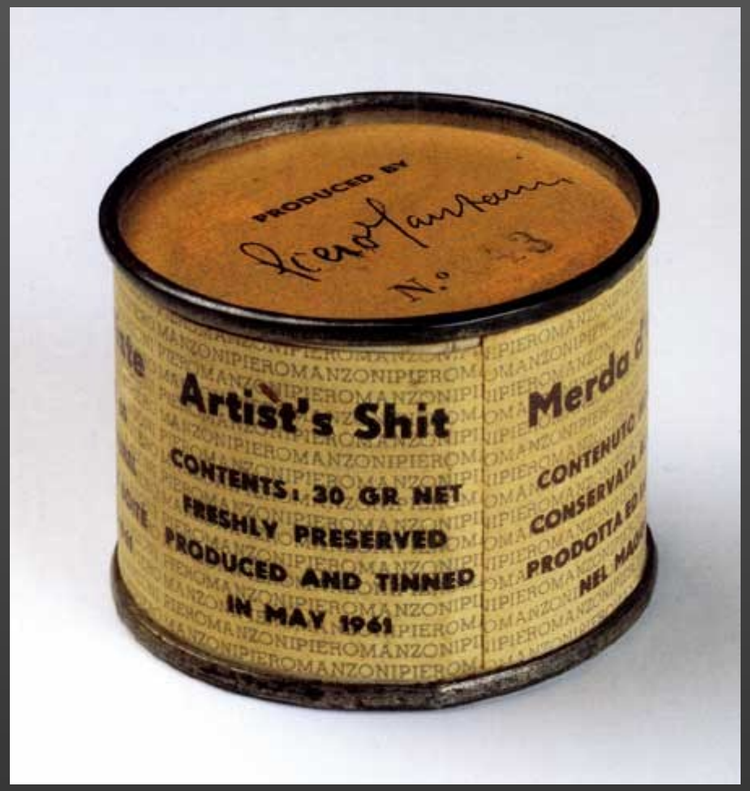


© Haziran June 2007

http://www.ebenzin.com/

EBENZİN GÜNCEL SANAT DERGİSİ



Sayı:4, 2007
http://www.ebenzin.com/

Sayı 4:

Sanat "Kiç"i
Elif Dastarlı

Gerçeği Neşeli Bir Kayıtsızlıkla Eleştirmenin Dili: İroni
Elif Dastarlı

Erman Akcay

Sınır Çizgisi
Fatih Balcı

Sanat Sevicileri ve İstanbul Bienali
Ferruh Alışır

Bir 'Sanatçının' Hazin İtirafları ve Bienaller
Nazan Azeri

Sanat Satılıyor!
Rafet Arslan

Ray Johnson

Ön Kapak / Front Cover: Şinasi Güneş (Anatolia)
Arka Kapak / Back Cover: Piero Manzoni (The Irony)

İletişim:

ebenzin@gmail.com

sinasig@gmail.com

http://www.ebenzin.com/

EBENZİN GÜNCEL SANAT DERGİSİ

Editör Editor
Şinasi Güneş, Coşkun Sami

Grafik Tasarım Graphic Design
Şinasi Güneş

© Haziran June 2007

http://www.ebenzin.com/



Ray Johnson

Sanatın "Kiç"i

Elif Dastarlı

19. yüzyılda yükselen modernist yöntemlere karşı "dürüst" el işçiliğinin tarafındakiler zamanla "nostaljik" olarak nitelendi. Zira Batı sanatının girdiği çıkmazdan kurtulabilme umuduyla kabul edilen, süsün son direnişi sayılabilecek Art Nouveau'nun modernist sanat tarafından adeta ezilmesi de bunun göstergesi. Ancak bu dönemden kriter olarak zihinlere yerleşen "ev yapımı" sıfatı, dönüp dolaşıp 20. yüzyılda kiç (kitsch) biçiminde karşımıza çıktı! İnsan ile madde arasına giren makineye karşı duruşu hedefleyerek, günlük kullanımın içindeki estetik hazla halkın yaşama sevincine ulaşabilmek için benimsenen Art Nouveau hareketi de, fazlaca kırılgan zarifliği ve aşırı süsü ile "kiç" olarak nitelenebilir bugün. Çelişki yaratmak için üretilmiş ancak kendi içinde çelişkiden bir türlü kurtulamamış kiç kavramının altını oymaya çalışalım bu yazıda. Hatta cüretimizi artırıp, kendini salt karşıtıyla var etme çabasındakinin yöntem ve fikir kısırlığına mahkûmiyetini açıklayalım!

Kiç'in "topluma mal etme" iyi niyetliliğinden ortaya çıkmasına karşın nihayetinde "düşük beğeni düzeyine hitap eden" oluşu, altında pek de gizlenemeyen bir art niyeti barındırıyor. Çünkü genel olan, düşük beğeni düzeyine sahiptir bu fikre göre!(1) Clement Greenberg o ünlü makalesi "Avant-garde and Kitsch"te, Modernist sanatın tüketim kültürüne karşı kiç'in bir direnme yolu olduğunu öne sürerken de, Art Nouveau'yu ortaya çıkaran fikirlerin etkisinden kurtulamamıştı hala. Greenberg makalesini yazalı henüz çok olmadan, Pop Art'ın kitlelere mal olmuş imgeleri kullanarak sistemi eleştirmesinden, sistemin olumlanması için söylemler üretmeye başladığı noktaya dönüşmesi ise adeta tarihin bir dersi gibidir. Üretenin estetik ve etik derdi ne olursa olsun, genele mal olmuşun elindekini alıp onunla geneli eleştirmek için kiç'e başvurmak, Pop Art'ın makûs kaderini hatırlatıyor. Oysa neredeyse yüz yıldır kiç üretmeye devam ediliyor. Yola çıkılan nokta aynı: sanatı, biricik olmaya karşı anti-elitist bir çizgiye çekmek.

Çok uluslu Kapitalizm'in kültürel mantığı(postmodernizm), sanatta estetik değerler olarak "kiç", bilerek yapılmış kiç anlamındaki "kemp", "pastiş", "retro" gibi kavramları popüler düzeye taşıdı. Onları, günümüzde eğlence ile sanatın birbirine geçtiği belirsizliğin töz'ü haline getirdi. Bunu ise, inadına alaycı eleştiriyi sinik ve kinik biçimde benimseyerek, coşkun radikalizm içinde bir kayıtsızlık haliyle yaptı. Böylece kiç'in sanattaki açılımı artık, popüler dolayısıyla düşük değerli yani amiyane olan tanımından oldukça ötede. Bu noktaya nasıl gelindiği ise, Baudrillard'ın simülasyon kuramından yola çıkarak açıklanabilir. Doğaya öykünen insanın, mimesis, yani taklit ile onu sanatın nesnesi yaptığından bahseder önce Baudrillard. Ancak zamanla doğadan kopmanın yarattığı örnek boşluğunu nesnenin yine kendiyle doldurduğunu söyler ve buradan simülasyon kuramına varır.(2) Sanat taklidi taklit etmeye başlamıştır. Kiç de, doğallık derecesinin kat be kat üstünde yani aşırı düzeydeki "gerçekliğini", taklidin taklidiyle sağlamıştır. Hazır kalıpların içinden üretilirken tekrarlara dayalı olması nedeniyle de, hayat kaidelerinin tekrarından başka bir şey olamamıştır. Kimilerince iddia edilebileceği gibi, kiç'in kiç olabilmesi için samimiyete gereksinim duyulması savı, bu kavramın kendini en baştan gayrı samimilik üzerine kurması ile yine en baştan savuşturulmuş olur.

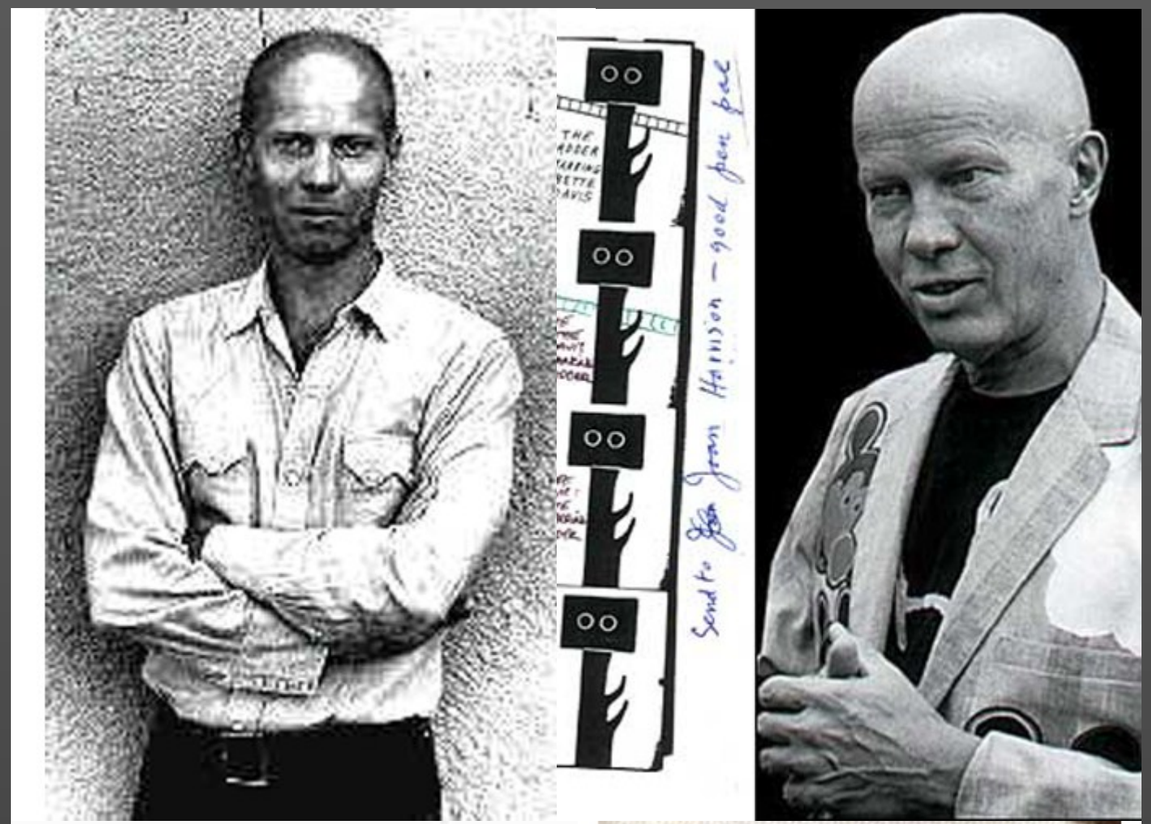


Jeff Koons, Kic

Tam burada "ev yapımı" duygusallığın berraklaşmış formu kiç'in kendi karşıtına nasıl dönüştüğüne tanıklık etmek amacıyla günümüz sanatına bakmak, konuya açıklık getirmemize yardım edecektir.

Kiç denince akla gelebilecek ilk isim, Wall Street'te borsacıyken sanatçı olmaya karar vermiş ve olmuş(!) Jeff Koons'tur herhalde. Kent meydanlarına basit ve göz alıcı malzemeden yaptığı büyük köpekleri ya da benzer birçok çalışması, bizi kiç'in tanımına götürebilecek kadar tipik üretimlerdir. Koons'un porselen bibloları, yine Art Nouvo temelli, halkın evini güzelleştirme geleneğinin bir parçasının yeniden yorumudur. 20. yüzyılın en ucuz, her şekle giren dâhiyane buluşu, petrol artığı plastik de Koons gibi kiç üreten sanatçıların sıkça kullandığı bir malzemedir. Peki, Batı'da Koons gibi bir kiç üreticisi hala çalışmaktayken ülkemizdeki durum nedir?

2007 yılındayız ve bugün yakın geçmişimiz olan 80'li yıllar, her şeyiyle kiç kabul edilmekte. İlginçtir, ülkemizde Batılı anlamda kiçin görülmeye başlandığı yıllar da bu döneme denk geliyor. 12 Eylül darbesi ile serbest piyasa açık pazar ekonomisine geçiş önündeki engellerin etkisiz hale getirilmesi, toplumsal depolitizasyon, global sermaye ile bütünleşen burjuvazi, bu ilişkiler içinde oynadıkları rollerle refah düzeyi yükselen, imtiyazlandırılan yeni profesyoneller, Batı'ya özellikle de ABD'ye yeni bir pazar olarak açılan Türkiye... Sayısal ve mekansal olarak yaygınlaşan sanat galerileri... Yaşanan neo liberal dönüşüm ile sanatçı ve sanat kuramcısının da "profesyonel" bir kimliğe kayması, seçkinleşmesi. Bu şartlarda bazı sanatçılar avangart mirası yeniden üretirken, mizahın kutusundan kendilerine malzeme devşirmeye de başlıyorlar. Eleştirinin saklı kalmaya mahkûm olduğu karabasan yıllarında, mizahi özelliğiyle kiç üretimi de sanatçılar tarafından eleştirellik sayılmış olsa gerek.



Ray Johnson



Ray Johnson



Halil Altındere, Kic

Ancak tüm şartlar değerlendirildiğinde, kiç'in 80'li yıllarda üretilmeye başlanmasının asıl nedeni olarak, bahsi geçen toplumsal dönüşüm ile Amerikancı bir yaşam biçiminin kendini dayatması görülebilir.

Farklı üslubuyla yıllardır güncel sanat çalışan Gülsün Karamustafa, erken dönemlerinden bugüne, kiç'i sanat biçiminin kaçınılmazı haline getirmiş isimlerdendir. 1981 tarihli, dönemin her türlü popüler ürününü tekeline almış ve alt sınıfın kültürü haline gelmiş arabeski "eleştirdiği" çalışması "Dertler Benim" tipik bir kiç sanattır. Yine kullanım değerine sahip yani gerçek bir ürettiği "Elvisli Seccade", 1986 yılına tarihlenir. Karamustafa'nın bir diğer çalışması "Starwars", tişörtünde filmin adı yazan köylü bir kadını gösterir. Bu kadının Starwars fanatiği olmasının pek mümkün görünmemesi, haliyle işin ne anlattığını ya da kimi neden eleştirdiğini düşünmeye iter izleyiciyi.

