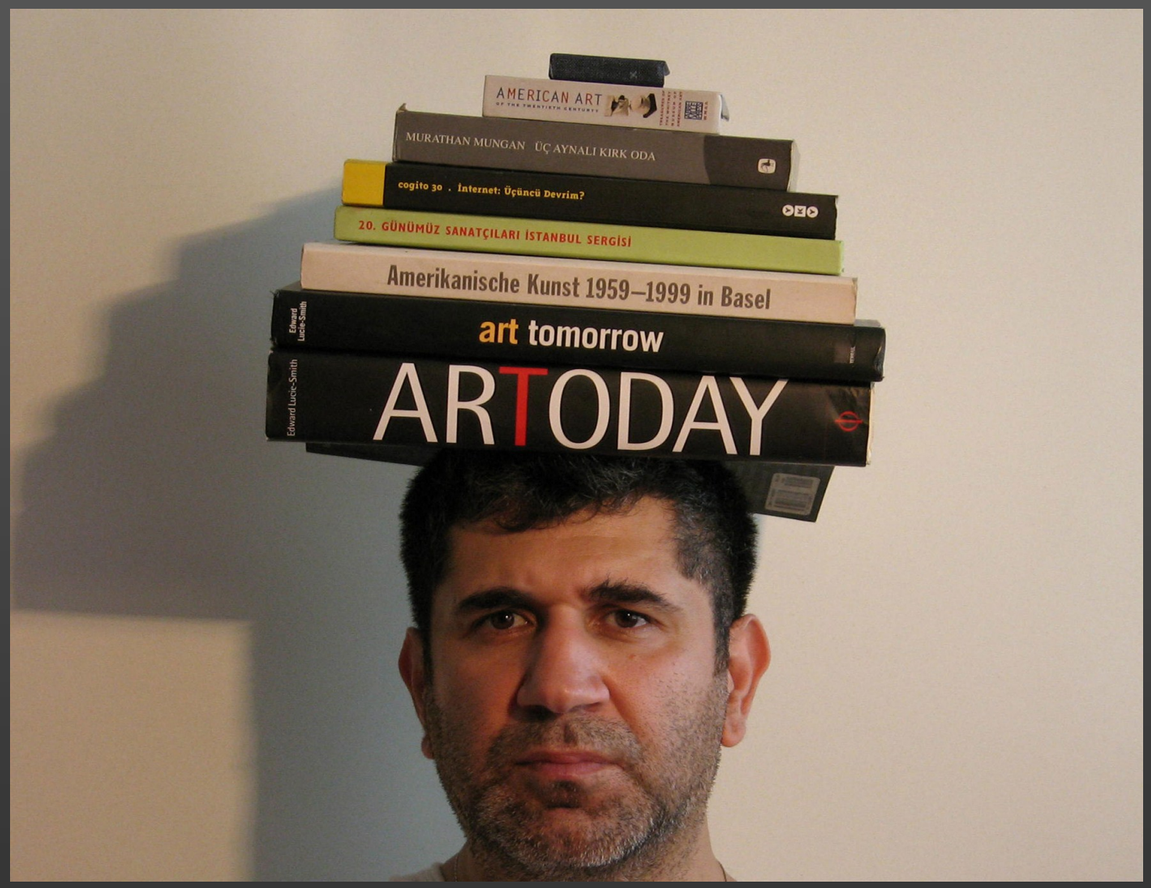
EBENZİN GÜNCEL SANAT DERGİSİ



© Ocak January 2010

http://www.ebenzin.com/

EBENZİN GÜNCEL SANAT DERGİSİ



Sayı:6, 2010
http://www.ebenzin.com/

EBENZİN GÜNCEL SANAT DERGİSİ

Editör Editor
Şinasi Güneş, Coşkun Sami

Grafik Tasarım Graphic Design
Şinasi Güneş

© Ocak January 2010

http://www.ebenzin.com/

Sayı 5:

Sanat, Siyaset, Popüler Kültür
Mehmet Yılmaz

Resim Sanatında "nesneleştirilen kadın imgesine" İronik Bir Yaklaşım: "Sylvia Sleigh"
Lütfiye Bozdağ

Tate Modern'de Street Art
Özgen Yıldırım

Sanatsal Olandan Metinsel Olana: XI. İstanbul Bienali
Özgen Yıldırım

Sokak Sanatı
Özgen Yıldırım

Sokak Sanatı Röportajı
Şinasi Güneş, Böcek

Tornavideo Video Art Etkinliği
Özgen Yıldırım

Ön Kapak / Front Cover: Şinasi Güneş
Arka Kapak / Back Cover: Şinasi Güneş

İletişim:

ebenzin@gmail.com

sinasig@gmail.com

http://www.ebenzin.com/

SANAT, SİYASET, POPÜLER KÜLTÜR

Mehmet Yılmaz

Son zamanlarda ‘sanat’ ve ‘siyaset’ kavramlarının oldukça sık bir araya getirildiğine tanık oluyoruz. Bu bağlamda sergiler gerçekleştiriliyor; sanat dergilerinde, bazı gazete köşelerinde ve panellerde bu konu tartışılıyor. Tabii, tartışma ve etkinliklerde ‘siyaset’ derken, sanatın kendi öz dinamiklerinde içerili olan siyasetten çok, ‘güncel siyaset’ kastediliyor. İlginç olansa, öteden beri ‘sanata siyaset bulaştırılması’na iyi gözle bakmayan çevrelerin bile ortadaki bu tartışmayı desteklemesidir. Son İstanbul Bienali ve onunla ilgili çıkan çeşitli haber ve yorumlar bunun en canlı kanıtlarından olsa gerek.

Sanat ve siyaset konusuna serinkanlı bakabilmek için, güncel tartışmaları şimdilik es geçip, bazı temel soru ve yanıtlarla ilerlemeyi öneriyorum:

Sanat ortamını oluşturan oyuncuların ekonomik, sınıfsal ve siyasal konumları nedir, ilişkileri nasıldır?

Sanatçı, şu ya da bu derecede güncel siyasetle ilgilenmeli mi (sanatına siyaset bulaştırmalı mı), yoksa siyaset dünyasından uzak mı kalmalı?

Sanatın özünde içerili olan siyaset nedir?

Siyasal ilericilik ile sanatsal ilericilik örtüşür mü, yoksa bunlar ayrı şeyler midir?

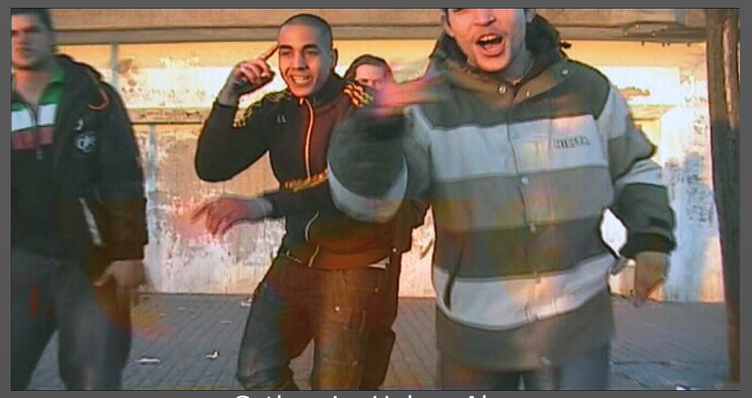
İşe ilk sorudan başlamakta yarar var; çünkü yanıtı, meselenin ana hatlarını verecektir bizlere.

Sanat, istisnalar olmakla birlikte, öteden beri egemen sınıfların hizmetinde olmuştur. Mısır piramitleri ve onları süsleyen heykel ve resimlerden tutun, bugüne kadar yaratılan eserlerin çok büyük bir kısmı bu hizmetin kanıtları olarak duruyor karşımızda. Sanatçılar, gönüllü ya da gönülsüz, her zaman egemen güçlerin yanı başında olmuştur. Aralarında tam bir çıkar ilişkisi vardır. Egemen güçler sanatçıları beslemişler, kendilerini göstermelerini ve ünlenmelerini sağlamışlar; karşılık olarak da sanatçılar onların saygınlıklarına saygınlık katmışlar, gerek maddî gerek manevî Ü anlamda iktidarlarını imgeye dökmüşler, hatta hoşça vakit geçirmeleri konusunda yardımcı olmuşlardır. Özetle, her iki taraf da birbirlerinin varoluşlarına katkıda bulunmuşlardır.

Ortalama son iki yüz yıldır sanatı ve sanatçıyı destekleyen sınıf (farklı katmanlarıyla) burjuvazidir. Alemin yeni efendisi olan bu sınıf, sanatın yeni ortamını oluşturmuş, seçkin üyeleri aracılığıyla sanat akımlarının düşünsel temellerini ya bizzat oluşturmuş ya da parayla tuttuğu yazarlara havale etmiş, reklâmlarını yapmış, sanatçıları kışkırtmış, eserlerini kaliteli bir mala çevirmiş, özetle, ortamı (yani, piyasayı) kızıştırmıştır. Buna karşı çıkan sanatçılar olmuştur olmasına ama burjuvazi harika refleksi ve dehasıyla onları ve yapıtlarını da paraya çevirmeyi başarmıştır.

“Her sunum kendi istemini yaratır” ilkesi sanat piyasası için de geçerlidir.

Hou Hanru’nun küratörlüğünde gerçekleşen 10. İstanbul Bienali’nin kavramsal çerçevesi: “İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik.”



Catharsis, Hakan Akçura



Oğul,Maria Sezer



Yukarı Bahçe, Ferhat Özgür

Eski Türk filmlerinin görüntü ve diyalogları üzerinde kendine özgü bir stilde oynayan sanatçı, aynı zamanda deneysel müzikleri de arka fonda kullanır. Sanatçı mizahi unsurları kesitler halinde izleyiciye aktarır.

Tornavideo etkinliğinin son konuğu "Oğul" isimli videosuyla Maria Sezer idi. Doğal malzemeyi sanat nesnesine dönüştürme konusunda bir hayli usta olan sanatçı geçmişte raku denilen özel pişirme tekniğini kullanarak kendine özgü raku tabaklarını tasarlamıştır. Doğa ve değişim kavramlarının birbiriyle olan ironik bağını ; çalışmalarında işleyen sanatçı, "Oğul" isimli videosunda doğaya müdahale edilmeksizin kendiliğinden gerçekleşen bir döngüyü gözler önüne serer. Kovanlarına giren ve çıkan arıları görüntüleyen sanatçı, kovanların içindeki yavruların beslenmesi ve dışarıya ergin bir arı olarak çıkmasını doğal seyri içinde verir.

Genç küratörler Funda Oruç ve Uğur Karagül'ün gerçekleştirdiği Tornavideo Video Art Etkinliği, Ankara'nın güncel sanat ortamının hareketlenmesi adına önemli bir katkı sağlarken aynı zamanda yeni güncel sanat projelerinin de gerçekleştirilmesi için tetikleyici bir özellik taşımaktadır.



Elbise Dolabı, Nezaket Ekici

Modern sanat müzelerine, resmî ve özel koleksiyonlara bakınız lütfen. Bu alışverişte kazançlı çıkan kimdir? Yenilikçi burjuvazi ve yenilikçi sanatçı. Ya halk? O her zaman ortamın dışında kalmış, savaşta ölmüş; fırsatını bulursa (o da nadiren) seyirciliğe terfi etmiştir.

Son zamanlarda bazı sanatçıların bundan rahatsız oldukları görülüyor. Dediklerine göre, küresel sermaye sanatı yönlendiriyormuş; sergileri içi boş bir gösteriye, yapıtları da birer mala dönüştürüyormuş; geri kalmış ve gelişmekte olan ülkelerin ulusal sanatlarını ezip geçiyormuş, falan. Günaydın! Perşembenin geleceği çarşambadan belliydi oysa.

Hiç kuşkusuz, yaşam her zaman şaşırtır insanı. Ama yine de, meydana gelen sürprizlerin gökten zembille inmediğini, rastlantı ve zorunluluk ile yoğrulmuş toplumsal sürecin doğal sonuçları olduğunu görmek zorundayız. Bu gibi sürprizler, yatağında kendi bildiğince akan bir nehrin yüzeye vurmuş dalga ve köpüklerine benzer. Oysa asıl devinim daha dipte gerçekleşir. Önemli olan, işte bu dip dalgalarını, genel akışı doğru kavramaktır. Bir buçuk asır önce Marx ve Engels işte bu genel akışı kavramışlar, dahası, muhtemel sonuçları önceden görmüşlerdi:

"Burjuvazi, tarihte son derece devrimci bir rol oynamıştır. İktidara geldiği her yerde burjuvazi, tüm feodal, babaerkil, kırsal ilişkileri darmadağın etmiştir. İnsanları doğal efendilerine düğümleyen cicili bicili feodal kordonları acımasızca koparıp atmış ve insan ile insan arasında kupkuru çıkar dışında, duygusuz 'nakit ödeme' dışında, hiçbir bağ bırakmamıştır. (…) Bugüne dek, üstün değer verilen ve sofuca bir ürküntüyle bakılan ne kadar eylem varsa, burjuvazi bunların üstündeki kutsallık örtüsünü çekip atmıştır. Doktoru da, hukukçuyu da, rahibi de, şairi de, iktisatçıyı da kendi ücretli emekçisi haline getirmiştir. (…) Üretim araçlarında, dolayısıyla üretim ilişkilerinde ve dolayısıyla tüm toplumsal ilişkilerde sürekli devrim yapmaksızın burjuvazi varolamaz. (…)

Sürekli genişleyen sürüm ihtiyacını karşılamak için burjuvazi, yeryuvarlağının bütününe el atmakta. (…) Üstelik yalnız maddî üretimde değil manevî üretimde de bu böyle. (…) Ulusal tek yanlılık ve sınırlılık artık mümkün değil; pek çok ulusal ve yerel edebiyattan bir dünya edebiyatı oluşmakta. (…) Tek kelimeyle, istediği gibi bir dünya yaratıyor kendine."

Bugünkü manzaranın dâhice öngörüsüdür bu satırlar. Bu sınıf dün modern sanatı destekliyordu, şimdi de çağdaş (güncel, postmodern) sanatı desteklemekte ve yönlendirmektedir. Kendini yenileme ve ortamı idare etme (yani siyaset yapma) becerisinin mükemmel olduğunu kabul etmeliyiz. Bu sınıf sanatçıyı yenilik yapması konusunda her zaman kışkırtmış, kendi sağlığı için sanatı bir özeleştiri mekanizması (panzehir) olarak kullanmasını bilmiştir –tabiî, öldürücü dozda olmaması koşuluyla.

Örneğin, anarşistlerin eylemlerine katılan Courbet ve Wagner gibi sanatçılara (devlet aracılığıyla) dünyayı zindan ederken, günlük siyasetle doğrudan ilgilenmeyen öncü sanatçıları hararetle desteklemiştir. Özetle, kapitalist devletlerde sanat piyasasının efendileri olan tüccarlar, kendilerini ilericiliğin kalesi olarak gören komünist partilerden çok daha açık görüşlü bir politika izlemişlerdir. Olaya sanatçı cephesinden bakarsak, sanatçıların patronlarla olan ilişkilerinde çelişkiler yaşadıkları ortadadır. Sanatçılar patronların piyasayı belirlemesinden rahatsız olsalar da onlarla çalışmak zorunda oldukların bilincindedirler.

Marx - Engels, Komünist Parti Manifestosu, çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1999: 49-51.

