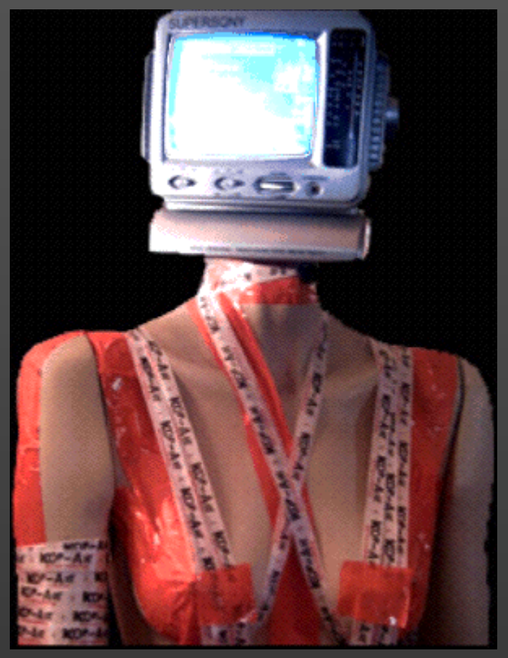
EBENZİN GÜNCEL SANAT DERGİSİ



© Haziran June 2006

http://www.ebenzin.com/

EBENZİN GÜNCEL SANAT DERGİSİ



Sayı:2, 2006
http://www.ebenzin.com/

Sayı 2:

'Ana - babasız'dılar ama dayıları vardı
Beral Madra

Banksy ya da Sokağın Ruhu
Rafet Arslan

Güncel Sanatta Krizler, Tuhaflıklar ve İmkanlar
Rafet Arslan

Güncel Sanatta İmge Sorunu
Fatih Balcı

Radar: "Başkasının Özgürlüğü"

Profil: Kop-Art

Sergi: "Le mouvement des images

Ön Kapak / Front Cover: Bansky
Arka Kapak / Back Cover: Kop-art

İletişim:

ebenzin@gmail.com

sinasig@gmail.com

http://www.ebenzin.com/

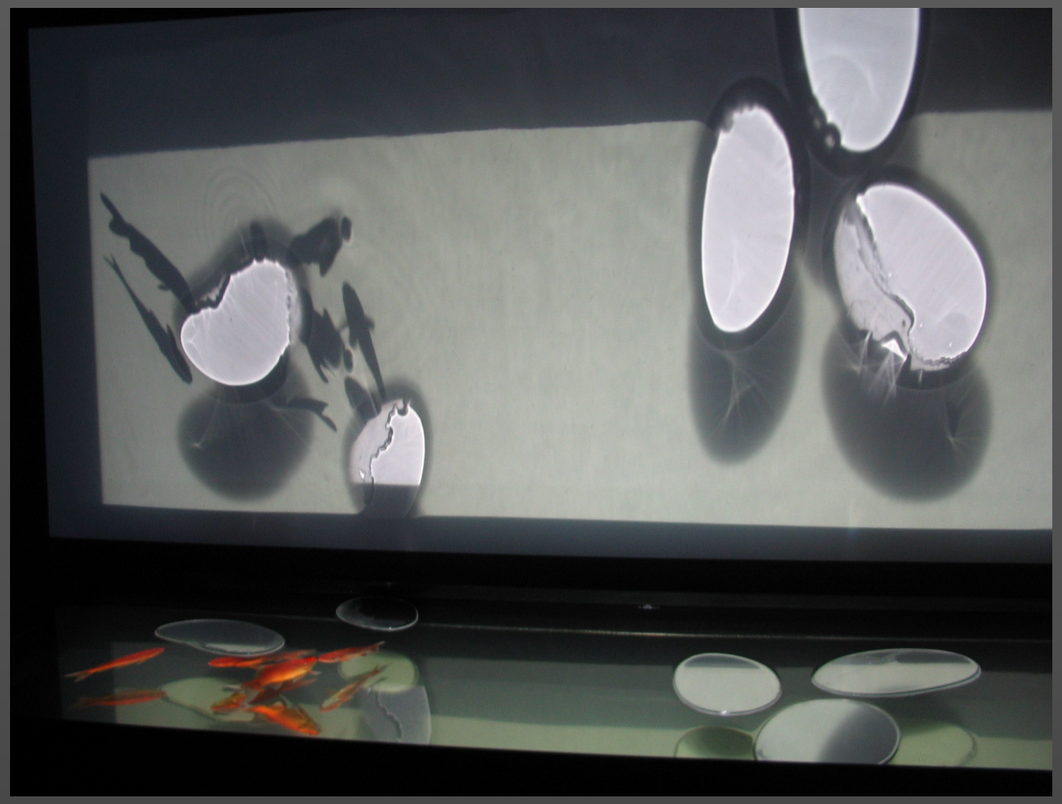
EBENZİN GÜNCEL SANAT DERGİSİ

Editör Editor
Şinasi Güneş, Coşkun Sami

Grafik Tasarım Graphic Design
Şinasi Güneş

© Haziran June 2006

http://www.ebenzin.com/



Ingo Maurer



Rauschenberg

'Ana - babasız'dılar ama dayıları vardı

Beral Madra

Birgün gazetesinde 19 Temmuz 2006 günü yayımlanan Ahmet Tulgar- Halil Altındere söyleşisi, bilgi yanlışları, karalama ve yok sayma üstüne kurulu; sahneye konulan görüntü ile yakın geçmişin sanat belleği ve bilgisi örtüşmüyor; dar, gücenik ve güncelliğini yitirmiş bir açıdan bakış veriyor. Yazdığım bu yazıyla, Altındere'nin kendisini gündemde tutma stratejisine yardımcı olduğumu biliyorum; ancak kitleyi doğru bilgilendirme ve haksızlığı giderme adına bu sakıncayı göze alıyor ve bilgi yanlışlarına kısaca değiniyorum :

Türkiye'de kurumsal ve finansal sanat alanı çok dar ve sığ olduğundan, sanatçılar her zaman kendilerine bir alan/mekân yaratmak zorunda kalmıştır. Sokakta oluyor denilen sanat gerçekte özel sektör, devlet ve yerel yönetimin bıraktığı boşluğu doldurmak amacıyla bağımsız ve özgür mekânlarda gerçekleşiyor. Gerçekleşmesi gerekiyor, çünkü uluslararası sanat eğilimleri bağımsız alanlarda oluşan sanat türlerinin ilginç olduğunu öne sürüyor ve sanatçılar da bu yönde çalışmalar yapıp dikkatleri üstlerine çekmeyi yeğliyor.

KIRILMA 1970'LERDE

Türkiye'de sanat üretimindeki post-modern kırılma 1970'lerde gerçekleşmiştir. Tescil edilmiş gerçekleri yeniden sıralamayalım; geçen yıl 80'li yıllar sergisi yapıldı...Var olan belge ve bilgileri okumadan bu tür eleştirilere girişmemeli. Örneğin, Altan Gürman'ın 1960'lar yapıtlarının militarizm eleştirisinin ya da Serhat Kiraz'ın 1980 askeri darbesi sırasında Hareket Köşkü'nde sergilediği 'elektrikli sandalye' görüntüsünün Altındere ve kuşağının post-medya imgeleri yanında daha güçlü olabileceklerini de düşünelim.