Toplumun en önemli değerlerden biri olarak kabul ettiği milliyetçilik de kiç'in malzemesi olmuştur. Halil Altındere'nin "Süper Türk" adlı çalışmasında, süperman tişörtlü bıyıklı tipik "Türk figür", Türklüğü komikleştirmenin bir biçimidir. Kitlelerin üzerine adeta sinmiş milliyetçilik siyasi bilinç açısından oldukça geri bir mevzi olsa da, burada onu eleştirmenin alt sınıfları komikleştirmeye denk düşmesi, pek etik bir izlenim vermez. Yine Altındere'nin beyaz çorap içine sıkıştırılmış Marlboro paketini gösterdiği çalışması, beyaz çorap giyme "zevksizliği"ne sahip ama Marlboro içmekten de geri kalmayacak "görgüsüzlükteki" alt sınıfları deşifre eder. Bir başka sanatçı Şener Özmen'in, Tracey Emin'i kaçıran kurgu karakterinin adı "Abdülbaki ; Readymade" de benzer bir tavra sahiptir.

Gelenekselliği hedef alan ve bunu, geleneksel olanın üstüne hiçbir şey eklemeden, onu sadece sanat ortamında spotlar altına taşıyıp "öteki"nin bakışlarına sunarak ;yapan sanatçıların sıkça başvurduğu bir başka tema, "ev içi"dir. Teşhir etmeye meyilli "üretici zihin", kuşkusuz çok uzağa değil, kendi evine yönelerek bir tür kendini inkâr sürecine girer. Halil Altındere'nin 2002 yılına tarihlenen "Annem Fluxusu Seviyor Çünkü Fluxus Bir Anti-Sanattır", örneklerden yalnızca biridir. Yine Şener Özmen'in, baloncuklu plastiğin balonlarını bütün ciddiyetleriyle patlatan iki kadını gösterdiği "The Work"ü, boş işe, boş zamana, yani boşluğa gönderme yapan ve yoksul ailelerin kadınlarının para kazanmak için eve ufak tefek iş alma zorunluluklarını parodileştiren, bunu ise koşulların değişeceğine en ufak bir inanç duymadan yapan sinik bir çalışmadır. Yoksulluğun sanatta böyle gösterilmesi, bir biçimde dertleri zevk edinme halini ortaya çıkarır. Bu örnekte, kadınların içinde bulunduğu ev ortamı, kurgulanamayacak kadar "mükemmel" bir gerçekçiliktedir.

Kurgu, "gerçek"in gerçekliğini bozmanın aracıdır. Abartı ile gerçeği betimleyen kurgu, gerçeği olduğundan en uzak noktaya götürmenin en kolay biçimidir. Sanatçı Ahmet Öğüt'ün Şener Özmen ile röportaj yapıyormuş gibi yaptığı röportajına(!) bir de fotoğraf eklemek fikrinden çıkan, şipşak çektirilen kiç fotoğraf, kurgunun nerede başladığı gerçeğin nerede bittiğinin iyice birbirine karıştığı biçimdedir. Bu işle örneklendirilen tavır, nihayetinde gerçek diye bir şeyin olmadığını iddia etmeye varmaktadır. Oysa unutulan şey, trajik gerçeğin yeniden gelmek için daima tetikte beklediğidir!



Şener Özmen, "The Work"

Yine Ahmet Öğüt'ün ilk Türk arabası "Devrim"i konu aldığı aynı adlı işi, kendi açıklamasıyla, arabanın neredeyse tamamının elle yapılması nedeniyledir. Zanaata duyulan büyük ilgi, tavır olarak kiçleştirmeyi kaçınılmaz biçimde beraberinde getirmiştir bu çalışmada. Çünkü Devrim, Garanti Bankası Platform Güncel Sanat Merkezi'nin duvarına yine elle çizilmiştir!

Nisan ayında Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde gerçekleşen "Güncel Sanatta Sınıf Egemenliği" sergisindeki işlerden biri, kiç üretenin kötücül niyetini açıkça ele verir. Sergide San Keller, çocuklarının işlerini evlerinde nasıl sergilediklerini göstermek için sanatçı ailelerinin evlerini fotoğraflamıştır. Çocuğunun belki de öğrencilik işi olan Mona Lisa röprodüksiyonunu sobanın tam yanına asan anne-baba ile sanatçı çocuk arasındaki kuşak farkı bir tür kültür farkı olarak lanse edilir.(3) Yadsımanın elbette mümkün olmadığı bu kültür farkını kiçleştirerek afişe etmenin ise pek savunulur bir yanı yoktur. Burcu Günay'ın, Cengiz Tekin'in ya da Volkan Aslan'ın çalışmaları da, ebeveynlerin yaşam alanlarını, gösteri odaklı sanatın malzemesi kılar. Hafriyat grubundan Neriman Polat'ın "Aileye Mahsustur" sergisi için çektiği fotoğraf-lar, annelerin özenerek hazırladığı "Misafir Odası"nı ironik biçimde mitleştiren ya da el emeği göz nuru dantel vb. işleri kiçleştiren türdendir. Ancak dantelin kendisi değil, danteli yapan anne kiç'in asıl malzemesi olmuştur artık!

Selda Asal'ın, "Evim Güzel Evim" adlı işi ise, ortada, kırmızı göl içinde bir eski ev yıkıntısını altın yaldızlı çerçeve içinde göstererek "kötü sanat beğenisi"ni parodileştirir.

Onun eski işleri yeniden eyleme geçirmesi ve kolajlardan multi işler yapma hevesi mail art'ı yarattı ve global bir eylem haline gelen bu sanat sonra tekrar Ray'e dönecekti.

70 lerın basında Whitney müzesi Ray'e bir davet için teklifte bulundu. Bu davette onun kurduğu Correspondance okulunun katılımcıları, öğrencileri ve öğretim üyeleri, ilk kez gerçekleşecek olan bir mail art sergisine katılabılirlermiydi diye soruluyordu.

Ray, Mark Bloch'a : "doğruluğun ve dürüstlüğün sake'sı(Japonlar'a özgü pirinç rakısı) Marcia, New york corespondance okulunun desteği ile kredi kazanmaya calışıyor. Bu show'a 116 kişi davet ettim. Davetiyede sadece : "Whitney müzesine yollayın" yazdım hiç bir açıklama, işin ne olduğu, serginin ne olduğu yada hiçbir ayrıntı yazmıyordu davetlerde. Sadece yollayın " demiştir. Sonuçta müzeye yollanan yüzlerce eser salt-katıksız mail art olmuştu.Hiçbir amaç yada çıkar gütmeden ancak bu yol seçilebilirdi. Standart bir mail art sergisi böyle olmalıydı.

30 yıldır, 50 ülke civarında mail art, hızla Johnson'un orijınalleriyle aynı doğrultuda yol almaya devam ediyor. Bununla beraber bire bir uyumluluk ta devam etmektedir ve "uyumlu bir akşam yemeği" gibi uyumlu diğer işler network yoluyla yayılmaya ve hedefinden sapmadan " kendin yap-ses kayıtlarıyle desteklenerek punk rock'ın oluşumunda da rol oynamış, buna ilham vermiştır. Aslında mail art bir hareket olarak farzedilebilir.Bir başka hareket asla bu kadar yayılmamış ve uzun sürmemiştir.

Onyıllar boyunca Ray, locust vadisindeki efsanevi yuvasında, sabahtan akşama dek çalıştı ara sıra arka fonda tv vardı o çalışırken. O her zaman kurduğu Correspondance okulu için yeni oluşumlar yaratmaktaydı bu vadide. Hayatının son yıllarında Ray Johnson, ucuz ve basit fotoğraf makineleri kullandı.Bunları doğadaki oluşumları, kurulumları, silüetler basıt portreler ve 2 -3 boyutlu objeleri resmetmek için kullandı.

Mail art aktivitesinin yanı sıra Johnson olaylar yapmaya, yaratmaya ve kolajlar üretmeye devam etti. Onun ölümü kendi deyişiyle son olayı oldu.Ölümünden birkaç gün önce çevresindekilere en iyi işini hazırlamakta olduğunu söylemişti. Kendi ölümünü bile bir oyun gibi bir iş gibi gören bu adam ve bunu komik bır şekilde anons etmekten çekinmeyen Ray Johnson temmuz 13, 1995'te gerçekten son işini yaptı.

Sag Harbor nehrinden atlamıştı ve boğularak ölmüştü. Locust vadisindeki evinden 2 saat uzaktaydı burası.Son olarak iki genç kız tarafından görülmüştü. (Long Island kenarındaki bir gezintiden dönen kızlardı bunlar, Baron'un Mağarası adlı bir handa eğlenmişlerdi.) Hava mevsim için oldukça yumuşaktı o gün.Ray Johnson suyun üzerinde yüzüyordu hareketsizce. 67'sinde ki bir adam olarak oldukça sağlam ve diri bir vücuda sahipti.

Cumartesi günü 12:35 civarında sudan çıkarıldı. (temmuz 14)Ayağında iyi bir levi's, üzerinde yün bir süeter, çalışma botları ve bir rüzgarlık vardı. Giyiniş tarzı ve ölümü ve sudaki yüzüşü öyle afili idi ki basına iyi bir " Paul öldü" yazısı için gerekecek her türlü görsel malzeme vardı o sudan çekilirken görüntülenen resimlerde.

Not: Bu yazı http://mailart.katorgin.ru/ sitesindeki Ray Johnson'u tanıtan biyografi yazısının çevirisidir.

Ray Johnson

Johnson önemli bir post-sürrealizm ve pre-pop kolaj sanatçısıdır. Johnson aynı zamanda New York Correspondance (posta) okulunun kurucusu ve correspondance sanatının orijinal başlatıcısıdır. Bu sanat, bir şekilde geleneksel posta servisi ıle yaygınlaşan uluslararası disiplinler formudur.(mail art olarak da bilinir)

O kendi kolajlarını kompleks aktivite spektrumlarının bir parçası olarak gördü ki bu aktiviteler çizimleri, mektupları, telefon görüşmelerini, performans sanatını, şiiri ve gerçek yaşamı içermekteydi.Bütün bunlar zen ve/veya Tao'nun bir dokunuşu ile noktalanmaktadır.

Fluxus, Happenings, Neo-Dada, Judson Dance Church ve 1960, 70, 80' lerdeki diğer intermedia aktivitelerine katılan bir çok sanatçının çağdaşı olduğundan, uluslararası avangardizmin değişimine faydalı olmuştur. Bunu yaparak ellinin üzerinde ülkedeki genç sanatçılar arasında istemeden bir kült kişilik haline gelmiştir.

Raymond Edward Johnson 1927'de Detroit, Michigan'da doğdu. Onun mektubu ilk olarak bir sanat mediası olarak kullanımı 1943 te arkadaşı Arthur Secunda ile oldu. 1946-48' de Robert Rauschenberg, Cy Twombly ve kuzey Carolina daki the Experimental Black Mountain koleji' ndeki Joseph Albers, Robert Motherwell, John Cage, Merce Cunningham, Buckminister Fuller, Elaine, Willem DeKooning ve diğerlerinin yanında çalıştı.

40'ların sonunda Manhattan'a taşındı. Üyeleri arasında arkadaşı Ad Reinhart'ında bulunduğu American Abstract Artists' lerini her yıl gösterdi.

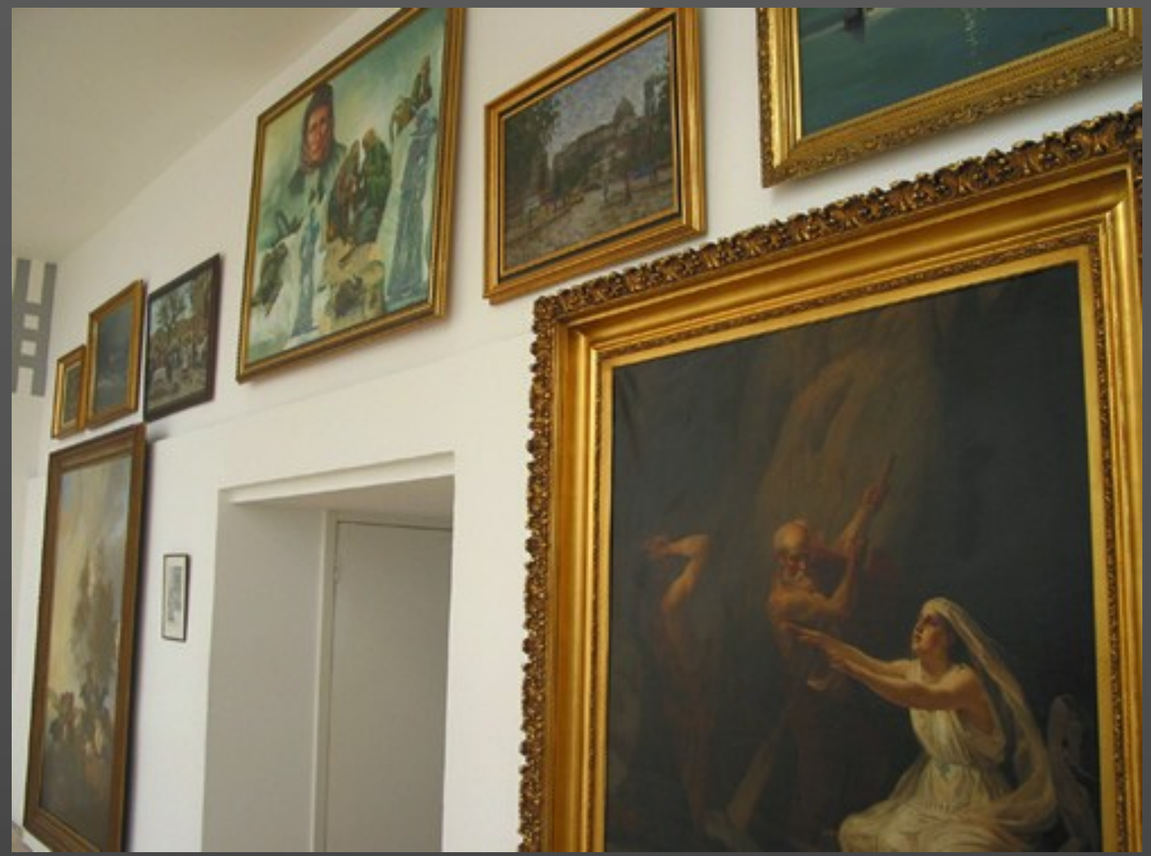
55' te Johnson Elvis Presley resimlerını kesip biçiyor ve üzerlerinde renk denemeleri yapıyordu. Bundan 7 yıl sonra arkadaşı Andy Warhol Elvis Presley'i ilk kez ölümsüzleştirdi.