Örneğin bir yazar, eserini basacak ve dağıtımını yapacak bir yayıneviyle, ressam ise bir galericiyle çalışmak zorundadır. Ancak, güncel siyasetle ilgilenme konusunda yazarlarla görsel sanatçılar arasında bazı davranış farklarının olduğu söylenebilir. Eserine güncel siyaset bulaştırma konusunda, eğer istekliyse, yazarın ressama göre daha avantajlı olduğu ortadadır. Yazar da siyasetçi gibi insanlara sözcükler aracılığıyla seslenir, dünyasını sözcüklerle kurar. Yani, yazarın siyaset dünyasıyla kavramsal bir ortaklığı vardır. Öte yandan yayınevi yazarın siyasi görüşlerini paylaşmasa bile, eser nitelikliyse muhtemel 'müşteri sayısını' düşünerek basmayı göze alabilir. Yani, eser başlangıçta biricik olsa bile ucuz kopyaları sayesinde binlerce müşterinin alması sağlanabilir ki bu da yayınevinin kazancının garantiye alınması demektir.

Oysa kazancını resim satışına bağlayan bir galerici yayıncı rahat davranamaz. Çünkü bir tablonun satış anında biricik alıcısı vardır ve o da çok varlıklı biridir. İktidardaki sınıfın üst tabakasına mensup bu şahsiyeti kimse ürkütmek istemez elbet. Bunu ressam da galerici de önceden bildikleri için davranışlarını kendiliğinden ayarlarlar. Ayrıca, zararlı olduğu gerekçesiyle ressam gerçekten de sanatına güncel siyaseti ; bulaştırmak istemiyor olabilir. Bu yüzden görsel sanatçıların çoğu eleştiri, karşı çıkma ve yenilik gibi içsel dürtülerini sanatın iç sorunları aracılığıyla tatmin ederler. Ressamların güncel siyasî söylem ve etkinliklere çok sıcak bakmamalarındaki bir diğer neden de, yazarların aksine, kavramlar dünyasıyla olan uzaklıkları olabilir.

Birinci soruyu, yani sanat ortamını oluşturan oyuncuların ekonomik, sınıfsal ve siyasal konumlarını irdelerken, ikinci ve üçüncü sorulara da kısmen el atmış olduk. Gerçekten de, sanatçının sanatına siyaset bulaştırıp bulaştırmaması hem ortama hem kendi tercihine bağlıdır. Burada unutulmaması gereken şey, ortaya çıkan ürünün değerinin, güncel siyasete bulaşıp bulaşmamasıyla değil, sanatın kendi iç siyasetiyle, öz dinamikleriyle ilgili olduğudur. Peki ama, nedir bu sanatın içsel siyaseti? Bu, bir rekabet ilişkisidir. Gerçekten de galericisinden sanatçısına, eleştirmeninden müşteri ve seyircisine kadar, piyasayı oluşturan her birim, diğer birimlerle olduğu kadar kendi içlerinde de en çok kazanç için rekabet halindedir ki, bu genel siyasetin sanat ortamındaki yansımasıdır bir bakıma. Bu rekabet, genellikle 'sanatsal ideoloji' figüratif/soyut, nesnel/öznel, tutucu/öncü, biçimci/kavramsalcı gibi karşıtlıklar şeklinde gösterir kendini.

Sanatsal ideoloji, yani sanatın kendi özüne ait düşünce ve yöntemlerin tamamı yaşamsal öneme sahiptir. Çünkü yeni düşünce ve yöntemler demek yeni anlatım olanakları, dolayısıyla da yeni bir bakış açıları demektir ki, bunun meyvesi de yeni bir dünya tasavvuru demektir. O halde 'araç'a, dolayısıyla 'dil'e getirilen bir yenilik, 'anlatılan konu'ya göre çok daha siyasaldır, devrimcidir. Çünkü sanıldığının aksine, araç yalnızca ürünün ortaya çıkmasını sağlamakla kalmaz, onun niteliğini olduğu kadar sanatçıyı ve müşteriyi de dönüştürür. İşte asıl devrim budur sanatta. Ve genellikle de sanatsal devrimler, siyasal konulardan çok, sıradan konular aracılığıyla gerçekleşmiştir sanatta.

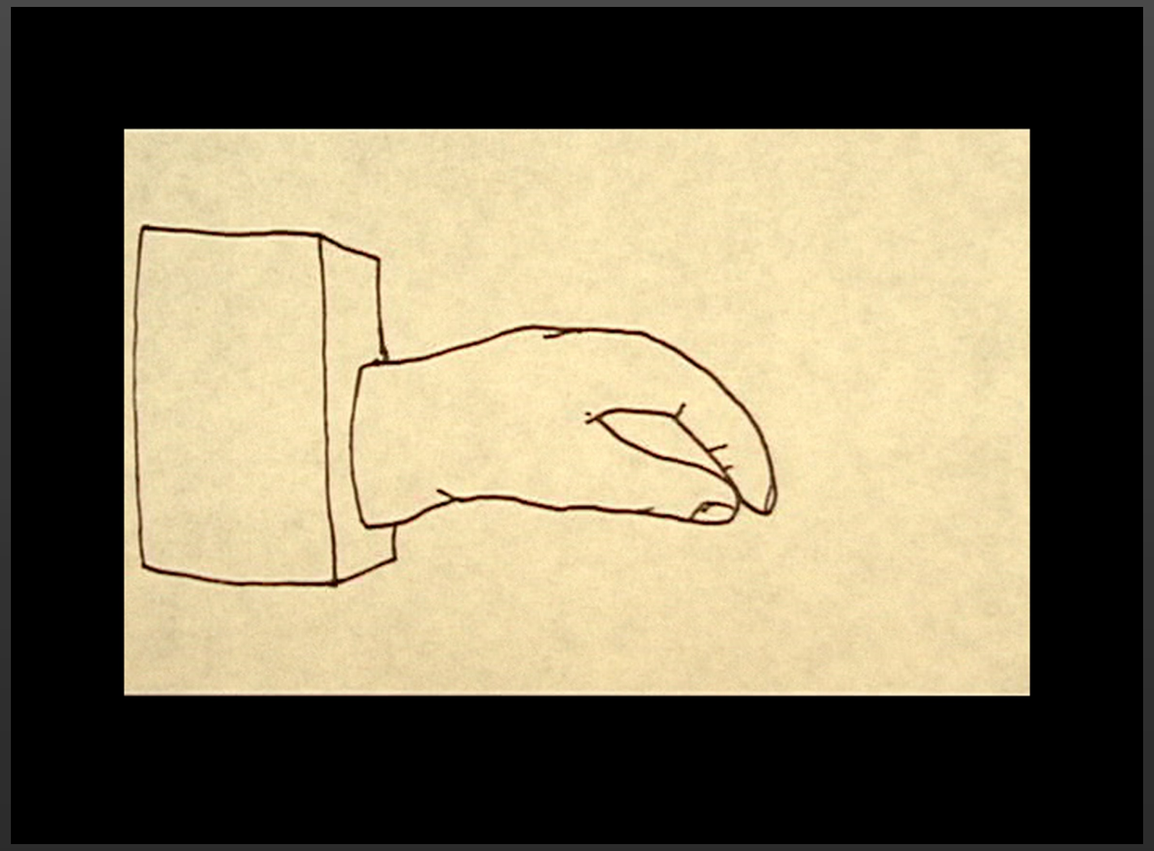
Örnekler aracılığıyla ilerlemeye çalışalım: 20. yy'ın en önemli sanatçılarından olan Picasso hem kendi sanatının hem sanat dünyasının gidişatını altüst edecek buluşlarını (ki, o tarihlerde dünya topyekün bir savaşa hazırlanıyordu), yakın çevresinden aldığı ölüdoğa, portre ve figür gibi sıradan, siyaset dışı konular aracılığıyla gerçekleştirmiştir.

Wagner tutuklanmaktan son anda kurtulmuş; gerçekçiliğin kurucusu Courbet ise siyasi görüşleri yüzünden ömrünü sürgünde geçirmiştir.

Sonrasında Güneş, video çalışmasını, "bir sanat yapıtının derinliğine bir irdelenmesi" olarak nitelendirdiği yine aynı isimli bir kitap çalışmasına dönüştürür. Etkinlik kapsamında gösterilen videosu "Benim Sevgili Şapkalarım"da ise sanatçı, kendi başının üzerine bir dizi farklı objeyi yerleştirir. Bu objelerin her biri bir şapkayı nitelendirir. Her bir şapka bir sosyal role atıfta bulunur ve karakter yapılarını temsil eder. Bu objelerden biri, bir sanat kitabı olabildiği gibi bir diğeri kova ya da tencere olabilmektedir.

Ankara'da yaşayan Ferhat Özgür Tornavideo etkinliğine "Yukarı Bahçe" isimli videosuyla katıldı. Sanatçının geçmişte "Şehir Defteri" isimli sergisinde, yoğunluklu olarak kent-birey sürecini "yıkım" olgusuyla ilişkilendiren sanatçı, "Sıçra" isimli bir dizi performatif fotoğraf çalışması ve yine "Sıçra" isimli videosunda da kent-birey sürecini yapı ve tarih olgularını da katarak işlemiştir. "Yukarı Bahçe" isimli videosunda ise sanatçı, ordu mensubu askerlerin selamlaşma ritüelini gerçekleştirme sürecini, hazırlık aşamasından tören an'ına ve tören bitimine kadar kesitler halinde vermektedir. Sanatçı kesitlerin içine top, mermi, miğfer gibi ritüel elemanlarının görüntülerini de eklemiştir.

"No-Exotic" ve "Sound of the World: Turkey" isimli müzik albümleriyle tanınan aynı zamanda "Güzel Mecmuası" ismiyle bir fanzin çıkarmış olan "Gözel Radyo" Tornavideo etkinliğine "İsyanbul 2010" isimli video ile katıldı. Sanatçı videosunda İstanbul 2010'nu eleştirinin merkezine yerleştirirken, aynı zamanda akıllı kartlar, mikroçipler ve GDO ile ilgili söylemlere de yer verir.



Animasyon stil; Ozan Adam

Sanatçının politik içerikli çalışmalarından biri olan “Gerçekler Bilinsin Yeter” isimli videosu, bir dönem terör örgütüyle bağlantısı olmuş ve kaçarak İsveç’e yerleşmek zorunda kalmış olan “Abdulkadir Aygan” isimli kişi üzerine kuruludur. Tornavideo etkinliğinde yer alan çalışması “Catharsis” de ise Akçura, göçmenlik olgusunu merkez alarak Stockholm’da bir grup göçmen gencin kamera karşısında doğaçlama yaptıkları eylemleri kayıt altına almıştır. “Catharsis” videosunda sanatçı gençlerin dinledikleri müzik, giyim tarzları, takı ve aksesuarları hatta diksiyonları ile kültürel anlamda arada kalmışlığın izlerini izleyiciye yansıtmıştır.

Almanya’da yaşayan performans sanatçısı Nezaket Ekici, sanat çalışmalarında daha çok kadın sorunsalı üzerine eğilir. İrdelemelerini öncelikle kendi bedeni üzerinden performansa dönüştürür. Tornavideo etkinliğine “Elbise Dolabı” isimli performans videosu ile katılan Ekici, yine kendi bedeni üzerinden hareket eder. Sanatçı performans videosunda elbise dolabının içindeki tüm kıyafetleri tek tek üstüne giyer. Her bir kıyafet sanatçının üzerinde fiziksel bir baskı oluştururken diğer taraftan sanatçının hareket edimini de zorlaştırır. Bu zorlama sanatçının yardım alarak performansını tamamlamasına neden olur.

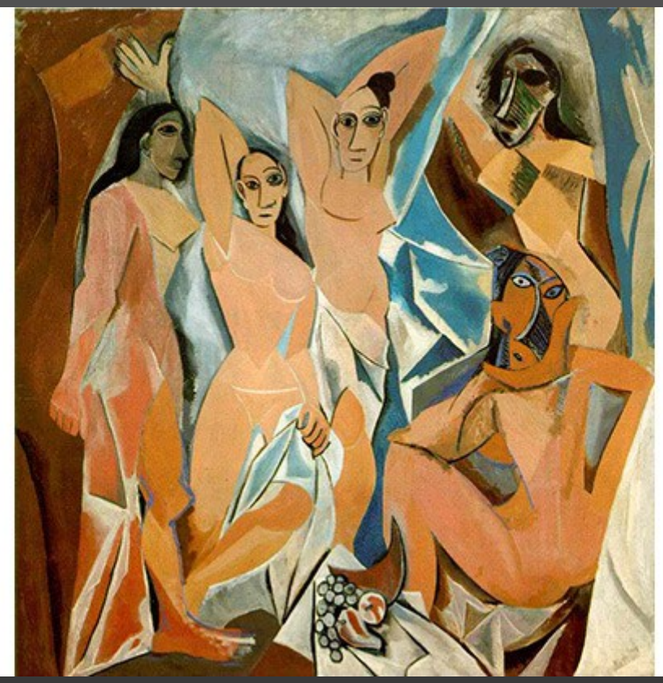
Sanatçı Şinasi Güneş “Benim Sevgili Şapkalarım” isimli videosu ile Tornavideo etkinliğinde yer aldı. Sanatçının geçmişte gerçekleştirdiği projelerden biri olan “New York ve Sakız” isimli videosu New York şehri insanının Brooklyn Metrosu’nun zeminine bilinçli ya da bilinçsiz atmış olduğu, pek çok sakızın izleri üzerine kuruludur.



İsyanbul 2010, Akıllı Kimlik, Gözel Radyo

Bu açıdan, örneğin sanatçının bir genelev ortamını konu alan 1907 tarihli Avignonlu Kızlar’ı, 30 yıl sonra yaptığı (İspanya iç savaşını konu alan) Guernica’sından çok daha devrimcidir, şiddetlidir. Çünkü, şiddet Guernica’nın konusuyken, Avignonlu Kızlar’ın ta kendisidir.

Picasso’nun ‘piyasa’nın oyuncularıyla olan ilişkisine gelirsek: Kuşkusuz, en başta çizdiğimiz çerçevenin tam içinde yer almıştır o. Gerek güncel siyasetin dışında gerek içinde olduğu zamanlarda, burjuvalarla, yani sanat tüccarları ve seçkin müşterilerle her zaman iyi ilişkiler içinde olmuştur. Baş pazarlamacısı Kahnweiler’di. Bir Alman Yahudi bankerin oğlu olan bu zat, 1907’de Paris’te açtığı galerisi aracılığıyla, Picasso’yu siyasete bulaşmadan önce de sonra da hep desteklemiştir. Bu sanat tüccarı yalnızca zengin değil, aynı zamanda zamanın ruhunu içinde hisseden, yeni yapıtlar için köşe bucak dolaşan ve sattığı malın kuramını oluşturacak kadar becerikli bir yazardı (böyle sanatçıya böyle pazarlamacı!). Özetle, zamanın ruhu sanatın yenilikçisiyle sermayenin yenilikçisini buluşturmuştu.



Pablo Picasso. Avignonlu Kızlar, 1907, tuval üzerine yağlıboya, 244 x 234 cm

Sanatta 1950 öncesinde Picasso baş oyuncu olmuşsa, bu şeref 1950 sonrasında Duchamp’a ait olsa gerek. O da yön vermiştir sanat dünyasına –yine, siyaset dışı sıradan konu ve nesnelerle. Savaş boyunca Avrupa’da kalan Picasso’nun 1937’den sonra güncel siyasi tartışmalara bizzat katılmasına karşın, Duchamp soluğu savaşsız bir coğrafyada, Amerika’da almış, asla güncel siyasete bulaşmamıştır. Onun hamileriyse W.C. Arensberg adında bir armatör ile Katherine Drier adında, amatörce resim yapan çok zengin bir kadındı. Her ikisi de sanat alanındaki yenilikleri desteklemeye çoktan hazırdılar. Bir kez daha “böyle sanatçıya böyle destekçi” demekten kendini alamıyor insan.



