

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

BARIŞ ACAR
EKPHRASIS

GÖRÜNÜR VE SÖYLENİR
ARASINDA GEÇİTLER



CORPUS
Y



CORPUS
Y

BARIŞ ACAR

E
GÖRÜNÜR K
P
VE H
SÖYLENİR
R A
ARASINDA
S GEÇİTLER
I S

BARIŞ ACAR

EKPHRASIS

GÖRÜNÜR VE
SÖYLENİR
ARASINDA
GEÇİTLER



C O R
P U S
Y



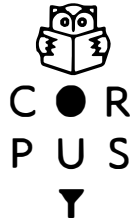
Bariş Acar

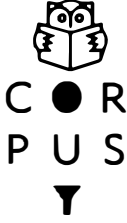
Aydın, 1977 doğumlu. Orta öğrenimini *İzmir Atatürk Lisesi*’nde tamamladıktan sonra *Fizik Mühendisliği* öğrenimi gördü. Daha sonra *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi* bölümüne geçerek bu bölümü tamamladı. Sanat tarihi kuramı üzerine yüksek lisans tezini *Ankara Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi bölümü* bünyesinde hazırladı. Yayıncılık alanında çeşitli dergilerin kurucu ve yürütücü kadrolarında yer aldı; A. Danto, H. Foster, R. Sennett gibi yazarların kitaplarının yayıma hazırlanması görevlerini üstlendi. *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*’nde *Sanat Tarihi* ve *Sanat Kuramı* üzerine dersler verdi. Çağdaş sanat alanında sergiler düzenledi. 1997 yılından itibaren sanat kuramı, edebiyat ve sinema üzerine odaklanan çalışmaları alanındaki birçok dergide yayımlandı. Ortak kitap ve katalog çalışmalarının yanı sıra, *Pıhtı* (Komşu Yayınları, 2012) adlı bir deneysel öykü kitabı ve *Toz / Dust* (Ve Yayınevi, 2016) adlı çift dilli bir haiku kitabı ile çağdaş sanat üzerine kaleme alınmış *Procrustes’in Yatağı* (Monokl Yayınları, 2015), *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar* (Sel Yayıncılık, 2016), *Ekphrasis Üçlemesi* 1, 2, 3 cilt (Corpus Yayınları, 2018) ve *Ekphrasis / Passages Between The Visible And The Sayable / Selected Writings* (Corpus Yayınları, 2018) kitapları bulunmaktadır. *Viyana Üniversitesi Sanat Tarihi Enstitüsü*’nde doktora araştırmalarını sürdürmektedir.

E K P H R A S I S

*Görünür ve
Söylenir Arasında
Geçitler*

B A R I Ş A C A R





Corpus Yayınları no: 014

Ekphrasis | Görünür ve Söylenir Arasında Geçitler | Barış Acar

Editör: Ekrem Kahraman • Kitap Tasarımı: Savaş Çekiç

© Barış Acar, 2017, Corpus Yayınları, 2018 • 1. Baskı: Mart 2018

ISBN 978-605-81714-2-8 • Yayıncı Sertifika No: 32752

Baskı ve Cilt: Overprint Matbaacılık ve Dış Tic. Ltd. Şti.

Atatürk Mahallesi 310. Sokak No: 12 Kat: 1

İkitelli - Küçükçekmece / İstanbul Tel: 0212 698 21 00

Corpus Yayınları Alemdar Mahallesi Çatalçeşme Sokak

Üretmen Han No: 27 / 201 Cağaloğlu Fatih İstanbul

0537 795 16 21

corpusyayinlari@gmail.com

www.corpusyayin.com



Bu kitap SAHA Derneği'nin katkılarıyla yayınlanmıştır.

E K P H R A S I S

*Görünür ve
Söylenir Arasında
Geçitler*

*Her daim beni özgür bırakan ve
destekleyen sevgili annem Meliha Acar ve
değerli babam Mustafa Acar'a,
tüm sevgimle...*

*“Gerçek” [effective] tarihi, tarihçilerin
tarihinden ayıran şey, hiçbir sabite
dayanmıyor olmasıdır: insandaki
hiçbir şey –bedeni bile– diğer insanları
tanımasını ve onlarda kendini
tanımasını sağlayacak kadar sabit
değildir.**

M. Foucault

* Foucault, Michael. “Nietzsche, Soybilim ve Tarih”, *Felsefe Sahnesi – Seçme Yazılar 5*, (Çev. Işık Ergüden), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 243.



Elif Varol Ergen, Ölümü Hatırla, dijital baskı, 2016.

birinci

Görünür ve Söylenir Arasında Geçitler

kitap

İçindekiler:

- 015 Özel Baskı İçin Birkaç Söz
- 021 Önsöz (*Bora Gürdaş*)
- 025 Ekphrasis Üzerine

- 031 ***I. Procrustes Anıtı***
- 033 Karşı Sanat'ın Genç Bir Adam Olarak Portresi
- 039 Sanat Tarihinde Göçebe Düşünce Mümkün Mü?
- 043 Skolastik Akademi
- 053 Sanat Yoktur, Yalnızca Avangard Vardır I
Analoji ve Üslup
- 063 Sanat Yoktur, Yalnızca Avangard Vardır II
Sanat Tarihinin Yapısökümü

- 083 ***II. Teşbirden Teşribe***
- 085 Modern ile Ötesi
- 093 Taşın Teni
- 105 20. Yüzyılın Resmi: Kolaj
- 115 Cer Modern ve Nar
- 121 Yaygara'dan Sessizlik Çıkarmanın Sergisi
- 125 Kent ve Kültürel Kolaj
- 129 Extramücadele ile Tanışmak
- 135 İvir Zıvır Şeyler
- 141 Konuşulamayan Üzerine
- 149 Anne, İstanbul Nerede?
- 155 Kendilik Teknolojileri

167	III. Prown Odası
169	Resim Yapmaktan Vazgeçmen Gerektiğini Sana Nasıl Anlatabilirim?
173	Sanat Tarihi Nasıl Çalışır?
181	Hakikat Üretimi ve Sanat Yapıtı
189	Çağdaş Sanat İnsan Hakları İçin Ne Yapabilir?
195	Marksistler Çağdaş Sanatı Sevmez mi?
201	Klişe Çizmek
207	Kamusal Alanda Rastladım Sana
213	Çağdaş Sanatı Gazeteciliğe Tahvil Etmek
219	Görececek Bir Şey Yok, Ancak Görülebilirsin!
225	İmge ve Pornografi
229	50×65, 100×140, 200×300 Resimler
233	“Minör” Sanat “Majör” Olduğunda
239	Görünmeyen, Ama Düşünülebilen
245	Evrin Altuğ’u Seviyorum
249	Avangard Yıkıcı, Snobizm Bulaşıcıdır!
255	Yıkarım, Yıkarız, Yıkarlar... Yıkım
261	Ankara’yı Unutmak
267	Sanat Piyasasını Alelacele Terk Edenleri ve Onların Ardından Timsah Gözyaşı Dökenleri Ciddiye Almamak İçin On Sebep
275	Çağdaş Sanat, Nefret ve Cehalet
281	Lamborghini Estetiği ve Broker Eleştirmen

Ö z e l B a s k ı Ü z e r i n e B i r k a ç S ö z

Ekphrasis Üçlemesi, plastik sanatlar başta olmak üzere, sinema, edebiyat, tiyatro gibi sanatın farklı alanlarına yayılan bir zemin üzerinde hareket ediyor; ancak daha ilk bakışta bütün makalelere hakim olan asıl temanın felsefi bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Hakkında olduğu konu ne olursa olsun makalelere mutlaka kavramsal analizler eşlik ediyor ve, en geniş bağlamda, söz konusu kavramların birbirleriyle ilişkileri üzerinden yeni bir sanat tarihi ağı hedefleniyor. Bir giriş yazısında bu kavramsal ağı niteliği üzerinde uzun uzadıya durmayacağım. Yine de bunun sanat tarihinde, özellikle de çağdaş

sanatlar alanının zorlamasıyla git gide kaçınılmaz hale gelen bir estetik teorisi sorunu etrafında döndüğünü söyleyebilirim. Burada estetik teorisini, sanat felsefesi ile tarihyazımı arasında geçişlilikler sağlayacak özgün bir ilişkiler ağı olarak anlıyorum.

Ekphrasis, en basit anlamda bir *kolaj* kitap olarak görülebilir. Bütün modern düşünceye damgasını vurduğunu düşündüğüm kolaj fikri yukarıda sözünü ettiğim ağ içinde işlevsel bir önem taşıyor. Elbette bu çok kapsamlı ve uzun erimli bir proje, yine de ben Ekphrasis'in kurgusunda

bu arayışın ruhunun egemen olduğunu görebiliyorum. Ekphrasis'in uzamlarına sızdığı sanatlar, aynen kolaj fikrinde olduğu gibi, birbiri üzerine biniyor, katlar oluşturuyor, birbirine eklenerek yeni bir şey söylemeyi deniyor. Aynı kavramı farklı sanatların dilinde yeniden tartmayı deniyor. Bu girişim zaman zaman yapıtın yeni biçimlere bürünmesini sağladığı gibi, zaman zaman da ilişkilendiği kavramların şeffaflaşmasına yol açıyor.

Ekphrasis'i oluşturan makaleler Türkiye çağdaş sanat ortamının son yirmi yılına hakim olan tartışmaların izlerini taşıyorlar, lakin yine ilk bakışta görülebileceği gibi, sadece bu yıllarla ya da bu coğrafyayla sınırlı değiller. Bize *"tarihsel süreç"* olarak öğretilmiş zaman çizelgesi üzerinde ileri geri sıçramalarla hareket ederek, benzer kavramsal içeriklerin farklı zaman ve coğrafyalardaki anlamlarını eş zamanlı olarak düşünmeyi öneriyorlar. Bu yüzden, en genel anlamıyla bu çalışmayı, tek bir kişinin zamanda üst üste binen düşünceleri olarak görmek mümkün ya da bir dönemin ürünü olan düşüncelerin bizatihi onların kurgusunu sorgulayan bir zihnin

içinde sıkışmaları, birbirini itme ve çekmeleri olarak... Bu yüzden kitabı oluşturan makalelerin, sistematik bir çalışmanın ürünü olmasalar da, belirli bir sistematğin izini taşıdığını düşünüyorum. Elbette bu sistematik, yukarıda kısaca değindiğim estetik teorisine dair model arayışı etrafında belirleniyor. Böylelikle tek tek süreli yayınlarda biçimlenmiş, bu yönüyle çağ ruhu tarafından determine edilmiş yazılar, bir ağ ya da dizi halinde bir araya gelebiliyorlar.

Ekphrasis'in güncelle bağının, yani onun alan üzerine sistematik bir çalışma olmamasının, iki sonucu var. Bunlardan olumlu olanı, kitabın tarihsel kurgunun (seçme, yeniden üretme ve dolayısıyla hiyerarşi oluşturma) ezici yükünü sırtında taşıyor oluşu. Güncelle ilişkisi içinde belirlenmiş bu yazılar, kimi zaman bir sergi dolayısıyla kimi zaman bir polemik aracılığıyla kimi zamansa kavramsal bir iz sürmenin sonucu olarak nesnelere eğiliyorlar. Bu ise bilinçli bir edim olmaktan çok (elbette bu, *"belirlenmişlik"*ten kurtarmıyor onu) bilinçdışını işe koymuş bir kurguyu olanaklı kılıyor. Olumsuz

yanın ise gündeliğin koşturmacası içinde yapılmak istenenin ana gövdesinden uzaklaşma, hatta giderek nesnesine yeterli ilgiyi gösterememe olduğu söylenebilir. Ancak böyle bir çalışma içinde bunun göze alınması gereken bir kayıp olduğunu düşünüyorum.

Öte yandan, Ekphrasis'in kolajdan feyz alan bu bilinçdışı yönünün ona çok değerli bir şey kazandırdığını da düşünüyorum. Bu, ilk cildin alt başlığında kullandığım ve ekphrasis kavramının seçilme nedenine de ışık tutan, bir dönem tarafından önemli addedilen ile önemsizin, sürekli dillerde dolanan ile dile getirilmeyenin, yani görülen ile görülmeyenin bir aradalığı olgusu. Özellikle ikinci ve üçüncü ciltlerde *"bireyleşme"* çatısı altındaki yazılar, içinden geçtiğimiz dönemde üzerine çokça söz edilen, işleri dünyanın çeşitli yerlerinde büyük sergilerde yer almış, onlarca kişisel sergi yapmış, uluslararası müze ve koleksiyonlarda boy göstermiş sanatçılar ile *"ana akım"* denebilecek çağdaş sanat camiasına hiç girmemiş, işlerini küçük bir çevre dışında kimsenin bilmediği, mütevazı galeriler

ya da akademide / kendi atölyelerinde / evlerindeki bir odada çalışmalarını yürüten, dünyayla eş zamanlı olarak ama kendi evrenlerinde yol alan sanatçıları aynı payda altında bir araya getiriyor. Cevdet Erek ile Uğur Güler, Burhan Doğançay ile Nova Kozmikova, Hakan Gürsoytrak ile Kuzgun Acar, Kafka ile Elif Çınar, Lars von Trier ile Özgür Doğan ve Orhan Eskiköy böylece bir araya geliyorlar.

Bu yönüyle Ekphrasis sanat tarihinin ikili kapma aygıtına da mesafe almaya çabılıyor; ne dönemin *"en iyi"* sanatçılarını dizine sokarak piyasa değerini arttırmayı hedefliyor ne de sadece adını sıkça duymadığımız sanatçıları yeniden *"keşfederek"* alternatif piyasa yaratmaya soyunuyor. Ekphrasis, öne sürebilirim ki, sadece bir dönem aynı Zeitgeist'in içinde birbirine yakınsayan ve iraksayan (açıklamayı gerektirdiğini bilsem de burada ikinci kavramın zorunlu olarak ilkinin bağımlı olduğunu söylemeliyim) bireyleşme tarzlarının çok da iddialı olmayan bir kronolojisine girişiyor. (Kronoloji kavramını, klasik anlamdaki artsüremli tarih anlayışı yerine -biçimlerin birbirinden gelişimleri

yasasını askıya alarak- eş zamanlı olguların nasıl dizileceğini sorunsallaştıran bir yöntem olarak ele alıyorum.) Ekphrasis, kronoloji ve tarihyazımı arasında bir sanat tarihi için sanatçıların birey öncesi pozisyonlanmalarını anıyor.