Bu arada, Johnson kolajlarına "moticos" adını verdi ve onları kartpostal kutularında stokladı ve sonra bunları Grand Central istasyonunda veya caddelerde sergiledi. Sanat eleştirmeni Suzi Gablick "Yeni düzenlenmiş Pop Art" kitabını yazdı ve "Aşağı Manhattan'ın eski bir depo kapısının üzerindeki gelişigüzel düzenlemesi resmi olmayan ilk happening'dir."diye belirtti.

Johnson'un Taoist alçakgönüllülük ve spontan doğaçlamasından oluşan ikonoklastik karışımı, genel pazarın anlayışı ile ters düştü. Ray 1991 de Mark Bloch'a "Bu parçalarda dikkatle bakılacak bir yan yoktur.Bunlar sadece objelerdır. Çünkü böyle istenmişlerdir. Bunlar hoş degil mi? iyi bir ışıkla müzeye konulduğunda hoş olacaktır. Fikirleri değil ama! ray, bunları vagonların üzerine uygulamak istiyor. Çöl çakallarından başka kimsenın bakmayacağı yerlere.(tren çöllerden geçeceği için)Ama pop art treni uzaktan göründügünde kendimden geçmiş olarak hepsini yaktım. Çünkü bunlar hiçbirşeydi.Bu devamlılık için yapılacak en mantıklı şeydi."

Ray Johnson işlerini Correspondance okulu ile gerçekleştirmesinin yanı sıra zengin renk ve fiziksel eylemlerle dolu paletiyle gerçekleştirdiği kafa portreleri ile alıcıları, izleyenleri eğlendirmeye devam etti.

.



Annika Erikkson, "Biz Sandığınız Kişiler Değiliz"

Platform Garanti'deki "Burjuvazinin Kucağında" sergisinden bir başka iş olan "Biz Sandığınız Kişiler Değiliz", benzer stratejiyi ilke edinir. İşin sahibi Annika Erikkson, galerinin güvenlik çalışanı Fevzi Çakmak'a Garanti Bankası resim koleksiyonundan beğendiği resimleri seçmesini öğütlemiş ve sergide onları sıkışık nizamda sergilemiştir. Burada artık alt sınıftan birinin gözünden toplumun "zevksizliği", galeriyi yüzünde tebessümle gezecek kişinin insiyatifine teslim edilmiştir.(4) Sanatçıların, bozuk düzen eleştirisindeki haklılıklarıyla kabul ettirdikleri "kiç", bozuk düzenin mağ-durlarına küfre dönüşmüştür. Üreten ise, kendini temize çıkarma gayretindedir.

Bugün sanatçılar, kitle kültürünü kitlenin elinden alıp kendi kodlarını kullanarak kiçler yaratmaktalar. Bu, kitle karşısında yerini ve hatta yaratıcılığını sağlama alma dürtüsünü ardında gizliyor. Hatta bugün kiç, tarihinde hiç olmadığı kadar asgari müdahale ile yaratılıyor sanatta. Popüler anlamda düzey düşüklüğü olarak kiç'i üreten yani toplum değil onu yorumlayan, kategorizasyona tabi tutan, deşifre eden entelektüel zihin asıl üretici durumunda.

"Güncel sanat geçmişi oyunlaştırarak ve kitsch'leştirerek kendi hesabına geçirmektedir." diyor Baudrillard ve devam ediyor; "Bu yeniden kazanım işlemi, bir tür fosilleşmiş ironidir. Bu ironi sanat tarihinin en son aşamasıdır. Sanki sanat da tarih gibi, kendi çöp kutularını karıştırarak, atıklar içinde kendi kurtuluş yolunu arar gibidir."(5) Böylesi bir ortamda kendini var eden kiç ile eleştirellik amaçlamak oldukça

Üstelik bunu yaparken izleyicinin durumu kavramasına meydan vermiyor, çünkü kiç'in ardında saklı anlamı çözmek, "uzman"ın işi. Dolayısıyla yapılması gereken muhalefeti kimseye kaptırmayan üretici, muhatabı olan izleyiciyi de elindeki araçlarla kendi hâkim söyleminin boyunduruğuna sokuyor!

Sanat ile hayat, 20. yüzyıl avangartlarının pek tahmin edemedikleri biçimde giriftleşti. Oysa her şeyin estetik alana sokulduğu bir ortamda, artık sanatın varlığı, ne'liği kuşkuludur. Bu noktada, son sözü Hermann Broch'a bırakalım: "Kiç üreten, her kim olursa olsun... estetik ölçülerle değerlendirilmemelidir, kiç üreten kişinin ahlakı bozuktur; en kötüyü arzulayan bir suçludur o."(7)



Fatih Balcı, Seri İlan

Dipnotlar

1 Söz konusu kavramın popüler düzey ile ilişkisinin sosyolojik bakımdan tartışıldığı yazı için bkz: Hasan Bülent Kahraman, Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, "Kiç: Estetik-Sosyoloji ve Türkiye Denemesi Açısından Bir Bakış Denemesi", Everest Yayınları, İstanbul 2002, ss: 237-252.

2 Jean Baudrillard, Simülarklar ve Simülasyon, Çev. Oğuz Adanır, Doğu-Batı Yayınları, İstanbul 2003.

3 Bu fotoğraf yine sanatçı Ahmet Öğüt'ün Diyarbakır'da yaşayan ailesinin evinden çekilmiştir.

4 Bu sergiyi ayrıntılı biçimde açıklayan sivri dilli yazı için bkz: Elif Dastarlı, "Burjuvazinin Finosu Güncel Sanat", rh+sanart dergisi, S. 38, Mart 2007, ss: 26-31.

5 Jean Baudrillard, İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik, Doğu-Batı Dergisi, Sayı: 19 Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, Çeviren: Oğuz Adanır, ss: 9-29.

6 Kiçin günümüzdeki biçimi hakkında "can yakıcı" açıklıktaki yazısı için bkz: Ahmet Oktay, Sanat ve Siyaset, "Kiç Toplumu ve İnsanı" ve "Kiç Üzerine Birkaç Söz Daha", Everest Yayınları, İstanbul 2004, ss: 284 – 294.

7 Hermann Broch'dan aktaran Donald Kuspit, Sanatın Sonu, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yay, Şubat 2006, s. 13.

Not: 2007 rh+ Plastik Sanatlar Dergisi, Temmuz - 42. sayısında yayınlanmıştır.

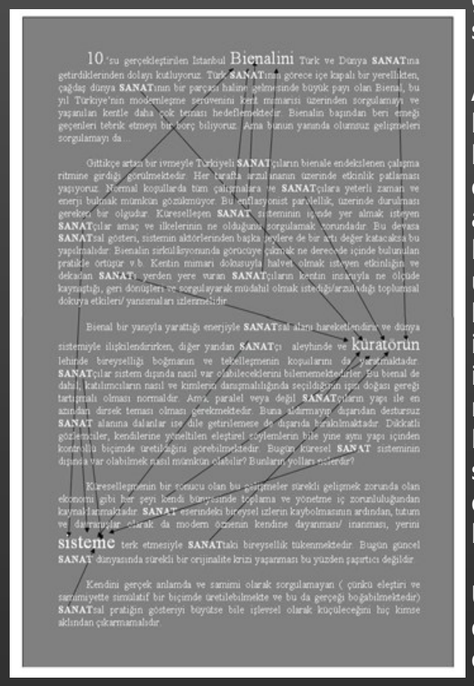
Sanat Satılıyor!

http://sanatmanat.googlepages.com/home

sanatmanat@gmail.com

24 Eylül pazartesi gazetelerin seri ilan sayfalarında yer bulan bir ilan çıktı. Sıradan bir iş ilanına benzeyen bu ilan aslında bir sanat eleştirisiydi. İlan şöyle başlıyordu: bienal ve festivallere uygun iş üretilir...10. İstanbul Bienaliyle eş zamanlı ve bir hafta süreyle yayınlanmaya devam edecek bu ilanı veren ise sanatçı Fatih Balcı'ydı. Balcı ürettiği bir iş ile sanat ortamına ilişkin eleştirisini daha açık ve somut hale getirmek için bir ilan aracılığıyla eylem yaptı.

Sanat son 30 yıldır uluslararası bienal etkinlikleriyle hep ön plana çıkar hale geldi. Güncel sanat denilen şey, post-modern dönem sanat piyasasının sembol kavramı halini aldı. Çokuluslu şirketlerde yönetici konuma gelmiş, iyi eğitimli yeni kuşak neo-liberal burjuvalar güncel sanatın potansiyel tüketicileri/alıcıları oldular. Seçkin ailelerin yeni kuşak üyeleri, aile büyükleri gibi pentür ya da heykel toplamak yerine gittikleri ülkelerdeki bienallerde sergilenen güncel sanat ürünlerinin alıcısı oldular.



10'su gerçekleştirilen İstanbul **Bienalini** Türk ve Dünya **SANAT**ına getirdiklerinden dolayı kutluyoruz. Türk **SANAT**ının görece içe kapalı bir yerellikten, çağdaş dünya **SANAT**ının bir parçası haline gelmesinde büyük payı olan Bienal, bu yıl Türkiye'nin modernleşme serüvenini kent mimarisi üzerinden sorgulamayı ve yaşanılan kentle daha çok teması hedeflemektedir. Bienalin başından beri emeği geçenleri tebrik etmeyi bir borç biliyoruz. Ama bunun yanında olumsuz gelişmeleri sorgulamayı da...

Gittikçe artan bir ivmeyle Türkiyeli **SANAT**çıların bienale endekslenen çalışma ritmine girdiği görülmektedir. Her yerde sanat ortamının üzerinde etkinlik patlaması yaşıyoruz. Normal koşullarda tam çalışmalara ve **SANAT**çılara yeterli zamanı ve enerjiyi bulmak mümkün gözükmüyor. Bu enflasyonist parçalılık, üzerinde durulması gereken bir olgudur. Küreselleşen **SANAT** sisteminin içinde yer almak isteyen **SANAT**çılar amaç ve ilkelerinin ne olduğunu sorgulamak zorundadır. Bu devasa **SANAT**sal gösteri, sistemin aktörlerinden başka şeylere de bir artı değer katacaksa bu yapılmalıdır. Bienalin sirkülasyonunda görücüye çıkmak ne derecede içinde bulunulan pratikle örtüşür v.b. Kentin mimarı dokusuyla halvet olmak isteyen etkinliğin ve dekadan **SANAT**ı yerden yere vuran **SANAT**çıların kentin imkanıyla ne ölçüde kaynaştığı, geri dönüşleri ve sorgulayarak müdahil olmak istediklerinin dâhil tophumsal dokuya etkileri/ yansımaları izlenmelidir.

Bienal bir yanıyla yarattığı enerjiyle **SANAT**sal alanı hareketlendiriyor ve dünya sistemiyle ilişkilendiriyor, diğer yandan **SANAT**çı aleyhinde ve küratörün lehinde bireyselliği boğmanın ve tebellemenin kopalarını da yaratmaktadır. **SANAT**çılar sistem dışında nasıl var olabileceklerini bilememektedirler. Bu bienal de dahil, katılımcıların nasıl ve kimlerle dayanışmalılığında seçildiğinin için, doğası gereği tartışmalı olması normaldir. Ama paralel veya değil **SANAT**çıların yapı ile en azından dirsek teması olması gerekmektedir. Buna kolumuzu dışarıdan dayarınız **SANAT** alanına dalanlar ise dile getirilemese de dışarıda bırakılmaktadır. Dikkatli gözlemciler, kendilerine yöneltilen eleştirel söylemlerin bile yine aynı yapı içinden kontrollü biçimde üretildiğini görebilmektedir. Bugün küresel **SANAT** sisteminin dışında var olabilmek nasıl mümkün olabilir? Bunların yolları nerelerdir?

Küreselleşmenin bir sonucu olan bu gelişmeler sürekli gelişmek zorunda olan ekonomi gibi her şeyi kendi bünyesinde toplama ve yönetme iç zorunluluğundan kaynaklanmaktadır. **SANAT** eserindeki bireysel izlerin kaybolmasının ardından, tutum ve davranışlar olarak da modern öznenin kendine dayanması/ inanması, yerini **sisteme** terk etmesiyle **SANAT**lalı bireysellik tükenmektedir. Bugün güncel **SANAT** dünyasında sürekli bir orijinalite krizi yaşanması bu yüzden şaşırtıcı değildir.

Kendini gerçek anlamda ve samimi olarak sorgulamayan (çünkü eleştiri ve samimiyette simülatif bir biçimde üretilebilmekte ve bu da gerçeği boğabilmektedir) **SANAT**sal pratiğin gösteriyi büyütse bile işlevsel olarak küçüleceğini hiç kimse aklından çıkarmamalıdır.