70'li ve 80'li yıllarda Türkiye'de sanat hâlâ devletin himayesindeydi; 80'li yılların ortasından sonra - liberal ekonomiye geçişle -resim piyasasında, o da 20.yy başına ait resim- bir gelişme oldu. Holding ve Banka olayı 90'lı yıllarda özel sektörün küreselleşme sürecine girmesiyle gelişmiştir; yani Altındere'nin sanatçı olarak ortaya çıktığı dönemde. Altındere ve kuşağı özel sektör tarafından desteklenmektedir.

Türkiye'de kültürün algılama alanı görsel değil sözseldir; bu elektronik resim egemenliğine karşı hâlâ böyle sürmektedir.

Dolayısıyla görsel olarak ifade edilen şey ne denli 'radikal' olursa olsun- ki bugün de görsel uyarı/saldırı içeren post-medya üretimler hâkim önünde etkisiz olarak nitelendi-riliyor ve aklanıyor - ne devleti ne de toplumu rahatsız etmektedir. Dolayısıyla, resim görselliğinin devlet ve toplum nezdinde etkisi zayıftır; açıkçası değeri yoktur!

Bu bağlamda sinema, hareketli görüntü olarak görsel sanatın önüne geçmiştir. Ve kitleleri etkileyecek güçte olmadığı düşünüldüğü için ressamlar hapse girmemiştir; provakatif resim yap(a)madıkları için değil! Altındere'nin sarfettiği 'Piçlik' ifadesi, en geç 80'li yıllar için kullanılabilirdi.

Batı-dışı sanatçının arkasında ister istesin ister istemesin 'baba' olarak kendi ülkesi ve Batı'nın Modernizmi vardır; inkâr etmek gülünçtür. Ancak, 90'h yıllar sanatı için artık 'ana- baba konusu' kullanılamaz; çünkü sanat bir üretim ağı konusu olup- yani merkezsizleşmiş olup - tümüyle küreselleşmiştir.

BATI SANAT MERKEZLERİNİN ETKİSİ
90'lı yıllar sanatçısının anası babası yoktu, ama Batı sanat merkezlerinden gelen güçlü dayıları oldu! Altındere ve kuşağı da bu dayılar tarafından kucaklandı. Dahası 90'lı yılların sonundan başlayarak sanat, küresellik politikaları ve AB bürokrasisinin Türkiye'deki etkinlikleri çerçevesinde Türkiye ve ötesindeki sanata merak saran bir grup kü-ratörün dikkatine olarak üretildi, demek de olası! Türkiye ortamında günümüze özgü sanat üretimi yapan herkes -isterse ait olduğu sınıfı temsil eden sanat yapsın, bir galeride, bir bie-nalde, bir uluslararası sergide yer aldığı anda "seçkinler" sınıfına atlar. Altındere, artık hiç bir zaman bir alt kültür sözcüsü değildir; o hem sanatçı hem de küratör olarak (özel sektörden finansal destek alıp sergi yapan girişimci) sanat sisteminin rekabet ortamı içinde yerini almıştır.

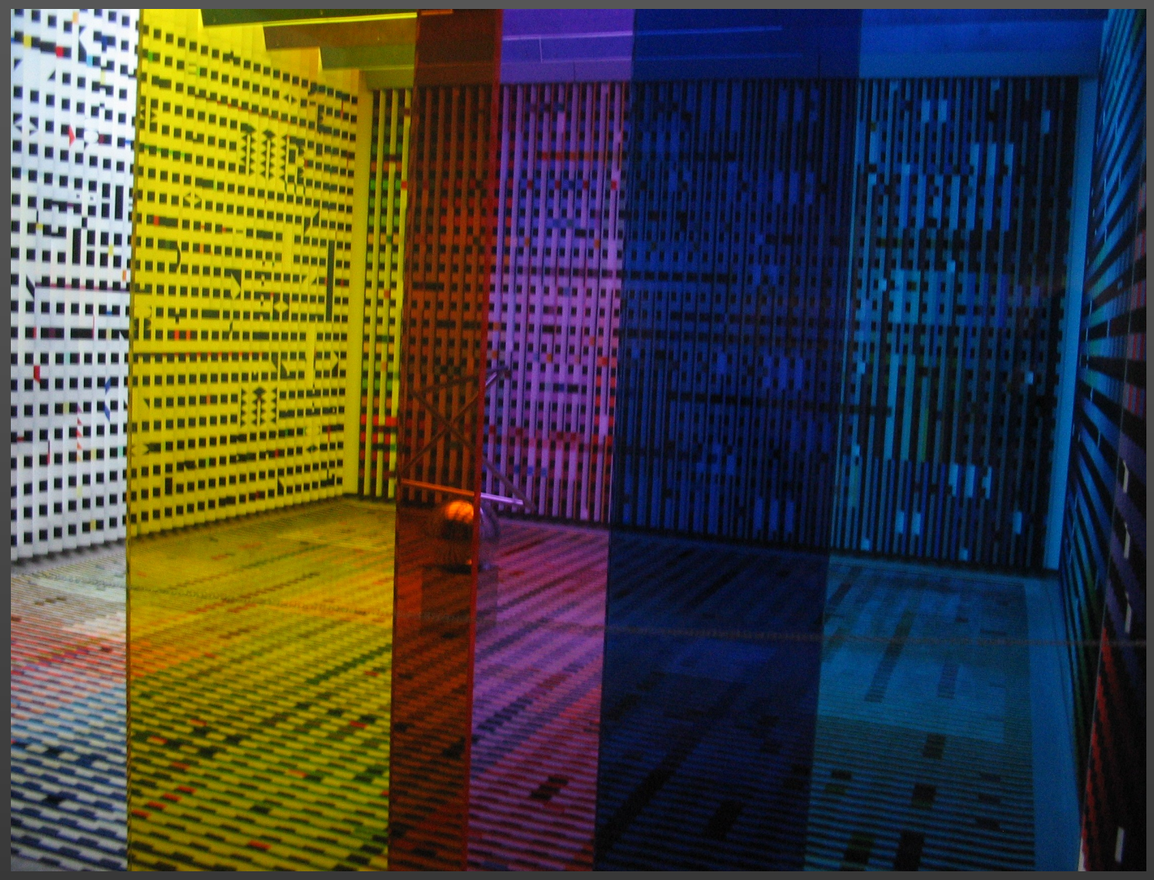
Altındere, bir süredir sanat üretmekten çok, uluslararası sanat ortamında oluşturduğu imaja uygun - ya da kendisinin öncülük ettiğini ya da babası olduğunu varsaydığı bir kuşağa uygun - bir yakın geçmiş sanat tarihi yazma işini üstlenmiş görünüyor.

Ya da sanat üretiminin değişim sürecini kendisine mal etmeye çalışıyor. Altındere burada yapısal bir boşluktan - kitlenin sanat üretimi konusunda yeterli bilgi sahibi olmamasından ya da sanat üretimi belleğinin yaygın olmamasından ya da bütün üretimi gösteren bir çağdaş sanat müzesinin olmamasından - yararlanıp toplumu yanlış bilgilendiriyor. Altındere'nin İstanbul Bienali'nde düzenlediği sergi, konuklarca "öğrenci sergisi" olarak değerlendirildi. Bizler, zaten başına olmadık iş geldiği için, daha fazla üzülmesin diye yazmadık; ancak artık burada belirteyim: Sergi, dünya kriterlerinde ve Türkiye'de yapılmış en salaş, biçimsiz ve içerik açısından en karışık sergiydi; kimi sanatçıların bu sergiye nasıl katıldıklarını anlayamamıştım! 6o'lı 70'li yılların içeriği ve estetiğini yansıtıyordu! Bu serginin bienalin ana sergisinin yanında olması, bienalin niteliğini olumsuz etkiledi. Türkiye çok daha iyi sergiler gördü ve gösterdi! Ve, Altındere şöyle dese daha doğru olurdu: 'Ben, post-medya sanatının stratejistiyim.'