Pablo Picasso. Guernica, 1937, tuval üzerine yağlıboya, 349 x 776 cm

Kahnwiler, Arensberg ve Drier servetlerini nasıl edinmişlerdi, bilmiyoruz. Ancak bildiğimiz bir şey var: Bu servet sahipleri geçen yüzyılın en önemli iki sanatçısını sonuna kadar desteklemişler, varoluşlarına katkıda bulunmuşlardır.

Gelelim dördüncü soruya: Siyasal ilericilik ile sanatsal ilericilik örtüşür mü, yoksa bunlar ayrı şeyler midir? İki örnekle yanıtlamak istiyorum. Birinci örnek, İtalyan Gelecekçiliği. 1909'da Marinetti'nin yayınladığı bildirgeyle toplanan gelecekçiler tam bir savaş yanlısıydılar (grubun en önemli sanatçılarından Boccioni gönüllü katıldığı savaşta ölmüştür). İtalyan faşizmine giden yolda Mussolini'yi desteklemişler, ancak öte yandan, sanat alanında bazı yenilikler getirmeyi başarmışlardır. Yani, siyasette gericiyken, sanatta oldukça ilerici davranmışlar, sanatın sınırlarını genişletmişlerdir. Onların Avrupa ve Amerika'da ünlenmesini sağlayan da yine bir Alman bankerdir (1912'deki sergilerinden 24 tablo satın almış ve dolaşıma sokmuştur). Diğer örneğimiz Dada hareketidir. Dadacılığın New York'taki kolu siyasetle ilgilenmezken, Zürih'tekilerin hemen hepsi sol görüşlü kişilerden oluşmaktaydı. Bunlar, gösteri ve sergilerle hem savaşa hem modern burjuva düzenine karşı çıkmışlar (bu yüzden başları polisle sık sık derde girmiş), hem de sanatın sınırlarını çok daha ileriye taşımışlardır. Yine, dadacılığın devamı sayılan gerçeküstücülerin çoğu Fransız Komünist Partisi'ne üyeydiler.

Bugün şöyle bir baktığımızda, yine, burjuvazinin tüm bu sanatçıların yapıtlarını paraya çevirmeyi ve kendi kültürüne katmayı başardığını görüyoruz. Özetle, dün olduğu gibi bugün de, sanatına siyaset bulaştıran sanatçıları burjuvazi (özellikle Batı dünyasında) 'taşkınlıklarına göz yumulan haşarı çocuklar' gibi algılamakta, hatta bir eleştiri mekanizmasının dişlileri olarak değerlendirmektedir. İşin kötüsü, sanatçılar farkındadır bunun.

Carl Andre'nin "Ya çelişkilerimizi yalanlamak ya da onlarla yaşamak gibi tarihsel bir seçimle karşı karşıya kaldık her zaman. Artık burjuvazinin dehası sayesinde çelişkilerimizi pazarlama fırsatı elde ettik" sözleri apaçık bir itirafnamedir. Yine, çağdaş sanatçılardan Hans Haacke'nin işleri, işte bu ilişkiyi daha da somutlaştırmaktadır. Örneğin, 1974 tarihli Manet Projesi, hem bir tabloyu satın alanların sınıfsal kimliklerinin, hem de o tablonun fiyatının nasıl katlanarak arttığının açığa çıkarılması üzerine kuruluydu.



Tornavideo Video Art Etkinliği

Özgen Yıldırım
Sosyolog, Sanat Yazarı

Ankara sanat ortamı yeni bir güncel sanat etkinliği ile ivme kazandı. İki genç küratör Funda Oruç ve Uğur Karagül'ün düzenlediği Tornavideo Video Art Etkinliği, Tamirhane Live Music'de özellikle genç kitle başta olmak üzere tüm sanatseverlerin beğenisine sunuldu. 15-22 Ocak 2010 tarihleri arasında gerçekleştirilen Tornavideo Video Art Etkinliği uluslararası video sanatçılarının katılımı ile Ankara sanat ortamının hareketlenmesinde önemli bir adım oldu.

Ankara'nın güncel sanat geçmişine bakıldığında; 1986 yılında ilki düzenlenen "Asya-Avrupa Sanat Bienali" bir itki görevi üstlenirken ardından 1988- 90- 92 yıllarında bu bienaller devam eder. 1980'lerin sonlarında Hacettepe Üniversitesi'nde "Moni" lakaplı, Salim Özgilik isimli bir öğrencinin mevcut sanat ortamındaki yerleşik düzeni zorlayan birtakım yerleştirme ve performanslar gerçekleştirdiği görülür. 1984 yılında kurulan ve ilk vakıf üniversitesi olan Bilkent Üniversitesi'nin, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Grafik Tasarım bölümünden bir grup öğrenci "Grup Grip-in"i kurar. "Grup Grip-in"nin "Popüler Mitler ve Grafik (S)imge Dolaşımı" adlı sergisi 1992 yılında Ankara Anfa Altınpark Fuar Merkezi'nde gerçekleştirilir. 1993 yılında "Hangar Sanatsal Oluşum"u kurulur. Ankara sanat ortamına önemli katkılar yaptıktan bir süre sonra dağılır. 1995 yılında Ankara Gar'ındaki "Gar Sergisi" bir gün içinde kapatılır. Bu sergiden hafızalarda kalan Selim Birsel'in "Kurşun Uykusu" isimli yerleştirmesidir. 1998 yılında ilki olmak üzere dört kez "Genç Sanat Etkinliği" düzenlenir. Bu etkinliklerden öne çıkanı 2000 yılında Vasıf Kortun küratörlüğünde Ankara Çağdaş Sanatlar Merkezi'nde düzenlenen "Genç Sanat- 3" sergisidir. Bu sergide yer alan sanatçıların bugün Türkiye güncel sanat ortamını yönlendirdiğini ileri sürebiliriz.

Uzun süre bir durgunluk yaşayan Ankara güncel sanat ortamı Tornavideo Video Art Etkinliği ile Ankara sanat ortamını hareketlendirme adına önemli bir katkı sağladı. Ozan Adam, Hakan Akçura, Nezaket Ekici, Şinasi Güneş, Ferhat Özgür, Gözel Radyo ve Maria Sezer olmak üzere 7 güncel sanatçı videolarıyla etkinlikte yer aldı.

Video etkinliğinde yer alan sanatçılardan ilki deneysel video ve film çalışmalarında bulunan Ozan Adam'dır. Sanatçının "Bir Olayın İnfazı Hakkında Tutanağın İki Adı ve Kırık Plaklarla Dolu Bir Bavul", "Bulaşıcı- Amorozis: Bulaşıcı Keyfi Körlük" isimli filmlerinin yanı sıra Tornavideo Video Art Etkinliği'nde de gösterimi yapılan animasyon videosu da bulunmaktadır. "Minik Kuş" isimli animasyon videosunda sanatçı; basit bir çizginin form değiştirerek biçimlere, bu biçimlerin objelere, objelerden insan figürüne ve nihayetinde minik bir kuş figürüne kadar uzanan biçimsel dönüşümünü, sonsuzluk tüneliyle tamamlar.

İsveç'te yaşayan sanatçı Hakan Akçura, Tornavideo Video Art Etkinliği'nde "Catharsis" isimli videosu ile yer aldı. Sanatçı, geçmişte gerçekleştirdiği "Aynaları İstiyorum" projesinde obje-doküman ve birey arasındaki etkileşimi "ayna" metaforu ile izleyiciye aktarır.

Sanatçının bu projesi, "Müzenin Dostları Derneği" başkanının desteğini çekebileceği endişesiyle müze yönetimince geri çevrilmiş; ancak daha sonra bir başka müzede uygulanmıştır. Haacke titiz bir araştırmacı gazeteci gibi, 1970'lerin ortalarından beri Mobil petrol şirketinin etkinlikleriyle ilgili de belgeler topluyordu. Topladığı yazılı ve görsel belgeleri 1981'de Mobil'in kendi reklâmları ve simgeleriyle birlikte galerinin duvarlarına asarak, şirketin bir yandan ırkçılığı bir yandan da sanatı destekleyen ikiyüzlü kimliğini gözler önüne sermiştir.

Peki, bu gibi siyasal sanat projeleri burjuvaziyi yıldırmış mıdır? Ne gezer! Burjuvazi tam da kendine yakışan bir manevrayla bunları sisteme ustaca dâhil etmiş, yalnızca sanatsal bir gösteriye dönüşmesini sağlamıştır. Sanatsa, korkmaya gerek yoktur nasıl olsa! Geçen ay sona eren 10. İstanbul Bienali'ni anımsayalım. Rahatsız edici bir şey oldu mu, polis birilerini sorguladı mı, halk sokağa döküldü mü? Hayır. Oysa medyada haberler çıkmıştı "bienallerin en siyasalı başlıyor" diye. Ama siyasal olduğu kadar iyimserdi de. Zaten bu yüzden "tecavüz kaçınılmazsa sırtüstü yat ve keyfine bak" mantığı içinde hepimiz güle oynaya, heyecanla ziyaret ettik mekanları.

Ramon Mateos'un *Bir Adım İleri, İki Adım Geri* adlı video yerleştirmesinde, Lenin mezarında çaresiz ve huzursuz bir şekilde kıvranıyordu. Kendi mekanlarında, sermaye çevresi o *siyasal çalışma*yı izlerken orgazm derecesinde büyük keyif almış olmalılar! Çünkü solun başarısızlığı, yıkımı duruyordu karşılarında. Ve tersten bakıldığında, bu yıkım, kendi zaferinin göstergesiydi.

Dünyanın bütün emekçileri birleşememişti ama dünyanın en güçlü paraları birleşmişti işte. Popüler kültür, işte bu birleşik gücün devreye soktuğu *'kültür endüstrisi'* tarafından yaratılan ve pazarlanan kültürdür. Kültür endüstri, Adorno ve arkadaşlarının vurguladıkları gibi, 'yüksek' ve 'alçak' kültür biçimleri arasındaki sınırı ortadan kaldırmış, her türlü kültürel ürünü şu ya da bu derecede popülerleştirmiştir. Baselitz ile kiç ürünler aynı sanat fuarlarında; Beethoven, Madonna ve Neşet Ertaş CD'leri aynı müzik marketlerde satışa sunulmaktadır. Yetmedi: Makarna ve deterjan için gittiğiniz alışveriş merkezinde dolaşırken Platon'un *Devlet*'ini de koyabiliyorsunuz sepete. Ne büyük hizmet, ne büyük kolaylık! İşte size malların özgürce dolaşımı!

Şu burjuvazi yaman sınıf vesselam.

Komünist Parti'nin ilkelerine uymadıkları gerekçesiyle gerçeküstücüler 1933'te ihraç edilmişlerdir.
Suzi Gablik, "Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları", Sanat Dünyamız, sayı 75, Bahar 2000: 208.
Sanatçının bu projesi, "Müzenin Dostları Derneği" başkanının desteğini çekebileceği endişesiyle geri çevrilmiş; ancak daha sonra bir başka müzede uygulanmıştır.

Resim Sanatında "nesneleştirilen kadın imgesine" İronik Bir Yaklaşım: "Sylvia Sleigh"

Yrd. Doç. Lütfiye BOZDAĞ

Muğla Üniversitesi / Eğitim Fakültesi / Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü / Resim Eğitimi Anabilim Dalı

Nesneleştirilen kadın imgesine, feminist sanat anlayışıyla hicivsel bir yaklaşım getiren Sylvia Sleigh'in resimleri, bu bildirinin konusunu oluşturur. Amerika'da 68 devrimiyle yükselen feminist hareket içinde öncü rol oynayan Sylvia, sanatta kadınların ötekileştirilmesine karşı çıkarak, yüzyıllarca kadını nesneleştiren cinsiyetçi anlayışı sorgular ve tartışmaya açar. Kadın modellerin yerine erkek modelleri koyarak eril zihniyeti empati kurmaya davet eder. Sanat alanının sadece erkeklere ait olmadığını, özne olarak kadın sanatçıların kendi görsel dillerini oluşturarak bu alanda var olmak istediklerini vurgulayan resimleriyle de tarihsel bir gerçekliğin altını çizer.

Görsel temsiliyet alanında kadına yönelik cinsiyetçi anlayışı yıkan, değiştiren feminist hareket, 1970'li yıllarda kadın bedeninin, erkek sanatçılar tarafından değil de kadın sanatçılar tarafından, kendi gövdesini kendisinin kullanmasıyla, bazen de kadın gövdesi yerine erkek gövdesi kullanmasıyla köktenci bir değişime imza atar.

Bu köktenci değişimle sanat alanında feminizm açısından gerçek bir kırılma noktası yaşanır. Bu kırılmayı gerçekleştiren sanatçılardan biri olan Sylvia, yüzyıllarca toplumun arzu nesnesi olarak metalaştırılan kadın imajını sorgulayan, eleştiren yaklaşımıyla ve bunu sanat dilini kullanarak gerçekleştiren önemli bir kimliktir.



Keos

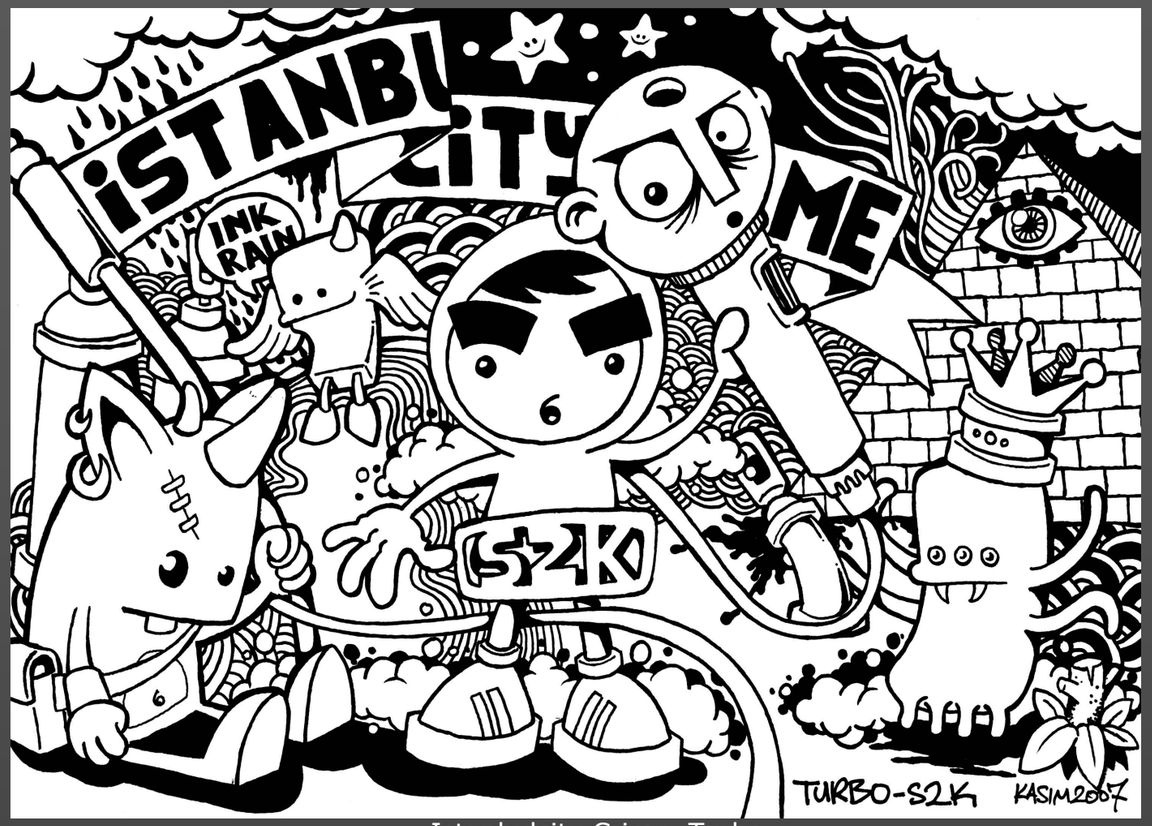




Dominique İngres X Sylvia Sleigh

"Le Bain turc", Louvre Müzesi X The Turkish Bath

1862 X1973



Istanbulcity Crime, Turbo



Tab

Bu bildiride kadını nesneleştiren erkek sanatçıların, kadına eril bakışını tersten bir okumayla ele alan Sylvia'nın ironik yaklaşımı, şu ressamların eserleriyle eşleştirilerek irdelenmiştir.