Artık bienallerin, uluslararası sanat alıcısı yeni nesil burjuvaların özgürce alışveriş ettikleri, sanat hipermarketleri halini aldığını söylemek zorlama olmayacak. 10. İstanbul Bienal'inin gösterişi arasında 24 eylül tarihinden itibaren gazetelerde karşımıza çıkan 'uluslararası bienallere uygun iş üretilir' ilanı da, hala piyasa orjisinin ayartıcı baskısına kapılmamış huzursuz ruhlara dair bir red ilanı olarak okunmalı. Sanatçı Fatih Balcı verdiği ilanla Bienale dair eleştiri yazmanın ötesine geçip, muzip ama uyarıcı bir eylem hayata geçirdi. Fatih Balcı bu protestosu ile sanatçının ölümünü, yani sanatçının pazara iş üreten bir meta üreticisine dönüşmesinin altını çiziyor. Tabii reddin evrensel lehçesi kara mizahla…

Uluslararası sanat arenasında yer arayan bir işçiye dönüşen sanatçı, geleceğe dair bir anti-ütopyadan çok gerçeğe dönüşmeye başlamış durumda. Artık; özel sansür yasalarına gerek yok, piyasa en yaratıcı alanda yani sanatta da kendi totaliterliğini kuruyor. Tüketimin yeni polis devletinde sanatçı, Orwell'in ifadesi ile bir 'proll'e, yaratıda seri üretim yapan bir işçiye dönüşüyor. Ruhtan yoksun bir panayıra dönüşmüş Bienalin ışıltısına inat, red adına bu ilana ses verin.

Rafet Arslan

Gerçeği Neşeli Bir Kayıtsızlıkla Eleştirmenin Dili: İroni

Elif Dastarlı

Sanat tarihi disiplini, kişileri, eserleri, üslupları tozlu sayfalarına eklerken acımasızca bir elemeye tabi tutar. Nedenleri ve sonuçları sınırsız tartışılabilecek bu elemenin bize bıraktıklarından 20. yüzyıl sanatına bakacak olursak, literatürün en renkli sayfalarıyla karşılaşırız kuşkusuz. Modernizmin buhranını üstünden atmaya çalışırken nihilizm hastalığına gönüllü bir şekilde yakalanmış, id / ego / süper egosunu keşfederken tez / antitez / senteze varmış, neo'lardan anti'lere uzanıp pre'lerle post'ların arasına sıkışmış, öl/dürül/müş, diril/til/miştir 20. yüzyıl sanatı. Bütün bu dönüşüm, değişim paradoksunda herhalde hiç olmadığı kadar ehlileşmiş ve hiç olmadığı kadar asileşmiştir de. Biçimde ve içerikte kişilerin ve grupların sanat anlayışlarının birbirlerine zincirleme etki – tepkileriyle beliren dünya sanatının yakın geçmişi, yine yaklaşık yüzyıldır sayısı ve çeşitliliği yöntemleriyle doğru orantıda artan kaynakların şimdiye dek üzerinde durmaya pek de tenezzül etmediği bir görünüm arz eder aslında. Eleştiri olgusunu esas alarak farklı hedeflere farklı biçimlerde ama benzer amaçlarla yönelenleri, tartışma yaratmak isteyip başaranları tartışalım biz bu yazıda. Uslanmaz bir kararlılıkla söylemlerini geliştirenlerin, parodik ve aslında ironik dillerinin izini sürelim. Ve o can yakıcı soruyu soralım: bir zamanlar ehlileştirilemeyenin post kahramanlar haline dönüştüğü günümüzde, insanlık tarihindeki en kestirmeci ve kurnazca biçemlerden ironinin bundaki payı nedir?

Birçok konuda olduğu gibi sanat ve eleştiri ilişkisinde kişi ve grupların yaklaşımları birbirleriyle çakışmıştır. Dadacılar adına Tristin Tzara "Bir sanat yapıtı, yasa gereği, nesnel olarak, herkes için, hiçbir zaman güzel değildir. Demek ki eleştiri gereksizdir, eleştiri her birey için, yalnızca öznel olarak ve en küçük bir genel nitelik taşımaksızın vardır."(1) derken Kavramsal Sanat'ın önemli ismi Joseph Kosuth, "Kavramsal sanat eleştirmenin görevini de üstlenerek onu gereksiz kılar."(2) sözleriyle, bu sanat biçiminin mottosunu açıklamıştır. Eleştiri hakkında, gruplar bazında veya kişiler düzeyinde birbirinden farklı onlarca yaklaşım sayılabilir elbette. Burada Dadaizm ile Kavramsal Sanat'ı örnek vermek konumuz açısından ayrıca önemlidir çünkü eleştiri meselesine yaklaşımları böylesine farklıyken bu iki sanat anlayışı, sanatın argümanlarını kullanarak eleştirel bir dili, sanat dâhilindeki eleştiriyi geliştirmişlerdir. Yani, dönemlerine damgasını vurmuş bu iki üslup, parodileştirme yoluyla ironik bir dili benimsemişlerdir. Peki nedir ironi?

Kavram olarak kökeni Antik döneme kadar götürülebilecek ironi, Sokratesçi tanımıyla bilenin bilmiyormuş gibi yapması yani sözde cehalettir. Cicero, söylenenle söylenmek istenenin ayrılığı, bir tür riyakârlık olarak almıştır ironiyi. Hegel de, sanatta ironi için şunları söyler: "...bu ironik sanatsal hayat ustalığı, kendisini tanrısal bir yaratıcı deha olarak kavrar; böyle bir deha için herhangi bir şey ve her şey yalnızca tözsel olmayan bir yaratıktır. Öyle ki kendisinin her şeyden bağımsız ve özgür olduğunu bilen yaratıcı, kendi yarattığına bağımlı değildir; çünkü o, bunu yarattığı kadar yok da edebilir. Bu durumda bu tanrısal dehanın bakış açısına yükselmiş olan kimse, bütün diğer insanları kendi yüksek mertebesinden aşağıda görür, çünkü o, diğer insanları, yasayı, ahlakı vb. kendileri için hala sabit, özsel ve zorlayıcı saymalarından ötürü, budala ve sınırlı ilan eder..."(3) Hegel'den hareketle, ironik öznenin kendinde her şeyi yapma kudretini görmesinin tanrılığa özenmesiyle eş olduğunun altını çizmek gerekir.

Bu nokta, alaycı, müstehzi bir referansla takınılan üstten tavrı açıklar niteliktedir çünkü.

Plastik sanatlarda ironi üstüne inşa edilmiş eserlerin en erken örneklerine Alman Romantizmi'nde rastlarız. Hatta Hegel'in kendisi için "ironinin babası" tabirini kullandığı Friedrich Schlegel "İroni estetik bir pratiktir, araçtır." sözleriyle bu savı doğrular. Ancak romantiklerin kullandığı ironi, içe dönük ve parodiden yoksun bir dil olmasıyla, 20. yüzyıl sanatındaki örneklerinden oldukça farklıdır.

Romantizm'den kısa bir zaman sonra, Manet'nin dönemin ahlak anlayışını örtük bir anlatımla sarsma gayreti, verebileceğimiz erken örnekler arasındadır. Belki de tarihin ilk "züppe"si Manet, geçmiş ustaların Venüs kompozisyonlarına öykünerek oluşturduğu "Olympia" adlı eserinde tanrıça olarak bir fahişeyi resmetmiş, kadının boynundaki, dönemin "ahlaksızlığı"nın işareti siyah kurdeleyi de sanat otoritelerinin eskimiş anlayışlarına meydan okurcasına göstermiştir.

Manet gibi pek çok sanatçı, hâkim sanat anlayışı Akademizm'e ve onun memurlarına karşı sert tavır geliştirmiştir. Akademizm zamanla etkinliğini yitirse de, sanatın "sahibi" egemen sınıf onun yarattığı boşluğa başka akım ve üslupları devşirerek geçirmeyi başarmıştır; Manet'nin ve empresyonistlerin başına gelenler gibi. Buradan sanatın varlık nedeni hakkında pragmatist yaklaşımlarla kestirme bir sonuca gitmeden, 20. yüzyıldaki örnekleri ele almak şarttır.

1910 yılında gerçekleştirilmiş bir eylem, 20. yüzyılın geneline damgasını vuracak ironik biçimin önemli ipuçlarını taşır. Yenilikçi hareketlerin kendilerine mecra bulduğu Paris'teki Bağımsız Sanatçılar sergisine, sonradan gazeteci Roland Dorgeles olduğu öğrenilen biri, aptal anlamına gelen "aliboron" sözcüğünden türettiği "Boronali" imzasıyla bir tablo gönderir. "Adriyatik'te Gün Batımı" adlı tablo, seçici kurulu olmayan Bağımsızlar Salonu'nda sergilenir. Ancak daha sonra Roland Dorgeles ve arkadaşları gerçeği açıklarlar: Resmi, bir eşeğin kuyruğuna fırça bağlayıp, hayvanı tuval bezi üstünde hareket ettirerek elde etmişlerdir; yani ressam bir eşektir.

Kuşkusuz yarattığı kırılmayla geleceği olduğu kadar geçmişi de etkileyen Duchamp, zekice kurguladığı ironik işleriyle "ironinin asıl babası" olarak nitelenebilir. Onun tavrı, yoruma gerek bırakmayacak kadar açıktır. Asgari düzeyde müdahalelerle gerçekleştirdiği hazır yapımları için "İşte bu ironidir!" der. Yapıtları yine kendi deyimiyle "görsel aldırmazlık" ilkesine uygundur. Bu aldırmazlık, "serin duruş" olarak tarif edebileceğimiz "cool" olmayla aynı kefededir ve birçok örneklerden de anlaşılabileceği gibi, ironik dilin Duchamp kaynaklı sanat biçiminin karakteristiği olmuştur.

Duchamp'ın 1917 yılında New York Bağımsızlar Sergisi'nce reddedilen pisuardan bozma "Fountain"i, sanat nesnesinin metalaşmasına tavır almak; izleyiciyi beklediği, umduğu estetik zevkten yoksun bırakmak; sanatçının müdahalesini en aza indirgeyerek yaratıcılık kavramını ve sanatın anlamını tartışmak amacıyla sergiye gönderilmişti. Peki, iş gerçekten amacına varmış mıdır? Halen hakkında konuşuyor olmamız bunu gösterir mi?

Duchamp'ın, Rembrandt'ın bir resmini ütü masası yapma fikri ve "L.H.O.O.Q." adını verdiği çalışması, eski ustalara göndermeler içeren yine ironi eksenli örneklerdendir.

Bu noktadan sonra sanatçı olarak önerim, küresel kapitalizmin büyük sponsorlukları ve kavramlarıyla geçekleştirilen büyük sergilerde yer alan tüm kavramların elden geçirilmesi, bu kavramların bu sistemin nerede hangi işine yarayıp insanlığın ve dünyanın zararına nasıl işlediğinin tek tek tesbit edilmesi ve insan olmak adına yeni kavramlar geliştirilmeye, geliştirmiş olanlardan yararlanılmaya çalışılmasıdır. İnsan olmanın ekonomiden, para ve güç hırsından,tüketimden öte bir anlamı varsa eğer, insan kalabilmek adına bu yapılmalıdır. "Sikimden aşşa Kasımpaşa!" demiyecek olanlarla…..

Nazan Azeri

Birçok sanatçı-galerici gibi Feyyaz Yaman da bunun şahididir ve tek itiraz eden kişi olmuştur. Tabii ki sayın Kortunla efendi-köle ilişkisi geliştirecek bir yapıda olmadığım için de ben başka sorularıma ve saptamalarımı söylemeye devam etmiştim. Küresel kapitalizmin çıkarları doğrultusunda konseptlerle sanatı çekiştirip durduklarını bunun sakıncalı olduğunu söylemiştim.

Bu nedenle öncelikle YKB galeri yönetiminden izleyicilerin hoşlanmadıkları soruları karşısında onlara hakaret etme üslubu geliştiren konuşmacıları, bu üsluplarından dolayı uyarmaları iyi olur kanısındayım. Aksi taktirde ya izleyici kaybedecekler ya da bu üslupla anılıyor olacaklar.

Tekrar konumuza dönersek, Tengerin, Denizhan Özere yanıt verirken kullandığı son cümle," evet ama benim orada video işim de var, o iş bana ait, kimse ondan bahsetmiyor" cümlesi ise kulağa tuhaf bir tınlama yapıyordu.

Benim soruma yanıtı ise, yani küresel kapitalizm ve küratör arasındaki sıkı ilişkiler ve parayı verenin konseptleri biçimlendirmesi ilişkisine sayın Tenger cevap vermemiş olsa da 6.6.2007 tarihli radikal gazetesindeki "Küresel felaketlere dair ortak manifesto" başlıklı yazısında

Sayın Beral Madra bir cevap veriyor aslında. Madra yazısında "Bir başka sorun da parayı veren/bulan/yöneten ekiple içerik ve estetikten sorumlu olan ekibin yetkileri ve sınırları arsasındaki ilişki ve çatışkı. Bienallerin küresel kapitalizmin kültürel gösterisine dönüştüğünden kimsenin kuşkusu yok artık." diyor. Benim buna ekliyebileceğim ise bienaller türü büyük sergilerin önemli bir kısmının sadece kapitalizmin kültürel gösterisine dönüşmesi değil, küresel kapitalizmin dünya çapında çıkarları için ürettiği kavramların görsel tekrarlayıcısı ve yayıcısına da yani reklamcısına da dönüştüğüdür. Hale Tengerin bahsettiği "konsepte göre iş üretme" yani konsepti illüstre etmedir.

Hale Tenger zahmet edip katıldığı sergilerde, bu sergilere kimlerin sponsor olduğuna bir dönüp baksaydı,onların verdiği konseptlere sadakatinin ne işe yarıyor olduğunu belki daha iyi anlıyacaktı. Örneğin kendisinin katıldığı Manifesta sergisinin ana sponsoru Phillip Morris firması bir dünya sigara tekeli. Özal döneminde Türkiyede yaptığı lobi faaliyetleriyle Türkiyedeki sigara pazarını da ele geçirdi.Yine sponsorlar listesinde Soros vakfına katkıları için özel teşekkür var. Soros kim? Dünyanın en zenginlerinin paralarını dünyanın her yerinde, özellikle bizim gibi onlara getirisi yüksek yerlerde işleten, halkın birikimini bu insanlara aktaran, paradan para kazandıran , yoksulların daha yoksullaşması pahasına bir avuç insanın sonsuz kar hırsı sisteminin sürmesi için turuncu devrimlere bile para yatıran bir adam. Kafkasların Turuncusundan Balkanların parçalanmasına kadar her işe burnunu sokmuş ve buralarda sanat olaylarını bu amaçla desteklemiş bir adam. Yine Vasıf Kortun resmi Görüş başlığı altında web sitesinde yayınladığı görüşlerinde açıkça "Türkiyeye Soros sitemini getirmeyi amaçladığını" söylüyor. Parayı verenin düdüğü çaldığını bildiğimize göre, kendisi buradan kimlerin hangi çıkarlarına hizmet ediyor olduğunun sonuçlarını hesaplıyabilir belki.