Not: Bu yazı “Birgün” gazetesinde 22 Temmuz 2006 tarihinde yayınlanmıştır.

Sergi: Le mouvement des images

5 Nisan 2006 - 29 Ocak 2007
Centre Pompidou - Paris
Fotoğraflar: Christiane Chaponniere



Agam

Paris'teki Pompidou Müzesi, daimi koleksiyonunu tematik sergilerle tanıtmaya devam ediyor. "Le Mouvement des Images" (Görüntülerin Hareketi) sergisi, sanat ve sinema arasındaki bağlantıları gözler önüne seriyor ve 20. yüzyılın sanatını tekrar okumamızı sağlıyor. Sergideki ana bölümler, sinemanın temel yapım öğelerinden; film makarası, projeksiyon, söylem ve montajdan yola çıkılarak oluşturulmuş. Avant-garde ve deneysel filmler, video art ve enstalasyonlar, 200'den fazla "statik" eser -resim, heykel, fotoğraf, tasarım ve mimari proje- sinemanın, sinema dili ve tekniğinin modern sanatın gelişiminde oynadığı role ışık tutuyor.

Picasso, Henri Matisse, Bruce Nauman, Barnett Newman, Man Ray, Frank Stella, Jeff Wall, Andy Warhol gibi sanatçıların eserlerine yer veriliyor.



Güncel Sanatta Krizler, Tuhaflıklar ve İmkanlar!

Rafet Arslan

Modern, daha doğrusu Post-modern sanattaki kriz olgusu son otuz yılda yoğunlaşıp, günümüzdeki güncel sanat polemiklerinin başat konusu haline gelmiştir. Yapılan üretimlerdeki kısırlık, tekrar, düş gücünden ve tinsellikten uzaklık; bahsedilen krizin ilk akla gelen delillerindendir. Heykel, resim gibi klasikleşmiş alanlardaki üretimlerde düşüş gözükürken, gelişen "high-tech" kültürün güncel sanattaki izdüşümleri olarak grafik illüstrasyon, video art, dijital ekollerdeki üretimler de büyük bir artış göze çarpmakta.

Uluslararası bienallerde yakın geçmişin heyecan uyandıran yenilikçi işleri aksine; sürekli Dada, Fluxus gibi avant garde ekollerin tekrarı olmaya çalışan kompozisyonlarla karşılaşılmakta...

Fakat bu tartışmalar da, tıpkı güncel sanat pratiğindeki üretimler gibi küçük ve içe kapalı bir çevre içinde gerçekleşmekten kurtulamadı. Yazar, eleştirmen, akademisyen, sanatçı, küratör çemberinde; kapalı alanlarda süren bu tartışmaların da bir yerde tıkanmasını olağan karşılamalı. Bunun yanında, güncel sanattaki kriz durumunun mutlaka finans, medya, bilgi alanlarındaki küreselleşme ile bağları var. Batı merkezli uluslararası hale gelmiş sanat piyasasının geldiği yer, sponsorluk, küratörlük kurumu, star sistemi gibi önemli faktörleri de hesaba katmayı da gerektiriyor kuşkusuz. Fakat bu önemli faktörleri farklı bir sorgulamaya bırakıp, konunun daha pratik izdüşümlerini ele almak istiyorum.

Genişletilmiş sanat kavramının neden geniş kitlelerle buluşamadığı, küçük ve içine kapalı bir izleyici kitlesiyle sınırlı kaldığı sorusunu, yapılan işlerdeki kısırlık ile yan yana okumakta fayda var. Öncelikle güncel sanatın izleyicisi ile buluştuğu alanlara, mekanlara göz atmak gerekiyor. İki yılda bir ülke sanat gündemine oturan Bienal etkinliği, galeri, sanat merkezi gibi sergi alanları ve bunların ötesinde hayatın nabzının attığı sokaklar…