Görünür ile Söylenir Arasındaki Geçitler

alt başlığını taşıyan ilk cilt, polemikler, dönemi farklı yönleriyle açmaya olanak sağlayan çeşitli sergiler üzerine eleştiriler ve çağdaş sanat kavramları üzerine gazete yazılarına odaklanırken, *Çağdaş Sanatta Bireyleşmeler* alt başlığını taşıyan ikinci ve üçüncü ciltler doğrudan sanatçı kimlikleri üzerinden dönemin bir resminin peşine düşüyor. İkinci cilt Türkiye özelinde, üçüncü cilt ise dünya ölçeğinde ve alanını plastik sanatlarla sınırlamadan bunu yapıyor. Her üç ciltte de *Procrustes* başrolü oynuyor. Anlatıyı kesip biçmede usta bir sanat tarihçisi olarak gördüğüm kusursuz eşkiya Procrustes, bizi içinde söylemlerin oynadığı yatağına bir kez daha götürüyor. Biliyoruz ki, uyulan, sevişilen ya da işkence edilen bir mekân olarak bu yatak, aynı anda hem bir kısaltma hem de çoğaltma aygıtı. Gündelik yaşantının ritmini bölüyor, nesnesini büyülenmişcesine kendine çekiyor ve sonlu bir zaman için esir

alıyor. Bu sebeple bütün ciltler onunla açılıyor. Anıtlaşan sanat tarihi, yuva kuran sanat tarihi ve patikalar açan sanat tarihi olarak düşünebiliriz.

Bu soruyu geçmiş zaman kipinde

sormanın vakti geldi sanıyorum:

Ekphrasis projesi ne amaçlıyordu?

Benim için bunu şu anda cevaplamak

elbette çok zor. Yine de aklımdaki

anamlardan birini seçmeye

zorlandığımda “*sorusunu arayan*

cevaplarla başa çıkmak” derdim

sanıyorum.

Epeyce uzun sayılabilecek bir zaman

dilimi içinde oluşmuş bu projeye

destek veren, onlar olmasa Ekphrasis’in

ortaya çıkamayacağı öyle çok kişi,

kurum ve düşünce var ki, hangi birine

nasıl teşekkür etmeliyim kestirmekte

güçlük çekiyorum. Öncelikle, her

zaman olduğu gibi diğer kitaplardan

başlamalıyım. Yazmamın çoğu kez sebebi

olmuş belli başlı yazarlar var. Büyük

bir kısmını Ekphrasis içinde alıntılarda

ve dipnotlarda göreceksiniz. Onlara

şükranım sonsuz, onlar yazmasaydı

benim için yazmak fuzuli bir çaba

olurdu. Bunun dışında, makalelerin

ilk yayımlandıkları dergiler, gazeteler

ya da katalog ve sempozyumların da

kitabın oluşumda büyük bir katkısı var. Eleştiri ile sanat tarihi arasında ileri geri sıçramalarımı kuşkusuz buralara borçluyum.

Kitabın elinizde tuttuğunuz son halinin biçimlenmesinde Corpus Yayınları'nın ve bir Rönesans sanatçısı gibi dünyaya dokunduğu her yere iz bırakan Ekrem Kahraman'ın büyük katkısı var. Aynı zamanda kitapların tasarımı da yapan Savaş Çekiç'le birlikte Corpus'un önerileri ve özenli eleştirilerinin kitaba yeni bir ruh verdiğini düşünüyorum. Ekphrasis'in oluşumuna baştan beri destek vermiş Halil Duranay'a, tavsiyeleriyle kitabın oluşumuna önemli katkıları olan Levent Şentürk'e, kitabın içerisinden seçme yazılardan oluşturulan İngilizce dördüncü cilt kitabın çevirisi nedeniyle kendimi borçlu hissettiğim ve çeviri süreçlerini başarıyla kontrol eden Çağdaş Acar'a ve yeni yapılan çevirilerde emeği geçen Kerem Aytaç, Sinem Ayan ve Kübra Bodur'a çok teşekkür ederim. Ayrıca üçleme ile ek İngilizce kitabın elinizde tuttuğunuz özel edisyonu için, baskı desteğini esirgemeyen SAHA Derneği'ne ve özellikle sürecin her noktasında sorun

çözmek için hazır bulunan Yavuz Parlar'a, Viyana'da Ekphrasis projesini kendisiyle paylaştığımda büyük bir ilgiyle dinleyen sayın Leyla Pekin'e, güzel dostluğu için Erhan Altan'a, kitaba yaptıkları görsel katkıları için Ankara'dan Elif Varol Ergen ve Buenos Aires'ten Federico Hurtado'ya, *Gezi Direnişi*'nden çektikleri fotoğrafları bizimle paylaşan Nazım Serhat Fırat ve Deniz Akgündüz'e, kitapta kullandığımız yazı ve görsellerin teliflerini sağlayan kişi, kurum ve kuruluşlara teşekkürü borç bilirim. Son olarak, her zaman olduğu gibi, yazdığım her şeye elinin değdiğini hissettiğim sevgilim, yoldaşım Nurten Aksakal'a sonsuz sevgilerle.

Viyana, Ağustos 2017

Ö n s ö z

Son yıllarda Türkiye'deki modern ve çağdaş sanat ortamının oluşum aşamalarını, temel tartışma konularını ortaya koyan, bu alanda çalışan sanatçıları ve onların işlerini derleyen, kimisi “*antoloji*”, kimisi ise “*yapıt*” seçkisi görünümünde olan *User's Manual* (2007), *Unleashed* (2010), *101 Artworks* (2011) ve *User's Manual 2.0* (2015) gibi kitaplar art arda yayımlandı. Öte yandan söz konusu sanatsal sürecin “*dökümünü*” sunmaya dayalı, farklı sanat tarihi okumalarına açık ve kurumsal oluşumların sanat üzerindeki etkisini görünür kılan, modernleşme/modernlik algılarını ve projelerini irdeleyen *Modern*

ve Ötesi (2007), *Hayal ve Hakikat* (2012), *Yeni Yapıtlar, Yeni Ufuklar* (2012) gibi sergiler de bu süreçte düzenlendi. Bahsi geçen yayın ve sergiler, gerek “*editorial*” gerekse “*küratoryal*” tercihlerin kültürel / siyasi dinamikleri ve sanat üretme koşullarını öne çıkararak sanatçı, yapıt, kavram ve mekanlara odaklandığını gösterdi. Tüm bunlar sanat yapıtı mefhumuna farklı prospektüsler sundu, bazı görsel yeğleyişleri ve atıfta bulundukları kavramları aç karnına bir bardak dolusu suyla aldık, bazıları ise boğazımızda düğümlendi kaldı. Kimisi son derece iyi niyetli, sanat tarihi yazımına katkıda bulunan çabalardı,

kimisi ise “yazdığı” tarihe dahil ettikleri ve dışladıklarıyla oldukça tartışmalı girişimlerdi. Elinizde tuttuğunuz bu kitabın da hepsiyle organik bir bağı olduğu elbette aşikar, ancak *Barış Acar*’ın son 15 yılda kaleme aldığı bu metinlerin “*meramlarının*”, sanat tarihi, yapıtlar, kavramlar ve kurumlara olan yaklaşımının bir “*döküm*” sunma veya “*kataloglama*” çabasından fersah fersah uzak olduğunu okuyucu daha ilk satırlardan anlayacak sanırım. Bu noktada aklıma, 1920’lerde ortaya çıkan bir terim geliyor : “*Candid Camera*”. Poz vermenin tamamen karşısında, kişilerin fotoğraflarını habersiz çekme eylemi. *Acar*’ın metinlerinin de ele aldığı konuları, herhangi bir sahne, mizansen kurmadan, biraz geride durup fotoğrafladığını rahatlıkla söyleyebilirim. Bu geride duruş, tüm metinleri kat eder, *studium*’dan çok *punctum*’u görünür kılmayı, *majör* olanı değil *minör*’ün bize ne anlattığını/anlatabileceğini önemser. Yazarın felsefi argümanlarla dirsek temasında olan yazılarındaki *anakronik* ve *sarkastik* tonun da altını çizmek lazım. Ludwig Wittgenstein

ile Canan Dağdelen bu metinlerde diyaloga girer; Cevdet Erek, Aristo’ya seslenir; Merleau-Ponty, Burcu Perçin’e müşfik bir tebessüm yollar. Yazarın ilmek ilmek işlediği bu örüntü içinde birbirinden çok uzak görünen düşünsel yaklaşımlar ve pratikler yakınlaşır. Sanat tarihi yazımında, sanat eleştirilerinde sıklıkla karşılaştığımız teorisyen ve / veya yapıt isimlerinin yan yana getirilip bırakılmasına karşıdır yazar. Bu bağlamda *Acar*’ın metinlerinde anakronizm olarak tanımladığım kavrayış “*name dropping*” (tanınmış isimlere “gönderme yapma”) değildir, haydi uyduralım, “*name digging*”dir (isim kazma).

Öte yandan pek çok metnine sindiğini savlayabileceğim *sarkazm*, moda haline gelen bazı yorumlama / ele alış biçimlerini sorgulamamıza da kapı aralar. Susan Sontag’ın “*Çin’e Bir Gezi Tasarısı*”nı yazıp Çin’e gitmeyişi gibi, *Acar* da “*Resim Yapmaktan Vazgeçmen Gerekliğini Sana Nasıl Anlatabilirim?*” başlıklı metninde söz konusu soru etrafında turlar ancak yanıtı “*gitmez*”. Sahte ve klişe yorumlara bel bağlamayan yazarın

sarkazmı, “Çağdaş sanatın eleştirmeni yok” diyen siyaset bilimci karşısında “parrhesia”ya (bedel ödeyerek doğruyu söylemeye) evrilir, sessiz kalmak yerine gerçeği söylemeyi, birilerinin gönlünü hoş tutmaktansa acı mı acı bir eleştiriye tercih eder.

Yazarın 1960’lar ve onu takip eden dönemlerin sanat dünyası üzerine ilginç bir saptaması var, akımların bir kavşakta el ele tutuşarak Matisse tarafından çok önceden organize

edilmiş bir halaya katıldıklarını söylüyor. Ancak Acar’a göre bu “aynı zamanda halayın bertaraf olma anıdır da, sanatçılar bir daha asla el ele tutuşmazlar, buna rağmen, zaman zaman birinin çok uzaktan öbürüne seslendiği belli belirsiz işitilir”. Bu saptamayı sanat üzerine kalem oynatan tüm yazarlara uyarlıyorum ve bu derlemede yer alan metinleri okudukça sesimin işitileceğini biliyorum.

Bora Gürdaş, Ankara, 2016

* ‘İlk anda ‘çalışma’ anlamına değilse de, bir şeye uygulama, insan için bir tat, genel, bevesli, ama tabii ki özel keskinliği olmayan bir tür kendini verme anlamına gelir studium. Politik tanıklık olarak da alsam, nefis tarihsel sahneler olarak keyfini de çıkarsam, bu kadar çok fotoğrafla ilgilenmem ancak studium yoluyla olur: çünkü biçimlere, yüzlere, hareketlere, mekanlara ve eylemlere kültürel olarak (bu çağrışım studium’da vardır) katılırsım.

İkinci öge studium’u kırar (ya da deler). Bu kez onu arayıp bulan (studium alanını egemen bilincimle incelediğim gibi) ben değilimdir. Bu öge sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır. Bu yarayı, bu diken batmasını, sivri uçlu bir aletle yapılan bu izi anlatan Latince bir sözcük var: bu sözcük benim durumuma daha da iyi uyuyor, çünkü hem bu sözcük delme kavramına gönderme yapıyor, hem de sözünü ettiğim fotoğraflar aslında delinmiş, hatta bu hassas uçlarla delik deşik olmuşlar; bu izler, bu yaralar, kesinlikle birer noktadır. O halde studium’u bozacak olan bu ikinci ögeye punctum demeliyim; çünkü punctum aynı zamanda ısırtık, benek, kesik, küçük deliktir - ve aynı zamanda zarın her bir atılışıdır.”

Barthes, Roland. *Camera Lucida - Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, (Çev. Reha Akçakaya), İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 1996, s. 34.

Ekphrasis Üzerine

Görünür ile *söylenir* arasındaki boşluk yalnızca göz ile dil arasındaki uyumsuzluk değildir; gören ve söyleyen ile kimin neyi, nasıl göreceğine ve görülen üzerine kimin söz hakkı olduğuna karar veren arasındaki boşluktur. Bu yüzden *ekphrasis* sorunu görsel ile dilsel olan arasında kurgulanmış klişelerle dolu tartışmaya indirgenemez.

Ekphrasis basitçe görülenin tasviri değildir. Öncelikle o tanıklığın mümkünatıdır. Antik Yunan'da büyük tapınakları ziyaret edebilmiş, saraylar görmüş, hazineler arasında vakit geçirmiş ayrıcalıklı bir öznenin anlatımlarıdır. Buradaki öznellik konumunun tanık olma hakkından türetildiği, bu yüzden kaçınılmaz olarak bağımlı olduğu açıktır. Kanımca

sanat tarihinin yüzleşmesi gereken ilk kuramsal problem budur. İkinci büyük problem ise tanıklığın söze dökülmesi sırasında ortaya çıkar. Tasvir halka doğru yapılan bir konuşmadır. Burada halk, (sanatsal) zenginliğe tanık olma şansı olmayana verilen isim olarak karşımıza çıkar. Tanıklığa hakkı olmayana yönelmiş bu tasvir artık nesnesine de ait olamaz. Nesnenin dolayımınmasına, iletilmesine aittir. Böylece tasvir kaçınılmaz olarak yalnızca kendi hakikatini imler. Sanat eseri üzerine başlayan konuşma aslında kendi dilsel varlığının onanmasına dönüşür. Dolayısıyla söz daha ağızdan ilk dökülmeye başladığında iki kez saptmıştır. İlk saptması tanıklığın ayrıcalığından, ikincisi dolayımınmadandır.