Bu durumda bir 'sanatçı' "bir kenarda asla işim olmaz, ben sadece bana konsept verildiğinde iş üretiyorum ve o işi de tam o konsepte göre üretiyorum ve tam konsepte göre iş üretmiyenlere de çok kızıyorum" diyebiliyorsa, bu emir-komuta zincirinin kendisine hayırlı olmasını diliyorum.



"Boronali"

Belki de esas ironik olan, 1919 yılında yüksek sanatı eleştirmek için bir "Mona Lisa" röprodüksiyonuna bıyık ve sakal çizdiği, altına da argo birtakım sözcükleri çağrıştıran harfler olan "L.H.O.O.Q." yazdığı işinin, muhtemelen fahiş fiyatlara satılmış ve bugün Paris'te özel bir koleksiyonda yer alıyor olmasıdır!

Eğer iddia edildiği gibi en parlak fikir en iyi sanat eseriyse, en ideal dadacının Jacques Vache olduğunu öne sürebiliriz! Vache fikir düzeyinde dadacıdır, çünkü oldukça ileri görüşlülükle -ya da belki tembellik eksenli bir kurnazlıkla-, mevcut sanata karşı üretilenlerin de onu desteklediği fikrinden hareketle hiçbir şey üretmemiştir.(4)

Piero Manzoni'nin "Sanatçı Boku" adlı işi, Duchamp'ın ironisini de aşan, fazlasıyla kinik ve parodik bir örnektir. Sanatçı Mayıs1961'de Milano'da yaşarken, 90 adet sanatçı boku konservesi "imal etmiştir." Birden doksana kadar numaralandırdığı konservelerin etiketlerine de İtalyanca, İngilizce, Fransızca ve Almanca olarak; "İçindekiler: Sanatçı Boku, 30 gr. Net. Mayıs 1961'de taze biçimde hazırlanarak üretilmiştir ve konserve edilmiştir." yazmıştır. Manzoni, sanatın pazarlanabilirliğini eleştirirken, maruz kaldığı ideolojinin söylemlerini kullanmış ve bu noktadan eleştirel bir duruş geliştirmeye çalışmıştır. Sinizmin en tipik halini kötücül bir tavırla örneklendiren ve bunu karakteristik biçimde durumu var eden koşulların değişeceğine inanmadan yapan Manzoni, aslında güncel sanatın da pazarlamaya ne kadar açık olduğunu görmüş olabilir.

Zamanla sanat, "sanat olmayan" biçiminde ortaya konan nesneden de arındırılmıştır. Joseph Kosuth ve arkadaşlarının dokümanter çalışmaları, Fluxus, happeningler, performanslar ve daha birçok örnek söz konusu anlayış içinde sayılabilir. Ancak şunu iddia edebiliriz ki, Postmodernizm'den de hız alan ve çeşitlenen sanat üretimi, özelde durduğu nokta neye karşı ve hangi sertlikte olursa olsun, Duchamp çizgisini devam ettirmiştir. Guy Debord'un kurucuları arasında olduğu Sitüasyonist Enternasyonel gibi politik eksenli ve var olanı deşifre etme yönünde esaslı çalışmalara imza atmış hareketler, bu çizginin dışında tutulabilir. Ancak sayıları çok azdır.

Güncel olanın alınıp satılmaya başlanmasıyla ivme kazanan hareketlilikte ard arda açılan çağdaş sanat galerileri ve müzeler, kendisine karşı üretilenleri anında asimile etmeye başlamıştır. Buradan sonraki üretimlerde, ironiyle harmanlanmış ve artık ayrılması mümkün olmayan eleştirel tavır gittikçe sertleşir. Tam bu noktada bir parantez açarak belirtmek gerekir ki ironiyi besleyen en önemli stratejilerden biri de "kitsch"tir.

Sanatçı, kitle kültürünü kitlenin elinden alıp kendi kodlarını kullanarak kitschler yaratır ve böylelikle kitle karşısında saygın yerini, “parlak” fikirleriyle sağlama almış olur. Kitsch yapan en bilindik isim, Amerikalı, Wall Street’te borsacıyken sanatçı olmaya karar vermiş Jeff Koons’tur. Birbirinden “eğlenceli” işleri arasında en dikkat çekenler, halkın günlük hayatı naif biçimde süslemek için kullandığı biblolar, -plastik ya da değil- çiçekler ve çiçeklerle oluşturduğu köpeklerdir.

Günümüze yaklaştıkça sertleşen tavır hakkında akıllara gelebilecek ilk isim Aleksander Brener’dir. Ocak 1997 tarihinde, Stedelijk Museum’da Malevich’in “Beyaz Üstüne Beyaz” olarak da bilinen “Suprematism 1920–1927” adlı eseri üstüne yeşil sprey boyayla “$” işareti çizer Brener. Bu eylemiyle resimde çarmıh gibi duran biçimin üzerinde doları çarmıha gerdiğini söylese de asıl amacı, Modernizm’in en karakteristik tarzdaki resimlerini üreten Malevich’in, resmin plastiğini götürebileceği en aykırı noktaya götürdüğü kabul edilen ve “son” ilan edilen resmini kinci bir tavırla deforme ederek; ona zarar vererek, yine kendisi de sanat yaptığını iddia etmesidir. Hatta Brener yargılandığı mahkemede, bu eylemi Malevich’le diyalog olarak gördüğünü söyler. Brener’in başka bir eylemi de Moskova Güzel Sanatlar Müzesi'ndeki bir Van Gogh resminin önünde "Vincent Vincent" diye bağırarak altına yapmasıdır.

Bir başka aktivist sanatçı da Pierre Pinoncelli’dir. Centre Pompidou'da gerçekleşen Dada sergisinde Marcel Duchamp'ın "çeşme"sini çekiç marifetiyle kırmış ve kendisini “bir dada eylemcisi” olarak sunmuştur. Yine Pinoncelli 1993 yılında "Fountain"e işeyerek nesneyi asıl işlevine geri döndürmek istediğini de belirtmiştir. Ama artık bu imkansız bir şeydir!

Duchamp’dan bu yana üretilenlerde, başka işlere yapılan göndermelerle anlamsızı oluşturma çabaları; taklit ve deformasyon; röprodüksiyon ve hatta röprodüksiyonun da röprodüksiyonunu üretme ile haleyi kırma gayreti; sıradanlaştırma, hayatın içinde eritme isteği; şaşırtma daha da ötesi şok etmeye duyulan amansız istek; takıntı halini yüzeye çıkarma, fetişlik; blöf; şantaj; hiçleştirme... Müstehzi bir tavırla yapılan tüm provokatif ve ironik meydan okumalar, hem de hepsi, günümüze gelene kadar eğlence halini aldı. Sadece “Fountain”in dünyanın farklı yerlerindeki sekiz müzede kopyalarının bulunması, sistemin tuttuğu alkışlarla ironiyi eğlenmek için lehine çevirdiğinin en güzel kanıtı. Duchamp’la aynı fikirden yola çıkan ancak nesnesizlik idealiyle onun karşı kutbundaki Vache’nin bugün pek bilinmiyor oluşu, tam da müzelerin sergileyecekleri birer Vache eseri bulamamalarından. Aynı zamanda Dada’dan Bauhaus’a tüm avangard hareketlerin sanat-hayat çelişkisinde sanatı hayat gerçekliğine dönüştürme çabaları, sistemin her şeyi birer ürün haline dönüştürmesine yol açtı. Duchamp geleneği başarılı oldu: artık her şey sanat; ya da hiçbir şey sanat değil! Bu durumda ideolojik bir tavır olarak avangardizmi benimsiyorsak, avangart olanı müzede izlemek yerine, Pierre Pinoncelli’nin eylemlerini desteklemek değil mi doğru olan? Özünden saptırılarak meta haline getirilen Duchamp’ın protestosunu sürdürmenin yolu, onu piyasa kuralları içinde yinelemek yerine tamamıyla yıkmaktan başka ne olabilir?

Bu, fazlasıyla çelişkili meselede doğru tavır almak oldukça zor! Kesinlikle gözden kaçmaması gereken bir konu var: Bugün Fransız hükümeti tarafından yargılanmış, hapis ve para cezasına çarptırılmış olsa da hiç kimse, Pinoncelli’nin kaderinin Duchamp’ınkiyle aynı olmayacağının garantisini veremez.

Devam ederek “ konumuzun 90 lı yıllar olduğunu, bahsedilen sergisinin ise 2007 de gerçekleşmiş olması nedeniyle, kendisine bu sorunun sorulamıyacağını” belirtti. Levent Çalıkoğlu da konumuzun 1990 lar olduğunu yineledi. Anlaşılıyordu ki henüz o konuya gelmemiştik. Denizhan Özer, 2007 deki işi üzerine bir sorusunun zaten olmadığını, burada bir çalıntılık iddiası sözkonusu olduğu için, bu iddia üzerine kendisinin bir açıklama yapmasının yararlı olacağını söyliyerek, dergilerden kendisine bu konuda sorular sorulduğunu ve kendisinin ne yanıt vereceğini bilemediğini belirtmesi üzerine verdiği yanıt ise “ evet ama benim orada video işim de var, o iş bana ait, kimse ondan bahsetmiyor” oldu.

Batılı bakışla iş üretmediğinin gerekçesini ailesinin Mekkeli olmasıyla açıklaması karşısında hayrete düştüğümü belirtmek isterim. Bu yanıt sanatçının izleyiciyi cahil zannetmesinden kaynaklanıyor olabilir mi acaba diye düşündüm. Yoksa aksi miydi? Batılı bakış, oryantalizm tam da insanın kendini tıpkı batının onu gördüğü gözlükle görüp konumlaması olup ailesinin Türkiyeden ya da Mekkeden olmasıyla ilgisi yoktur. Dolayısıyla sanatçının verdiği cevaba bir anlam verebilmekte güçlük çektim.

Yine Çalıkoğlunun yukarıda bahsi geçen sorusu üzerine açıkladığı, “asla kenarda daha önce yapılmış bir işi olmayıp, mutlaka sergiye çağırılıp kendisine konsept verilince, tam o konsepte uygun iş yaptığını” açıklaması, hatta konsepte tam uymayan işlere karşı duyduğu kızgınlığı ısrarla vurgulaması beni hayrete düşürmüştü. Bu yaklaşımının illüstrasyon yapmanın yöntemi olduğunu belirterek, o zaman yaptığınız illüstrasyon olmuyor mu sorusunu sordum. Sanatçı kızgınlıkla “o sizin fikriniz, siz de sanatçısınız, beğenmiyorsanız siz de kavramsal sanat yapmazsınız” şeklinde bir yanıt verdi. Bunun üzerine bahsettiği küratörlerin neoliberalist küresel sermaye ile ilişkileri bu kadar ayyuka çıkmışken, eline verilen konseptleri hiçbir sorgulamaya tabi tutmaksızın aynen yapıyor olduğunu söylemesinin beni şaşkınlığa düşürdüğünü belirttim.

Sanat izleyicisi konumuyla sunumu izlemeye gelmiş olan ve sonradan adının Filiz Özkan olduğunu öğrendiğim genç bir bayan izleyici de, genelde insanların kendilerini motive eden koşullara bir bağımlılık kazanması, bu koşullar yerine gelmezse motive olma konusunda problem yaşanabileceği üzerine bir soru sordu. Kendisine hiçbir konu verilmemiş olsa, konu verilip sergiye katılması söylenmeden , kendi kendisine , kendi duyarlılıklarıyla üretim konunda bir problem yaşayıp yaşamadığını sordu. Hale Tenger’den aldığı yanıt, “ Siz bu kadar sunumdan sonra hiçbir şey anlamamışsınız. Bu soruya cevap verilmez.” oldu.

Öncelikle buradaki üslup sorunu üzerinde birkaç söz söylemek istiyorum. Birçok kişiye hitap etmek üzere izleyici karşısına çıkan kişiler kendilerine sorulabilecek her soruya belli bir nezaket çerçevesi içerisinde cevap vermek mecburiyetindedirler. Konuşan konumunda bulunmaları, izleyen konumundakilere hakaret etme hakkını kendilerine vermez. Ne yazık ki bu tarz, bazı sanatçılarla birlikte Tengerin söz konusu ettiği “çantasında ilişkilerle Türkiyeye gelen” bazı küratörlerde de artık bir üslup biçimine dönüşmüş durumda. Daha sonra konuştuğum Filiz Özkan, aynı mekanda daha önce Vasıf kortunla yapılan bir söyleşide, izleyicilerden birinin sorusuna Kortunun da hakaret ederek yanıt verdiğini söyledi. Bu çok şaşırtıcı değil. Sayın Kortun Charles Esche ile birlikte gerçekleştirdiği 9. bienelin hazırlıkları sürecinde “yer sorunu “üzerine tüm sanatçılara Platformda yaptığı bir çağrıda, benim bu tarz Manifesta, İstanbul bienali gibi büyük bütçeli sergilerin para kaynaklarının neler ve kimler olduğu hakkındaki soruma da, o zaman da yanıt vermek yerine bana birçok sanatçı ve galericinin önünde hakaret etme yolunu tercih etmişti.

Bir ‘sanatçının’ hazin itirafları ve Bienaller

Levent Çalıkoğlu bir süredir 1990 yıllar üzerine, bu yıllarda parlama göstermiş sanatçılarla onların işleri üzerine söyleşiler yapmakta Yapı Kredi salonlarında. Bunlardan birisini 29 mayıs salı 2007 günü Hale Tenger ile gerçekleştirdi. Sayın Tenger yakınlarda YK Bankası Kazım Taşkent salonunda “ La havle” isimli bir sergi gerçekleştirmişti.