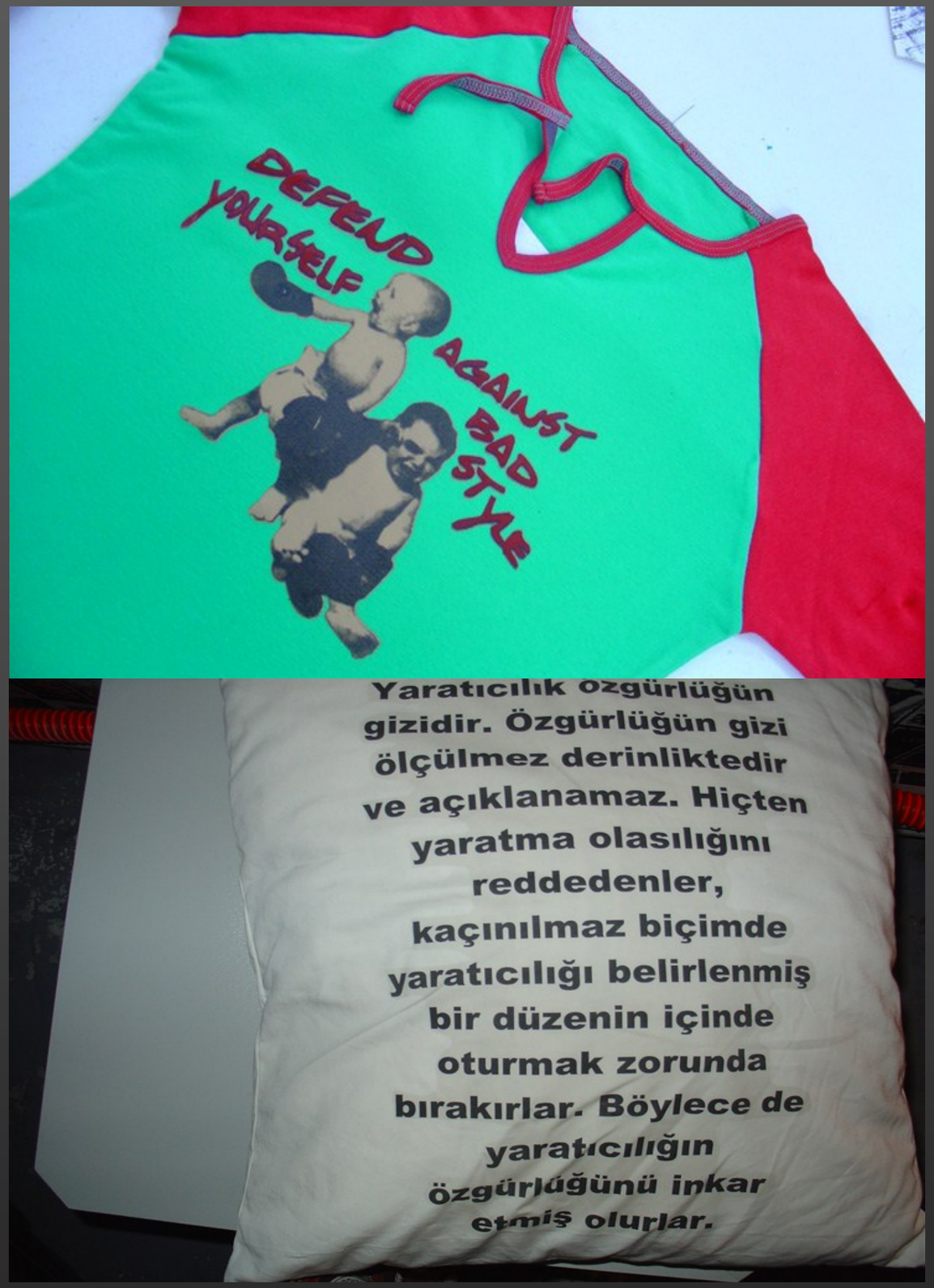
Tasset

9. Bienalin Sembolü yada AB Çarşafa Girer Mi?



Burak Delier

9. İstanbul Bienali tam AB üyelik tartışmalarını hararetlendiği, artık çok daha geniş kesimlerin Türkiye'nin modern bir batı ülkesi olduğu söylemiyle bütünleştiği bir döneme denk gelmişti. İktidardaki Müslüman-demokrat kostümlü parti AB'ye tam üyelik bayraktarlığını yükseltiyor; kültür, sanat, spor, akademik olanlar dahil sivil her etkinliği, Batı'ya 'bakın işte 2000'li yılların çağdaş ülkesi' etiketiyle günlük siyasi gündeme dair bir getiriye dönüştürmeye çalışıyordu.
Tam da bu noktada ikili küratör merkezin Misafirperlik Alanı olarak belirlediği bölüm-de yer alan üç özerk sunumdan; Halil Altındere'nin küratörlüğünü yaptığı Free Kick'te yer alan bir çalışma gündeme oturdu: genç sanatçı Burak Delier'in AB bayrağından bir çarşafa bürünmüş kadın fotoğrafı...
Yapıta ad verilmemesi yani 'isimsiz' oluşu belki de karşılaştığı bu etkiyi arttıran bir yan sebep. Herkes kafasındaki AB/Türkiye şablonuna uygun bir isim koyabilirdi, toplumsal-bilinçdışının kendine imlediği bir noktadan. Art-İst dergisinde Melih Başaran 'tam da The Time dergisine kapak olacak sloganvari' bir çalışma değerlendirmesini yaptı. Kemalistler, İslamcılar vb. güncel sanat eserleriyle ilgisiz bir çok mecra bu çalışma üzerine görüş bildirdi. Herkesin, kendi durduğu yerden yorumladığı bu çalışma; olumlu yada olumsuz kendinden sıkça söz ettirerek bir nevi 9. Bienalin sembol işi halini aldı.



Trash_Manifest

Profil: Kop-Art



Kop-Art, en geniş anlamıyla bir sanat hareketidir. Bu, bir giysinin tasarımından, grafik/video-art çalışmalara, kavramsal enstelasyonlardan p(art)i-performanslara uzanan bir çizgi anlamına geliyor. Kop-Art, 2000 yılında Gamze Fidan ve Cansu Aybar tarafından bir çizgi-bant tasarım-fikri olarak doğdu. Geçen altı yıl zarfında New York-İstanbul arasında geniş gel-gitler yaptı. Kop-Art, yaratıcılığın karşılıklı etkileşimle güçleneceğine-zenginleşeceğine inanıyor. Yani, interactivist. Tasarımda bütünlüğü gözeten, "trashy" bir yol izliyor. Kendine has anarşist tavrını, 'alıcısıyla' buluşurken ve tasarımların içeriğinde belli ediyor.

www.kop-art.8m.net/

Tabii, bu duruma gelmesinde, Burak'ın*çektiği fotoğrafı afiş haline getirerek Beyoğlu sokaklarına 'korsan' astırmasının da etkisini hesaba katmak gerekir. Olumlu bakış açısıyla, yapılan iş Antrepo'nun duvarlarından, Situationistçe bir tavırla sokağa inmiş ve bir nevi izleyicisini 'kendini' yorumlatmak için ayartmıştı. Olumsuz bakış da, iki bin afiş bastırılıp, 1000 adetini sokaklara asmak PR kampanyası gibi bir yaklaşımdır diyebilir. Ama yapılan iş, tam da ülkenin en hayat meselesi haline getirilmiş bir olguya karşı radikal bir bakış açısı getirdiği için, kışkırtıcı bir kimliğe sahipti.

Medyanın da konuya dalmasıyla, tek bir işin oluşturduğu etkiyle bir başarı hikayesi hemen yazılmak istendi. Burak'ın tüm mütevazı tavrına rağmen ("2004'te sevgilime giydirip fotoğraflamıştım") yerli medya hemen, İstanbul'un ona sağladığı imkanları iyi değerlendirdi, tek bir işle gündeme oturdu hikayesi yazıverdi. Yabancı medya da konuyu AB/Türkiye ilişkilerine bir bakışta ele aldı, hatta Fransa da türbanlı kız öğrencilerin okullara alınmaması tartışmasıyla ilişkilendirenler de oldu...

Burak'ın sadece bahsettiğim işi değil; pek azını sergi salonlarında, pek çoğunu dergi ya da internet sayfalarında gördüğüm diğer işlerinde de ironik, saldırgan bir mizahla bütünleşmiş, keskin zeka parıltıları öne çıkıyor. Fotoğrafın ne boyutta sanat üretim biçimi olup olmadığı tartışması çok eski, Baudelaire'e kadar inen bir tartışma; bu yüzden burada tekrarlamaya gerek yok. Afiş desek Miro dahil bir çok öncü yaratıcının kullandığı bir sokağa taşan sanat formu durumunda.

Bu yüzden farklı bir yerden bakarak, Burak'ın artık 'ünlü' olmuş işi bize şu soruları sorduruyor: Güncel sanat doğru yer ve zamanda kitlelerin bir şekilde ilişkiye girebileceği gündemlerden yola çıkarak izleyicisini / takipçisini bulabilir mi?

Bahsedilen işin karşılaştığı ilgiyi, avant garde'ın sanat ile hayatı buluşturma iddiası ile ilişkilendirmek mümkün müdür? Kavramsalcı sanat yaklaşımının, modernist sanata karşı çıkışıyla estetik form olarak yapıtın üzerindeki aura'yı kaldırması sonucu, yapılan işlerde estetik kaygılar tamamen ortadan kalkma noktasına gelmiş midir? 2006'da hala sanat yapıtından ruhsal bir öğe beklemek mümkün müdür?

- Sayın Delier'in affına sığınarak adıyla hitap ettik.

İzleyicisine Çevrilmiş Namlu ya da Video'nun Baştan Çıkarıcılığına Ne Oldu?

dünyasında olumlu-olumsuz bir çok tartışmaya konu oldu. Fikret Mualla sergisi ile başlayan küratörlük, sahte eser, holdinglerin sanatta belirleyici kaynak halini alması vb. tartışmalar hala sürüyor.
Neredeyse Bienale koşut bir biçimde itibarlı, üçü ülkeden 16 güncel sanatçıyı bir araya getiren "Çekim Merkezi" sergisinin etkileri de uzunca tartışıldı. Üzerinden fazla zaman geçmeden sürekli sergi olarak yer bulan "Kesişen Zamanlar" sergisi ise tam ters istikamette, neredeyse Türk resminin tarihini ortaya koyan çok önemli bir etkinlik.
Bu durum tabii farklı soruları da sorduruyor: İstanbul Modern, güncel sanat platformundan klasik sanat konuma mı geçti? Neden entalasyon, video-art işleri artık eskisi kadar öne çıkmıyor?