Dominique İngres'ın "Büyük Odalık" 1814 ve "Türk Hamamı"1862
Giorgione; "Uyuyan Venüs"1508.
Velazquez'in "Aynalı Venüs",1650
Edouard Manet: "Olimpia" 1863 ve "Kırda Kahvaltı" 1863

Sonuç bölümünde günümüz dünyasında kadına ve kadın sanatçıya bakışla ilgili değerlendirmeler yapılmıştır. Bildiri aşağıdaki kavram haritası çerçevesinde hazırlanmıştır.

Giriş
Feminist Sanat Hareketi ve Sylvia Sleigh
Sylvia Sleigh''in Resimlerindeki Eleştirel Yaklaşıma Referans Oluşturan Resimler
Dominique İngres'ın "Büyük Odalık" 1814 ve "Türk Hamamı"1862
Giorgione; "Uyuyan Venüs"1508.
Velazquez'in "Aynalı Venüs",1650
Edouard Manet: "Olimpia" 1863 ve "Kırda Kahvaltı" 1863

Sonuç
Kaynakça

GİRİŞ

Eski çağlardan beri, kadın bedeninin görsel temsil biçimleri değişmesine rağmen bugün kadına bakışla ilgili geleneksel, cinsiyetçi ideolojiler dünyanın pek çok bölgesinde değişiklik göstermemiştir. Tarih öncesinden günümüze, sanat yapıtlarında kadın; her dönem farklı bir nesneleştirmeye maruz kalmıştır. Günahkâr kadın "Havva", tapınılan kadın "kybele", kutsal kadın "Meryem", erkek sanatçının ilham perisi "model kadın", estetiğin metası kadın, modern çağın kültür endüstrisinde cinsel arzu nesnesi "fetiş kadın" gibi.

Tarih boyunca sanat yapıtlarının vazgeçilmez "nesnesi" olan kadının metalaştırılmasına ilişkin örneklere pek çok resimde rastlanır. Bu resimler aynı zamanda erkek egemen zihniyetin kadına bakışını, cinselliğe bakışını, kadın ve erkek arasındaki cinsiyetçi yaklaşımı tarihsel bir kronoloji içinde belgeleyen dokümanlardır.

Sanat eserlerinde fetiş nesnesi içine hapsedilen kadınlar, gerçek yaşamda da eril iktidar karşısında hesap soramamış, ağır baskılar altında yüzyıllarca sinmiş, susmuş, kabuğuna çekilmiş adeta dilsizleştirilmiştir. Bu koşullar altında kadın yaratıcılığından söz etmek imkânsızdır. Buna rağmen kadınlar kendi yaşam alanları içinde, dokuma, çömlek yapımı, el sanatları gibi üretimlerle, yaratıcılıklarını dışa vurmuşlar, ancak eril anlayışta bu üretimler sanat eseri olarak kabul görmemiş, meşru bir temsiliyet kazanamamıştır. Kadının özneleşmesi, ressam olarak sanat tarihindeki yerini alması batıda 16. yüzyılda gerçekleşirken doğulu kadınlar içinse bu tarih ancak 19. yüzyılda mümkün olabilmiştir. Ancak sayıları çok az olan kadın sanatçılar, feminist devrime kadar erkek sanatçılarla eşit haklara sahip olamamış, kendi hallerinde, sessiz sedasız var olmaya çalışmışlardır.

Sanayi devrimiyle birlikte endüstride kadın gücüne duyulan ihtiyaç, kadının öznelemesi yolunda önemli bir süreci başlatır. Modernizmin kadına getirdiği siyasal ve sosyal rollerin yeniden düzenlenmesi, kadının çalışma hayatında yer alması; bir yönüyle kadına ekonomik özgürlük sağlarken diğer yönüyle kadının emek sömürüsüyle karşı karşıya kalmasına neden olur.

Tarih boyunca kadınlar, hep erkeğin ya da sistemin görmek ve göstermek istediği imajlar içine hapsedilmiştir. Yüzyıllarca erkek egemen dünyanın dışına itilen kadınlar, bu dünyanın içinde sanatçı kimlikleriyle var olabilmek, kabul görebilmek için büyük mücadeleler vermiştir. Erkek sanatçılar tarafından arzu nesnesine indirgenen, estetiğin ve cinselliğin metası haline getirilen, sanatın öznesi değil nesnesi olan kadınlar, 68 özgürleşme hareketi içinde yükselen feminizmle birlikte, geleneksel-siyasal ideolojinin cinsiyetçi-ayrımcı yaklaşımını sorgulayarak, tartışarak, farkındalık oluşturarak sanat üretiminde özneleşme yolunda ciddi adımlar atmışlardır. Özgürlükçü ve feminist hareket, özellikle batıda kadınların hak arama farkındalığını artırmış, cinsiyet ayırımcılığına ve emek sömürüsüne karşı kadınları örgütlü mücadeleye yöneltmiştir.

Sylvia Sleigh, erkek sanatçıların kadına eril bakışını ters yüz ederek, kadını her türlü duyusal ve kösnül hazın dışında bir kimlikle özneleştirmek istemiştir. 1970'lerde Amerika'da 20 kadın sanatçının katılımıyla ilk feminist sanatçılar birliğini kurmuş olan Sylvia, geleneksel kadınlık-erkeklik rollerine karşı çıkan resimleriyle cinsiyet farklılıklarını reddeder. O, çağlar boyu, özellikle erkek sanatçılar tarafından erotik resimlerin vazgeçilmez arzu nesnesi olarak aşağılanan, seks objesi haline getirilen kadınlara kaybettikleri itibarı geri verme çabasındadır. Arkadaşı olan 20 kadın sanatçının portresini yaparak kadın sanatçıların cinsiyet ayrımcılığına karşı dayanışmasını, örgütlü mücadelesini de sembolize etmiştir.

FEMİNİST SANAT HAREKETİ VE SYLVİA SLEİGH

1970'lerde Amerika'da, "Feminist sanat hareketi" içinde önemli bir kimlik olan Sylvia Sleigh, erkek sanatçıların kadına eril bakışını tersten bir okumayla ele alarak konuya eleştirel bir yaklaşım getirmiştir. Geleneksel olarak kurgulanmış cinsel kimlikleri ters yüz eden Sylvia'nın resimlerinde; roller değişmiş, kadın modellerin yerini erkek modeller almıştır. Ancak, Sylvia'nın erkek modelleri, bedenleri idealize edilmiş kadın bedenleri gibi arzu nesnelerine dönüşmez, erotik sunumdan çok uzaktır.

Sylvia'nın resimlerinde "beden" tüm gerçekliğiyle tasvir edilir. Estetikten uzak, arzu nesnesi olmaktan uzak, yalın bir çıplaklık içinde, kadın modellerin uyandırdığı haz ve şehvet duygularıyla hiç ilgisi olmayan, tam tersine izleyicide rahatsızlık uyandıracak kadar hiperrealist bir tasvir içinde kurgulanırlar.

Modernizmle birlikte erkeklerle eşitliği yakaladığını düşünen bazı kadın sanatçılar, yüzyıllarca süren ötekileştirilmenin intikamını almak istercesine, modernizmin cinsel eşitlik propagandası fikrinden hareket ederek, kadın cinselliğinin nesneleştirilmesi karşısında zaman zaman erkek bedenini nesneleştirmek istemişlerdir. Erkeklerin kadınlara yaptığının aynını yapmak istemişler, nesneleştirilen kadınların yerine erkekleri koyarak, erkeklerin kadına eril bakışını, kadının erkeğe dişil bakışına dönüştürmek istemişlerdir. Erkekleri cinsel nesneler olarak ele alan bu intikamcı anlayış, erkek bedenini metalaştırmak istemiştir. Erkek cinselliğini kadın cinselliğinin maruz kaldığı nesneleştirmeye indirgeyerek, dengeleri eşitlemek istemişlerdir.

Kitap çıktıktan sonra ilgi düzeyi ne derece de olur? Bu konuda bir öngörünüz var mı?
Kitabın öncelikle büyük ölçekte gençleri kucaklayacığına inanıyorum. Kendilerini yansıtan bir yayın bulacaklar. Bir başucu kitabı olacağına ve bu konuda bir milat oluşturacağını düşünüyorum.

Bu kitapla beraber kamuoyunda sizce neler değişir?
Geçmişte sokak sanatı çalışmaları kamuoyu tarafından siyasi bir sembol olarak ya da satanizm ürünü olarak algılanıyordu. Günümüzde ise bu bakış açısı büyük ölçekte kırıldı. Bu kitap kamuoyunu bir nebzede olsa bilgilendirecektir. Sosyolojik açıdan alternatif gençliğin sesinin kamuoyu tarafından duyulmasını sağlayacaktır. Alternatif bir kültürün çığlığı olacağı için uzun vadede etkileri ağırlığı hissedilecek bir yayın.

Sokak Sanatı adlı bu kitap, Türk Sokak Sanatı Tarihi'nde belgesel niteliğinde bir eser ve kalıcılık taşıyacak. Sizce kitabın içeriği bu ağırlığı kaldıracak boyutta mı?
Kesinlikle taşıyacak nitelikte. Zengin bir içerik var. Bu kitap bir iddia taşımak amacıyla üretilmedi ama zamanlaması itibariyle kendiliğinden bir iddianın içine düştü. Bu nedenle dikkati çekmesi kaçınılmaz. Alternatif bir zümreye seslendiği için farklı eleştirilerinde gelmesi doğal olacaktır. Her eleştiri bizim için bir kazançtır. Bu konuda yapılan çalışmalar yakın tarihin ürünleri. Dolayısıyla bu uygulamalar ve bunları gerçekleştiren yazıcılar ile direkt olarak kontağa geçilebildiği için mevcut olan doğru bilgiye ulaşmak yerinde ve zamanında mümkün oldu.

Ve de geniş bir perspektiften bu konu ilgili olarak Türkiye'de yapılmış her şey mercek altına alındı. Bu süreç izlenirken sokak sanatçılarının kendi kendilerini yansıtmaları sağlandı. Zaten bu yayın, gücünü samimiyetinden alıyor.



Deeee, Böcek

Sokak Sanatı

("Sokak Sanatı"adı kitabı derleyen ve yazan "Şinasi Güneş" ile "Böcek" arasında yapılan röportajın dökümüdür.)

Şubat ayında "Sokak Sanatı" adlı bir kitap çıkardınız. Bu kitabı yaratma fikri nasıl doğdu?
Plastik sanatlar ortamındaki yayın yetersizliği yüzünden bir dizi yayın hazırlama düşüncesi belirdi bende. Öncelikle bunlar alternatif sanat disiplinleri ile ilgili olmalıydı. Türkiye'de yeterince tanınmayan ve yapılmayan konular üzerine bir yayın oluşturma düşüncesini benimsedim. Bu dizi ile ilgili olarak ilk üç yayını, "New York ve Sakız" (Video sanatı ile ilgili) kitabı, "Sokak Sanatı" ve "Posta Sanatı" kitabı olarak belirledim. Nitekim "Sokak Sanatı" kitabı çıkmış olan 2. yayınım.

Sokak Sanatı ile ilgili alakanız nasıl başladı?
Sokak Sanatı'na aslında bir nevi güncel sanat camiasındaki kuruluk yüzünden alternatif sanat arayışlarımın yansıması sonucu yöneldim.

Cihangir'de uzun yıllardır bir atölyem bulunmakta idi. Son zamanlarda atölyemin bulunduğu sokaktan dışarı çıktığımda birçok stensil ile karşılaşmaya başladım. Cihangir'in çehresi birkaç yıldır Sokak Sanatı uygulamaları ile birlikte oldukça değişti. Dolayısıyla duvarlarda gördüğüm birbirinden ilginç bu çalışmalar aradığım elektriklenmeyi bende oluşturdu. Önceleri eBenzin güncel sanat e-zini'nde Sokak Sanatı'na yer verdim. (www.ebenzin.com) Ardından uzun bir süre dâhilinde Sokak Sanatı uygulamalarını fotoğrafladım. Bir blog oluşturdum. (www.streetartfromturkey.blogspot.com)

Tabii ki daha çok Beyoğlu ve çevresi ağırlıklı olmak üzere... Ardından mevcut fotoğraflar beni belge oluşturma mantığına itti. Bir kitap oluşturma fikrine...

Sizce Türkiye de Sokak Sanatı adına bir kitap yazılacak noktaya gelindi mi?
Son beş yıldır Türkiye de Sokak Sanatı uygulamaları oldukça yoğunlaştı. Hip hop kültürünün yansımalarını her yerde görmek mümkün. Gençlerdeki bu ilgi ve alaka da bu somut ürünlerin belgelenmesinin gerekliliğini ortaya çıkarıyor. Ki bu konuda yurtdışında oldukça fazla yayın mevcut. Bizde yaşanırlılık olmasına rağmen yayın olmaması, başlı başına bir handikaptı.

Bu kitabı oluştururken fikir aşamasından basım aşamasına kadar nasıl bir yol izlediniz?
Türkiye de Sokak Sanatı'nın bir nevi tarihini oluşturacak bir yayın olmasına dikkat ettim. Çünkü bu yayın Sokak Sanatı üzerine ilk kitap idi. Kitabın hazırlık aşamasına geçmeden önce Sokak Sanatı yazıcıları ile görüşmeler yapıldı. Benim için en önemli şey objektif, direkt olarak gerçek anlamda sokak yazıcılarını ifade eden onların belirleyici olduğu, tarafsız bir yayın çıkarmaktı ki sanıyorum bunuda başardım. Kitapta yazıcıların dertlerini iyi ifade edebilmelerini sağlamak amacıyla röportajlara ağırlık verildi. Geçmişte konu ile ilgili olarak yeterli envanter olmadığı için ilk bilgilere ulaşılmaya çalışıldı ve bir Türkiye Sokak Sanatı Tarihi oluşturuldu. İşin teknik boyutu bir yana makaleler ve imaj üzerine yazılar ile Sokak Sanatı'nın kavramsal açıdan sorgulanmasına çalışıldı.