Öte yandan bu sorun Antik Yunan'a özgü değildir. Hatta, sanatın teknikle tam olarak ayrışmamışlığı ve sosyal olarak bugünkü anlamda tanımlanmamışlığı nedeniyle orada bunun gerçekten bir sorun olarak var olup olmadığını kestirmemiz bile güçtür. Oysa bugün en basit gazete eleştirilerinden katalog yazılarına, genel tarihsel analizlerden alanlara ya da dönemlere uygulanmış sanatsal analizlere dek *ekphrasis*'in yaşayan sanat tarihinin bilinçaltında nefes alıp vermekte olduğunu görmek zor olmayacaktır.

Ekphrasis sayesinde ve onunla birlikte var olan sanat tarihi, toplumsal yaşantıda eşit olduğu varsayılanlar arasında bir ayrıcalık üretimi alanı olarak varlığını sürdüren sanatın -eğer ki geçici olarak böyle adlandırmamıza izin verilirse- kendi "*idea*"sından ayrılmasının adıdır.

20. yüzyıl sanat tarihine giriş derslerinin ilk kuralı değil midir: "*Ne görüyorsan onu tam olarak tarif et!*" İşte *ekphrasis*'in başlangıç anı. "*Mimari yapıyı doğru anlat!*" "*Yönleri belirtmeyi unutma!*" "*Mimari*

öğelerin, resimsel malzemenin özel isimlerini öğren ve onları bu 'gerçek isimler'yle adlandır!" "*Tipolojileri ayırt et!*" "*Dönemine ve üslubuna bağla!*" "*Yapıyı/ resmi/ heykeli, onu görmemiş olan birinin gözünde canlandırmalısın!*"

Yapıtı, onu görmemiş birinin gözünde canlandırmak! Daha ilk gününde, tanıklığın sorumluluğuyla yüklenilmiş sanat tarihi öğrencisinden, yanlış düşmanlara saldıran bir Don Kişot olması istenmektedir. Hakikate tamı tamına bağlanıyormuş gibi görüldüğü halde bölünmemiş olanı bölmek, tasnif edilmemiş olanı tasnif etmek, sınıflandırmak, kimliklendirmek, sapmayı saptırmak anlamına gelen bir sanat tarihi vardır. Sorulması gereken soru, sanatın aksi yönünde çalışarak sanat tarihçisinin nesnesini anlayabileceği yanılgısının hangi ontolojiden beslendiğidir. Ben, kendi adıma, bunun bir tür tarihçi metafiziği olduğunu sanıyorum. Bu yüzden sanat tarihçisinin öznellik konumunu koleksiyon toparlayıcısıyla retorikçi arasında görüyorum.

Ekphrasis egemenliğe ve istisnaya dair bir sorundur. Sınırları politikanın sınırlarıdır. Analoji, sanatçı mitolojileri, üsluplaştırma, kümeleme, sınıflandırma vb. yöntemlerle işleyen sanat tarihi yazımı, saray geleneğinin bir süreği olarak görülebilecek “*yüce*” sanat alımlayışımızın başlıca yeniden üretim mekanizmasıdır.

Buna karşın, yine de, görünen ile söylenen arasında geçitler bulunabilir. Yeniden belirtmeli ki, bunu *imge* ile *dil* arasındaki bir sorun olarak görmüyorum. Bizzat sanat tarihinin ana geleneği içinde *ekphrasis* problemine karşı çalışan kuramcılar, eğilimler bulmak mümkündür. Projeksiyon makinelerinin kullanımı, bellek haritaları kurma çabaları, Akademilerde yürütülen dersler bu eğilimlerin sonucudurlar. Yapıtları birbirleri ile ilişkiye sokmak, biçimsel ve üslupsal kalıpların olduğu kadar kültürel ve sosyal belirlemelerin de ötesinde hayal gücünün sınırlarında ortaklıklar üretmek, yorumu yaratım sürecinin bir parçası haline getirmek, denenmiş ve denenmekte olan bazı yollardır. Denebilir ki, sanatın içinde nasıl onu mevcut yaşama rejiminin bekasına bağlamak isteyen girişimler

varsa, sanat tarihinin içinde de onu adına icat edildiği kapma aygıtı olmaktan kurtaracak eylemler her zaman olmuştur.

20. yüzyılın bütün sosyal çatışma ve mücadelelerinin ardından yeni yüzyılın başında biz çağdaş sanat tarihçiler görüyoruz ki, toplumsal yarılma ne kadar büyük olursa olsun insanların bir araya gelme güdüsü de o kadar güçlü olacaktır. Az önce sözünü ettiğim “*sanatın ideası*”yla neyi kast ettiğime de böylece geri dönebilirim; o bana göre avangard hareketlerin tümünde potansiyel olarak varolan “*tekilliklerin bir araya gelişleri*”dir.

Ekphrasis üç cilt olarak tasarlandı. İlk cildi 2005’ten bu yana yazdığım sergi değerlendirmeleri ve kimi eleştiri yazılarımı bir araya getirdi. *Çağdaş Sanatta Bireyselleşmeler* alt başlığını taşıyacak olan diğer iki cilt ise doğrudan sanatçılar üzerine yazdığım yazılardan oluşuyor. Okuyucu hemen fark edecektir ki, her yazıda görülmüş sergi üzerine değerlendirmelerden ya da yapıt analizlerinden ziyade sanata dair bir probleme -bu genellikle felsefi niteliklidir- ya da serginin uyandırdığı

bir kavramsal soruna yaklaşma çabası hakimdir.

Birinci kitap üç bölümden oluşuyor. *Procrustes Anıtı* beş yıl arayla yazılmış birbirini ters sırayla açıklayan iki metni bir araya getiriyor. *Karşı Sanat'ın Genç Bir Adam Olarak Portresi* dokuyula bir tür uyumsuzluk yaşadığını düşündüğüm için önceki kitabım *Procrustes'in Yatağı*'na almadığım aforizmalardan oluşuyor. Bu aforizmalar ya da aforizma şeklindeki düşünüşün sanat tarihindeki göçebe düşüncenin bir olanağı olduğunu sanıyorum. *Teşhirden Teşribe* adlı ikinci bölüm çeşitli dergilerde yayımlanmış modernizm ve kent kültürü ile çağdaş sanatın bu iki olguya göre konumunu sorgulayan metinleri barındırıyor. Son bölüm olan *Proun Odası* ise ismini 2011 yılında T24 internet gazetesinde yürüttüğüm bir köşeden alıyor. Aynı zamanda Türkiye'den ayrıldığım döneme karşılık gelen bu yazılar, Ankara'da yetişmiş bir sanat tarihçisi olarak İstanbul'da geçirdiğim bir yıla yakın zaman aralığındaki gözlemlerimi yansıtıyor. Çağdaş sanat yazımının gazetecilikle flörtüne eleştirel bir

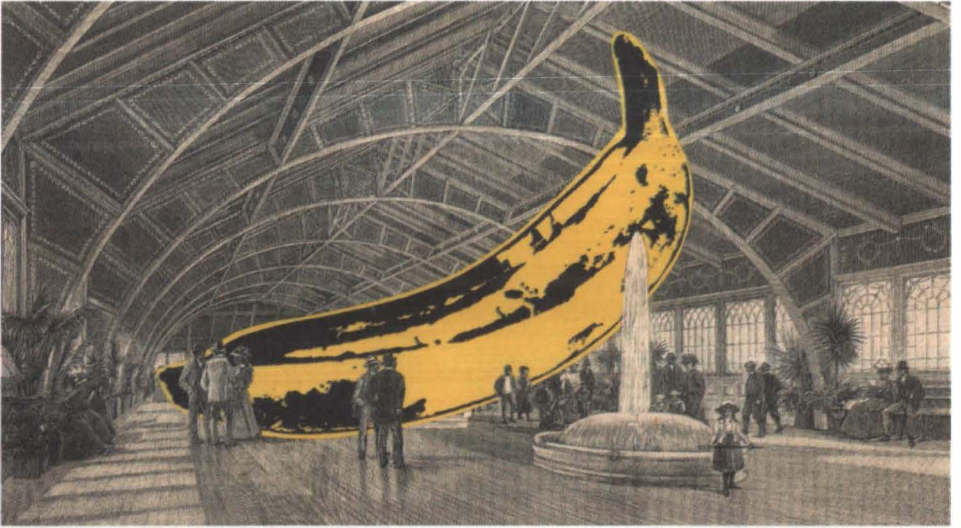
gözle odaklanan bu çalışmalar, önceki yazılarımdan farklı olarak kısa ve daha çok polemik nitelikli. Ancak bu bölümün 2015'te yayımladığım *Procrustes'in Yatağı* ile de garip bir ilişkisi de var. Bu yazıların bir araya gelmesiyle okuyucu Procrustes'teki aforizmatik dilin arıtıldığı polemiklere tanık olacak.

Böylece, sanat tarihçisinin teşrih masası olduğuna inandığım, sanatların kesilip biçilerek, çekilip uzatılarak istenilen forma sokulduğu Procrustes'in yatağının ne anlama geldiğinin, nasıl çalıştığının da, en azından bir parça, gözler önüne serilebileceğini düşünüyorum.

Elbette akla gelen ilk ve haklı soru şu olmalıdır: Bu yazılanlar *ekphrasis* problemini ne kadar aşabiliyor ya da ne oranda ona ekleniyor?

Bu soru yazdıklarımı yayımlamaya başladığım 1997 yılından beri peşimi bırakmayan soru, yani yaklaşık yirmi yıldır üzerine düşünüyorum. Büyük olasılıkla da daha uzun süre onu peşimde sürükleyeceğim.

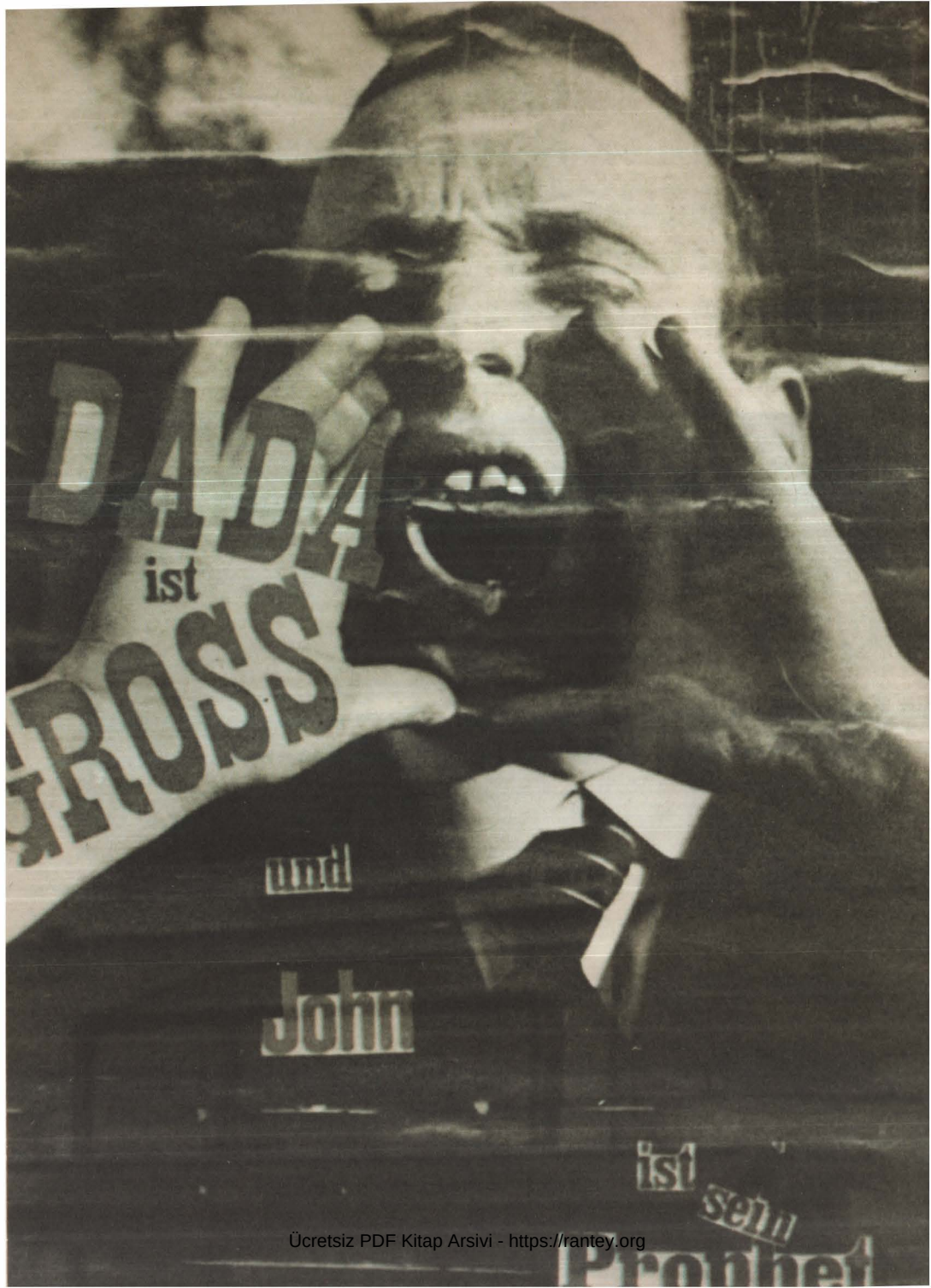
Barış Acar Viyana, Şubat 2016



Federico Hurtado, Avant Pop, 2011.

I.

Procrustes
Anıtı



Karşı Sanat'ın Genç Bir Adam Olarak Portresi

I.

Karşı-sanat, ilk olarak Marcel Duchamp tarafından değil, duvarda asılı ya da çizili olan imgeye bakarken, onun neden ya da ne olduğunu anlayıp da nasıl olup da bu kadar paha biçilemez bir nesne statüsüne yükseldiğini anlamayan herhangi biri tarafından keşfedilmiş olmalıdır.