Gerçi, bu uzun zamandır adı konmamış bir başka krizin iz düşümü. 9. Bienalin küratör heyeti de öncelik ve ağırlığın video işlerine verilmediğini peşinen açıklamıştı. Benzer güncel sanat sergilerinde de yakın geçmişe göre videoya daha az yer verildiği ve video işlerin hep tekrara dönüştüğü ya da sıkıcı bulunmaya başlandığı söylenenlerden ilk akla düşenler. Bunun yanında, sergilenen işlerde pop mantığıyla bağlantılı video klip tarzı çeşitlemeler ya da belgesel havasının öne çıktığına dair itirazları da kuvvetlenmekte.

Tam bu noktada İstanbul Modern'in zemin katında yer verdiği video bölümünü düşünmek gerek. En son ziyaretimde konuyla ilgili yaşadığım ilginç bir tanıklığı paylaşmak istiyorum. Video bölümünün girişinde yer alan Tony Tasset'in 1996 tarihli "Fişek" adlı işini gördüğümde yanımdaki arkadaşa kontrol dışı bir yüksek sesle 'bu şimdi nasıl sanat' deyiverdim. Hemen arkamda duran güvenlik amiri bey yanıma gelip, dili döndüğünce işin neden sanat olduğuna dair bir açıklama yaptı. Tamam- deyip uzaklaşmaya çalışırken o hala açıklama yapıyordu, az sonra yapıtın ismini not almak için tekrar yaklaşmaya çalışırken güvenlik amiri arkadaş hararetli bir biçimde yeniden geldi. Hatta, benim sanat vandallığına girişeceğim gibi bir telaşı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Heyecanla 'danışmanın orada bir defter olduğunu, her türlü eleştiriyi yazmamın mümkün olduğunu ve hatta eserin kaldırılması talebimi bile iletebileceğimi' de ekledi. Biz de arkadaşımla artık trajikomik bir hal alan duruma son verip, olay mahallinden uzaklaştık. Ama İstanbul Modern'in güvenlik kameraları yetenekli bir videocunun elinde iyi bir malzemeye dönüşecek, absürd kayıtlara sahip olmuştu.

İlk bakışta yüksek sesli tepki vermeme neden olan şeyi anlatmak için kısaca videonun konusunu sizlerle paylaşayım. Ekranda önce bir adam belirir, karşıdaki duvara yönelip, sırtını duvara yapıştırır. Ardından silah sesine paralel, duvardaki adamın vücudunda açılan delik ve kanlar içinde yere yığılır...

Tasset'in işini izlerken aklıma snuff film fenomeni ve ona bağlı Lacancı artı-keyif kavramları geldi. Sanat formunun anlamsız, nedensiz yıkılığa, kıyıcılığa verdiği bu taviz ile Irak yada Afğanistan'daki Amerikan askerlerinin amatör çekimlerinin cep telefonlarından, internete kadar serbest dolaşımı arasında ister istemez bağ kurdum. Heyecana yenik düşen tepkim, Snuff kavramının gündelik hayatta hiçbir etik sorgulamaya girişilmeden tüketilmesi ve sanatın bu şiddet karşısında bırakalım duruş koymayı; sarsma, şoka uğratma adına egemen militer, tahakkümcü şiddet dilini yeniden üretmesineydi.

Video sanatında bazı eğilimler tıkanıklığı aşma adına yenilikçi, özgürleşmeci, eleştirel ve bilişsel bir alternatif dil üretmek yerine; sisteme ve popüler kültüre ait kodları üreterek çıkış arıyordu. Tarantino filmlerinden fırlamış sahneler üzerinden üretilen işler, ilgi kadar tepki de çekecekler. Ben Pinoncelli değildim ama şiddet her zaman karşı şiddeti doğurma riskini taşımaya mahkum değil midir? Tüm o güvenlik ağına rağmen…

Klostrofobi ya da "Sergi Mekanı" mı, "Ütopya Mekanı" mı?

İstanbul Modern'in sıkı güvenlik sisteminin yarattığı doğal yabancılaştırma etkisi yanında, aynı gün gezdiğim Pi Artwork mekanı ise bana tuhaf bir rahatlık hissi vermişti.



Freedom

Radar: "Başkasının Özgürlüğü"

Deniz Aygün, çöp kutusu üzerine yapıştırma, Red House tarafından Sofya, Garibaldi Meydanında düzenlenen "Gravity Free" etkinliği, Mayıs 2006.

"Birinin özgürlüğü diğerininki başladığı yerde biter" sözü politik ve toplumsal pekçok tartışmaya yol açmıştır. Bu performansta sanatçı bu cümleyi çarpıtarak anlamını tekrar gündeme getirmeye çalışır: "Birinin özgürlüğünün bittiği yerde diğerininki başlar." Ortaya çıkan politik tabloda "birilerinin", bu durumda Amerika'nın özgürlüğü diğerlerinin özgürlüğünü bitirerek kendini var etmeye çalışır. Performans, Amerika'nın Irak işgaline atıfta bulunur.



Freedom

Binaya girdiğim de kimseyle karşılaşmadan, SoS sergisinin bulunduğu 5. kata çıkıp; bırakın güvenliği hiçbir kurum çalışanı ya da başka izleyici ile karşılaşmadan sergiyi gezip, çıktım. Tekinsizlin verdiği garip bir özgürlük hissi ve aklıma ister istemez Herr Freud'un tekinsizde kendimizi evimizde hissederiz çıkarsamasını getirtiyor. Sabotaj Sanatı Devletine ait, başta Giger ve Jelinek'in işlerindeki karanlık boyut da, bendeki tekinsizlik hissini güçlendirmekte gereken yardımı sağladılar.

Bu, tabii bahsettiğim güne ait, ard arda sıralanan ve S. Holmes'un meşhur 'tuhaf rastlantı' kavramı ile açıklanabilecek tuhaflıklarıyla ilişkili olsa gerekti. Yoksa 'normal' bir zamanda nükleer savaştan tek kurtulan insan gibi yalnız Pi Artworks'ü gezeceğimi sanmıyorum.

Haziran başında İzmir'de bir sergiyi gezmeye çalışıyorum. Akşam saatlerinde ziyaret etmeme rağmen kapı kilitli, zili çalmamdan bir süre sonra bende sekreter hissi uyandıran bir bayan kapıyı açıyor. Hemen ardından elime sergideki 13 işin fiyat listesi olan bir kağıt tutuşturup, yine gözden kayboluyor. Bu durumda bana bir sanat mekanına değil, bir dükkana gelmişim hissi uyandırıyor.

Güncel sanatın olası takipçileri ile nasıl buluşacağı krizin aşılması için temel önemde bir sorun teşkil ediyor. Galeri, müze ya da merkezler çok dar bir ilgili çevre dışında takip edilmeyen, bilinmeyen mekanlara dönüşmüş durumda. Her sergi kokteylinde, artık aşina olduğumuz aynı yüzlerle karşılaşıyoruz. Türkiye'de güncel sanatın düşünen, farklı alanlarda bir şeyler üreten gençlere ulaşamama diye bir sorun var demek hiç de yanlış olmaz. Edebiyat, müzik ya da tiyatro gibi farklı sanat disiplinleri ile ilgili insanlar sergi mekanlarına niye çekilemiyor?