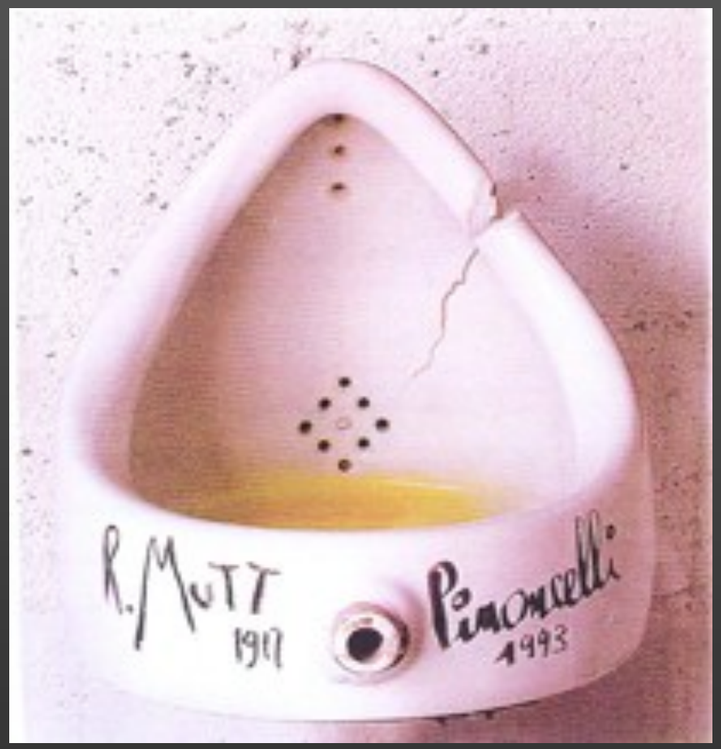
Sayın Tenger, görüntüler eşliğinde 90 lı yıllar boyunca gerçekleştirdiği işlerini paylaştı izleyicilerle. İşlerinde uzun süre ironiyi kullandığını dile getirdi. Bazen işlerinin isimlerini galeride işinin yanına koyarken çektiği zorluklara dair anekdotlar anlattı. Örneğin“Sikimden aşşa Kasımpaşa” isimli işinin adını koyarken, bu ismi sergi salonunda işinin yanına yerleştirmesine karşı çıkan galericisi ile nasıl mücadele ettiğini anlattı. Yine iri falluslu bereket tanrılarından duvar yerleştirmesi olarak Türk bayrağı oluşturduğu işi hakkında açılmış davada, ayyıldızın başka bayraklarda da olduğu , gokyuzunde de olduğu şeklindeki savunmasıyla davadan nasıl beraat etme yolları geliştirdiğini bizlerle paylaştı. Lorain Andersonun bir şarkısı üzerine yaptığı bir enstelasyonu ile Mahzar Fuat Özkanın Kürdili Hicazkar makamı bir şarkısı üzerine yaptığı çalışmadan bahsetti. Kürtlerin çektiği acıları MFÖ nün Kürdili hicazkar şarkısındaki kürdi kelimesi ile ilişkilendirmiş. Araba farları, kendisine yaşlı gözleri hatırlattığı için, iki araba farı arasına dizdiği çaydanlık uçları ile MFÖ nün kürdili hicazkar şarkısı eşliğinde sergilemiş işini. Boylece de Kürtlerin çektiği acıları anlatmış olmuş. Yine söyleşide kendisinin şanslı bir sanatçı olduğunu, çünkü sanat ortamına yeni çıktığı yıllarda Vasıf Kortunun Amerikadan Türkiyeye çantasında bir sürü ilişki olanağı ile yeni gelmiş olduğunu, kendisini 3. İstanbul bienaline çağırdığını, ondan sonra da her şeyin kendisi için çok iyi geliştiğini açıkladı. Sayın Kortunun çantasındaki ilişki ağlarının neler olduğunu ise kimse sormadı.

Konuşmanın sonunda sayın Çalıkoğlu sanatçıya ne şekilde çalıştığı üzerine bir soru sordu. Yani kendisi bir şeyleri dert edinip mi iş üretiyordu, dolayısıyla kenarda her zaman bazı işleri var da onların içinden mi sergiye davet edildiğinde iş veriyordu, yoksa sergi konsepti kendisine verildiğinde ona göre mi iş üretiyordu? Sanatçı bu soruya “ hayır benim hiçbir zaman bir kenarda işim olmaz, ben her zaman konsept önüme gelince iş üretirim ve işimi de mutlaka tam o konsepte göre yaparım” dedi. Hatta bazen sergilerde konsepte uymayan işler gördüğünde çok sinirlendiğini, o konseptin tam olarak vurgulanabilmesi için işlerin tümünün mutlaka o konsepte uygun olarak yapılması gerektiğini belirtti.

Sorular kısmına geçildiğinde Sanatçı Denizhan Özer, Tenger’e iki soru sordu. Birincisi işlerinde batılı bir bakış gördüğünü ve buna nasıl bir yanıt vereceğini merak ettiğini, ikincisi de “La havle” sergisindeki işinin Kabakov’ların 2003 Venedik bienalinde sergilenen ‘Yerim neresi’ isimli işlerinden çalıntı olduğunun basında yer aldığını, sanatçılar arasında bu konunun çokça konuşulduğunu, basından da kendisine bu ; konuda sorular sorulduğunu, dolayısıyla bu konularda nasıl bir yanıtı olduğunu bilmek istediğini söyledi. Sanatçının birinci soruya yanıtı “Benim yaptığım tüm eserler sapına kadar buralıdır” oldu. Oryantalist olamıyacağını da ailesinin Mekke’den gelmiş olmasıyla gerekçelendirdi. Çalıntılık iddiasıyla ilgili sorunun muhatabının ise kendisi olmadığını, bu sorunun Levent Çalıkoğluna sorulması gerektiğini söyledi. Tabii ki bu yanıt eminim ki orada bulunan bir çok kişi gibi beni de çok şaşırttı. Burada Çalıkoğlunun neden bu sorunun muhatabı olduğu anlaşılamadı.

Hatta iddia edilebilir ki bundan elli yıl sonra büyük bir olasılıkla Pinoncelli eylemlerinin fotoğrafları, videoları “Fountain”in arkasındaki duvarda sergilenecektir. Çünkü sistem, alternatiflerini kendi içinde eriterek güçlerini yitirmelerine neden olmakta ve söylemlerinin içeriğini boşaltmakta. Sanatçı, yüksek eleştirel amaçlar adına kendine mal etmeye çalıştığı dil tarafından karşısında bulunduğu şeyin içine fırlatılıyor. İçine almaya uğraştığı şeyin içine giriyor. Yıkıcı olan, gösteri dünyasında eğlence haline geldi, çünkü kurallara meydan okuyanlar da statükonun geleneksel kurallarını kullandılar. Sitüasyonist Enternasyonal bile, 90’larda büyük müzelerde gerçekleştirilen retrospektif sergilerle ya da kendisine bu devrimci hareketi örnek aldığını iddia ederek “durum”u ve “gösteri”yi tarz edinenler yüzünden tüketildi.

Postmodernizm’in kendine özgü stratejileri ile artık “eklektizm”, “simülakr”, “ironi” gibi kelimelerle tanımlanır oldu sanat. 2002 yılında yazdığı makalesinde Jean Baudrillard’ın şu sözlerini alıntılamakta fayda var. Baudrillard, söylediklerine karşın kim olduğuyla ironiyi kimseye kaptırmıyor!



Pierre Pinoncelli, Fountain

“Güncel sanat, geçmişi oyunlaştırarak ve kitsch’leştirerek kendi hesabına geçirmektedir. Bu yeniden kazanım işlemi, bir tür fosilleşmiş ironidir. Bu ironi sanat tarihinin en son aşamasıdır. Sanki sanat da tarih gibi, kendi çöp kutularını karıştırarak, atıklar içinde kendi kurtuluş yolunu arar gibidir. Çağdaş sanat eserlerinin pek çoğunun zerre kadar değere sahip olmayan bir görünüm sunduğu söylenebilir. Günümüz sanatçılarının esin kaynağı anlamsızlık, saçmalık ve sıradanlıktan ibarettir. Açıkçası yoksul göstergeler sunulmaktadır bize.



Piero Manzoni, The Irony

Hiçlik, değersizlik ve anlamsızlık üzerinde herhangi bir hak iddia edilemez, bunlar yeniden canlandırılamaz ve kendileriyle ilgili kurallar konulamaz. Hiçlik pazarıyla, reklam denilen hiçlik, insanları, kendilerine rağmen, kendilerine sunulanlara değer vermeye zorlamaya çalışan bir blöf ve şantajdan ibarettir. (…) Sanat yapan sanatçılarımız fetiş üretiyorlar ve ne yazık ki büyüsünü yitirmiş fetişler üretiyorlar. (…) Her şeyin estetiğin alanı içine sokulduğu bir ortamda, sanat diye bir şey olamaz."**(5)**

Çözümsüzlükler içinde kıvranmak yerine trajediyi geri çağırmayı ve asıl sahiplerine iade etmeyi öğütlemek gerek sonuç olarak. Kırılacak makineler yok artık; nesneyle uğraşmak yerine ardındaki fikri hedef almalı. Biçim ise yeni proleterlerini bekliyor.

Dipnotlar

1 Tristin Tzara, Dada Manifestoları, Çev. Elif Gökteke, Norgunk Yayıncılık, İst. 2004, s. 16.

2 Joseph Kosuth, "Giriş Notu", aktaran Şükrü Aysan (ed.), Sanat Olarak Betik.

3 G.W.F.Hegel, Estetik, C. 1, Payel Yayınevi, İstanbul 1994, s. 65-66.

4 Andy Warhol ve Pop Sanat'ın, sanatın gündelik olanla aynılaşmasından yola çıkarak reklam ve piyasaya endeksli üretimlerinin tamamını illa ki söz konusu düzlemde değerlendirebiliriz. Konuyu dağıtmamak için bu deryaya girmemekte fayda var!

5 Jean Baudrillard, İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik, Doğu-Batı Dergisi, Sayı: 19 Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, Çeviren: Oğuz Adanır, ss. 9-29

Not: 2007 rh+ Plastik Sanatlar Dergisi, Haziran - 41. sayısında yayınlanmıştır.

Kültürel sahipsizlenme yersizlik, yurtsuzluk kavramlarını toplumumuzda yeteri kadar sorgulayamadığımız anlamına karşılık bulabilir.

Yeni toplum kuramlarının, güncel sanat seçiciliği üzerinden "moderatör" saplantısına dönüşmesi bir sanatçı teslimiyeti sorusunu barındırıyor. Düşünsel özgürlük sınırlarında inşa edilen "istenen sanat" arz edilerek, talepler ise gözardı edilecek kadar "manipüle" edilebiliyor. Bir çeşit güncel düşünce üretiminde "biçimsel" denklemler kuran milli sanatçılarımız kendi hiyeraşik yapısını gene milli şartlara göre belirliyor. Bireysel sanat üretiminin toplumsal açmazlara hizmet etmediği bir ortamda para ve değerlerinin ne derece kültürel olgulara güç oldukları çok açık ve net. Modernizmin başlangıcı kadar, onu besleyen kollektif üretim biçminide ele almak sanırım doğru saptama olacaktır. Bilgi ve kullanımı toplumsal yüzeyde çokda derinlere inmeden , planlama mantığı ekseninde karşımıza çıkan bir çeşit toplumsal mimarlıkla ekonomik analitiğine mahkum bireyler ortaya çıkartmıştır. Karşımızda duran aniden yükselen binalar yollar kurumlar kuşatıcı trafik ruhsal bozukluklar ve açtığı yaralar iklimsel değişimle harmanlanınca Dünyamız da "felaket" çanlarına gerek olmadan yaşanan acı ve dehşetle karışık görüntüler bizim en önemli plastiketimiz oldu.

Modernizm ve 3.Dünya farklı bir otoban olmadan buluşmayacak. Hatta yan anlamıyla bir Dünya Sanatı için ne yapılabildiği ortadadır.

Ferruh Alışır



Bir serginin seçiciliği, ana konu başlığı ve aurası nasıl oluşturulur? Düşünsel yönden belirlenecek konvansiyonel kitle platformu hangi koşullarda, kitleyi nasıl katmakla oluşur. Katılım dışında kalanlar bu platformun neresindedir? Ve çağdaş sanatı nasıl okuyacaklardır? Örneğin Kuzey Avrupa da yaşayan üreten bir sanatçı Ortadoğu veya kült bir İslam Kültürünün neresinde buluşacaktır kitleyle? Sanırım hiçbir yerinde. Üçüncü dünya Kültürü ve bu Kültürün entegrasyonunu bir şekilde parçalamak kolajlar oluşturmak (hatta Deprressif bir Şizofreni ile) mümkünü olmayan bir okuma sunmaktadır. Avrupa bu kültürü ithal ederken sözgelimi pekçok yerel kaynağın "Anonimleşmiş" varyasyonlarını tüketecektir. Yabancı Kültür kendini Global Kültür üzerinden içselleşecektir. Sonuçta İnsan için yapıldığı düşünülen olgu, temelde insanı sistemli bir kadavraya dönüştüren Laboratuvarlarda Batı 'nın terapistliğine hizmet ediyor. Batı iyleştirmesini istediği hastalıkları bir başka coğrafyada Multicultur üzerinden deneysel tedavi yöntemleriyle çözmeye çalışacaktır. Yirmi yıllık bir tedavide Batı merkezli sanat dışında Hiçbir şekilde 3.Dünya Kültürüne kapı açılmaması çok vahim ve düşündürücüdür!