II.

Karşı-sanat, sanata karşı değildir; olsa olsa onu, koleksiyoner ve uzmanlar ordusunun gönderdiği sürgün diyarından geri çağırarak yeniden ele geçirmeye çalışan sanatçının bulduğu yeni biçimler topluluğu olarak tanımlanabilir.

III.

Karşı-sanat, "*sanat*" adına rağmen yaptığı işi ve kendini yeniden tanımlamanın peşinde olan sanatçının bir yan ürünüdür.

IV.

Karşı-sanat, sanatçıdır.

V.

Şayet, bir "*karşı-sanat*"tan söz edeceksek / söz etmek zorundaysak, önce "*karşı-sanatçı*"yı tanımlamak zorunludur.

VI.

Bir "*şey*"ın "*karşı*"sı, nasıl ki o şeyin içinden geçmek zorundaysa, -varlığının

Hausmann, Hanna Höch, Dr. Burchard, Baader, W. Hersfelde, Dr. Oz, Geroge Grosz, John Heartfield. (1.UluslararasıDadaFuarı)



yegâne koşulu olmasa bile- tanımın kendi üzerine dönüşlülüğü gereği böyle olmak zorundaysa, karşı-sanatçı da önce sanatçıyı aşmak zorundadır. Aşılamamış sanatçı, karşı-sanat yerine “kitsch”ı getirir.

VII.

Karşı-sanatçı, sanatçı olmadan önce ve olduktan sonra kuramcı olmalıdır. Arada, yalnızca kısa bir süreliğine,

sezginin sınırları içine hapsedilmenin ne berbat bir şey olduğunu anlaması için, sanatçı olarak kalmasına izin verilebilir.

VIII.

Modernizm karşı-sanat değildir. Bununla birlikte, en azından 1863’deki *Salon des Refusés*’den (Reddedilenler Salonu) beri, karşı-sanat fikrinin kendisini modernizmden kesin

çizgilerle ayırt etmek de olanaklı değildir. Onlar hiç istenmedikleri gibi birbirlerini de hiç istememiş olan, ama tek bir yüreğe sahip zavallı siyam ikizleridir.

IX.

Gustave Moreau adlı karanlık ruhlu adam, 1905 yılında, Matisse, Derain ve Vlaminck'i *Salon d'Automne*'u (Sonbahar Salonu) kuşatıp Donatello'ya karşı vahşi bir suikast planıyla görevlendirdiği için karşı-sanat, modernizmdir.

X.

Dada, karşı-sanatın salonlardan sokağa çıkma halidir.

XI.

Karşı-sanat, sanatta “ne” sorusu yerine “nasıl” sorusunu yeniden getirir.

XII.

Olanaklı bir karşı-sanat biçimi düşünülebilse bile, bu türden bir sanatın ruhu -bedenini henüz terk etmiş İsa gibi- her türlü biçimden iğrenecektir.

XIII.

Biçimin manipüle ettiği sanata karşı

Picasso'nun başarısı, biçimi biçim yoluyla manipüle etmeyi, böylelikle Romantizmin Klasisizme karşı başlattığı kavgayı yeni bir aşamaya taşımayı becermiş olmasından gelir. Biçimin biçim tarafından manipüle edilmesi ve bu yolla kavrama dönüştürülmesi, sanata, biçime karşı yeniden söz alma şansı tanımıştır. Bu yüzden Picasso biçim-kesen olarak ilk karşı-sanatçıdır.

XIV.

Karşı-sanat, sanat adına, karşı-sanatı da karşısına almayı becerebiliyorsa, ancak, avangard olabilir.

XV.

Hiçbir sanat yoktur ki, içinde karşı-sanat fikrini barındırmıyor olsun. Sanat, Kant'ın söylediği gibi, kuramsal akılla kılğısal akıl arasında bir ara bölge, bir oyun alanı, bir özgürlük olanağı ise kendi kavramına karşı da çalışmalıdır. Bu onu zorunlu olarak karşı-sanat yapar. Ancak, burada, sanat piyasası üzerine konuştuğumuzu unutmamak gerekir.

XVI.

Duchamp, yalnızca bir fikirdir;

Kant'ın Vasari'nin elinden kurtarmaya çalıştığı “*sanat*” fikridir. Belki şöyle söylemek daha yerindedir: Estetikçiyle sanat tarihçisi arasındaki kavgayı oyun oynayarak yeniden kurgulayan ve intikamını böylece alan bir satranç ustası.

XVII.

Karşı-sanat, yüksek-sanata karşı “*sanat*”ı yükseltmeyi amaçlamaktan başka ne isteyebilir ki?

XVIII.

Karşı-sanatın en büyük dilemması, olası tüm karşı-sanat biçimlerinin bizzat onun çeşitli türden uygulayıcıları tarafından tüketilerek sanatlaştırılmış olmasından gelir.

XIX.

Karşı-sanat üzerine herhangi bir uslamlama zinciri bizi, zorunlu olarak, Andy Warhol'u olumlamaya çıkarır.

XX.

Karşı-sanat, sanatın aksine birikimsel değildir; yığınsaldır. Üst üste, yan yana ve peş peşe, gelişi güzel atılmış kumaşlar gibidir. Kırkyama misali, sonradan ve zorlama dikişlerle birbirine tutturulmuş atık kumaşlardan değil, konfeti içinde bir araya gelmiş

harcılaşım renklerden oluşur.

XXI.

Yirminci yüzyıla adını biz verdik, hatta bütün yüzyılların adını bu çağda ve biz verdik. Bu yüzden sanatlar, hiç de gerekli olmadığı halde, zorlama bir hiyerarşi içinde bir araya geldiler. Daha da kötüsü, sanatçıların kendilerine verilen adları / kimlikleri gün geçtikçe daha çok benimsemiş olmasıdır. Olasılıkla, bir daha böyle bir şansımız olmayacak.

XXII.

Modern sanat, çağdaş sanat ya da güncel sanat yoktur; sadece sanat vardır ve o adlandırılmaya gerek duymaz. Sanatı adlandıranlar sanatçılar değildir ve böyle olduğu için adlandırma girişimi etiketlenmenin ötesine geçmez. “*Dil*”, burada yine iktidar kurucu işlevini üstlenir. Karşı - sanat, dil sökme sanatı olarak da kimliklenebilir.

XXIII.

Sanat tarihinde 1960'lar için, akımların bir kavşakta el ele tutuşarak, Matisse tarafından çok önceden organize edilmiş halaya katılmalarıdır, denebilir. Ne var ki, bu, aynı zamanda halayın bertaraf olma anıdır

da. Sanatçılar bir daha asla el ele tutuşmazlar. Buna rağmen, zaman zaman birinin çok uzaktan öbürüne seslendiği belli belirsiz işitilir.

XXIV.

Beuys'a bir kimlik seçebileceğini söylemiş olsalardı; o cinsiyeti olmayan bir travesti olurdu ya da şarkı söyleyen bir dilsiz.

XXV.

Karşı-sanat hiçbir şey değilse, bir sesler ormanıdır; Baudelaire'in yıllar önce fısıltısını duyduğu orman...

XXVI.

Deleuze'ü rahat bıraksalardı, sadece ısıklık çalardı ya da ümitsizce kitaplarını Kant'ın yazmış olmasını dilerdi. Korkarım ki, bu, yine de, ondan alıntı yapma hastalığımızı gidermeye yetmezdi. Kendimize bir addan adlandırmalar beğenme alışkanlığımız baskın gelirdi.

XXVII.

Karşı - sanat "*gündelik*"ın içinde, ama *güncel* değildir. "*Gündelik*" olanı tarihsel bir "*an*"mışçasına kabul eder; açıkça söylemese bile davranışları bunun böyle olduğunun altını her daim kalın kalın çizer. Buna karşın,

"*contemporary*" (çağdaş) içeriğiyle anlatılmaya çalışılan "*güncel sanat*", karşı - sanattan beslenmektedir. Akrabalık ilişkileri hâlâ bir şeyleri anlatmaya kadirse; "*güncel sanat*" için, karşı-sanatla siyam ikizi olan modernizmin, en azından, üvey çocuğudur, demek kimse için garip kaçmayacaktır.

XXVIII.

Damien Hirst has returned to painting... (14 Oct. 2009 - BBC NEWS)

XXIX.

Karşı - sanatçının yapıtı olarak karşı - sanat, bir an için gerçeğe dönüşmüş "*common sense*" (ortak duyum) olarak düşünülebilir. Sezgiye hak ettiği yeri verelim; ama başta değil, ancak sona ulaştığımızda. O da, "*bir an*" için olduğunu unutmadan.

XXX.

Eğer ki, dil -kaçınılmaz olarak- bir iktidar üretme mekanizmasıysa; (karşı) sanata (karşı) konuşmak gerekir.

(*Artist Actual, Temmuz - Ağustos 2011*)



Francis Picabia, Cézanne Portresi, Renoir Portresi, Rembrandt Portresi, 1920.

Sanat Tarihinde Göçebe Düşünce Mümkün mü?

Deleuze ve Guattari “göçebe”yi tanımlar ve alternatif bir model olarak önerirken akıllarında “düşünce”ye dair yeni bir kavramsallaştırma çabası vardı. Bu kavramsallaştırma çabası, doğal olarak, 68 gençlik hareketi ve onun getirdiği dünyayı yeni algılama biçimiyle ilişkiliydi. Bu ilham verici filozofların oldukça edebi metinlerinden “göçebe”nin kimliğini tam olarak çıkarsamak mümkün değil, fakat birbirine zıt yönlerde çalışan filozoflarla düşünmek belki işimizi kolaylaştırabilir. Jean-Luc Nancy’nin gitmek / yola çıkmak (partir) fiilinde gizlidir *Deleuzian göçebe*. Aşına olmayana, bilinmeyene doğru

harekettir. Deleuze ve Guattari’nin *rhizome*’da (köksap) gördüğünü Nancy “insan”a özgüler. Böylece içkinsel ve aşkinsel’in kesiştiği noktanın “yer değiştirme” (göçebelik) olduğunu söyleyebiliriz bu büyük filozoflara bakarak. Tam yakaladığımızı sandığımızda kaçıp giden, artık orada olmayandır göçebe. Düşünce ancak göçebenin gitmesindeki yer değiştirmeyi başarabilirse değer kazanacaktır.

Dubuffet gibi söyleyecek olursak, “Düşünce, evden eve taşınma meraklısıdır, devingenlikle, hiç durmayan hareketle yaşar; onun için

ikametini uzaması kadar zehirleyici hiçbir şey yoktur.”

Bir sanat tarihçisi olarak bir tarihyazım pratiği olan sanat tarihinin kendi özgün konumunu tarihte değil, sanatta bulduğunu düşünüyorum. Buna karşın hem tarihyazım geleneği hem sanatın bizzat kendisi 70li yıllardan bu yana inanılmaz bir değişim geçirmişken sanat tarihinin olduğu yerde saydığını kabul etmemiz gerekiyor. Neredeyse bütün çağdaş sanat yazımının bir sosyoloji ve felsefe okumasından ibaret hale gelmesine bakarak bu argümanı rahatlıkla öne sürebiliriz. Ancak burada bir çelişki de var.

90lı yıllar neoliberalizminin inşa ettiği yeni hegemonya sonrasında elbette sanat tarihi bölümlerinde de artık bol bol Foucault, Deleuze, Derrida, Baudrillard, Negri, Rancière vd. filozofların isimlerini duyuyoruz. Ne var ki bu isimler sanat tarihinde neredeyse hiçbir şekilde *name dropping* olmanın ötesine geçemiyor. Genellikle söz konusu filozofların teorileri ve kimi yapıtlar yan yana getirilip bırakılıyor. Sanki yan yana geldiklerinde kendiliğinden bir diyalog başlayacakmış gibi. Ancak gerçek

anlamda bu filozofların felsefî yöntem ve önerileri içkin bir tartışma konusu haline gelmiyor. Hâlâ atadan kalma yöntemlerle çalışıyoruz. Kant'ın ilerisinde Hegel'in biraz berisindeyiz. Belki de Winckelmann'ın başladığı yerde sayıp durduğumuzu kabul etmek gerek.

Sanat tarihçilerin kendi içlerine bu kadar kapanmış olmaları, disiplinin neredeyse *Güzel Sanatlar Akademileri*yle bile bağını tümüyle yitirmiş olması tabloyu iyice karanlık hale getiriyor. Göçebe düşünceyi bulmak için öncelikle evi terk etmek zorundayız.

Benjamin'in söylediği gibi: *“Hiçbir zaman telafi edemeyeceğimiz bir şey vardır, on beşimizdeyken evden kaçmamış olmak.”*

Bu kaçışı göze alırsak belki neden sevdiğimizi unuttuğumuz sanatın tarihini yazmaya yeniden aday olabiliriz, aksi takdirde başka disiplinler için envanter tutmaya devam ederiz.

(Kunstgeschichte Aktuell, Nisan 2015)



Atina Akademisi önünde Sokrat ve Platon heykelleri.

Skolastik Akademi

“Deri değiştirmeyen yılan ölür. Keza fikirlerini değiştirmeyi engelleyen tinler de ölürler; tin olmaları sona erer.”¹

Türkiye’de üniversitenin geleceği üzerine yapılan açıklamalar ve süregiden tartışmalar, Nietzsche’nin yapıtlarında *“bilim, bilimsellik ve üniversite”* düşüncesinin işleniş aşamalarını ele almak için hazırlanan bu yazının yazgısını da değiştirdi. Pozitivizm ile onun eleştirisi arasında üniversitenin *“ne”*liğine, *Nietzsche*ci yaklaşımın satırbaşlarını işaret ederek katkı sağlamayı amaçlayan çalışmanın, *“Türkiye ve üniversite”* tartışmasına da bir yanıyla dokunduğu

için, farklı bir yöne doğru seyretmesi zorunluluk haline geldi. Böylece iki uçlu bir izlek doğdu. Biri, sözü edildiği şekilde Nietzsche yapıtlarına eğilmek; bir diğeri ise, üniversitenin varlık sebebi olarak kökeninde yatan rasyonelleştirilmiş yaşama biçimi önerisinin Türkiye’de işlerlik kazanıp kazanmadığına bakmak.