Çağrı Küçüksayraç

Bu açıdan da Mart ayında İzmir'de Hayalbaz Sanat Derneği lokalinde gerçekleşen 'Gün ışığıyla ilk buluşma' sergisini destekleme ihtiyacı duymuştum. Normalde galeriye ya da müzeye gitmeyen ya da gerçekleşen etkinliklerden habersiz insanlara ulaşma ve 'uygunsuz' bir yerde sanat ürünü ile yüz yüze gelmenin şokunu yaşamaları açısından. Üç tiyatro öğrencisi bira içmeye bir mekana giriyor ve birden karşılarında tuvaller, desenler, grafik illüstrasyonlar buluyorlar. Bu sefer sohbetleri birden karşılaştıkları işlere dönüyor ve kendi ürettikleri sanat biçimi (tiyatro) ile ziyaret ettikleri mekandaki işler arasında bağlar kuruyorlar; doğal gelişen bir disiplinlerarasılık durumu...

Tabii bahsettiğim örnek sanatı, hayat ve geniş izleyici ile buluşturmak için tek yöntem değil. Örneğin, yine İzmir'de geleneksel olarak gerçekleşen Alsancak Festivali, bu sene diğerlerinden farklı bir bakışla yapıldı. Sokak tiyatrosu, sokak konserleri ve sergileriyle üretimler, onlara gelmekte çekingen davranan, tabiri caizse kendini çok ağırdan satan insanlara götürüldü. Okullarında açılan sergiler dışında sokaktaki insanın ilgisine mahzar olan 9. Eylül GSF öğrencilerinin mutlulukları gözlerinden okunuyordu.

Ütopya mekanları olmaya en uygun alanlar, hayatın bağrının attığı sokaklar değil de nedir? Belki de güncel sanat bir gerilla taktiği olarak, üretimlerini mahcup izleyicinin gözüne sokmalı ne dersiniz?



breadchile

O her zaman görsel ve duyusal bir şey olacaktır. Bilinç için bir anı değil, kendi yaşamını sürdüren özerk bir öğe olacaktır. O yüzden Adorno eleştirisi yabana atılamaz. Adorno, dili temelde sanata düşman bir şey olarak görür. "Sanatın gerçek dili dilsizdir" der. Sanat yapıtları kendiliklerinde bize kendilerini sunmalıdır. Sanatı eşya olmak tehlikesinden kurtaracak biricik şey, onun özerk ve özgün olmasıdır. Yani imgenin bir şey söylememe özgürlüğü ve olanağı elinden alınmamalıdır. Aklın nasıl spekülatif hakları gasp edilerek, düşüncenin kendisi dumura uğratılmışsa, imgenin bir şey söylememe keyfiyeti yok edilerek, bir şey söyleme olanağı ortadan kaldırılmaktadır. Bu paradoksalmış gibi görüne durum maalesef birbirinin içinden çıkmaktadır. Ve bu eleştiri Vahit Tuna, Hatice Güleryüz, Hüseyin Karabey, Erkan Özgen, Nejat Sati, Burak Delier'in çalışmaları gibi işlerin, biçimsel yanının siyasal mesajın iletilmesindeki hız ve doğrudandık kaygıları yüzünden fazla dikkat edilmediği çalışmalar için yaşamsaldır. Bu tür çalışmaların iletilerini, sosyoloji kitapları karıştırılarak fazlasıyla elde etmek mümkündür. Özgün bir biçimsel arayış yoksa mesajın içeriğine ilişkin bir artı değer de yoktur. Siyasal olan mesaj değil, aslında sanatsal biçimin kendisidir. Algılamamızda bir şeyleri genişleten içerikten çok biçimdir bu yüzden. Adorno şöyle diyor: "Hakikati direkt olarak veren sanat yapıtı, yanlış bilinç anlamında ideoloji olur". Adorno'ya göre: "Bir şeyin içindeki yanlış doğruyu alt ederse o tümden yanlıştır". Durum galiba budur.

Peki, biz imgenin açıklığıyla, ya da belirsizliği ile başa çıkabilecek durumda mıyız? Yani bu açıklığa bir dur diyecek meleklerimiz yerinde midir? Yani anlamın içinde durması gerektiği formun sonsuz esnemesiyle tüm anlamı yutması nasıl önlenecektir. Modern sanat görselliğin gerçekliği temsil yeteneğinden kuşkuludur ve buna ilişkin kandırmacalar, göz boyamalar deşifre edilmiştir. Tüm bir modern sanat görselliğin güvenilmezliği bize anlatmaktadır. Güncel sanat anlamı güvenceye alabilmek için bu açıklığı yok etmek istemektedir. Ama gelinen nokta hiç de iç açıcı gözükmemektedir. Anlamın güvenceye alınması, sanatın kendi dinamikleri çökertmekte, dayandığı zemin çürütmektedir. Yani sanat bindiği dalı kesmektedir. Hegel'in kehaneti gerçekleşiyor gibi durmaktadır. Ama sanattan umut kesilebilir mi?

Bir yazıya başlamak ve bitirmek genellikle güç bir iştir. Başlangıçları ve sonları yazan olmak istemeyiz genellikle. Bunun sorumluluğu ağırdır. Bunun bir nedeni de akıp giden bir şeyi kesmek zorunda olmamızdır. Birbirinin içine giren, kıvrılan ve açılan kavramların oluşturduğu bir örgüye bir nokta koymak çok güç gözükmektedir bize şu an.

Ama yine de bir son koymak gerekiyorsa şu söylenebilir: Bugün sanatsal bir şey yaptığı iddiası ile ortaya çıkan her kişi bu gerilimin hesabını yapmalı, bu salınım içinde ayakta kalmanın yollarını aramalıdır.

Not: 2005 rh+ Plastik Sanatlar Dergisi, ı Aralık - 24. sayısında yayınlanmıştır.

Tracy Emin, Cindy Sherman, Shirin Neshat çalışmalarını bu şekilde geliştirmişlerdir. Patolojik olan sistemin işlerliği için gerekli olan malzemenin temini için bugün iyi bir kaynaktır. Tüketime endekslenme eğilimindeki sanat için büyük miktarda malzeme gerekmektedir. Derinliğine bir tüketim olamayacağına göre, yüzeye yayılan bir nicelik artışı ancak bunu karşılar. Ama bu kişisel mitolojilerin, itirafların kralının reality showlarda olduğunu unutmakla mümkündür. Ama bu unutkanlığı diğer yarımız halledecektir.

Sanatsal alan halen bir şaşırtma imkânına sahip midir? Sahipse bile kültür endüstrisin içinde gerçek işlevini yerine getirebilir mi? Ama görünen o ki böyle bir olanaktan da umut kesilmiştir. Reklamın diliyle mücadele yerine ona katılmak bir çözüm olabilmektedir. Her ne kadar reklam imgelerinin bilinçaltını uyarmaya çalıştığı ve bunun aslında bilinci uyutma olduğu biliniyorsa da; basit bir manipülasyon işlevi, sanata yetmektedir anlaşılan. Zaten güncel sanatın şok efektlerinin tümü kültür endüstrisinin biçimleri tarafından emilmiş değil midir? O zaman kültür endüstrisi tarafından iğdiş edilmiş bu tekniklere ya katılmak ya da ondan vazgeçmek seçeneği ile karşı karşıyayızdır. Örneğin Halil Altındere'nin bienaldeki çalışması, şokun her türlüsünün artık algılama dışı olduğunu bize göstermektedir. Şaşırtma mekanizmalarının artık çalıştırılamaz olduğunun kabul edilmesiyle birlikte, sanatsal bilgilenme hala mümkün olabilir mi? Ya da bu bilgilenme sanata ait olabilir mi? Antik Yunanlılar şaşırma duygumuzun kaybolmasıyla bilgimizin de kaybolacağını düşünüyorlardı. Acaba bunun günümüzde gerçekleştiğini mi düşünmeliyiz?