Ortak Pazar Kültürü, Avrupa Birliksizliği biryerde denenmiş hezimetler club kültürüdür. Demokratik açılımların beşiği sayılan Avrupa Kıtasın da toplumsal yaşantı bireylerin oluşturduğu demokratik hak ve taleplerin savunulduğu bir coğrafya. Yirmi yıllık ortak pazar rüyasında artan yeni muhafazakar milliyetçi trend, karşısında hiçbir şekilde uzlaşmacı bir tavıra bürünmezken bilinen en kutsal uzlaşma değeri hala 'işgal' kültürünü merkez alıyor. Eski tabiriyle emperyalist güçler korosunun orkestrası biz 3.dünya ülkelerine aynı tınıyı sunuyor. Kişisel olarak benim için Avrupalı Sanatçının varlığı olumlu umut vaadetmiyor. Pasifik ötesi kurumlarda bu durum dahada vahim. Kitle propaganda araçları toplumsal hiyeraşi için çalıştığı sürece Barış ve ona ait değerlerde bir değişim olacağı kanaaatinde değilim. Savaş kültürü ve sanayisi yıllarca sayısal verilerde büyük pay sahibi olmaya devam ediyor. Söz konusu bu tablo kafamda iyimserlik duygusu bir yana dipsiz bir karanlık çağın başladığına beni ikna ediyor. Kültürlerarası din, dil, ırk gibi kavramlar kendilerini daha muhafazakar merkezlere kaydırdı. Dünya gelir dağılımındaki adalet düşüncesi, eşitsiz ve dahada derinleşen bir kaos ortamı yaratıyor.

Yaptığım analizin, belirli yerlerde amacı kötümserlik tadı vermek değildir. Çağdaş - Çağdışı Sanat, herne şekilde karşımıza çıkarsa çıksın unutmamalıyız ki baktığımız aynada göründüğümüz yer Çağın dışı olacak. Çağın içindeyse Batı ve Kültürü için yaşamsal refah alanları sunulmaya devam edilecektir. Bizim için değil! Batı için!

Küratör Tavrı ve Güncel Sanat

Kayıtlı Sanat Tarihinden daha da eskidir sansür. Düşüncenin tehlikeli kıvrımlarıdır; iktidar, egemen güçler, emperyaller vs... için. Otoriter güç, özgürlüklerin biçimlenmesinde ölçü koyar. Sanatın sınırsızlığı, sonrasız sonsuzluğu; düşünceyi hep beslemiştir. Ayakta kalan yapıt zamanın ölmüş tozları arasından bizlere sırıttıkça "yeni" hep tartışılır olacaktır. Üretilen yapıt, ürünün kendine artı değeri, ancak ve ancak içinde barındırdığı "cüret" ile ölçülegelmiştir. Sanat tarihinin derin ve loş koridorlarında gezinen düşsakinleri gibiyiz. Kimse bize nerden temas ettiğini açıklamıyor. Fikirsel eser kirliliği ve yaşamsal eksiklikler sanatı bir varlıksal kesimin kontrollü oyunu haline sokmakta. Belli kurallar ve kurumlarla. Bu tavır belirli yönde içerik sorunu, daha da derin olarak seçicilik sorununu ister istemez gündeme oturtuyor. Seçili aura nın keşfi birlilerinin öteki, ötekilerin ise birilerini "rahatsız" etmediği ortam oyununa dönüşüyor.

Erman Akçay

2005 in Mart ayıydı sanırım, büyük bir hezeyan içindeydim. İnsanın kendini hayatta bu derece yalnız hissedebileceğini, daha önceleri hayal bile edemezdim.

..... Yaşamın tuhaf ve tehlikeli cazibeleri peşimi bir türlü bırakmıyordu, ya da cinler, bilemiyorum..... 2005 in kış aylarıydı, evet. Şu an hatırlayamadığım bazı nedenlerden dolayı grafik öğrencisi olduğum sanat okulumun koridorlarında nedensiz ve sessiz bir şekilde dolanmaktaydım. Kimsecikler yoktu ortalıkta ya da ben fark edemiyordum....

.....

Doksanların sonları:

Lise ikinci sınıfta, okul kurumuna karşı olan ilgim azalmaya başlamıştı. Son iki sene boyunca derslerde kafamın içinde gelişen aykırı fikirleri hayata dahil edebilmek için zil seslerini bekler, derslere zorla katlanır bir hale gelmiştim... 'Underground' yazışmalara bu dönemde başladım, yurtiçi ve dışındaki ekstrem müzik gruplarıyla takas (trade/ swap) yapıp elde ettiğim materyellerden underground müzik bültenleri hazırlıyordum. Şu an dönüp baktığımda, isim olarak çok sert bir seçim yaptığımı düşünüyorum: "SHOTGUN SUICIDE newsletter" 99-01 arası beni bir hayli oyalamıştı...



Daha sonra, güzel sanatlar akademisini kazandım ve çalışmalarımı grafik-illustrasyon

alanında yoğunlaştırmaya başladım. Üniversite dönemim boyunca Bora (aka.VENTOCHILD) Başkan'dan büyük moral, destek ve eğitim aldım. Girişte bahsetmeye çalıştığım üzere bu kaotik süreç 2005 kışına kadar devam etti. Sonrasında grafik anlatımın özgün açılımları ve medyası üzerine bir fanzin hazırlamaya başladım. Yeni sanatçılarla ve sanat biçimleriyle tanıştım; sokak sanatının, endüstri akademisinin üzerinden yaptığı uçuşlara tanıklık ettim. Derken kendimi bu yönde eğitmeye, geliştirmeye başladım. Sokak sanatı ucuz malzemelerle espirili işler çıkarmak için bire birdi...

Kısa sürede, şehrin diğer sokak sanatçılarıyla tanışıp kaynaşmaya, fikir alış verişinde

bulunmaya başladık. Ahenkli bir scene (camia) yaratma peşindeydik, müzik grupları

gibi kolektif çalışıyor ve kendimizi geliştiriyorduk.

Sokak sanatına ilgim işte böyle başladı sevgili dostum...



Sanat Sevicileri ve İstanbul Bienali

Yaşadığım coğrafyada, "Tekelci Bienal Kabusu" olgusu nun geçmişi onlarca yıl değil. 20 yıllık bir süreç. Yaşım 40. Sanırım bu, beraberinde dikte edilen "Batı" Çağdaş Sanatı'nın modern zamanlar üzerinden bizlere yolladığı bir ihbarname özelliği taşıyor ve yıllarca da taşıyacak gibi görünüyor. Özellikle genç entellektüel polemiğini "klişeleşmiş" sanat kesimine "kast sistemli sanatçı" minör denkleminde yılllarca aradı durdu. Bu, beraberinde bir "kimliklesizleşme" kavramına dönüştü, fakat içeriksezleşmedi. İçeriğinde Batı ve Modern hayatın dayattığı sorusal, ruhsal, toplumsal nabız, tröst ticareti ve Glabal Kültür pazarı üstünden pazarlandı satıldı ve uygulandı. Çocukluğum, ve ona ait veriler İstanbulda Kuştepe, Tarlabaşı,Şirinevler, Ortaköy, Cihangir parabolünde geçti. Bilinmiş değerler ve bilindik söylemlerin herzaman Batı ve Batı tipi, Öğrenim Eğitim, Kültür, politikaları karşısında, uzlaşmaz yerel kültür daima bu heterodoksal biçeşit Demokratikleşme Açılımıyla kendini farklı bir yerden gösteriyor. Toplumsal Burjuvazi ve kullandığı araçlar zamansal dönüşümünü global sermaye ile ilişkilendiriyor. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı bu bağlamda geçen 25 yıl içinde karşısında çok ciddi bir rakip ve rekabetin olmadığı tarihi yarımada kadastrosunda kazılarına devam ediyor.

Bu yüzden farklı alternatifsizleştirme çabaları ve desteklenen Batı konteksli çağrılı yapıtlar aynı fabrikanın ürünü. Sanırım çabası sadece bir renk aramak olan sanatsever kitleler ve yaratılmaya çalışılan yeni muhafazakar tüketici kitle için hertür müzik resim heykel fotograf plastik görsel işitsel sanat ürünü bir çeşit "Çağdaşlaşma" adı altında tarihi Sanat Tarihinden daha eskilere dayanan İstanbul Merkezinde bu yılda karşımıza çıkacak. Ve bilindik zamansal önermelerini tekrarlayarak...Doğrusu yıllar içinde Bienal Karşıtı sağlıklı reaksiyon çıkmamaması eleştiri almamaması artık bunu "körler sağırlar biribirini ağırlar" mantığının ötesine geçiremedi.Çekirdek bir aile mensubuydum halen öyleyim. Benim parabol çizip anlattığım coğrafylardan sadece ve sadece karşıma çıkan ilk sergi ziyaretim Cihangir de 1986 da başlayıp halen devam etmektedir.

Çağdaş sanat denkelemi içinde bir çeşit taşeron yüklenici görevinden çok deyim yerindeyse şantiye şefiliğine soyunmuş "Kuratör" olgusu; yaşadığımız 2000 li yıllarda sanat-sanatçı ilişkilerinde öne çıkmaya çalışan ama ulusal değerlerde seçicilik görevi misyonunu aşamamaış görünen bir seçkinler sınıfı ve bu sınıfın kurduğu seçicilerden oluşan pratiklerde hayat bulmaya çalıştı. Bu Global Kültür politikası yerelliklerini tanıyamadan pek çok Anadolu Gençlerini de peşinden sürükledi kullandı ve merdiven altına itti. O gençlerin pek çoğu şu an yapılacak Bienal Seçkisi içinde aynılaşmış olguya hizmet edecekler. Beyinleriyle enerjileriyle.Varoluşssal bir paradigma gibi seçen-seçilen denkleminden düşen eksilen veya ötekileşen, caddeler, kamusal alanlar hiç birzaman hiçbirşekilde bu kültürel olgunun bir parçası olmadı, olamadı, olmayacak gibi...Çağın değişen yüzü sadece Dünyayı izlemekten geçmiyor. İçine dahil olabilenin peşine düşüyor sanatçı; bilmediği boş, ama bir inancı temsil ederek clublaşan, Dünyanın tepkileri Ekosistem İflası ve bu iflasın getirdikleri sanırım günümüz sanatçısının konvansiyonel bakışında yok. Tüketim Kültürü oluşturmak ancak ve ancak Üretim Kültürünü düşünmek ve sorgulamaktan geçiyor. Günümün yirmi yaşındaki genci, doğumuyla birlikte, Çağdaş Sanat 'ı tümüyle izleyebildi ; tüketebildimi? Yirmi yaşındaki TC gençlerini bu vizyonda sanatla buluşturmak kamusal alanda çağdaş sanatı paylaşmak hiçbir zaman gerçekçi olamadı.Kuratör' ün Çağdışı varoluşu bu Osmos u devredışı bıraktı.



Yumino_Seki

Sergi, ne yazık ki başta düşünüldüğü oranda seyircisiyle buluşamamış ve şehirle diyalogu sınırlı kalmıştır. Bunun belki küratörleri de aşan sebepleri vardır ama gördüğümüz eksiklikler içinde organizasyon ve iş bölümü problemleri başta gelmektedir. Bu serginin yeterince tanıtımının yapılamamasını da beraberinde getirmiş gibi gözüküyor. Serginin şehir insanı ile daha fazla bütünleşememesinin sebebi budur. Bir diğer husus da sergi kavramı ve çalışma içeriklerinin yeterince uyuşmamış olduğudur. Bu gerçi Türkiye'de genel bir sorundur. Küratörlerin katılımcıları kavram üzerinde daha çok düşünmeye ve eğer kavrama uygun belli çalışmaları istenmediyse yeni üretimler konusunda yönlendirici olmaları gerekmektedir.

Bu yıl ikincisi gerçekleştirilen çağdaş sanat sergileri Çanakkale'de güncel sanatın tanıtılması ve yaygınlaşması için önemli işlevlerde bulunmaktadır. Bu önemli etkinliğin eksikliklerini gidererek gelecek yıllarda da gerçekleşeceğini ve kurumsallaşacağını umuyoruz.

Not: 2007 rh+ Plastik Sanatlar Dergisi, Eylül - 43. sayısında yayınlanmıştır.

Hiçbir zaman başlamadı, hiç bir zaman da bitmeyecek gibi....

99KÇ (99 KAYIP ÇOCUK) yukarıda da bahsetmeye çalıştığım üzere spontane gelişen bir proje oldu. Okulda hayalet etkisiyle dolaştığım günlerin birinde sanat psikolojisi isimli bir ders keşfettim ve sinsice bu derse dışardan katılmaya başladım. Sanat, psikoloji, şizofreni ve saykodelikler gibi siberpunk kavramların konuşulduğu ders Cem Mumcu tarafından titizlikle kontrol ediliyordu. İlk sayı bu ders için hazırlanmış ultimaton görünümlü tuhaf bir sanat psikolojisi metni denemesiydi. Bu deneme kuzenimin Kuzguncuk'taki evinde kaldığım gecelerin birinde, cep telefonuma kaydettiğim mesajların kolajlarından oluşan anksiyeteler ve aforizmalardan oluşuyordu. İkinci sayıda bir adım daha ileri gidip daha görsel bir arayışa yöneldim. 2004 Öğrenci Trienali için hazırladığım fakat onaylanmayan sıradışı bir projeden kendi seçtiklerimi bir araya getirdim: Konusu insan hakları olan ve portre sanatını anımsatan bir kolaj serisi + Berk İybar'dan iki şiir ve Ventochild' dan bir korku illustrasyonunu da eklemeyi unutmadım. Üçüncü sayı sanırım gene tek sayfaydı... Dördüncü sayı da ise kafamdaki 'underground' fanzin havasını yakalamaya başlamıştım. Fakat sınırları çizmekte bayağı zorlanıyordum. Grafikten illustrasyona, dijital art'tan street art'a her dalgadan ayrı bir haz duyuyordum, disiplin farkları olsa dahi, hiçbirine ilgisiz kalamıyordum. Galerilerin, düzenledikleri sergilere, online database oluşturmaları, gençlerin uzak coğrafyalarda yapılan işlerden haberdar olmaları açısından eşsiz bir fırsattı. Aynı zamanda da yoğun bir görsel külliyat. Farklı işler üzerinde çalışan, bir çok farklı sanatçı... Tüm vaktimi yurtiçi ve dışında yapılan işleri araştırmaya, incelemeye harcıyordum. Eski bir alışkanlık olan söyleşi metinleriyle, düşüncelerini öğrenmeye, yaymaya çalışıyordum...