Ancak Sylvia, bu tavra karşı çıkan duruşuyla dikkat çeker. Erkekleri cinsel arzu nesnesine indirgemez, çıplaklığı bedenin doğal gerçekliğinde insani bir bakışla ortaya koyar. Zira Sylvia'nın konuya eleştirel bakışı insanidir. Sylvia, erkek modellerine öç alma duygusuyla yaklaşmaz, intikamcı perspektifken bakmaz. Erkeklerin kadınlara uyguladığı tahakküm içeren, aşağılayan bakışını kullanmaz. Resimlerinde erkek ve kadın karakterler arasındaki ilişkilerin feminist anlayışa dayanan ipuçlarını görmek mümkündür. Ancak Sylvia'ya göre erkek sanatçıların kadın modellere yaptığının aynını yapmak eşitliğe giden yol değildir. Doğru olan cinsiyetçi yaklaşımı reddetmektir. Bu yüzden Sylvia'nın resimlerinde yer alan erkek ve kadın modeller nesneleştirilmeden tasvir edilir. Sylvia'nın erkek modelleri gerçek hayattan kişilerdir. Örneğin İngres'ın "Türk Hamamı" resmine karşılık olarak 1973'de yaptığı grup portresinde erkek sanat eleştirmenlerini çıplak olarak betimlemiştir. Resimde yer alan erkek modeller, sanat eleştirmenleri, Paul Rosano, Scott Burton, John Perrealt, Carter Retcliff, Paul Rosano ve kocası Lavrence Allaway'dir. Bu resimde tasvir edilen erkekler, cinsiyetçi anlayışa sahip olmayan, Sylvia'nın erkek arkadaşları, dostları, günlük hayatında paylaşım içinde olduğu insanlardır.

Eril anlayışın kadını aşağılayan erkek şovenizmine karşı çıkan Sylvia'nın resimlerinde yer verdiği kadınlar, "geleneksel eril bakış"ın aksine "teşhir" nesnesi olmaksızın kendilerini günlük hayat sınırlarında, olağan halleriyle, özgüven içinde ifade eden gerçekçi tasvirlerdir. Sylvia, kadınların pasif olarak gösterilmesine de karşı çıkar, aksine kadınları kendine güvenen, güçlü özneler olarak tuvallerine taşır.

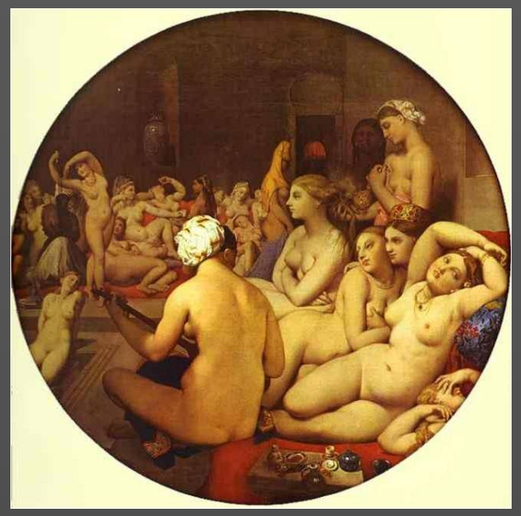
Feminist söylemle birlikte sanatta yeni bir dil oluşmuş, kadın sanatçılar kendi cinsi adına, kendi bedenini kullanabilme, bedeni üzerinden düşünebilme, konuşabilme hakkını elde etmiştir. Bedeni üzerinden oluşturduğu bu yeni dille, yeni bir özneleşme süreci yaşayan kadın, kendi kimliğini, sosyolojik ve politik bakış açısını sanat diliyle ifade ettiği yeni bir var olma alanına kavuşmuştur.

Sylvia Sleigh"in Resimlerindeki Eleştirel Yaklaşıma Referans Oluşturan Resimler

Özellikle 19. yüzyılda Batılı için Doğu'nun gizemli güzelliği, zenginliği, harem hayatı daima merak edilmiş, hatta abartılarak mümkün olduğunca egzotik hale getirilmiştir. Oryantalist tarz olarak adlandırılan bu akımdan Fransız sanatçı Dominique İngres da fazlasıyla etkilenmiştir. Hatta doğuya hiç gitmediği halde anlatılanlardan ve okuduğu kitaplardan yola çıkarak bugün de üzerinde tartışılan "Türk hamamı" ve "büyük odalık" resimlerini yapmıştır.

Dominique İngres; "Türk Hamamı" 1862
1862'de yapılan resimde; "hamamda harem kadınları" tasvir edilmiştir. Resmin oryantalist tarzda olup doğuyu anlattığı, bazı kadınların başına taktığı peştamallar, yerdeki halılar, kısmen görülen geleneksel kumaşlar, kahve fincanları ve çini vazolardan anlaşılmaktadır. Bu kadınlar, erkeği baştan çıkarmak üzere koşullanmış, hülyalı bakışlarla, kadın bedeninin tüm şehvetini yansıtırlar. Cüretkârca sergiledikleri bedenlerini olanca dişilikleriyle eril bakışa sunarlar. Kimi müzik çalan, kimi raks eden kadınların kalabalık bir grup olmalarına karşın hamamda gürültü yerine sessizlik hâkimdir, sessizliğin içinde konuşan kadınlar değil, onların vücut dilidir. Erkeğe gönderilen davetkâr mesajlara karşın kendi aralarındaki iletişimsizlik dikkat çekicidir. Birbirleriyle hiç ilgileri yokmuş gibi davranan kadınlar, birbirleriyle ilgilenmek yerine, kendilerini seyredenle ilgilenmeyi tercih ederler.

Bulundukları mekânda kendisinden başka kimse yokmuş gibi rahat davranan, seyredenine kur yapan, kösnül bir hazla kendinden geçmiş bir rehavet içinde tasvir edilirler.



Dominique İngres; "Türk Hamamı" 1862

İngres'in daire içine alınmış Türk hamamı resmi, bugün farklı yorumlarla değerlendirilmektedir. Resmin daire içine alınması, eleştirmenler arasında farklı yorumlara sebep olmaktadır. Bir kapıya açılmış delikten içerinin gözetlenmesi, hatta bu deliğin izleyiciyi dikizlemeye davet etmek için özellikle anahtar deliğine benzetilmesi, dürbün gözüne benzetilmesi ya da silah namlusunun ucundaki yuvarlaklığa benzetilmesi, fallik iktidarının tamamlanma deliğine benzetilmesi gibi yorumlar yapılmaktadır. Oysa resmin daire içine alınmasının bu yorumlarla hiçbir alâkası yoktur. Tablo 1848 yılında Prens Napolyon tarafından İngres'e sipariş edilmiş, ancak prensin karısı Prenses Clothilde tarafından açık saçık bulunduğu gerekçesiyle Ingres'e geri yollanmış, ressam da tabloyu başkasına satabilmek için dikdörtgen şekli, yuvarlak şekle dönüştürmüştür. Ancak resmin kadını nesneleştiren boyutu o denli çarpıcıdır ki feminist eleştirmenler arasında tablonun daire içine alınması, resmin içeriğiyle birebir örtüştüğünden olsa gerek bu haklı yorumlara sebep olmuştur.

"Le Figaro" dergisi, ünlü Fransız ressam İngres'in 82 yaşında iken gerçekleştirdiği "Türk Hamamı" tablosunu, "19. yüzyılın en erotik resmi" ilan etti.(1) 10 Mart 2006 tarihinde Gila Benmayor'un hürriyet gazetesinde yer alan konuyla ilgili yazısında yayınlanan bu bilgi, bu günkü anlayışta bile erotik özelliğinden bir şey kaybetmeyen bu resimle, kadının arzu nesnesi durumunun devam ettiğini, kadınların nesneleştirilmekten kurtulamadıklarını somut bir şekilde göstermektedir.

Erotik resimlerde kadın modellerin çıplak bedenleri, göğüs ve kalçaları, cinsel arzu uyandıran halleriyle geleneksel cinsiyet rollerine uygun bir biçimde gösterilmiştir. Bu tabloya tersinden bir gönderme yapan Sylvia, kadınların yerine erkekleri koyarak kadının nesneleştirilmesini sorgular, erkek çıplaklığını idealize etmeden doğal bir şekilde, hakikatle doğrudan ilişkilendirerek tasvir eder. Sylvia'nın resimlerine baktığımızda bedenleri çıplak erkek modeller, estetikten, erotizmden, arzu nesnesinden uzak, doğrudan kendi hakikatlerinin arayışında semboller olarak yer alırlar.

Sokak Sanatı

Özgen Yıldırım
Sosyolog-Sanat Yazarı

Sanat sokaklara taşıyor, sokaklarda icra ediliyor ve alternatif bir konuma oturuyor. Sanatçı Şinasi Güneş bu süreci "Sokak Sanatı" kitabı ile dile getiriyor.

Sanat elitist duvarlarını yıkıyor, kendine yeni bir ortak mekân belirliyor. Mekânın bu yeni kurgusu sokak üzerine temelleniyor. Sanat ile sokak kavramlarını bir araya getiren ve geleneksel algılanışı elimine eden sokak sanatı tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de özellikle gençler arasında yankı buluyor.

Sokak sanatı aktivistleri bu gençler sokakları tuval misali kullanırken kamusal olanı manipüle etmeleriyle vandalist öğeleride sokak sanatının içine dâhil ediyor. Duvarlar, direkler, reklam panoları, toplu taşıma araçları ve durakları, metro istasyonları gibi underground olarak nitelendirebileceğimiz uygulama alanlarına graffiti'lerle, sten-cil'lerle, sticker'larla yaratıcı müdahaleler de bulunuyor. Sokaklara attıkları tag'lerle de zamansal varoloşları kısa bir süreliğine kayıt altına alınıyor. Kısa bir süreliğine çünkü çoğu zaman kamunun doğrudan etkisiyle silinmeye mahkûm oluyor. Kamusal olana vurgu, bu sanatın icrasını illegal bir zemine taşıyor ve sokak sanatı aktivistlerini ortak bir söylemde buluşturuyor " Yakalanmak yok, iz bırakmak var". Hiçbir sanat eylemi yasalar tarafından suç kabul edilmiyor. Tabii Sokak Sanatı eylemleri hariç... Zaten Sokak Sanatı'nın cilvesini de bu oluşturuyor.

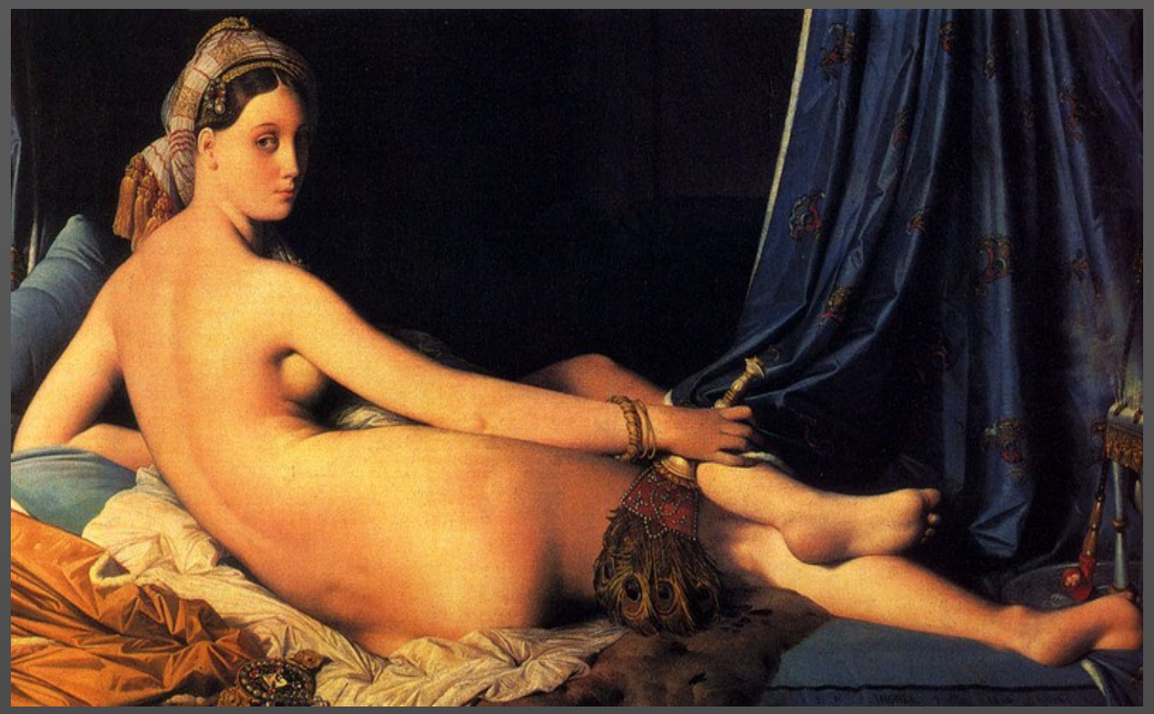
Hemen her gün sokaklarda karşılaştığımız bu izler, görsel ve düşünsel yönden takipçilerinin üzerinde etki bombardımanında bulunuyor. Estetik vurguyu ön plana çıkaran ya da mesaj ağırlıklı politik söylemleri bünyesinde barındıran Sokak Sanatı, bireysel ya da grup faaliyeti olarak tarihe eklemleniyor. Bu eklenimler artık bir sokak sanatı tarihinin oluşturulmasını zorunlu kılıyor.

Bu süreçte en nitelikli katkıyı sanatçı Şinasi Güneş, hazırladığı "Sokak Sanatı" isimli kitapla gerçekleştiriyor. Sanatçı; görsel şölen öğelerini, onların yaratıcılarını ve yorumlarını tarihsel seyrinde objektif bir tutumla okuyucuya sunuyor. Farklı meslek gruplarından yazarların da katkılarıyla geniş bir yorum perspektifine sahip olan bu yayın, imaj üzerine yazılarla sokak sanatının deşifresine davetiye çıkarıyor. Makalelerle, nesnel boyutta ki açılım, sokak sanatı aktivistlerinin röportajlarıyla öznel bir boyut kazanıyor. Tanıtım yazılarının da yer aldığı yayın, odak noktasına sanat icracılarını yerleştiriyor. Bir kaç aktiviste değinirsek eğer; " Turbo", " Cins", " Tab", " Keos", " Mccroy", " Gas", " Osman" ve " FlyPropaganda" …

Şinasi Güneş'in editörlüğünde " Sokak Sanatı" kitabı alternatif bir sanatın tarihini, kendi ağızlarından kendi söylemleriyle okuyucuyla buluşturuyor. Yayın, Sokak Sanatı alanında yapılmış olan ilk kitap olma özelliğini taşıyor. İçeriğinin zenginliği ile ivme kazanan sokak sanatı niteliksel açıdan temel bir kitap olarak karşımıza çıkıyor.



Wafa Hourani



İngres’in 1814'te yapmış olduğu bu tablodaki çıplak model, ince beli, geniş kalçalarıyla, dönemin ideal güzellik anlayışına uygun bir kadını temsil etmektedir. Arkadan görülen bu kadının bedenin çıplaklığı etrafını kaplayan kumaşlar içinde daha da dikkat çekici hale getirilmiştir. Erotik duruşuyla şehevi duygular uyandıran kadın bedeni, erkek arzusuna sunulan nesneleştirmeye uygundur. Resmin tüm dekoru, kurgusu, renk uyumu ve diğer elemanları sadece ve sadece bedenin nasıl daha erotik ve arzulanır olması gerektiğine hizmet etmektedir.