Platon’un *Akademeia*’sından beri üniversitenin peşinde koştuğu ideal, örgütlenmiş bir çabayla yaşam kültürünü yapılandırmayı; bir problemi safsataya düşmeden ele almayı, spor etkinliklerinden müziksel ifadeye kadar yaşantının her alanına nüfus etmeyi içermiyor mu?

Öyleyse sorunun özüne dönelim: Gerçekten Türkiye’de üniversite üniversite midir? Bu ülkede üniversite, bırakın *Nietzsche*ci anlamda kendi varlık sebepleri üzerine eleştirel bir duruş geliştirip, yeni olanaklılıkları araştırmayı, önüne koyduğu hayli tartışmalı ideallerin bile çok gerisinde durmakta, yalnızca ve yalnızca ilk kuşak modernist üniversite hocalarının mirasını tüketmenin ötesinde hiçbir şey yapmamaktadır.

Gerçeklik, üniversitenin tekrarın tekrarına dayalı, düşünsel birikimin suyunun suyuyla idare edilen, bilgiden çok, onun kalıplarıyla yetinmeyi görev bellemiş, sınavlarıyla, kriterleriyle, kırtasiyecilikle bunalmış, yozlaşmış, dekadan bir yapı olduğu yönündedir. Bugün Türkiye’de üniversite en yozlaşmış haliyle skolastik bilgi üretiminin merkezidir. Bu anlamdaki skolastik yeni bilgi üretmez. Temelini geçmişte tekrar etmekte, üretilmiş bilgiyi kendi içinde defalarca açıklamakta bulur.

Nietzsche’nin yapıtlarının çevresinde döndüğü, “*ebedi dönüş*”, “*güç istenci*”, “*perspektivizm*”, “*ilişkisel*”, “*üst-*

insan öğretisi”, “*değerlerin yeniden değerlendirilmesi*” gibi temel argümanlar edilgin nihilist bir toplum içerisinde, onun dekadan yapısına karşı şekillenmişlerdir. Filozofun sözünü ettiği çöküş toplumunda “*yeni*” bir kenara, “*olanaklı*”ya dahi yer yoktur. Olanaklı olan her şey bir kere açıklanmış, artık tek yapılacak şey başkalarının sözlerini terennüm etmekmiş gibi davranılır ve nedense sorunun özü yerine dönüp dönüp ilineklere üzerinde durulur.

Filozof, Antik Yunan’dan bugüne uzanan Batı düşünce geleneğinde bilimsellik adına kırılma noktasını, kendisinden sonra çok daha büyük bir güçle Platon’un savunacağı, Sokrates’in “*kuramsal insan*”ında bulur. Kuramsal insan, yeryüzüyle, doğal olanla, istemeye bağlı kaybetmiş insandır. Batı metafiziğinde cisimleşen bu tip, etrafına ördüğü hakikatler duvarının içine kendini hapseder. *Tragedyanın Doğuşu*’nda Nietzsche, insanoğlunun *Dionysoscu*, yaşama dönük yanını yok eden kuramsal insanı Sokrates’te simgeleştirirken, onun, yaratıcı - olumlayıcı “*içgüdü*”nün yerine,

“yapmamaya uyarıcı” eleştirel bilinci koymasına karşı çıkar. Bunun en güzel örneği olarak, felsefenin bu büyük öğretmenin yanında olabilmek için Platon’un öncelikle şiirlerini yok etmek zorunda kaldığını belirtir.^{3,4} Burada Nietzsche, doğru bilginin peşinde fakülteden fakülteye koşan huzursuz bir ruh görür. Bu ruh, Faust’tur. Üniversiteden başladığı yolculuğu şeytanın hükümdarlığında sona eren, bedenini büyüye teslim eden bedhah ruh.

Nietzsche’nin büyük bir horgörüyle kenara ittiği, yaşamdan kopuk, adeta onun aleyhine çalışan, kabuklaşmış “kuramsal insan”, üzerine biçilmiş üçüncü dünya ülkesi tanımını bir türlü kırıp atamamış Türkiye gibi ülkelerde baştacı edilir. Ülkenin içinde bulunduğu açmazlardan dolayı kimsenin, boş yere, suçlayacak dinsel örgütlenmeler, tarikat yuvaları aramasına gerek yok. Bu ülkede tarikat, kurumsallaşmış insan formunda kökenlerinden itibaren üniversitenin tüm dokularına nüfuz etmiştir. Üniversite, bünyesinde biat eden, kabuklaşmış, vasat insan istemektedir. Yeniyi aramamış, hiçbir zaman da aramayacak, hasbelkader orada olan,

yaptığı işi sevmeyen insanlarla doludur Türkiye’de üniversite. Üniversitelerin aydın üretememesinin sebebi de budur.

Bu tarzda bir üniversite bir anda ortaya çıkmamıştır. Nietzsche’nin kaygılarını paylaşan, “yeni”yi araştıran unsurların varlığından söz edilebilir bu yapının içinde. Onlar aynı zamanda pozitivist geleneği de zorlayan aydın kimselerdir. Nietzsche’nin deyimiyile “son insan”lar, trajik insanlar. Üniversitelerde halihazırda var olan güçlü unsurların gücü de bu yok edilmiş kuşağın yıkık dökük bir mirası olarak kabul edilebilir.

Aslında Nietzsche metinlerinde bilime ilişkin farklı yaklaşımların izini sürmek olasıdır. Kimi yerde bilimsellik (özellikle inanmanın/ ahlâkın kör yapısı söz konusu olduğunda) önemli ve gerekli bir etkinlik olarak görülürken⁵, kimi yerde vasat kimselerin yapacağı bir tutanak tutma işi gibi serimlenir.⁶ Kimindeyse hepten iç karartıcı bir panorama çizilir ve üniversite, Hristiyan düşüncesinin bir uzantısı olarak “kötücül vicdan”ın kurumlaştığı makam olur.

Tragedyanın Doğuşu'nda şair olan filozof, *İnsanca, Pek İnsanca*'da bilim insanı lehine şiiri terk eder. Kabul edilmiş inançları sorgularken o bir bilim insanıdır. Bir pozitivist gibi konuşur. Metafizik yapı sökümüne uğratır. Maddeci bir perspektifi araştırır. *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'te ise, şiir olanca gücüyle geri döner. *"Üst-insan"* bilimin kuru yüzüne daha fazla katlanamaz. Açıklamalar, akıl yürütmeler, diyalektikler, değerlerin yeniden değerlendirilmesi ve yerine yeni değerlerin geçirilmesi sırasında terk edilir. Nihilizmi aşmanın başkaca bir yolunun olmadığı fark edilmiştir. Nihilizme sebep olan kuramsal insan, Batı metafizik geleneğinin kafası bedenine göre fazlaca gelişmiş olan uyumsuz (belki de *"upuygun"*) yaratığıdır.

Zamana Aykırı Bakışlar serisinin ikinci kitabında şöyle der Nietzsche: *"Sonunda modern insan, hazmedilemez bilgi taşlarından oluşan muazzam bir kütleyi beraberinde sürüklüyor; sonra bu kütle masalarda söylendiği gibi, bazen tangır tungur ediyor insanın vücudunda. Bu tangırtı, modern insanın özgün niteliğini açığa*

vuruyor: dışa karşılık düşmeyen bir işle, içe karşılık düşmeyen bir dışın tubaf zıtlığı..."

Modern insanın tek yönlü gelişimi olarak uzmanlaşma, bir şeyin çok fazlasına sahip olmuş bir insan, adeta *"sapın üzerine yerleştirilmiş bir kulak"* haline getirmiştir.⁸ Yalnızca kendi sesini duyabilen bir kulaktır o. *"Kendini koyvermişlere güvenir de çağıl çağıl akanlara güvenmez; büyük akıntılar insanının önünde tümüyle soğur ve içine kapanır."*

Bu noktada Nietzsche'nin gözünde bilim, Hristiyan geleneğinin boşattığı yerde ikame eden, mutlak doğrular arayışı içinde olan bir çerçeveye bürünür.

*"İnsanlığın ahlâka olan inancının sonuçlarından biri de, doğruculuğun, bir hakikat isteminin geliştirilmesidir. Hristiyanlıktaki bu hakikat istemi, zamanla modern bilimsel sorgulamaya temel teşkil eden düşünsel vicdana dönüşür."*¹⁰

Bu kötücül vicdana karşı *İyinin ve Kötünün Ötesinde* adlı yapıtında bir yöntem önerir: *Soykütük araştırması*. Bir tarihçi etkinliğinde olduğu

gibi kökenine inilen olguların tüm diğer olgularla olan olası bütün bağlantılarını açığa çıkarmak. Yani her şeyin her şeyle ilişki halinde olduğunu göstermek.¹¹ Bilimsel düşüncenin yerini alan bu tutum *Ahlâkın Soykütüğü Üstüne*'de, tepkisel güçlerle etkin güçlerin ayrımını ortaya koyar. Burada etkin güçler herhangi bir şekilde nedensellik yasasına bağlı olmayan, nedeni de sonucu da kendisi olan güçler olarak tanımlanırlar.¹² Nihilizmi ve dekadansı yaratan tepkisel güçlerin iktidarındır. Nietzsche'de tepkisel güçler, tepki vermekten dolayı etkilenmeyi bırakmış, böylece güçlü olanı yapabileceği şeyden ayırmış, yaratıcılığın karşıtı olan insanlardır.¹³

Nietzsche için üniversite konusunda ürkütücü olan bir başka yön, kuşkusuz, onun Ortaçağ kültürü tarafından yüklemlediği skolastik yapıdır. Ortaçağ kültürünün üretimi olan *"inanç"* kavramıdır... Pencereleri yağlı kağıtlarla kaplanmış, sokaklarında vebanın kol gezdiği konutlar ile ince uzun payandalar üzerinde yükselen katedralleri; insanların derilerinin yüyüldüğü, diri diri kızartıldığı engizisyon ile bugünkü üniversitenin

temelleri olan *schola*'ları (*lat.* okul); festival taşkınlıkları ile şövalyeleri birleştirebilen bir kavramdır *"inanç"*. Bütün bir toplumu tek bir hedef doğrultusunda harekete geçirebilmekte, toplu kıyımlardan çöllerde intiharlara sürükleyebilmekte, tarih yapabilmektedir. Nietzsche burada andığımız kavramların tümüne birden karşıdır: Sürüsellik, hınç, yaşamdan vazgeçiş, tarih. Filozofun putları yıkma eylemi en çok bu kavramlara karşı girişilen mücadele üzerinden tanımlanır.

Ortaçağ insanı kendinden büyük olduğuna inandığı bir hakikatin altında ezilmektedir. Onun üretimi olan skolastik düşünce ve skolastik akademi de sürekli aynı metnin içinde dönmeyi, verili hakikate biat etmeyi salık verir. Öte dünyacı tasarının kalbi ünlü Ortaçağ filozofu Augustinus'un *"anlamak için inanıyorum"* önermesinde düğümlenir.

Paul Veyne, modern topluma aktarılan akademinin ortaçağ tarafından nasıl dönüşüme uğratıldığını güzel bir örnekle açıklar. Antik Yunan tarihçileriyle bugünkü tarihçileri

kıyaslarken, Yunanlıların bütün bir toplumu, giderek yaşamı yeniden üretebilmek için tarihe bakmasına karşın, bugünün tarihçilerinin yalnızca diğer tarihçiler için bilgi ürettiğini söyler.^{14,15}

Böylece kuramsal insanın ilk büyük çelişkisiyle yeniden karşılaşırız: Dünyayı anlamak için ortaya atılmış kuram, yaşayan insanın üzerinde iktidar kuran bir anlatıya dönüşmüştür. Kurumsal organizasyonunu, dolayısıyla da yaşama biçimlerini buradan alan modern insan ise, Ortaçağlı gibi simgeler ormanında değil, ona kıyasla çok daha devasa ve bilinemez bir referanslar ormanında yitirir yolunu. İnanç ortadan kalkmaz, yalnızca içinde devindiği *“hakikat biçimini”* değiştirir.

Ahlakın Soykütüğü Üstüne yapıtında rahiplerle bilim adamlarının aynı kökenden geldiğini söyler. Her ikisi de bireyi hakikat karşısında dehşete düşürmekle görevlendirilmiştir. Hakikat büyüktür ve değerlendirilemez. Onun yanına yaklaşmamak gerekir. Kısaca onu *“isteme”* melidir.¹⁶

Bu anlamda bilim, aynen Ortaçağ skolastiğinin inançlı kimseyi dünyadan koparması ve tek bir hakikatin içine mahkum etmek istemesi gibi, *“olgusal olanın önünde duraklayan düşünsel bir stoacılığa yol açar.”* Bilim istemeyi üretmez, dolayısıyla yaşamı *“evet”* lemez. Bunun yerine gereksiz bir ciddiyetle yaşamı soğuklaştırır, temposunu azaltır, yoksullaştırır.¹⁷

Nietzsche’nin perspektivizmi de asıl olarak bilim karşıtı bir savununun dışı vurumudur. *“Doğru yorum”* diye bir şeyin savunulur olmadığını söyleyen filozof, bilimselliğin de içinde yer aldığı tüm hakikat sistemlerinin birer *“bakış açısı”* olduğunu vurgular. Bir bakış açısı her zaman bir başkasıyla değiştirilebilir niteliktedir. Biri diğerinden doğru ya da daha geçerli değildir. Her bakış açısı kendiliği oranında bir gerçeklik yaratmıştır ve insan hiçbir zaman özdeş olmayacak olan bu gerçeklikler içinde hareket etmek zorundadır.