Halil Altındere'nin çalışması, şaka programlarının dilinden öte bir şey getirebilir mi ? Doğrusu, şaka programlarında bu mantığa ilişkin çok ilginç şeyleri izlemek mümkündür (yanlış anlaşılmasın, kuşkulu bakışlarımın merkezinde bu pratik içinde yer alan doğrudan kendim varım). Ahlam Shibli, ya da Mario Rizzi'nin bilgilendirme biçimi ne kadar sanatsaldır? Dan Perjovschi'nin duvarlar üzerinde grafiti karikatür karışımı çizimlerini, sergi mekanının hemen çıkışında Tünel'e giden merdivenlerdeki çizimlerden ayıran ve onu daha sanatsal kılan nedir? Phil Collins'in karaoke çalışmasını, medyada benzer içerikli proğramlardan nasıl ayırırız? Kısaca sanat, gündelik bir dil kullanarak kendi varlığının ayrımına nasıl varabilir? Gündeliği kullanırken gündelik tarafından yutulmamayı ne engeller? Axel John Wieder-Jesko Fezer'in mimari ve sosyoloji ilişkisini anlatmaya çalıştığı çalışmasını gezerken şunu gözlemledim: İzleyiciler, rehberlerin açıklamalarından sanatsal çalışmaya girmeye çalışıyorlar, anlatılanlarla çalışma arasında bağlantılar kurmaya çabalıyorlardı. Ortaya konan düzenlemenin neredeyse bir önemi yoktu. Bunlara bakan, bunlardan sonuca gitmeye çalışan çok azdı. Bu doğal gözükmektedir; bu tür bir çalışmanın metnin dışında okunması nerdeyse mümkün değildir.

Sanırım bugün bir şeyin sanatsal olabilmesi için birilerinin onun sanat olduğunu yüksek sesle söylemesi gerekiyor. Sanat kendini diğer şeylerden ayırmamızı sağlayan çehresini kaybetti. Bugün anladığımız sanatsal nesnelerin kendine dayanan bir gücü olmadığıdır, bu ancak dışardan bir şeyin ona bunu yüklemesiyle gerçekleşiyor. Bu şey bir çeşit otoritedir.Geçmişin örnekleri niye bize görkemli gelmektedir. Goya, Boticelli, Jan van Eyck ya da Ambrogio Lorenzetti niye daha derin bir gerçekliği gösterir gibidir? Bu sanatçıların yapıtları sadece lingüistik bir yaklaşımla nüfuz etmek mümkün müdür? Rönesans sanatına ait bir resim Gombrich referans alınarak ve onun gösterdiği şematizm uygulanarak çözümlenebilir, ama bu şematik okuma sanatın tüm çehresini tanımlamaz. Yani imgeden vazgeçilemez. İmge ise kavramsal ile eşitlenemez, dilsel süreçlere indirgenemez.

Alanları Özgürleştirme Pratiği Olarak Sokak Sanatı!

Burhan Öçal daha 60'lı yıllarda Amerika da duvarları bir tuval gibi kullanmaya başlamıştı. Yetmişlerin sonlarında özellikle Jean Michel Basquiat sprey boyayla duvarlara yaptığı işlerle sokak sanatı, çağdaş sanat pratiğinde tartışılır oldu. Klasik grafiti yanında stencil, çıkartma, kolajlar, fanzin, afiş, mekan düzenleme, obje bırakma gibi üretimler sokakta yapılan sanatın en geçerli araçları oldu. Pc'lerin gündelik hayata girişi ile gelişen teknik imkanlar daha 'bacak kadar çocuk' diye adlandırılanların sokağa işler yapmasını kolaylaştırdı. Örneğin duvardaki bir reklam panosuna müdahale edilerek sanat eseri haline dönüştürülüyordu. Sokakta olmak disiplinsiz tavrı ateşliyor; klasik, modernist yada kavramsal işler üretmeye imkan veriyordu.
Sokakta sanat üretiminin en büyük silahı da izleyicisini bekleme sıkıntısından muaf oluşudur. Yapılan iş en kalabalık yerlerde, insanların gözü önünde ve pratik hayatın akışının içindedir. İzleyicisini çağırmasına gerek yoktur; çünkü bunun yerine yaptığı işi izleyicisinin önüne getirmiştir.

Gri, sıkıcı duvarlar yaratıcı bir sokak sanatçısının elinin değmesi ile yaşayan, neşeli yada öfkeli ama özgür alanlara dönüşürler. Yaratılan renkli hava sivil ruhu ateşler ve izleyicilerini de benzer üretimler için kışkırtır. Bu anlamda internet alanının neredeyse sonsuz genişlikteki bulvarlarını, cadde ve sokaklarını da sanatı insanların önüne getirmek için bir araç olarak ele alan yaklaşımlar git gide güç kazanmaktadır. Ekran ile kurulan bağın deneyimi tamamen tekilleştireceği yada hayatta kopma riski taşıdığı gibi karşı eleştirileri de atlamadan.

Ve sokakta yada internet trafiğinde sergilenen işler mekan arama, bütçe yaratma, sponsor bulma, küratörle temasa geçme gibi güncel sanatın sorunlarından uzaklaşma imkanları sağlıyor. Yaratıcıyı genel söylem, alışkanlık yada tarzlardan bağımsızlaştırıyor. Disiplinsiz, düzensiz, gürültücü işlerin oluşmasını katkı sağlıyor. Güncel sanattaki krizi aşmanın yazılabilecek tek bir reçetesi yok, fakat bağımsız üretim merkezlerinin kullanacağı hala pek çok imkan var. Hala deneme cesareti olanlara...

Güncel Sanatta İmge Sorunu

Fatih Balcı

"9. İstanbul Bienali" ve bu bienalin bir parçası olarak algılanan yan etkinlikler üzerine gelişen tartışmalarda, çalışmaların sanatsal zayıflılığı, buna paralel siyasal söylemin genişliği, çalışmalar ve bienal kavramı arasındaki temassızlık, sergileme mantığı, mekan seçimi, sanatçıların değerlendirilmesi gibi konular ele alındı. Bu eleştiriler bazen samimi olarak, bazen de yıpratma mantığında gelişti. Bu eleştirilere verilen yanıtlar da pek farklı değildi; yanıtlar genellikle refleks düzeyinde ve mevzileri koruma içgüdüsünde gelişti. Sorunu sanatsal temelde ele alan yazılar sayıca az kaldı.

Kişisel olarak bienalden memnun ayrılanlardan değilim. Eleştirilerin tümüyle ilgilenmiyorum. Burada güncel sanatta yaşanan imge sorunundan, sorunlu imgeden ve bununla ilgili bazı şeylerden bahsetmek istiyorum.