Giorgione; “Uyuyan Venüs” 1508

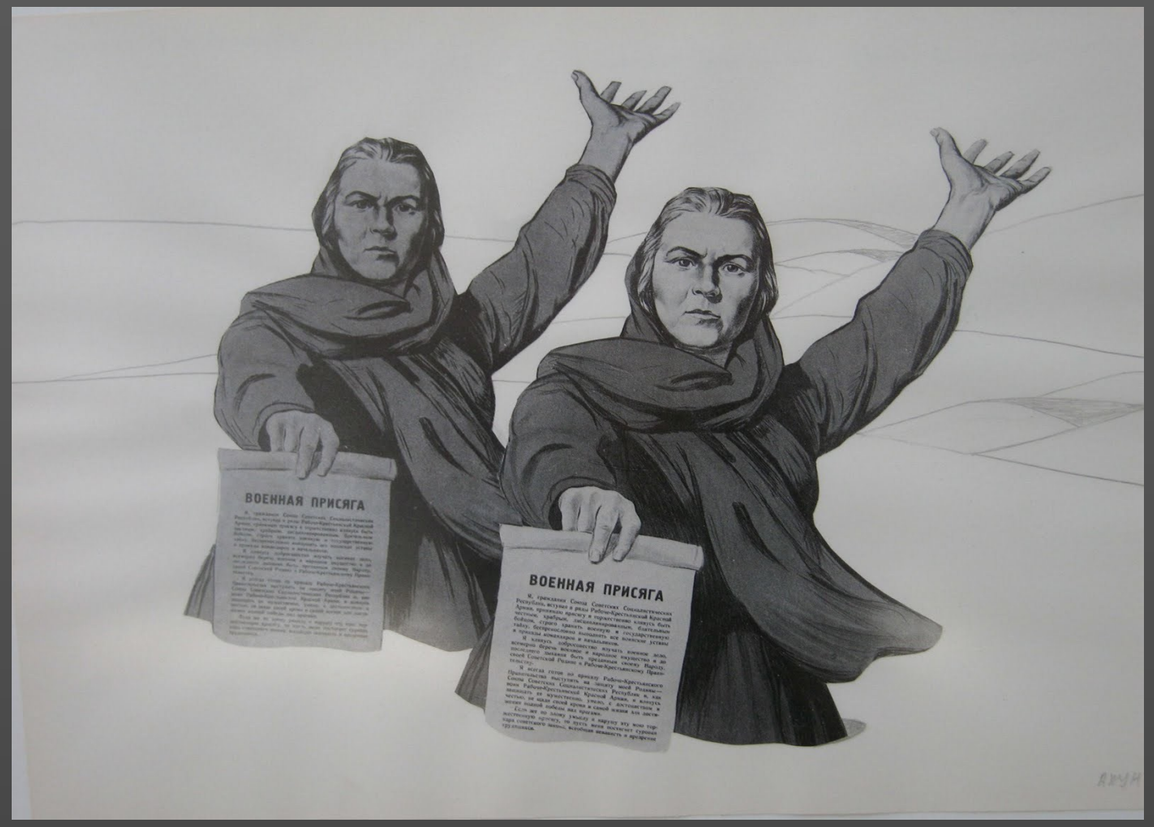
Bütün erotik resimlerde olduğu gibi uzanmış çıplak bir kadın, kendi gerçekliğinden habersiz, istenilen pozu verirken erkek tarafından seyredilir.

Tıpkı John Berger'in "görme biçimleri" adlı kitabında söylediği gibi "…Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidir. Erkekler kadınları seyrederler. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederler. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye- özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur."(2)



Velazquez: "Aynalı Venüs" 1650

Bu tabloda da eril bakışa sunulan bir kadın vardır, resmin yapıldığı dönem ve ressam değişse de değişmeyen, kadının aynı arzu uyandıran bakışı ve davetkârlığıdır. Kadın yatağa uzanmış, erkeği beklerken yine dönemin ideal güzellik anlayışı içinde tasvir edilir. Kadın, hem yaşadığı döneme ait estetiğin metası, hem de cinselliğin metasıdır. Kadının yüzü aynadan izleyiciye net olmayan bir görüntü içinde gösterilirken daha gizemli hale getirilerek artırılmak istenen şehvet duygusuna hizmet eder. Kadın aynaya bakmaktadır. Ama kendisini seyretmekten ziyade kendi seyredilişini seyreden bir hali vardır. Öte yandan kendisine aynayı tutan melekle özdeşleştirilmesi, aynadan yansıyan flu görüntüsünde, masum ve çocuksu bir naiflik içinde tasvir edilir. Gerçekte erkeğin arzu nesnesi olmaktan başka çaresi olmayan, zavallı bir acizlik de portrenin naifliğinde gizlenmiş gibidir. Kendi varlığının farkındalığından uzak, kendisine verilen rolü oynamaya çalışan bir aktris gibidir. Hiçbir zaman kendisi olamayan bu kadının gerçekliğinden söz etmek de mümkün değildir. Bu nedenle olsa gerek o, mitolojiden bir kahraman, bir tanrıça olan adı güzelliğin ve aşkın metası olan Aynalı Venüs/ Afrodit'dir.



Vyacheslav Akhunov



Vyacheslav Akhunov

11. İstanbul Bienali’nin Koç Holding sponsorluğunda gerçekleşmesi ve elit kesimin buluşma noktası haline gelmesi üzerine düşünülmesi gereken konular. Bienalin konteksinin Marksist çıkışlı olması da bu çerçevede ironik bir durum. Sanatsal nitelikleri dolayısıyla kreatif yönü zayıf olan 11. İstanbul Bienali’ni aslında şöyle açılımlayabiliriz: Sanat bienalinden metin bienaline. İyi okumalar dilerim…



Edcetera



Edouard Manet: “Olimpia” 1863

Yine uzanmış bekleyen çıplak bir beden, koyu renkli dekor içinde sadece figürün ve çevresinin açık renk boyanması ile ressamın tüm dikkatleri figür üzerine çekmek için özellikle yaptığı bir tasarımdır. Bu resimde bir paradoks vardır. İki kadın ve iki metalaştırılma söz konusudur. Biri beyaz, diğeri zenci kadın. Biri eril bakışta arzu uyandırmasından elde ettiği değerliliğe sahip, diğeri ise bu değerlilikten yoksun. Biri, güneş görmemiş, oldukça beyaz ve körpe bedeniyle ideal vücut ölçüleri içinde, diğeri bu ölçütlerden yoksun; zenci ve şişman. Beyaz kadın hem estetiğin hem de cinselliğin nesnesi, zenci kadın ise; ne estetiğin ne de cinselliğin nesnesi. Şişman ve siyah olan kadının, ancak arzulanan kadına hizmet ettiği sürece var olabilmesi söz konusudur. Beyaz genç kadın, körpe bedeniyle şehvetin metasına, estetiğin metasına layık görülürken, zenci halayık, şişmanlığıyla ve derisinin rengiyle ne estetiğin metası ne de cinselliğin metası olabiliyor. Zenci kadın hem bedeninin ideal güzellik anlayışına uymayan formuyla, hem de derisinin rengiyle ötekileştiriliyor. Zenciler, bu resmin yapıldığı tarih olan 1863’de beyaz eril bakışta ne cinselliğin ne de estetiğin metası olarak kabul edilmiyorlardı. Onlar ancak meta olan kadınlara hizmet ederek, onların görünür kılınmasına hizmet ederek var olabiliyorlardı.

Sylvia kırmızı kumaş üzerine uzanmış bekleyen çıplak erkek bedeniyle, erkek ressamların yüzyıllarca eril bakışından tasvir edilen kadın modellere gönderme yapar. Uzanmış bekleyen çıplak erkek, siyah kabarık saçlarıyla ve vücudunun muhtelif yerlerine yayılmış, siyah, kıvırcık, gür tüyleriyle güçlü bir erkeği tasvir eder ancak bu erkek, duruşuyla, bakışıyla davetkâr değildir. Üstelik cinselliğin ve şehvetin rengi olan kırmızı kumaş üzerine uzanmış olmasına rağmen, kadın izleyicide şehvet hissi ve cinsel arzu uyandırmamaktadır. Çünkü resmin yaratıcısı Sylvia’nın böyle bir amacı yoktur.

Kumaşlar arasında uzanmış çıplak kadın modeller, cinsel arzu uyandıran halleriyle geleneksel cinsiyet rollerine ve imgelerine uygun bir sunuş içinde gösterilirler. Sylvia ise, erkekleri kadınlar gibi sunmaz, geleneksel olarak kurgulanmış bu cinsel kimlikleri ters yüz eder ve seyircide yabancılaştırma etkisi yaratır.

Kadınlar en mahrem, en özel anlarında dikizleniyormuşcasına bir erkek ressam tarafından tek taraflı olarak resmedilirler. Bazı kadın sanatçılar Sylvia'nın birçok çalışmasında olduğu gibi, bedenin bir metafor olarak kullanılmasına karşı çıkmışlar, bedenleri üzerindeki haklarını sorgulamışlardır.

Edouard Manet: "Kırda Kahvaltı" 1863





Edvard Manet;
"Kırda Kahvaltı 1863"

Sylvia Sleigh;
"The Turkish Bath" 1973

Çıplak bir kızla piknik yapan giyimli iki erkekten oluşan Manet'in "Kırda Kahvaltı" adlı tablosu sergilendiği dönemde skandal yaratır. Sergi salonuna kabul edilmez. Resimdeki modelin bir fahişe mi yoksa soylu bir kadın mı olduğunu bilinmemektedir. Tablo giyinik ve saygın iki erkekle tamamen çıplak bir kadının yan yana oturmasının zıtlığını içerir. Resimdeki karakterlerin birbirleri ile olan ilişkileri de belirsizdir. Toplumun ahlak anlayışına uygun görülmeyen bu tabloda kadının çıplaklığından ziyade soylu erkeklerin arasında oturan bu kadının bir fahişe olmasına karşı çıkılır. Başka bir rivayete göre de çıplak olan kadının soylu ve aristokrat bir aileden gelmesine karşın bir fahişe gibi alelade, sıradan, aşağılayıcı bir çıplaklık içinde yer alması tepki çeker.

Her iki ihtimalde de görülen şudur ki; kadın eğer bir fahişe ise saygın erkeklerle aynı ortamda bulunamaz. Eğer kadın soylu ve saygınsa bir fahişe gibi çırılçıplak bir vaziyette erkeklerin arasında oturamaz. Her iki durumda da ötekileştirme vardır. Kadının fahişe olduğu için ötekileştirilmesi ya da üst sınıfa ait soylu ve saygın olan bir kadının çıplaklığı ötekileştirilmektedir. Bu durum bize kadınlar arasında hiyerarşik, sınıfsal bir nesneleştirme olduğunu göstermektedir. Kadınların nesneleştirilirken bile hiyerarşiye maruz kalmaları bugün de devam eden bir durumdur.

Bienalin 3. mekanı olan Tütün Deposu'nda Vyacheslav Akhunov'un 1 metrekare isimli enstalasyonu ve detayları ilginç olan bir çalışmadır. Enstalasyon 1 metrekarelik alana dizilmiş kibrit kutularından oluşuyor. Sanatçı yarım açık şekilde konumlandırdığı kibrit kutularının içine 1976-1991 yılları arasında kendi tuttuğu defter ve günlüklerde yer alan çizim ve notları minimal boyutlarda yerleştiriyor. Bir nevi minimal sanatçı retrospektifi olarak ta değerlendirebileceğimiz enstalasyonun yanında sanatçının, günlükleri ve defterleri de sergileniyor. Günlüklerindeki bir sayfada yer alan çizimlerden birinde Lenin, sfenks şeklinde çizilmiş, sanatçı tarafından bir nevi ti'ye alınmıştır.

Bienal'in gerçekleştiği mekânlar ve öne çıkan çalışmalara değinmişken madalyonun diğer tarafı olan sıkıntılara da bir değinelim. Öncelikle seçili mekanların niteliği ile bienal konteksinin uyumuyla ilgili bir takım sorunlar ortaya çıkmaktadır. Özellikle Antropo No:3'ün sterilliği, mekânda sergilenen politik çalışmaların ideolojik vurgularıyla bağdaşmamaktadır. Sergide yer alan enstelasyonlardan biri olan Wafa Hourani'nin "Kalendiye 2087" ve onun gibi diğerler çalışmaların bulunduğu kısımlarda aydınlatmanın zayıf olduğunu da eklemiş olalım. Tersi bir durum aydınlatmanın yansımasından dolayı algılanması bir hayli zor olan bir çalışma Travor Paglen'in "Vortex 6 (USA 37) Sinyal istihbaratı", "Albireo" ve "Gök Cisimleri (İstanbul) adlarıyla çektiği fotoğraflardır. Gece gökyüzünde yer alan ve yıldız şeklinde görünen uyduları fotoğraflamış olan sanatçının çalışması, ışığının fotoğrafların üzerine yansımasından dolayı sıkıntılıdır.

Sergide yer alan enstalasyon ve kolaj çalışmalarının çoğunda sanatçılar yazınsal metinlere yer vermişlerdir. Ancak metinlerin fazlalığı ve uzunluğu çalışmaların önüne geçmekte, izleyici metin okuma işine giriştiğinden çalışmanın özünden de kopmaktadır. Çalışmaların çoğunun kreatif yönü arka planda kalmış ve söylemler ön plan itilmiştir. Bu sıkıntıları bünyesinde barındıran bir proje olan Aydan Mültezaoğlu& Bülent Şangar'ın "İşsiz işçiler-Sana yeni bir iş buldum! adlı projede yine ortamın sterilliği konteksle bağdaşmazken, proje elemanlarına bir değinelim. Bir mağaza ortamı şeklindeki enstalasyonda bir masa üzerinde katlı t-şörtler ve onları katlama ve bozma edimlerinde bulunan kişiler. Duvarda ki raflara yerleştirilmiş parfüm şişeleri. Karşı duvarda işsizler kuyruğuna atıfta bulunan baskı çalışması, onun devamında politik söylemlerin yer aldığı afişle, yürüyüşlerden alınmış kesitlerden oluşan fotoğraflar ve karşı duvarda yine uzun metinlerle ve çizimlerle desteklenmiş şematik kurgular. Pankartlarda ve afişlerde işsizlik teması geri plana itiliyor, sanatçıların retrospektif kesitleri ön plana çıkıyor. Kreatif yönü zayıf olan bu projedeki sıkıntılardan birini de işsizlik olgusundan insanı soyutlaması ve duyarsızlaştırması oluşturuyor. Projenin eleştirdiğini iddia ettiği hizmet sektörünün açmazlarının pençesine İKSV-patron, sanatçı-komisyoncu, öğrenci- geçici işçi üçlemesiyle düşen sanatçılar bir sosyal sorumluluk projesi mi yürütüyorlar yoksa bienal için bir projemi ortaya koyuyorlar yorumsuz bırakıyorum. İşsizlik gibi ciddi bir sorunda işsiz öğrencilerin bu şekilde kullanılmasını kendi açımdan etik bulmuyorum.

Bienalin teması insan neyle yaşar olarak belirlenirken çalışmaların genel anlamda temayla uyumlu olması beklenir. Ancak bienalde yer alan çalışmalarından bazılarının zorlamayla kontekse oturtulduğu görülüyor. Antropo No:3'te sergilenen Lidia Blinova'nın "El Sesleri" adlı fotoğraf serisi bu çalışmalardan bir tanesi. Sanatçı siyah bir fon üzerinde ellerini kullanarak ortaya çıkardığı şekilleri fotoğraflayarak oluşturduğu çalışması kendi içinde ilginç olmasına rağmen zorlamayla bienal konteksine oturtulmuş görünüyor.