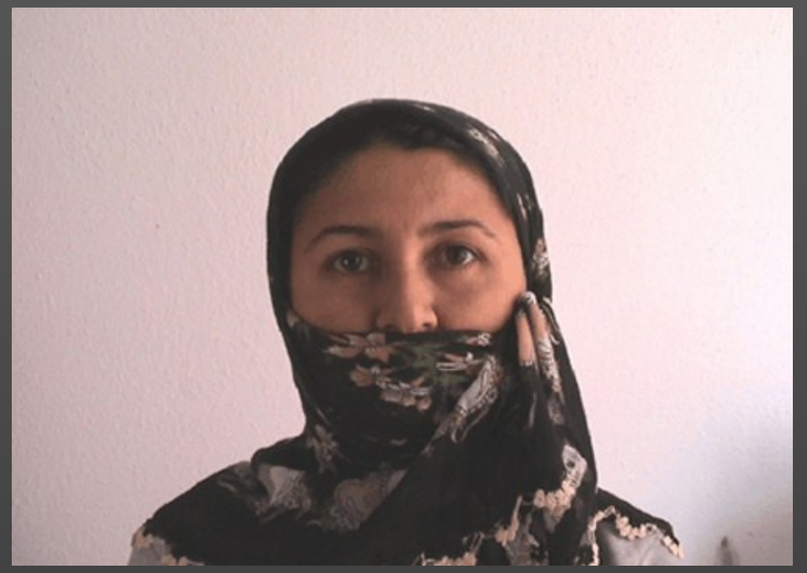
99kç sürecinde tanıştığım ve ufkumu genişleten 3 isim: Rafet Arslan, Tunç Dindaş, Çağrı Küçüksayraç oldu. İzmir BK edebiyatçılarından İstanbul Graff. camiasındaki önemli isimlerinden destek ve saygı aldım. Aynı dönemlerde zaman zaman akademiye uğrayıp hocalarımın da sokak sanatına ilişkin fikirlerini alıyordum. 2006 kışında İzmir'de düzenlenen "Gün Işığıyla İlk Buluşma" isimli sergimiz ise bu sürecin zirve noktası oldu diyebilirim.





Özer insan ilişkileri yerine kurumlar ve insan ilişkisine dönen yaşamın kendi özüne yabancılaşmasını, renksiz ve rutin insan hareketleriyle geçen günlük hayatı yansıtarak anlatıyordu. Norveçli sanatçı Andreas Tovan'ın çalışmaları da video sanatı adına iyi örnekler oldu.

Seksenbeş sanatçıyı toplam on ayrı mekanda bir araya getiren Sınır Çizgisi adlı serginin ilgiyi ve kutlamaları hakkettiğini söylemek gerek en baştan. Sergi küratörleri Denizhan Özer ve Seyhan Boztepe'nin yanı sıra sergi koordinatörü Burcu Çoştur'un emeklerini gözlemlemiş biri olarak bunu söylemek borçtur. Ancak eksiklikleri de söylemek bir görevdir.



Şinasi Güneş, Anatolia



Jun'ichiro_İshi

Jun’ichiro Ishii bir dostluk katalizörü olarak gördüğü çay bardaklarıyla gerçekleştirdiği yerleştirmesinde, iplerle astığı çay bardakları arasında insanları dolaşmaya davet ediyordu. Japon sanatının geleneklerin yansıdığı çalışma da sadelik yalınlık ve hafifleme gibi olgular hissediliyordu. Ishii düşündü mü bilmem ama çay bardaklarının arasında gezmek oldukça maharet gerektiriyordu ve dostluğun ne kadar yoğun bir dikkat gerektirdiği bize hatırlatıldı. Ayrıca Kılıç'ın çalışmasıyla aynı sorunu taşıyan bir sorunu vardı bu çalışmanın; zorunlu olarak mekâna yerleştirilen ve bakılması için kapıya açılmış pencereler işleri düzlemleştiriyor ve tek noktalı bakış açısına mahkûm ediyordu. Pencere, Ishii çalışmasını aralarda gezilmesini engelleyerek daralttı. Mehmet Kavukçu daha öncede başka yerlerde sergilediği kürelerini burada kırmızı beyaz yani Türk bayrağının renklerinde yeniden gerçekleştiriyordu. Çanakkale gibi bir şehirde bunun neye tekabül ettiği açıktı elbet. Ancak Kavukçu’nun bu çalışmasını farklı konseptler altında yeniden sergilenmesi bir açmazdı. Kürelerin plastik toplardan oluşturulması çalışmanın farklı yerlere kaymasını getiriyordu. Çünkü bu tür çalışmalarda her objenin yüklendikleriyle anlam oluşumuna katıldığı gözden uzaklaştırılmıştı. Yerleştirme sorununu ise buraya almıyorum. Maria Sezer daha önce de sergilediği video yerleştirmesini burada yeniden kurguladı. Ama çalışma sergi kavramıyla denk düşüyordu. Yaşamın kendisine ait sınırlarını hatırlatan sanatçı, yaşamlarımızın hayat kumsalında görülen ve kaybolan gölgeler olduğunu bize yeniden hatırlatıyordu. Maria’nın çalışması doğu felsefesiyle yakın ilişkiler içeriyordu. Nancy Atakan’ın dijital baskısı bu açıdan Maria Sezer’in çalışmasıyla paralellikler taşıyordu. Benzer bir bakış açısının olumsuz halli gibiydi. Nancy Atakan’da dalga ve parçacık kavramlarıyla bu geçiciliği vurguluyordu. Bu kavramları bir vantilatör imgesiyle birleştirmeyi deneyen Atakan, Sezer’in şiirsel bakışına karşın daha bilimsel ve nihilist bir bakış açısına oturuyordu. Gül Ilgaz Kent, daha öncede araştırmalarının konusu olan, verili bir kültürde kadın olma hallerini bize anlatıyordu: Bir tül perde üzerine geçirilmiş sırttan görünen bir kadın imgesi. Mekânda neredeyse kaybolmuş ve erimiş bu kadın imgesi bu duruma ilişkin bir tespitti. Nazan Azeri daha önce silahlarda yaptığı çimlendirmeleri bu sefer kendinde uyguladığı bir foto performansla sergiye katıldı. Silahlarda negatif bir nesneyi olumlu bir dönüştürmeye uğratan çim-lendirmeler bu sefer yaşam ile ölüm arasındaki sınır da yer alan doğal bir dönüşümün hatırlatılmasıydı. Gözden uzak tutulan ölüm kavramının daha estetik bir geri dönüşüydü bu.

Serginin video bölümünde ise oldukça kalabalık bir sanatçı grubu vardı. Video bölümünde Şinasi Güneş dört videoyla yer aldı. “Koyunların peşinde” ve “Anatolia” dikkatleri çeken çalışmalar arasındaydı. Koyunların peşinde tipik bir Şinasi Güneş çalışmasıydı. Normal durumları provoke etmesiyle tanınan Güneş, İskoçya’da da boş durmamış tüm hınzırlığını sergilemişti. Gündelik ve sıradan bir İskoçya bozkırı, Güneş provokasyonuyla bambaşka bir hale dönüşüyordu. Sakin ve huzurlu pastoral görüntü anlamsız gibi görünen bir eylemin ardından capcanlı bir hale dönüşüyordu. Anotolia ise daha sosyolojik tabana oturan bir çalışmaydı. Yurt dışında da epey ilgi bulmuş bu çalışma Anadolu topraklarında kadının başını bağlama biçimlerini ardı ardına gösteriyordu. Bu bir kültürel zenginliğin mi gösterisiydi yoksa “baş bağlamaktaki” ;hünerimizi mi sergiliyordu Güneş? Jun’ichiro Ishii ipek böceği isimli video çalışmasında da yine ilgiye değer bir performansla karşımızdaydı. Bir wolkswageni geceler boyunca, bir kozaya dönüşene dek iple sarıyordu. Yine Denizhan Özer bu bölümde İngiltere’deki insan ilişkilerini konu aldığı video çalışmasıyla yer aldı.



Sınır Çizgisi / Border Line

Fatih Balcı

Murathan Mungan şiirlerinde ve öykülerinde kullandığı çember imgesinin kaynağını anlatırken Mardin'de gördüğü Yezidilerden bahseder. Yezidiler etrafına çember çizildiğinde öleceğini bilse bile çemberin dışına çıkamazlarmış. Nasıl bir korku içlerine yerleştiyse çember onlar için aşılamaz bir sınırmış. Mungan bunu gördüğünde, aslında herkesin kendisine yarattığı çemberler, sınırlar içinde yaşadığını fark ettiğini anlatır.

Çanakkale Belediyesi'nin gerçekleştirdiği "44. Uluslararası Troia Festivali" kapsamındaki etkinliklerden biri olan Sınır Çizgisi/Border Line sergisinin küratörleri Denizhan Özer ve Seyhan Boztepe, sergiyi bizi çevreleyen sınırları anlamak ve bu sınırların nasıl aşılacağı üzerine bir olanak olarak tasarladıkları sergiyi web sitesinde ilan ettiler. Serginin ülkeler, kültürler arası bir diyalog için zemin oluşturmasının amaçlandığı; sanatçıların birbirlerini tanıyacakları, çalışma biçimlerini, yöntemlerini paylaşacakları bir ortamın yaratılmaya çalışıldığı özel sohbetler sırasında dile getirildi. Tüm bunların yanında sergi, merkez ve periferi ilişkisini kırmak, sanatın en güncel formlarıyla şehre nüfuz etmesinin sağlanması gibi yan amaçları da içinde barındırıyordu.

Seksen beş sanatçının yer aldığı serginin katılımcı dağılımına ve sergilenen çalışmalara baktığımızda amaçlara uygun bir yol izlendiğini söylemek mümkün. Sergi İngiltere, Azerbaycan, İsrail, Özbekistan, Japonya, Lübnan, İzlanda, Gürcistan, Fransa, Kanada, Almanya Rusya Federasyonu, Yunanistan, Polonya gibi oldukça farklı ülkelerden katılımcıları bünyesinde topladığı gibi Türkiye'den katılımlarda, İstanbul merkezli üretim yapan sanatçılar yanında çok çeşitli illerde üretimlerini sürdüren sanatçıların seçilmesine dikkat edilmişti. Aynı mantık davet edilen sanatçı kuşaklarında ve sanatsal ürün çeşitliliğinde de izlenmiş gibiydi.

Bedri Baykam, Nacy Atakan gibi Türk Sanatında bir isme ve yere sahip olan isimlerle daha genç kuşaktan sanatçılar bir araya gelebildi. Bu da kuşaklar arası etkileşimi fazla gerçekleştiremeyen Türk Sanatında bu tuhaf sınırın aşılması için uygun bir zemindi. Sergilenen çalışmaların dağılımı açısından da sergi sınırlar arasında dolaşıyordu. Geleneksel sanat yapma biçimlerinden güncel biçimlere ve bunların ara formlarına kadar birbirinden çok faklı tarz ve biçim bir araya geldi. Bu anlamda da hem tarihsel hem de türsel bir döküm gibiydi. Tuval resminin figürden soyuta uzanan farklı biçimlerini görmek mümkün olduğu gibi tuvalin geleneksel yollarının çatallaşmasını da izlemek mümkün oldu. Yani modern boyutlarıyla temsil sorununda devinen tuval resminden bunları aşmaya çalışan ve bunların tamamen dışında kendini konumlandıran postmodern arayışlara kadar birçok çalışma sürtünme yerleri ve dikiş izleriyle bir aradaydı.

Sergide yer alan çalışmalara geldiğimizde öncelikli olarak bu yazının boyutları yüzünden seksen beş sanatçının işlerinin tümünü burada ele almanın mümkün olmadığı belirtmemiz gerekiyor. Ayrıca yine aynı sebepler den uzun analizlerde bulunmakta mümkün değil. Bu yüzden sergideki bazı çalışmaları burada kısaca ele alacağız.

Nurettin Erkan'ın dev boyutlu kuşatıcı resmi figüratif resmin olanaklarını bize yeniden hatırlatması açısından ilginçti, Mustafa Horasan'ın fotoğraf kökenli soyutlamalarıyla sergide yer aldı. Ama resimlerde " Der Spiegel" sendromu olduğunu belirtmem gerek. Müfit İşler , Yıldız Doyran gibi sanatçılarda Amerikan Soyut Dışa Vurumculuğu'nun arayışlarını hatırlatan tuval resminin kendi iç sorunlara ilişkin plastik arayışları görülüyordu. Bedri Baykam; Ramazan Bayrakoğlu, Gülay Yaşayanlar gibi bir yandan tuval resmini geleneklerine yaslanan ama bir yandan da onu güncel ve politik ihtiyaçlar doğrultusunda yeniden yorumlamak isteyen deneysellikleri ve arayışları görmek mümkündü. Yine tuval resminin konvansiyonel araçlarını zorlayarak onu farklı bir düzleme taşımak isteyen çalışmalardan biri Nurdan Karasu'nun daha önce Türk sanatında örneklerini gördüğümüz minimalist çalışmalarıydı. Serpil Kapar Kılıç'ın kendi resimsel serüvenini üç boyutlu bir düzleme taşıyarak yaptığı deneysel çalışma ise iki boyutta çözmeye çalıştığı plastik değerlerin üç boyutlu ve denetlenmesi daha zor olan gerçeklik düzleminde çözülme çabası gibiydi.

Tüm bu tuval resmi ve onu aşma denemelerin yanında doğrudan kendini bu geleneğin dışında konumlandırmış güncel stratejileri de izlemek mümkün oldu. Jun İchiro, Fatih Balcı, Mehmet Kavukçu, Maria Sezer, Gül Ilgaz Kent, Bülent Bakan, Cebrail Ötgün, Pınar Yeşilada gibi sanatçılar yerleştirmeleriyle sergiye katıldı. Nancy Atakan, Nazan Azeri, Vicdan Nalbur gibi sanatçılar ise dijital baskılarıyla sergiye katıldılar.



Fatih Balcı