Bunun için de Ferhat Özgür'ün Güncel Sanat Seçkisi Artist-3'de yayınlanan "Güncel Sanatta İmge Yaratma" adlı bir yazısından yararlanacağım. Bu yazıyı eksen alarak, yani gönderme yaparak metnimi geliştirmek istiyorum (Ferhat'ın beni hoş göreceğini umuyorum). Bunu yaparak oldukça "güncel" bir strateji uygulamış olacağım. Çünkü güncel sanat denen olgu, Ferhat Özgür'ün yazısında da "göndermeler sanatı" olarak tanımlanmış ve bunun önemli bir olanak/güç olduğu anlatılmıştı. Bu kuşkusuz ki böyledir, sanatsal olanın artık yeni imgeler üretme konusundaki isteksizliği ve bunun meşru sayılmaması, ancak imgenin geçmiş zamanlardan devşirilmesi ile aşılabilmektedir. Güncel sanatın bu önemli kaynağı, bugünkü sanatın enerjisidir. Aslında bu enerji çoktan sosyal ve tarihsel kullanımını tüketmiş olan, ama çağına ilişkin sanatsallığından asla kuşku duymadığımız o sanat eserinin dokunulmazlığından gelmektedir. Böylece sanatsal olanın kulvarına, ona cevap verme ya da eleştirme olarak kurgulansa bile girilmiş olur. En azından karşılıklı yüzleri birbirine baktığı sürece iki şey de birbirine benzeyecektir. İşte kaybedilmiş sanatsal enerji, başka bir çağdan nasıl alınıyorsa ben de yazıma bir enerji kaynağı bulmuş oluyorum. Ve bunu yapmakla oldukça "güncel" bir şey yaparak kısa sayılacak bir zamanda yazılacak bu yazı için gerekli zemini, enerjiyi ve meşruiyeti sağlamış oluyorum. Ama ben de Ferhat Özgür gibi burada her şeyi ele almanın ve imgeye ilişkin tüm sorunları tanımlamanın çok güç, hatta imkânsız bir iş olduğunu söyleyerek kendime bir çıkış bırakmak istiyorum.

Bu yazıda, Ferhat Özgür güncel sanatta imgeyi tüm rahatsızlık noktalarına karşın yine de savunulması gereken tarihi bir olay olarak anlatıyordu. Yani ortada pek bir sorun yoktu. Son yaşanan tartışmalar ise bize bu alanın hiç de sorunsuz olmadığını bir kez daha gösterdi. Çünkü bu tür bir imge, okunuşu sınırlı, sonuçları bildik, enerjisini hızla tüketip çalışmayı çökerten sonuçlar üretmektedir.

Güncel sanatta imge sorunludur ve bu sorun güncel sanatın doğasından kaynaklandığı gibi, Türkiye'nin kendine özgü şartlarında katlanmaktadır. Güncel sanat sorunludur çünkü bir imkânsızın peşindedir: İmge olduğunu unutmak isteyen bir imge arayışıdır güncel sanat. Bu yüzden kendi bilincinde yarılmalar oluşmuştur. Zenci olduğunu unutmak isteyen Michel Jackson gibi tuhaf bir şeye dönüşebilir her an.

Türkiye'de bu sorun katlanmaktadır çünkü her ne kadar güncel sanat yıkıcı bir nosyonla doğmuş olsa da, bu yıkıcılık ve reddi miras tavrı bile Batı Sanatının kendi dinamikleri içinde şekillenmiştir; bu anlamda kesintisiz bir sürecin parçası olarak gelişmiştir ve paradokslarına karşı kendi geleneğinin içindedir hala. Türkiye'de ise batılı anlamda sanat, aktarma mantığında gelişmek zorunda kaldığı için, bu karakter güncel sanat formlarının içine de girmiştir. Bu sanatın neyi ele alıp tartıştığı, bu konuların bizi ne kadar ilgilendirdiği fazla araştırılmamıştır. Olay bununla da sınırlı kalmamış, bu sanat yapma biçiminin çevresinde toplanan sanatçılar, yerleşik iktidar ilişkilerini dağıtıp, bir açılımı gerçekleştirmişlerdir. Böylece sanat için yeni bir soluk alma alanı açmayı başarmışlardır. Ama daha sonra başka bir iktidar biçiminin de kurulması gecikmemiştir (bu sanırım hep böyle olmaktadır.) Tartışacağımız sorun bu değil burada; söylemek istediğimiz bu macera sırasında bu sanatın ve sanatçıların, tarihi dışlayan, var olan birikimleri görmezden gelen faşist bir daireye dönüşme eğilimine girdiğidir. Geleneğe yaslanmamak, zaten sorunlu bir geleneği olan coğrafyamızda bir özgürlük ve atılım olanağı olarak algılanmıştır. Daha resim, heykelde tam olarak bir şeyler kotarılamamış ve yerine oturtulamamışken, bunların zorlayıcılığından kurtulma yolu olarak güncel sanat yapma biçimleri kutsanmıştır. Entelektüel birikimden, tarihsel mirastan yeterli olarak beslenmemiş gençler, garip bir postmodernizm tanımlaması altında "ne olsa gider" işleri ortaya koyma hakkını kendilerinde bulmuşlardır. Gelenek boşluğu siyasal eleştiri ile doldurulmaya çalışılmış, bu çalışmalara yöneltilen eleştiriler ise muhafazakâr ve elitist bir modernizm olarak yaftalanmıştır.

Evet, imge modern dünyanın yaralı ve kusurlu bulduğu bir şey olarak her tür disiplinin dışına atılmış bir şeydir. Bu dışa atılma hadisesi bizzat bir imgesellik olarak çalışmak zorunda olan modern yani güncel sanatta bir utanç olarak dikkatlerden uzaklaştırılmak istenmektedir. Ferhat Özgür de imgeyi anlatmanın, hele hele güncel sanat içinde kullanımını anlatmanın ne menem bir şey olduğunun altını çizmiş ve büyük bir olasılıkla bunun başarılamayacağını itiraf etmiştir. Evet, oldukça zor bir iştir bu. Altından kalkamamak benim için de kuvvetle muhtemeldir. Bir de buna aslında yapılan işin, artık kendi temellerine ihanet etiği, böylece kendi meşruiyet zeminini çökerttiği gerçeği eklenirse, anlatmasak daha iyi olur sonucuna çabucak varılabilir. Çünkü bunun sonunda Duchamp gibi biz de satranç oyununa ya da ne bileyim ; tamamen kendimizi balıkçılığa vermemiz gerekebilir. Çünkü bu noktadan sonra devam etmek mümkün olmayacaktır. Ya da bunun başka bir yolu vardır. Aslında böyle bir şeyin olmadığını, bir mezarlık içinden geçmediğimizi gürültüler çıkararak unutmanın ve unutturmanın bir yolunu buluruz. En doğru yol ise gerçek bir şey yaptığımıza inanabilmemiz ve bunu için gerçek bir şeyleri bulmamızdır; elbette bu mümkünse.Evet, imge yetersiz bir şeyse, elbet kendine daha çok kavramsal olanın sığınağında yer arayacaktır. Ama Hegel'in deyişiyle bu, sanatın ölümünü de beraberinde getirecektir. Hegel'e göre sanat bir dil öncesi durumu işaret etmektedir. Sanat kavrama yaklaştıkça ölümünü yaşayacaktır. Ama bu Hegel için üzüntü verici bir durum değildir; çünkü sanat kötü konuşulan bir dildir. Sanatın ölümü, aklın doğuşunu müjdelemektedir.

İşte güncel sanat ve sanatçılar böyle bir sürecin farkında olarak ve buna rağmen yollarına devam etmek zorundadırlar. Bu şizofreniye yol açsa bile böyledir. Hatta bu yarılmaların, travmaların kendisi sanatsal bir malzemeye dönüşebilir. Güncel sanat kişisel mitolojilerin, itirafların yeri ise; bunu gerçekleştiriyorsa, işte teşhir için oldukça gerçek ve dramatik bir şey bulunmuştur. İzleyicinin patolojik olana duyduğu ilgi bunu destekler.