Bienalin gerçekleşiyor olduğu mekânlardan biri olan Feriköy Rum Okulu'ndaki sergide öne çıkan 3 çalışmadan biri Zagreb'li Igor Grubic "DoğuYakası Hikâyesi" adlı projesidir. Sanatçı Belgrad ve Zagreb'te gerçekleşen ilk Eşcinsel Onur Haftası kutlamalarında halkın eşcinsellere karşı duyduğu nefret dolu hakaretleri ve saldırıları dokümanter nitelikteki videosuyla izleyiciye aktarıyor. Yine bu kutlamalarda yer alan dansçı ve koreografların kamusal alanda dans ederken görüntüleyen sanatçı, bu iki videoyu yan yana yerleştirirken eşitlik, özgürlük, özel alan ve kamusal alan olgularını ön plana çıkarıyor. Vlatka Horvat'ın estetik yönden etkili olan "Mesela" adlı çalışmasında sanatçı, fotoğraflara, katlama ve kesme şeklindeki müdahalelerde bulunur. Sanatçı kadın bedenini merkeze alarak beden çevre ilişkisine dikkat çeker. Toplumsal baskıları ve kadına biçilmiş rolleri vurgulayan fotoğraf çalışmasıyla sanatçı insan neyle yaşar sorusuna yanıtlar arar. Ruti Sela& Mayan Amir'in "Suçluluğun Ötesinde" isimli videoları politik imaları bakımından ilginç çalışmalardan biri. Tel Aviv'de bir otel odasında 2 genç kadının internet vasıtasıyla odalarına çağırdıkları adamlar ile sohbet etmeleri üzerine kurulu. Video, her sohbetin bir şekilde ordu ve savaş konularına bağlanması ve erkeklerin bu süreçleri sıradan durumlar olarak algılama eğiliminde olması üzerinde durur.

Bienal mekanı olarak belirlenen Feriköy Rum Okulu'nun bahçesi enstalasyon çalışmalarının sergilenmesi için uygun bir alan iken, küratörler ya da sanatçılar tarafından kullanılmaması bir hayli ilginç. Bahçeye göz atıldığında orada spontan bir şekilde sandalyeler ve masalardan oluşmuş bir enstalasyon göreceksiniz. Hiç bir sanatçıya ait olmayan bu enstalasyonun etkili olduğu aşikar. Bunun dışında mekân seçiminde okulun metruk yapısı ve kokusu daha samimi bir ambiyans oluştururken izleyicinin çalışmalarla diyaloğa girmesi de daha doğal olmaktadır.

Bienal mekânlarından diğeri olan Antropo No:3'te yer alan sergi ve sanatçıların çalışmalarına değindiğimizde bazı çalışmaların öne çıktığını görmekteyiz. Bu çalışmalardan ilki Etcetera'nın "Erörist Kabare"sidir. "Gente Armada" adı verdikleri insan boyutunda müdahale edilmiş insan figürleri ve imgelerle çevrili bir enstalasyon-kabere ortamı oluşturulmuştur. Masalarda oturan figürler kendi aralarında sohbet ederken, nesnelerde seslerini duyurmaya çalışmaktadır. Kabarenin girişinde yer alan video da errorist söylemler art arda akmaktadır. Kabarenin dışına yerleştirilmiş figürlerle de iç ve dış mekan arasındaki kopukluk ortadan kaldırılmış, kompleks ve detaylarla süslü politik söylemlerin ağırlıklı olduğu başarılı bir proje ortaya çıkımıştır. Etkili çalışmalardan diğeri ise Wafa Hourani'nin "Kalendiye 2087" adlı enstalasyonudur. Kalendiye, askeri kontrol noktası ve mülteci kampının geleceğe projeksiyonundan oluşan iki enstalasyondan sonra üçüncü adımı oluşturuyor. Kalendiye kampında Filistinli mülteciler yaşıyor. Ancak bu enstalasyonda kontrol noktası ve duvar kalkmış, şehir hayatının günlük yaşam ayrıntıları verilmiştir. Koca bir şehri inşa eden sanatçı, spor yapan figürleri, eğlence hayatının parçası olan mekânları, uçaklarıyla bir hava alanını ve şehir hayatına dair her türlü ayrıntıyı ustalıkla enstalasyonuna yerleştirmiştir. Sanatçının şehrine yakınlaştığınızda kulağınıza fısıldar şekilde ezgiler çalınıyor. İncelikli düşünülmüş çalışmanın gözü yoran kısmını ise her bir binanın üzerine yerleştirilmiş olan insan figürü şeklindeki heykeller oluşturuyor. Erörist Kabare ve Wafa Hourani'nin "Kalendiye 2087 dışında Nevin Aladağ'ın Şehir Sesleri II-III videoları, Marko Peljhan'ın "Bölge" isimli enstalasyonu, Danica Dakic'in "Isola Bela" adlı videosu, Vyacheslav Akhunov'un Lenin'in Anıtsal Propaganda Planı adlı kolaj çalışması ve Bureau d'etudes'in Terörün Yönetimi isimli harita çalışması Antropo No:3'te öne çıkan çalışmalardır.

Kadınların nesneleştirilmesine ilişkin en temel hiyerarşi şudur. Nesneleştirilme mertebesine erişenler ve erişemeyenler. Nesneleştirilen kadınlar; cinselliğin, şehvetin, estetiğin metası olsalar da eril anlayışta var olabilme şansı yakalayabilmiş, bu gerekçeden ötürü bir nebze olsun saygınlık kazanmış kadınlardır. Nesneleştirilemeyen kadınların ise böyle bir şansı bile yoktur. Onlar eril bakışta hiçbir zaman var olamamış bedbaht kadınlardır. Onlar erkeğe ve erkeğin cinsel arzu nesnesi olan kadına hizmet ettikleri sürece ya da erkek soyunun devamını sağlamak üzere hazır bulundukları sürece bir gerçeklikleri olur. Ancak bu gerçeklik kadınları özneleştiren bir gerçeklik değil, nesneleştiren bir gerçekliktir.

Diğer taraftan nesneleştirme mertebeleri vardır, kadınların nesneleştirilmesinde sınıfsal, geleneksel, ahlaksal bir hiyerarşi de söz konusudur. Aristokrat, soylu ve zengin kadınlar daha saygın bir nesneleştirmeyi hak ederken zaman zaman sözde özne olabilirler ancak yoksul, aristokrat ve soylu olmayan kadınlar, köle kadınlar eril bakışın uygun gördüğü her türlü aşağılanmaya maruz kalan, hiçbir şekilde özne olamayan kadınlardır.

SONUÇ
Sanayi devrimiyle birlikte kadın gücüne duyulan ihtiyaç, modernizmle gelen sosyal ve siyasal hayata katılma hakkı bir yandan kadının özneleşmesine, diğer yandan da emek sömürüsüyle karşı karşıya kalmasına neden olur.

Modernizm bir yandan kadına karşı cinsiyetçi yaklaşımı reddederek sevimli yüzünü gösterirken diğer yandan emek sömürüsü ve bedeni metalaştırmasıyla cinsiyetçi yaklaşımını hem erkek hem kadın bedeni üzerinden devam ettiren sinsi yüzünü gösterir. Özellikle neoliberal politikalarla alanını sürekli genişletmek isteyen sermayenin, cinsiyetçi anlayışa getirdiği bu yeni boyutta; aslolan cins ayırımcılığı değil, beden üzerinde kurulan tahakküm ve sonucunda elde edilecek kâr marjıdır.

Bu anlayışta bedene tahakküm uygulayanın cinsiyeti önemli değildir. Tahakkümün sahibi iktidardır ve iktidarın cinsiyeti yoktur. İktidar kadın/erkek ayırımı yapmaz. İktidara sahip olan kadın ya da erkek, hem kendi hemcinsine hem de karşı cinse her türlü tahakkümü uygulayabilir. Bedenin cinsiyeti önemli değildir. Önemli olan beden üzerinden sağlanacak ranttır. Bu durum feminist kadınlar açısından, yalnız erkeklere karşı değil aynı zamanda erkek egemen kafalı kadınlara karşı da mücadele etme sürecini başlatır.

John Berger'in "görme biçimleri" adlı kitabında da söylediği gibi sanat tarihinde yüzyıllarca erkek sanatçıların gözünden kadın bedeninin arzu nesnesi olarak gösterilmesi söz konusudur. Çıplak kadın bedeni, kapitalist sistemde kültür endüstrisinin vazgeçilmez meta malzemesidir. Sylvia, bir kadın ressam olarak ilk kez bu bakışı tersine çevirir. O, toplumun arzu nesnesi olan fetiş kadın imajına başkaldıran, bunu sorgulayan, alaşağı eden, yerine gerçekçi, insani yaklaşımı getiren anlayışı resmeder. Sylvia, erkek ya da kadın kim yaparsa yapsın beden üzerindeki tahakküme karşıdır. M. Foucault'un söz ettiği gibi aslında o, "iktidarın beden üzerinde tahakküm kurma biçimleri"ni reddetmektedir.

Sylvia'nın resimlerinde vurgulamak istediği temel sorun tam da buradan doğrudur. Sylvia, kadın ve erkek arasındaki iktidar ilişkilerine ve paylaşılmış rollerin yarattığı toplumsal yabancılaşmaya dikkat çekmektedir. Modernizmle beraber sanatın görsel temsiliyet alnına ilk kez kadınlar özne olarak girmiş, kendi gövdelerini kendileri metalaştırmadan kullanmışlardır.

Frida Kahlo hayatının tüm acılarını ve diğer duygularını kendi bedeni üzerinden anlatmıştır. Sanat eserlerinde artık kadın bedeni bir arzu nesnesi değil, sanatçının duygu ve düşüncelerini anlattığı dilin bir sembolü olmuştur.

1970'li yıllarda kadın sanatçıların kendi gövdelerini kendilerinin kullanması ile kadının görsel temsiliyetindeki anlayış kökten değişir. Sylvia'nın kadın konusuna bakışıyla ilgili eleştirel yaklaşımı toplumsal cinsiyet rollerini ters yüz ederek alışıla gelmiş kalıpların dışına taşması üzerine temellenir. Onun resimleri, toplumsal cinsiyet meselesini sorunsallaştıran alternatif örnekler olarak değerlendirilebileceğinden sanat eseri olma dışında tarihsel ve sosyolojik bir öneme de sahiptir.

1970'lerde özellikle feminist oluşumların etkisiyle başlayan cinsler arası çatışma ve toplumsal cinsiyetçi anlayışın sorgulanması önemli bir başlangıçtır. 20.yy'ın en önemli siyasal ideolojilerinden biri olan feminizmin yükselmesiyle kadınların farkındalıklarının artması ve eşitlikçi cinsiyet talepleriyle hak arayan kadın sanatçıların sayılarının artması, kadınların özgürleşmesinde önemli bir kırılma noktası oluşturur. Kadın sanatçılar, kendi bedenlerini ya da erkeklerin bedenlerini metalaştırmadan özgürce temsiliyet figürü olarak sanat diline aktarırlar.

Günümüzde ise öğrenilmiş ve kültürel olarak kodlanmış cinsiyetçi yaklaşımın devam etmekte olduğunu görürüz. Özellikle çocukların eğitiminde önemli rol oynayan annelerin birçoğunun erkek çocukları eril anlayışa göre yetiştirdiklerine tanık olmaktayız. Bu durum yüzyıllardır sürdürülen sistematikleştirilmiş cinsiyetçi anlayışın kadınları nasıl ikna ettiğini, nasıl eril zihniyete evirildiklerini gösterir. Kadınların hem kendi cinslerine, hem de karşı cinse yaklaşımlarında tuzağa düşmemeleri, bu eril anlayıştan kurtulmaları konusunda eğitilmesi ve farkındalıklarının artırılması önemlidir.

Tarihi boyunca sanatın öznesi değil nesnesi olan kadının, erkek egemen toplumlarda tüketim nesnesi olarak ön plana çıkartılması bugün de devam eden sosyolojik ve politik bir sorundur. 2007 yılında Sylvia, basına verdiği bir röportajında Amerika'da Newyork'ta halen kadın sanatçıların müze, galeri, fuayelerde sergi açmakta zorluklar yaşadıklarından ve erkekler kadar şanslı olmadıklarından bahseder. Bu durum piyasalaşan sanat ortamında iktidarı ele geçiren ve çoğunluğu erkek olan yöneticiler arasında kadın sanatçılara karşı halen erkek egemen bakışın devam ettiğini göstermektedir. Günümüzde eril bakışa sahip sanat yöneticilerin kadın sanatçıları yeterince değerlendiremediklerini aynı perspektifte eril anlayışa koşullanmış izleyicilerin de kadın sanatçıları yeterince dikkate almadıklarına da tanık oluyoruz.

Kadına karşı yüzyıllardır devam eden cinsiyetçi sömürüye karşı, batıda başlayan 68 hareketinin özgürleşme talebi, 1970'lerde yükselen feminist hareketle başlayan mücadeleler sonucunda elbette kadınlar pek çok kazanımlar elde etmiştir. Ancak dünya ölçeğinde baktığımızda bugün bu kazanımlardan gelişmekte ve az gelişmiş ülke kadınlarının yararlanamadıklarını görmekteyiz. Türkiye'de olduğu gibi, bugün hâlâ cinsiyetçi ideolojiler sürdürülmekte hâlâ bazı bölgelerde kadınlara feodal aile yapısı içinde geleneklere uygun yaşam biçimleri dayatılmakta, birçok kadın töre ve namus cinayetlerine kurban edilmektedir. Savaşların en korumasız kurbanları kadınlar ve çocuklardır. Savaşlarda kadınlar acımasız saldırılara, toplu katliamlara, tecavüze ve şiddete uğramaktadırlar.

Sanatsal Olandan Metinsel Olana: XI. İstanbul Bienali

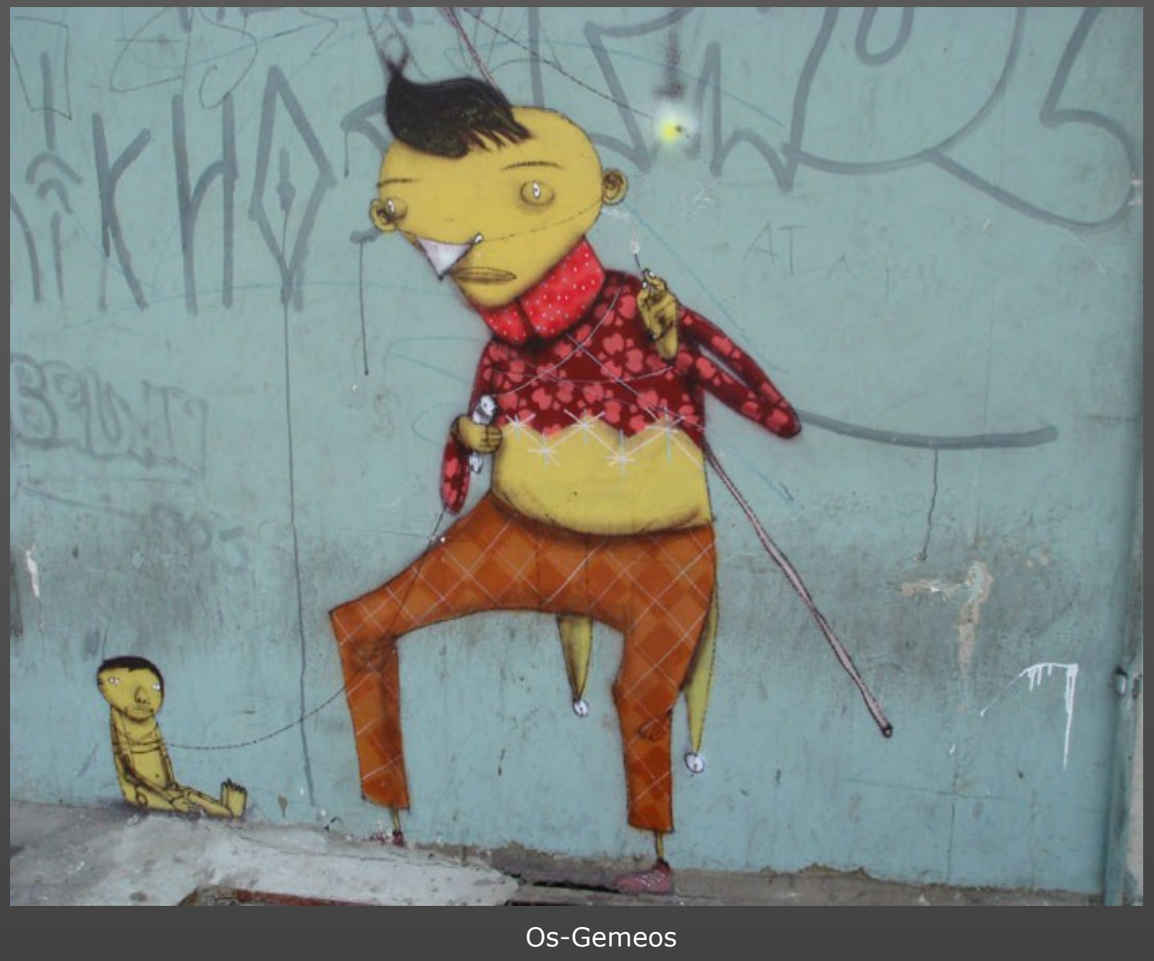
Bosphorus Art Magazine, Ekim 2009, Sayı:29

Özgen Yıldırım
Sosyolog-Yazar
e-mail: ozgenyil@gmail.com

Efendiler bize ahlaksız dersiniz
Kötü kadın, utanmaz fahişe
Aç karnına suçlanmak hiç çekilmez
Önce doyur beni ondan sonra söyle
……..
İnsan neyle yaşar?
Brecht'in Üç kuruşluk Opera'sından...