Modern düşüncenin ve bilimselliğin sözlüğünde bulunmayan döngüsellik anlayışı Nietzsche’nin *“bengi dönüş”* düşüncesinin özünü oluşturur. Burada

pozitivizmin çizgisel tarih anlayışının ve ilerleme nosyonunun reddedildiğine tanık oluruz. Araştırmacıları tarafından Nietzsche düşüncesinin temelinde bulunduğu kabul edilen “aynının sonsuz yeniden gelişi” üzerinde çokça tartışma vardır. *Ancak Nietzsche’de “tekerrür” üst-insanın kendini tanıması ve “özdeşliğinin yokluğunu” kavraması için kritik önemdedir. Böylece istemesine egemen olabilecek olan özgür insan edilgen güçlerin ortadan kaldırılacağı politik tasavvuru üretir.*¹⁸

Nietzsche’nin perspektivizmini şekillendiren, her bakış açısını hakikat değerine yükselten ve içinde devindiğimiz yaşıntının bu hakikatlerden yapıldığını söyleyen “bireyin isteme gücü” üniversiteye asla girememiştir. Aksine büyük bir şiddetle bireyliğin terk edilmesini, “genel olan”ın kabulünü ister. Bu anlamda bilime duyulan güvenin altında da hâlâ metafizik bir inanç vardır. Nietzsche, akademisyenlerin amacının hakikatin üzerine gitmek değil, hakikatin üzerine giden insanı önceden tahmin edilebilir kılmak, zorunlu hale getirmek, olduğunu söyler.¹⁹

Nietzsche, bilimsellik konusundaki yargılamasını, insanın tüm yanlış gelişiminin kökeninde bulunduğu “ölçme” etkinliğine (“*insan*” sözcüğü Latince “ölçen” anlamına gelmektedir) kadar izler.²⁰ Ona göre bir şeyin bir başka şeyle ölçülebileceği düşüncesidir “*iyi ve kötü*”yü, yani yanlış ahlaki yaratan. Bütün kültürel kurumlar, doğal bir takım istemelerin değil, ölçüp biçmelerin sonucunda ortaya atılmış “*yapmalısın*” ilkesinin üzerinde temellendirilmiştir. Kişiden “*isteme*”sini bir kenara bırakması ve “*itaat etme*”si beklenir. Nietzsche, bu yaklaşımın, “*köle insanı*”, “*sürü insanı*”nı yaratan çarpık değerlemelerin de kaynağı olduğunu belirtir.²¹ Ölçen kişi olarak bilim adamının kurumlaşması, yani akademilerin varlığı bile onun dinin yerine nasıl ikame ettiğini gösteren bir belirti olarak okunabilir. Her insanın ölçme yetisine sahip olmasına karşın bu yeterli görülmez. Aynen Ortaçağ ruhban sınıfının olduğu gibi, modern toplumda teknokratlar olarak akademisyenler iş başındadırlar. Ölçmenin kriterlerini belirleyenler ve böylece yeni bir moral çizelge yaratan akademisyenlerdir. Yaşamın sonsuz

yeniden üretimi ve zenginleştirilmesine karşı bilimsellik, oluşu keserek sürekli duraklar öne süren karar merci olmuştur. Akademisyenliği yaşamdan kaçmanın bir biçimi olarak tanımlayan Nietzsche, akademisyenlerin, düşünce üretmediklerini, üretilen düşüncelerin çetele tutucusu olduklarını söyler.

“[Akademisyenler] sokakta durup da gelen geçene bakanlar gibi: beklerler ve başkalarının düşündüğü düşüncelere bakarlar.”²²

Bu anlamda bilim adamı “kendi olma” şansını kaçırmıştır. Trajik, özgür, yaratıcı bir insan olarak “oluş”a katılacakken durup kabuklaşmayı tercih etmiştir. “Akademisyenin, sıradan bilim adamının hep geçkin bir kız kurusunu andıran yanı var... ikisinin de saygıdeğerliği ödün karşılığıdır.”²³

Yüceleştirilen / mutlaklaşan bir ilke adına yaşam feda edilmiştir.

Ortaçağ’ın her yanı alegoriyle, imgelerle kaplı teologları gibi, günümüz akademisyeni de referanslar ormanında yolunu kaybetmiştir. İki çerçeve de yalnızca ve yalnızca hakikatler ormanında sıkıntılı bir

gezinti vaat eder.

Söz konusu olan Türkiye olduğunda tartışmanın trajikomik yanı iyice ayyuka çıkar. En Platoncu yerden konuşsak bile, iyi bir mobilya ustası mesleğini yeteneğine göre seçmiş kişidir; ancak toprağı seven ektiğı üründen bereket görür; pilotluk uçuşa ideali olanlara göredir; oysa bizde akademisyenler, düşünsel çabaları onları o yöne ittiğı için akademisyen olmamışlardır; başka bir şey olamadıkları için akademisyendirler. Bu durum üniversiteler üzerine yapılan tartışmaların karmakarışıklığını da çok güzel açıklar. Türkiye, üniversitenin içinde taşıdığı, Nietzsche tarafından çok önceden saptanmış kangreni yaymayı tercih etmiştir. Kurumsal insanın bir üçüncü dünya ülkesinde hasımlarını nasıl galebe çaldığının resmidir bu.

Türkiye’de akademisyen *şii*r söylemez. Yaratıcılıktan öylesine korkutulmuştur ki, üretebildiğı tek yeterlik kaynak göstermek konusundadır; kaynak oluşturmak becerisini çoktan yitirmiştir. Türkiye’de bugün üniversite maddi sorunlarla değil, zihinsel yetilerle kavga halindedir. Çöküş toplumu konusunda

kuramsal insanı işaret ederek uyarın
Nietszche'nin önerileri ise, hâlâ
uzaktan bir seda gibi gelmektedir:
"Bazı kuşların gözleri, daha güzel
ötsünler diye kör edilir: günümüz
insanlarının dedelerinden daha güzel
şarkı söylediklerini sanmıyorum,
ama erken yaşta kör edildiklerini
biliyorum."²⁴

Dipnotlar:

1. Nietzsche, Friedrich. *Tan Kızılışı*, (Hüseyin Salihoglu, Ümit Özdağ), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2007b: 299.
2. Bu konuda bkz.: Mustafa Kemal Coşkun'un "Üniversite Bedavadır Ezberi" yazısı (Radikal İki, 589, 20 Ocak 2008) Baskın Oran'ın yoksul öğrencilere burs sağlansın önerisi üzerine E. P. Thompson'dan yaptığı alıntıyla çarpıcıdır: "Önce yoksullaştırıyorlar, sonra büyük bir tantanayla sadaka dağıtıyorlar."
3. Nietzsche, Friedrich. *Tragedyanın Doğuşu*, (Çev. Mustafa Tüzel), İstanbul: İthaki Yayınları, 2005b: 92-94.
4. Nietzsche, Friedrich. (2005b), s. 118.
5. Nietzsche, Friedrich. *Deccal*, (Çev. Oruç Aruoba), İstanbul: Hil Yayınları, 1995: 73.
6. Nietzsche, Friedrich. *Gezgin ve Gölgesi*, (Çev. Mustafa Tüzel), İstanbul: İthaki Yayınları, 2005a: 99-100.
7. Nietzsche, Friedrich. *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası*, (Çev. Mustafa Tüzel), İstanbul: İthaki Yayınları, 2006b: 36.
8. Nietzsche, Friedrich. (2006a), s. 153-154.
9. Nietzsche, Friedrich. *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, (Çev. Ahmet İnəm), İstanbul: Say Yayınları, 2007a: 125.
10. PEARSON, K.A. *Kusursuz Nihilist*, (Çev. Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998: 58.
11. Soykütük kavramının kullanımında Foucault'nun ünlü makalesi "*Nietzsche, Genealogy, History*"deki yorum temel alınmıştır. Bkz. Foucault, Michel. "*Nietzsche, Genealogy, History*." In Language, Counter-Memory,

Practice: Selected Essays and Interviews, edited by D. F. Bouchard. Ithaca: Cornell University Press, 1977, s. 139-164. Türkçe'de yayımlanan iki yapıt, Peter Berkowitz'in "*Nietzsche - Bir Ahlak Karşısının Etiği*" ve Alexander Nehamas'ın "*Edebiyat Olarak Hayat*", bu konudaki tartışmaları aktarıırken farklı iki görüşe de kaynaklık etmektedir. Bkz. Berkowitz, Peter. *Nietzsche - Bir Ahlak Karşısının Etiği*, (Çev. Ertürk Demirel), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003, s. 108-114. ve Nehamas, Alexander. *Edebiyat Olarak Hayat - Nietzsche Açısından*, (Çev. Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 40-41. Özellikle Nehamas'ın iddiası, Nietzsche'nin soykütük terimini akademik inceleme biçimine karşı perspektivizmin bir parçası olarak yorumla eş anlamlı kullandığı şeklindedir.

12. Klossowski, Pierre. *Nietzsche ve Kısırdöngü*, (Çev. Mukadder Yakuboğlu), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1999, s. 133.
13. Deleuze, G. *Nietzsche and Philosophy*, Trowbridge, The Cromwell Press, 2002, s. 40-42.
14. Veyne, Paul. *Yunanlılar Mitlerine İnanmışlar Mıydı?*, (Çev. Mehmet Alkan), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2003, s. 24-25.
15. Veyne, Paul. a.g.e., s. 44.
16. Nietzsche, Friedrich. *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*, (Çev. Ahmet İnəm), İstanbul: Say Yayınları, 2004, s. 151-152.
17. Pearson, K.A. a.g.e., s. 182-183.
18. Deleuze, G. *Nietzsche*, (Çev. İlke Karadağ), İstanbul: Otonom Yayınları, 2005, s. 36-38.
19. Nietzsche, Friedrich. (2004), s. 66.
20. Nietzsche, Friedrich. (2004), s. 26.
21. Nietzsche, Friedrich. *Böyle Söyledi Zerdüş*, (Çev. Mustafa Tüzel), İstanbul: İthaki Yayınları, 2006a, s. 52-54.
22. Nietzsche, Friedrich. (2006a), s. 139.
23. Nietzsche, Friedrich. (2007a), s. 124.
24. Nietzsche, Friedrich. (2006b), s. 63.

(Rb + Sanart, Şubat 2008 ve
Sanatçının Atölyesi, Kış 2008)

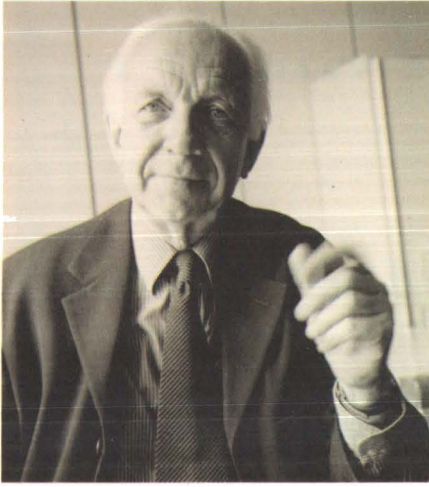
Sanat Yoktur, Yalnızca Avangard Vardır – I

Analoji ve Üslup

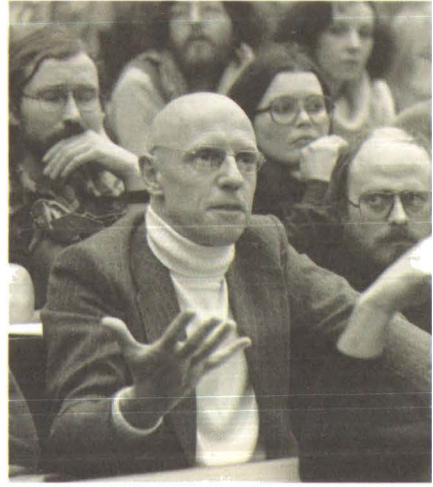
Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*'de 17. yüzyılda geçerli olan benzerlik tiplerini şöyle sınıflandırır: *convenientia* (temastan doğan benzerlik), *aemulatio* (rekabetten doğan benzerlik), *analoji* ve *sempati*. İlk iki sırada yer alan, *temastan doğan benzerlik* ve *rekabetten doğan benzerlik* aslında kurucu bir işlev görmektedir.¹ Keza *analojiyi*² oluşturan öğelerdir bu ilk iki benzerlik tipi. Sonsuz sayıda benzerlik kurmaya olanak tanıyan bu alanda her şey başka bir şeyle ilişki içine sokulabilir. Son benzerlik tipi olan *sempati* ise siyam ikizi *antipati* ile birlikte özdeşlik ve farklılık aracılığıyla şeyleri birbirine dönüştüren bir siyama alanı gibi tanımlanmıştır.

Kuşkusuz, Foucault'nun çalışmasının amacı 17. yüzyıla geçerken *episteme* (bilgi düzeni/ kod) kaymasını gözler önüne sermek amacıyla benzerlik oyununun değişen kurallarını işaret etmektir. Bunu da *episteme*'yi oluşturan kıstası arayarak yapar. Aynı zamanda çağrışımını belirleyen ideolojik tutum olacaktır bu. Biz bu tartışmaya girmeden³ kurucu olduğunu düşündüğümüz özelliklerinden dolayı oldukça diyalektik imalar taşıyan ilk iki varoluş kipine yakından bakalım.

Temas halinde olan şeylerin birbirine benzemesi gündelik yaşantımızda çok canlıdır. Neredeyse hayatta kalma



Hubert Damisch



Michel Foucault, Kendi ve Özelik dersleri sırasında, 1983.

ilkelerinden biridir. Özellikle görsel anlamda bir nesne yakınındaki diğer nesneyi çağırır. Bir çeşit geçişlilik ilkesi olarak görebiliriz bunu. Olguları tasnif eder ve derlerken yakınlık ilişkisi “*komşuluğun sağır nedeni*” olan benzerliği çağırır. Sağırdır, çünkü aslında yan yana duran olgular birbirine karşı kayıtsızdır. Bu ilgiyi dışarıdan gelip kuracak olan bir özneliktir konumudur. Ruh ve beden örneğini verir burada Foucault. Birbirine dokunan şeyler olarak

yanlışlıkla ve istemeden birbirlerine sızmışlardır. Birini diğeriyle ilişki içinde düşünmek için yollar arar ve buluruz. İkinci benzerlik tipinin ise ilkiyle neredeyse hiç bağı yoktur. Birbirinin üzerine çıkan, kasıtlı olarak birbirleriyle çatışan şeyler (gece ve gündüz der Foucault) imgelemimizde benzerlik üretir. Bir biçim başka bir biçimle kavga halindedir. Burada kapsama, kuşatma ve ele geçirme söz konusudur.⁴ Buna karşın bu kavga hali benzerliğin taşıyıcısı olur. Karşıt

Adriaan de Lelie, Jan Gildemeester Jansz'ın Sanat Galerisi, 1794-1795



Edward Karl Gustav Lebrecht Pistorius, İncil Okuma, 1831

duran, birbirini iteleyen şeyler ötekine karşı bir ilgiyi de beraberinde getirir. Buna da benzerlik için geçişsizlik ilkesi diyelim.

Analojik Düşünmenin Farklı Kipleri

Foucault'ya geri adım atmamıza neden olan kişi Hubert Damisch. Ünlü sanat tarihçisi *Bulut Kuramı*'nda katı bir biçimde ikilikler tarafından düzenlendiğini belirttiği Foucaultcu tasniften yola çıkmakta bir sakınca görmez. Bu tasnifi değerlendirirken altını çizdiği en önemli nokta ise Foucault'nun *"temsilin temsil edilebilir olduğu sürece"* anlamlı olacağını söyleyen düşüncesidir. Sıkı bir göstergebilimci olarak buradan yola çıkan Damisch'in ilgisini çeken nokta *"gösterenin gösterilenle tam bir uygunluk içinde"* olmasıdır.⁵ Bu yüzden temsil ilişkisini analojinin alanına taşıyarak aynılık ve farklılık üzerine yargı sunmak yerine benzerliğin sürekli birbirine gönderen oyunsu yapısını yeğler. 16. yüzyılın sonunda kaleme alınmış Cesare Ripa'nın İkonoloji'sine dönerek benzerliği üçlü bir ilişki içinde tanımlama yolunu seçer. İki

şeyin kendinden farklı bir şeye olan mesafesi ya da orada buluşmasıdır ona göre benzerliği kuracak olan.⁶ Böylece kendilik, özdeşlik, aynılık gibi felsefi olarak çözümlenmesi güç sorunlarla uğraşmak yerine çalışmasını göstergebilimin sınırları içinde kurar.

"Her temsilin anlamı yine temsilden başka bir şey olamaz. Aslında temsil, kendine uygun olmayan giysiyi üzerinden attığı düşünülen temsilin kendisinden başka bir şey değildir. Fakat bu giysi bütünüyle çıkarılamaz; ancak daha saydam bir giysiyle yer değiştirilebilir."
*"En iyi temsil... temsilin temsili olarak sunulduğu zaman elde edilir."*⁷

Temsilin bu oyununu resimsel ve teatral temsil terimleriyle yeniden ele alan Damisch, resimsel olanın ancak teatral olanı temsil edebileceğini böylece bu sürecin tersine doğru çalıştırılmasının önündeki engellerin de bertaraf edileceğini vurgular.⁹ Böylece temsilin barındırdığı *"ikame"* anlamı çağrıştırmaya ve tekrarlama anlamlarının önüne geçer. Foucault'da geçişlilik ve geçişsizlik ilkesi diye anmayı tercih ettiğimiz benzerlik

tipleri bundan böyle bizim tahmin ettiğimiz gibi çalışmaz. Ama sızarak ama çatışarak birbiriyle “*ilgili*” olmak yerine artık doğrudan üçüncü unsur olarak da görebileceğimiz her zaman *belirli bir mesafeyi koruyan* episteme’nin kurbanı olurlar. Bu episteme, konumuz bağlamında, sanat kurucu öge olarak kendi kendini sürekli yeniden sorgulaması gerektiğini öne sürdüğüm sanat tarihinin ürettiği alımlama mekanizmasıdır. Barbara Maria Stafford, *Visual Analogy* [Görsel Analoji] kitabında benzerlik yoluyla kurulan korelasyonların psikolojik ve tarihsel boyutlarına değinirken bir yandan da sanat tarihinin kendi kısa tarihi boyunca ürettiği alımlama mekanizmasını yaratan süreci değerlendirir. Stafford, öncelikle, analojinin fiziksel, duygusal, ruhsal ya da entelektüel olarak bir eksikliğin algılanmasından yola çıktığını vurgular.¹⁰ Böylece Stafford, Foucault ve Damisch’in girişimlerinden sonra analojiyi olanaklı kılan şeyin benzerliklerden çok farklılıklar olduğunu öne sürmüş olur. Öncelikle bir farklılıktan ya da eksiklikten söz edilmelidir ki benzerlik üzerine konuşabilelim.

Analojinin Antik Yunan’da matematiksel anlamda “*oransal değerler*” ile ilgili olduğunu söyleyen Stafford, kavramın anlamının genişletilmesini Aristoteles’in onu adalet, değer ve estetik gibi alanlarda kullanmaya başlamasına bağlar. Daha sonra *Yeni Platoncular* ve *Hristiyan Gizemcileri* tarafından da takip edilecek olan bu yöntem, ölçülebilir ilgiler aracılığıyla *uyumsuz olguları* (incongruent phenomena) mantıksal bir sistem inşa etmek amacıyla bir araya getirilir. Bu yüzden de analoji fikri her şeyden çok düzen (harmony) arayışıyla koşut gelişmiştir.¹¹ Uyumsuzlar arasında bir düzen inşa etmek adına ilgiler kurmanın yöntemidir analoji ve bunu yaparken hareket noktası “*oranlar*” olduğu için kaçınılmaz biçimde görsellikle kuşanmıştır.

Sanat Tarihinin Avangardi

Sanat tarihi ile avangardın ortaya çıkışı arasında ilginç koşutluklar bulunmasına karşın birinin diğerinin üzerine kapanması zaman almıştır. İkisi de tarih içinde süresiz biçimde geriye doğru götürülebilirler. Şamanın performansını Marinetti’nin şiiriyle

karşılayabilecekken pekalâ giysisine ya da duvara tuttuğu kaydı *sanat tarihi* diye anabilirim. Bugün kullandığımız anlamda sanat tarihi dilinin babası olan Wölfflin'in doğuşu *Reddedilenler Salonu*'ndan bir yıl sonraya denk gelir. Benzer biçimde *Sanat Tarihinin İlkeleri*'nin yayımlanmasının bir yıl ardından Dadacılar Zürih'te bir araya gelmiştir. 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başına düğümlenen bulunabilecek bütün paralelliklere karşın sonuç her seferinde tarihinin sanatın üzerine kapanması şeklinde gerçekleşir. *Sanat* elinin altından kaçmaya çabaladıkça *tarih* onu kuşatacak yeni araçlar bulur kendine. Bu araçlar başlangıçta sanatçı yaşantıları iken sonraları biçimsel kalıplar, ardından sosyal konteksler, zaman zaman psikolojist izlekler, hatta feminist araştırmalar şeklinde karşımıza çıkabilir. (Yine de avangardın sanat tarihi tarafından kapılma anı ve başlangıçtaki kapılma biçimleriyle avangarda bugünkü yaklaşımlar karşılaştırmaya değer olgular olarak çalışılmayı beklemektedir.).

Tarihin sanatı kapma sebebi basitçe sosyolojik olgulara havale edilip iktidar

mekanizmalarıyla çözümlenebilecek nitelikte olsa bile, dünyada bir yer tutma biçimi olarak avangardın perspektifinden sanatın kendiliğini ortaya koyması açısından bize bundan fazlasının gerektiği açıktır. Umutsuzca aradığımız cevap ise benzerliğin benzersiz oyununa yaslanarak kendine, çarpık bedeninin kusursuzca taşıyabileceği, giysiler diken ve görünürün dünyasında analojinin sonsuz olanaklarıyla yetersizliklerini ustaca perdeleyen 19. yüzyıla özgü "*tarihsel akıl*"da gizlidir. O, her şeyden önce, "*uyumsuzlara düzen inşa etme girişimi*"nin adı olduğundan sanat alanı en güzel oyun sahasıdır.

Foucault'nun 17. yüzyıl için tanımladığı iki benzerlik tipine geri dönecek olursak, beni sanat tarihinin o ya da bu eseri ya da sanatçıyı teşbih yöntemi değil bir bütün olarak sanatla kurduğu ilişkideki tutumu ilgilendiriyor. Sanat tarihi yan yanalığın getirdiği temas yöntemiyle sanatın içine (20. yüzyıl başı pozitivist gelenek uyarınca en çok korktuğu şey sanatlara benzetilmek olduğundan) sızamayacağına göre o vakit kullandığı yöntem kaçınılmaz olarak rekabetten

doğan benzerlik (aemulatio) olacaktır. Tam da bu noktada Damisch de haklı görünmektedir. Keza Damisch'in "*üçüncü bir şeye olan mesafe*"den doğan benzerlik tanımı tam olarak tarihselciliğin erekselci yapısına uygun kılıftır. Aydınlanma geleneği, ilerleme mitosu gibi olgularla da birleşecek olan bu episteme sanat tarihçisinin dilinde her daim geçerli olacaktır. Ancak bu sadece dildedir ve görüntüyü kurtarmaya yarar. Asıl olarak sanat tarihi Foucault'nun "*ikame*"yi öngören ve sonunda sanat tarihinin sanatın yerini almasını öngören benzerlik kategorisini kullanır. Bütün sanat tarihi girişimleri kuru bir akıl olarak tarihçinin alter egosu (öteki ben) olarak gördüğü sanatçıdan rol çalma senaryoları olarak okunabilir. Bunu başarabilmek için kullandığı pozitivist çerçevelere görünür dünyanın yavanlığından devraldığı biçimsel öğeler ve doğal olarak da -Stafford'un çok yerinde bir saptamayla- "*oransal değerler*"le doğrudan bağlantılı dediği analojik kıyaslamalar eşlik edecektir. Gerçekten de, gerek Wölfflin'in ilkelerinde gerek Panofsky'nin "*çağrulu*"nda gerekse Gombrich'in psikolojizmde *Jena Romantiklerinin*

alegorik ele avuca sığmazlığı yerine analojik oranlamaları buluruz. Her biri de müthiş gözlere sahip olan bu araştırmacıların ele aldıkları sanatsal hareketlere dair saptamaları dudak uçuklatacak denli "*yerinde*"dir. Taa avangardın kıyı sularına dek. Avangardla karşılaşmış olan sanat tarihi artık yerindelik üretmeyeceğini fark etmeye başlamıştır. Bu yüzden avangardı bölüp parçalayarak, dönem, akım ve uluslara göre tasnif ederek eski üslupsal çerçevelerine alelaceyle tıktırmaya çalışmıştır. Sanat tarihinin klasik geleneklerinden yola çıkan bütün araştırmalarda rahatlıkla gözlemleyebiliriz bu olguyu. Sanat tarihi avangarda üslup dikme girişimi her seferinde başarısız olmuştur. Çünkü ilk kez olarak tarihin dilinin sanatın diliyle geçirgenlik ilişkisine girmeye mecbur olduğu bir yerden söz etmekteyizdir. Yani sanat tarihi avangard söz konusuyken geçirgenlik ilkesi olarak andığımız Foucault'nun ilk benzerlik tipine (convenientia'ya) geri dönmek zorundadır. Bugüne dek karşıtı olarak gördüğü sanata benzemek riskini göze almalı ve ona dönüşmekten korkmamalıdır. Bu girişim belki

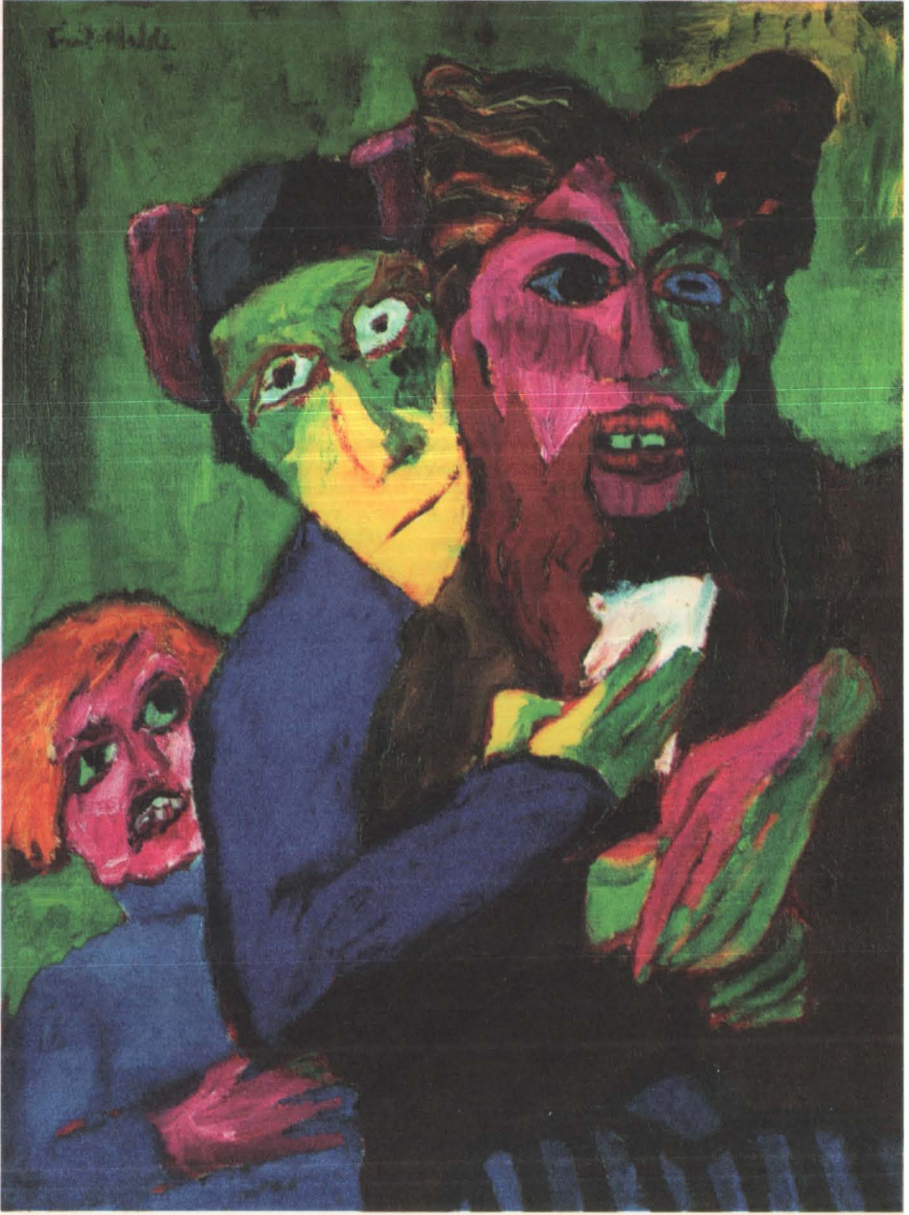
de bütün sanat tarihine bakışımızı
değiştirebilecek yegâne olanağı
taşımaktadır.