Zagrebli 4 kadın: İvet Curlin, Natasa İlic, Ana Devic ve Sabina Sabolovic'den oluşan WHW/ What, How & for Whom (Ne, Nasıl ve Kimin için) küratör kolektifinin gerçekleştirdiği 11. İstanbul Bienali, seçilmiş 3 mekân ile sanatseverlerle buluşuyor. Şişli'deki Feriköy Rum Okulu, Tophane'deki İstanbul Denizcilik İşletmeleri'ne ait 3 numaralı Antrepo ve yine Tophane'deki Tütün Deposu bienalin gerçekleşiyor olduğu mekânlar. Küratör kolektifi bienalin kavramsal çerçevesini " İnsan neyle yaşar" olarak belirlerken Bertol Brecht'in Üç Kuruşluk Opera"sına atıfta bulunuyor. 12 Eylül- 8 Kasım tarihleri arasında devam edecek olan 11. İstanbul Bienali, sergilenen sanat çalışmalarıyla "İnsan neyle yaşar" sorusunun cevabını ararken, izleyicinin aktif katılımıyla yorumlama işini, sanatseverlere bırakıyor.

Kavramsal çerçeveyi Brecht'ten yola çıkarak belirleyen küratör kolektifi, bienali tam anlamıyla siyasi bir kontekse oturturken aynı zamanda sanatla sosyal gerçeklik arasındaki ilişkinin açılımlarını, tartışma konusu haline getiriyor. Küratör kolektifinin konteksel duruşu, tabii ki bienalinde kendisini tartışmaya açıyor. Brecht'in dönemsel şartlarına dönersek; kapitalist toplumun dejeneriliğini ve yarattığı sorunları Marksist bir duruşla eleştiren Brecht, geleceğe yönelik bir iyimserlik için stratejik kötümserlik anlayışını savunmasıyla düşünsel anlamda W. Benjamin'le aynı noktada buluşur. W. Benjamin'in deyimiyle onun politik duruşunu sergilediği çalışmalardan biridir Üç Kuruşluk Opera". Sanatla sosyal gerçeklik arasında kopuk olan bağ kurulmuştur artık. Politik olanla sanatsal olanın birlikteliğiyle politik söylemlerin işlevsel araç olarak gördüğü sanat çalışmalarının da önü açılmıştır. Brecht ve ardılları kapitalist toplum eleştirilerini yansıtan çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Ancak günümüzde, kapitalist toplumun küresel boyuta taşınmasıyla oluşan toplumsal dönüşümlerin yansımaları sanatçılar tarafından çalışmalarına nasıl yansıtılmaktadır? Sanatçıların çalışmaları izleyici üzerinde aynı etkiyi yaratabilmekte midir? Yoksa zorlama-kurmacalar mıdır bu çalışmalar? Bu ve benzeri soruların yanıtlarını aradığımız 11. İstanbul Bienali, bünyesinde sergilediği çalışmalarla, bize bu soruların yanıtlarını ne derece tatmin edici olarak veriyor ve Brecht'in stratejik kötümserliğinin izlerini ne derece taşıyor bir bakalım:



Os-Gemeos

Onun buradaki çalışmasında aynı unsurlar vurgulanırken Brezilya insanının gizli kalmış karakteri, onun modern bir metropoliste tutunabilme savaşıyla birlikte verilmiş ve cadde üzerinde geçen insanlara yansıtılmıştır. Onun buradaki imajda koyu kırmızı tonlarını kullanması bir rastlantı değildir. Brezilya'da bazı kabile mensubu insanlarının bir ritüel olarak yüzlerini ve vücutlarını boyadıkları boyanın renginin koyu kırmızı olmasındandır.

Özgen Yıldırım
Sosyolog-Sanat Yazarı

KAYNAKÇA

1-Gila Benmayor; "Türk hamamını dünyaya tanıtan ressam, Hürriyet Gazetesi, 10 Mart 2006, gbenmayor@hurriyet.com.tr

2- Berger, John. Görme Biçimleri. (Çev. Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınları, 2005

3-http://www.albany.edu/museum/

4-http://www.ncf.edu/hassold/womentopics/sleigh_bibliography.htm

5-www.sylviasleigh.com

6-www.art-interview.com/Issue_008/interview_Sleigh_Sylvia.html

Tate Modern'de Street Art

Tate Modern de 23 Mayıs- 15 Ağustos 2008 tarihleri arasında street art üzerine bir sergi gerçekleşti. Tate Modern bu sergide uluslararası çalışmalarıyla alkış toplayan 6 street art'çıya yer verdi. Bu street art sergisi sadece yapılan işlerin sergilenmesi şeklinde değil aynı zamanda street art ile bağlantılı diğer aktivitelerinde olduğu büyük bir organizasyon şeklindeydi. Street Art Üzerine Konuşmalar ve Tartışmalar adı altında gerçekleştirilen panellerde, Brad Downey ve Mustafa Hulusi: Kim İçin Kamusal Alan? Marc ve Sara Schiller: İşte Street Art: Bir Dünya Görüşü, Pure Evil ve sanat eleştirmeni JJ Charlesworth: Street Art Koleksyonları, Blek Le Rat: Street Art'ın Tarihi, yazar Tristan Manco: Başka Şehirlerde Street Art ve eleştirmenler Ben Lewis ile Ossian Ward: Grafiti: Ütopya mı yoksa Bir Nebze Can Sıkıntısı mı? konu başlıklarıyla panellerde yer aldılar. Bu panellerde, street art'ın ne olduğu, nasıl bir tarih izlediği, kamusal alanın street art ile olan konumu ve ilişkisi, farklı ülkelerde ve şehirlerde street art'ın ne şekilde ortaya çıktığı ve nasıl geliştiği, street art koleksiyonlarının piyasa ile olan ilişkisi, graffiti'nin street art'ın yanında mı yoksa içinde mi yer aldığı, graffiti nedir ne değildir üzerine diyaloglar ve kritikler gerçekleştirildi.

Panellerin yanı sıra street art üzerine 6 film gösterisi yapıldı. Bu filmlerden ilki Andreas Johnsen ve Nis Boye Møller Rasmussen tarafından 2005 yılında Danimarka'da çekilmiş olan "İçerisi ve Dışarısı" adlı filmdir. "İçerisi ve Dışarısı", Paris'in billboard'ları üzerinde yer alan modellerin gözleri arasına kırmızı benekler püskürtmesiyle ünlü ZEVS gibi sokak sanatçılarını takip eder. Bu sanatçılar galerilerde de sergi yapmalarına rağmen onlar, caddelerde çalışmalarını sergilemekte ısrarcıdırlar. Caddeler sanat dünyasının sıkıcılığından ve sıkışmışlığından kurtulmak ve özgür olmak için ideal mekânlardır. Gösterimi yapılan bir diğer film Pablo Aravena tarafından 2005 yılında Kanada ve Fransa'da çekilmiş olan "Bir sonra ki: Şehir boyamanın alfabesi"dir. Bu film bir dünya kültürü olarak görsel sanatlara dayanan graffiti üzerine belgesel film niteliğindedir. Sanatçılarla yapılan mülakatlar ve sanatçıların anlık durumlarının kombinasyonları yer almaktadır bu filmde. Bu sergide çalışmaları sergilenen street art'çılardan Os Gêmeos, Sixeart, Faile ve Nunca sanatsal dinamizmlerini, kreatif zekalarını bu filmde göstermişlerdir. Yine gösterilen başka bir film "Bombala Onu", Jon Reis'in yönetmenliğinde 2007 yılında ABD'de çekildi. Film günümüzde mağara resimlerinden başlayarak graffiti'nin gelişen hikâyesinden bahseder. Yönetmen Jon Reis, 5 kıtadan 14 şehir gezerek, street art'çıları eylem an'ında kayıt altına almıştır. Onun filminde eylem an'ları hızlı bir tempoyla aktarılmaktadır. Marc-Aurèle Vecchione'nin yönetmenliğinde "Yazıcılar" adıyla çekilen filmde, 1980'lerin Paris'inde teenager'lar New York'ta yapılanlardan esinlenerek şehir duvarlarına spreylerle isimlerini yazmaya başlar. Onlar "yazıcılar" olarak adlandırılır. Bir yazıcı modeli ortaya koyarak, yönetmen Marc-Aurèle Vecchione, dünyadan benzersiz örneklere ulaşma imkânı sağlar. O, yazma tarihini estetik ve politik unsurlar eşliğinde yeniden yapılandırır. Ve son iki film Nicholas Hansen yönetmenliğinde "Atak: Çiz ve Yay" ile Stunnedfilm tarafından çekilen Kroonjuwelen: Kötü Zamanlar, İyi Zamanlar, Daha İyi Zamanlar"dır. "Atak: Çiz ve Yay" 2005 yılında Avustralya da çekildi. Kamunun gözünde cezai kovuşturma riskini göze alarak Melbourne caddelerinde çalışma üreten street art'çıların, Avustralya profilleri modern kent hikâyesi içinde izleyiciye aktarılır. Film onların söylemlerini, fikirlerini, inançlarını ve isyankâr ruhlarını taşır. "Kroonjuwelen: Kötü Zamanlar, İyi zamanlar, Daha İyi Zamanlar" filmi ise 2006 yılında Hollanda'da çekildi. Film 1990'lar da punk kültürünün etkisiyle Amsterdam'daki graffiti tarihini izletir.

İzleyici film sahneleri sayesinde şehir de gezintiye çıkar, Shoe, Delta ve High gibi sanatçıların diyaloglarını dinlerken gezintisine kısa bir süre ara verir.

Street art üzerine paneller ve film gösterileri aslında sergilenen street art çalışmalarını ve street art'çıları tamamlayan ve daha iyi algılanmasını sağlayan etkinlikler şeklindeydi. Sergide yer alan street art'çıları ve yaptıkları çalışmaların açılımını yaparsak eğer Tate Modern'de gerçekleştirilen bu büyük organizasyonu onların gözünden daha iyi irdelemiş ve noktayı koymuş olacağız.

İtalya Bolonya'dan Blu, çok büyük boyutlarda canavar figürleri tasvir eder, genellikle onları barbarlık görüntüleri olarak kurgular. Bunlar Yunan Mitolojisinden karakterler ya da çizgi filmlerde yer alan yaratıklardır. Çizim onun çalışmalarında olmazsa olmazdır. Blu; binaları, üzerine çizim yapılacak sayfa yaprakları olarak görür. Onun büyük bir mekân skalası üzerinde çalışmasından dolayı onun çalışmaları genelde küçük boyutlu bir çalışma gibi algılanır. Sergide yapmış olduğu çalışmada başı hayvan, vücudu insan olarak resmedilmiş kocaman bir imge, elinde tutuğu küçük boyuttaki insan figürünü yem olarak sunmaktadır. Onun çalışmalarında yer alan ; barbarlık olgusu bu çalışmada tekrardan vurgulanmış ve başarılı bir street art çalışması ortaya çıkmıştır. Street art'çılardan JR; uluslararası tanınan çalışmalar üretmiş ve bu işe ilk olarak Paris sokaklarında başlamıştır. JR kamusal alandaki insan fotoğraflarının büyük boy baskılarını alması ile tanınır. JR, fotoğrafı yerleştirdiğim mekânın neresi olduğuna bağlı olarak her şeyin tamamen değiştiğini söyler. JR'ın Filistin ve İsrail halklarıyla olan bu çalışması, yapılan ayrımlara odaklanmak yerine onların benzer günlük yaşam deneyimlerini keşfeder, temel insani duyguların altını çizer. JR, Taksi şoförü, öğretmen ya da aşçı gibi benzer meslek gruplarına müdahil olan İsrailli ve Filistinli vatandaşların portrelerini aynı kurgu içinde önünüze koyar.

Tate Modern'de yer alan bir diğer isim Faile. Faile, New York'ta 1998 de kurulmuş olan bir sanatçı topluluğu. Onların esin kaynağı şehir duvarları. Onların popüler kültür imajları, büyük boy tuvallerinde görülür, kent deneyiminin zengin içerikli kolajları yeniden presente edilir. Psikodelik soyutlama ve gülünç figürasyonların birbirinin içine geçtiği çalışmalarıyla Sixeart, kendi memleketi Barselona'nın kent dokusunun temel bir elementi olur. Onun çalışması, bir çocuğun sahip olduğu masumluğun izlerini taşır ki, onu ikinci bir halüsinojenik görünüşle kombine eder. O trajikomik olanı psikopatoloji ile ele alır ve adeta asite el uzatır, ona dokunmaya çalışır. Onun çalışmasının hayalperest niteliği sürrealist sanatçılarla bir benzerlik gösterir. Özellikle yine Barselona'dan sürrealist sanatçı Joan Miró ile. Sixeart çok yönlü bir sanatçı olarak büyük boy duvar resimlerinin yanı sıra, heykel, serigrafi ve tuval üzerine çalışmalarda yapmaktadır. Diğer street art'çılar Os Gêmeos kardeşlerdir. İkiz kardeşler Otávio ve Gustavo Pandolfo Brazilya'dan ve 1987 den beri aktif olarak graffiti yapıyorlar. İki kardeş Avrupa ve ABD'deki gibi geleneksel olanı değiştirmek ve farklılaştırmak için graffiti yapıyor ve bunu bir yöntem olarak kullanıyor. Graffiti'ler üzerinden bu sorgulama, onları ortak bir söylemde buluşturmakta, "Dünyayı değiştiren bizleriz." Onların hayalperest konuları aile portreleri ile sosyal ve politik yorumlar arasında gidip gelir ve genelde sınırları parlak sarı ile betimlenir. Os Gêmeos şöyle der: "Rüya esnasında her şey sarı tondadır" Rüya sarı ile örtüşür. Tıpkı duvarda gördüğünüz bu figür gibi. Sergide yer alan son street art'çı yine Brezilya'dan Nunca'dır. Nunca hiç anlamına gelmektedir. Nunca 12 yaşından beri São Paulo sokaklarına tag'ler atmakta ve graffiti'ler yapmaktadır. Yıllar geçtikçe onun çalışmaları renklerle, görsel bir iletişim aracı olarak gelişti ve geleneksel Brezilya halkı üzerinde güçlü bir bilinç uyanışına neden oldu. Onun çalışmalarında geleneksel ve modern olan unsurlar arasında bir diyalog kurulur.