Dipnotlar:

1. Foucault, Michael. *Kelimeler ve Şeyler*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: İmge Yayınları, 2001, s. 46-56. Spinoza kavşağını Agamben'le almanın meşru olduğu çağda Foucault'ya dönmeye çalışmak da neyin nesi diyesoranlar olabilir. Keza "salt canlılık" kipindeki bedeni politik bedenden ayırarak sınır çizgisini gören Foucault'nun düşüncesünü hâlâ önemli buluyorum. Farklılıklara değil ama benzerlikler yerine benzemezliklere inanıyorum, bu anlamda. Ayrıca bkz. Yardımcı, Sibel. "Kentin Sınırlarında: Toplumsallaşmanın Yeni Metaforu Olarak 'Kamp'", *E-Skop*, <http://www.e-skop.com/skopbulten/kentin-sinirlarinda-toplumsallasmanin-yeni-metaforu-olarak-kamp/470>, erişim tarihi: 12.03.2013
2. Mehmet Ali Kılıçbay, Türkçe çeviride "analöji"yi "kıyas"la karşılıyor. Oysa bir tümdengelim yöntemi olarak kıyas iki öncül ve bir sonucu (çıkarsamayı) gerektirir. Oysa Foucault'nun benzerlik ilkesi üzerine yaptığı araştırma, öncülleri bir epistemeye bağladığında bile zorunlulukla ilişki kurmaz. Dolayısıyla bir çıkarsama üretmez.

3. Bu tartışmanın sonucu olarak da düşünebileceğimiz, benzerliğin apaçıklığının yitirilmesi, muğlaklaşması ve artık kesinliğe dair herhangi bir ipucu taşınamaması şeklindeki Foucaultcu saptamayı yine de göz önünde bulundurmaliyiz. Bkz. Foucault, Michael. *a.g.e.*, s. 112-118.
4. Foucault, Michael. *a.g.e.*, s. 50.
5. Damisch, Hubert. *Bulut Kuramı – Resim Tarihi İçin Bir Katkı*, (Çev. E. Burak Şaman), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s. 84-85.
6. Damisch, Hubert. *a.g.e.*, s. 86-87.
7. Damisch, Hubert. *a.g.e.*, s. 89-90.
8. Damisch, Hubert. *a.g.e.*, s. 93.
9. Damisch, Hubert. *a.g.e.*, s. 110-111.
10. Stafford, Maria Barbara. *Visual Analogy*, New York: MIT Press, 1999, s. 2.
11. Foucault'nun temsil biçimlerindeki değişim için 17. yüzyılı ifade etmesi gibi Stafford da analojinin yapısındaki temel değişimi 19. yüzyıla tarihler. Stafford'a göre, Jena Romantikleri ile birlikte analoji alegorinin başa çıkılamaz ve temsil edilemez yapısıyla kesişmeye başlar. Bu tarihten itibaren artık iletişimsel değildir ve çelişki yüklü ayrımlar tarafından tıkanmıştır. Stafford, Maria Barbara. *a.g.e.*, s. 3.

(Natama, Nisan-Haziran 2013)



Emil Nolde, *Öfkeli Adamlar (Erregte Menschen)*, yağlıboya, 102 cm x 76 cm, 1913.

Sanat Yoktur, Yalnızca Avangard Vardır – II

Sanat Tarihinin Yapı Sö k ü m ü

Althusser'in ünlü kitabı, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*'nda pek dikkati çekmeyen bir bölüm hemen girişte yer alır. Burada Althusser, *"betimleyici teori"*yle *"teori olarak teori"* adını verdiği iki yaklaşımı ayırt etmeye çalışır.¹ Daha sonra yerleşik devlet teorisinin eleştirisi için argüman olarak öne süreceği bu ayrım, betimleyici teorisinin *"apaçıklığı"*na hakkını teslim eder. Bir nevi mantık silsilesi oluşturmaktır betimleyici teorisinin hedefi. Gördüklerini birbirine ekleyip onlardan bir takım sentezler üretirek düşünce üretir. Bu yüzden analitik bir kesinlik taşır. İşiten herkesi

"evet, bu doğru" dedirtecek kertede açık olan tanımlarla doludur bu yaklaşım; öyle ya, bu yüzden kaçınılmaz biçimde *"egemen"*dir. Keza egemenlik kayıtsız şartsız *"kabul"*ü olduğu kadar tastamam bir *"anlaşılabilirlik"*ı da gereksinir. Althusser'in burada bir yandan apaçıklığı savunması bir yandan da eleştiri tahtasına oturtması önemlidir. Eleştirisinin dayanak noktası, betimlemenin (yapı metaforunda olduğu gibi) gerçekliği olduğu gibi aktarma iddiasındayken bile aslında ondan bir şeyler yitirilmesine yol açması ve *"yeni"*ye giden yolları tıkamasıdır.

“Betimleme” özü gereği tutucudur. Bir şey söylemez; “yeni bir şey” hiç söylemez. Sadece bir dili -olabildiğince yalınkat ve eksiklerle dolu bir biçimde- bir başka dile çevirir (Bu konuya sanat tarihi üzerinden yeniden döneceğim). Platoncu “mimesis”e, ayna kuramına yakındır. “Teori olarak teori” ise argüman olarak neye dayanırsa dayansın, nasıl temellendirilirse temellendirilsin, özünde kendinden yola çıkar. Aynı “dil” alegorisini kullanacak olursak, dilin kendi dinamiklerini kendisinin yaratarak hareket etmesi gibi kendi kendini açar. Betimleyici tutuma karşı olguya kendinden bir şey “eklemeyi” gerekli sayar. Hatta ve hatta, *Nietzsche’gil düşünceden* feyz alarak söylersek, gerçekliğin bu eklemede gizli olduğunu fısıldar. Teorinin özündeki kurgusalılığı görür ve ona hakkını teslim eder. Apaçık olmayı bir kenara bırakarak, bir ekleme olmaksızın teorinin tamamlanamayacağını düşünür. Daha az gidilmiş yolu seçer.

Althusser’in apaçıklık tutumundan güç olarak öncelikle kendi apaçıklığımızı sergileyelim.

Bu yazının tezi “sanat” diye anılmaktan

hoşlanılan bir gerçekliğin olmadığını, en azından bunun genellikle düşünüldüğü gibi olmadığını ortaya koymaktır; bunu tanıtlamaya çalışırken “avangard”ın, sanatın -olası tüm mecazlarla birlikte- tek gerçekliği olduğunu öne sürmektir.

Althusser, devlet yapısının analizini yaparken mecazları kendisinden türeterek konuştuğumuz “yapı” terimini sökerek yola koyulur.

Betimleyici teorinin özü de gizi de budur. Mecazın mecazlığını unutarak konuşmasını sürdürür. Bu yüzden teorik olarak doğru dürüst yapılandırılmış bir sanat kuramı için öncelikli olarak “sanat”ı sanat yapan mecazı bulup ortaya çıkarmak gerekecektir. Resim, heykel, şiir, tiyatro, müzik... gibi tarihe sonsuz çeşitlilikle yayılan olguları sanat mecazı altında toplamamıza olanak sağlayan “apaçık” (betimleyici) teori nedir? Bu, estetik teorisyenleri tarafından yüzyıllardır üzerinde çalışılan bir konu olduğundan açıklaması görece kolayken, izleyen noktada vikont (Italo Calvino’nun İkiye Bölünen Vikont kitabına gönderme) ikiye bölünür; çetrefil başlar. Gerçeklik ve sanatın olası tanımları üzerine konuşurken bile

*Man Ray, 1920, Üç Kafa
(Joseph Stella ve Marcel Duchamp)*



yeterince apaçık olduğundan kuşku duyduğumuz ufukumuzun önüne kara bulutlar dolur. O güne dek üretilmiş tüm estetik değerleri yok sayarak hareket etmiş Dadacıların, Gerçeküstücülerin, Fluxus'un, videonun perspektifinden betimleyici olan nedir – ki onu bulup eleyebilelim. Burada doğru ve yanlış aynı anda ve eşit görünür. Birini diğerine yeğlemek zorlaşır. “*Hem o hem bu*”nun karşı - diyaletik rahatlığı da burada geçer akçe değildir. Keza tanımsızın alanında ne üzerine uzlaşılmış adlandırmalar ne geçerli referanslar ne de güvenilebilecek bir metodoloji vardır. Bütün bunlar için, çok geniş bir alandan argümanlar derlemek, bu argümanlar arasında akıl yürütmeler yapmak ve becerebilirsek yeni bir sıçramayla terk edene dek üzerinde hareket edebileceğimiz nefret edilesi “*kullan - at*” kategoriler üretmek gerekir.

“Gerçeklik” Adındaki Retorik

Althusser’in betimleyici teori ile teori olarak teori ayrımının bir önemi de, betimleyici teoriyi tümüyle göz ardı etmemesinde gizlidir. Kant’ın “*kendinde şey*”ine karşı savaş açan Nietzsche’nin “*Görmek, ancak bir*

şeyi görmektir” tezinde olduğu gibi, “*Düşünmek, ancak bir şey üzerine düşünmektir*.”² Bu ise ancak daha önce üretilmiş olanlar içinden argümanlar derleyerek, onları temellendirerek, geliştirerek olur. Düşünebilmek için öncelikle argüman üretebilmek gerekir. Bir şeyden yola çıkarak, zaman içinde, öyle ya da böyle bir mesafeyi kat etmektir düşünmek. Unutmamak gereken yegâne olgu “*şey*”in kendisinin / kendi halinde mecaz olduğu gerçeğidir. Aksi takdirde, ya kötü retorığın kıyı sularından ayrılmadan bir ömür geçirilir ya da erkin çirkinliği içinde mahkum olunur. Sıçrayabilmek için, Aristoteles’e dek, bir adım geri çekilmeyi deneyelim. Bu geri çekilmenin amacı tabii ki, bütün “*mantık*”ın da ardında yattığını düşündüğüm retorığı ulaşabilmek. Aristoteles’in retorığı tanımlamak için kullandığı ölçüt, onun sınıflandırmalarla ilgili olduğunu söylemesi bana bu savı desteklemek için yeterli görünüyor. Retorikçi sınıflandırmalar görür, sınıflandırmalar yapar, sınıflandırmalara neden olur. Keza filozofun terimcesinde onun varlığı, bir düşünce silsilesini uzun uzadıya takip edemeyecek kitlelerle

doğrudan bağlıdır. Bu yüzden de iktidar kuruculuk vasfını kaçınılmaz olarak gövdesinde taşır.

“Retorik, sınıflarla ilgilenir, tek tek insanlarla değil; konuları ve ileri sürdüğü öncüller, büyük kısmıyla insani eylem alanındaki seçenek olasılıklar gibidir; ve kendini, uzun bir uslamlama zincirini izleyemeyen eğitimsiz düşünürlerden oluşan bir dinleyici grubuna uydurmak zorundadır.”

İster felsefi bir tanıtılma ister döneme ilişkin sosyolojik bir analiz isterseniz edebiyat yapıtı olarak okuyun, her yönüyle cezbedici olan bu yapıtta Aristoteles, Althusser’e de el veriyor gibi görünür. Konuşmacının kendisine verili olarak bulduğu (tanıklıklar, yazışmalar vb.) araçlara filozof, adeta küçümseyerek, *“kullanılmak zorunda olanlar”* der; retorik’in ilkeleri aracılığıyla kendimizin kuracağı argümanlar ise *“bulunmak, çıkarılmak zorundadır”*.⁴ Filozofun *“kıyas”*’ın ve *“klasik mantık”*’ın çevresini döndüğü bu satırlar bize retorik’in hilesini ve değerini aynı anda verir. Retorik’in hilesi, sınıflandırmanın aptallığında yatar. Anlayamayacaklar için anlaşılır

hale getirme ya da eğitimsizler için *“dikte”*’dir retorik. Bilgiyi hap haline getirmenin ilk adımıdır (Bu yönüyle *“mantık”*’ın derinlerinde bir tür Google fikrinin yatmadığını kim iddia edebilir). Değeri ise bize gerçeklik olarak öğretilmiş olanın aslında dilsel olduğunu göstermesinden gelir. Retorik hilelidir ama o hile sayesinde insan yeryüzünde kalabilir. Düşünülemeyen, ya da en azından onun bir kısmı, dilselleştirilerek gerçeklik haline getirilmiştir. Dünya, dil yardımıyla gerçeklik haline getirilmiş ve araçsallaştırılmış yeryüzüdür. *“Yeryüzü”*’nü *“geoit”* adıyla çağırdığımız taş parçası anlamında kullanıyorum (Heidegger’in -die Erde (kavramını)- kullandığını düşündüğüm anlamda). Bu sebeple, yeryüzünden kendilerine ait bir dünya çıkarmak derdinde olan kutsal kitaplar *“Oku!”* düsturuyla işe başlamak zorundadır. Gerçekliğe giden yola girmek önce dile ikna etmeyi gerekir. İktidarı zorunlu olarak barındıran dil bir süre sonra gerekeni yerine getirecektir. Gerçekliği ören dil işlevini yerine getirirken retorikçiye ihtiyaç duyduğu kapıları sonuna dek açar.

Gerçek, ister Ortaçağ boyunca olduğu gibi hakikat kılığında metafizik bir içerik, ister Aydınlanmanın bilimleri, ister Marksist literatürün tahayyülden bağımsız dış dünyası, ister Rorty'nin eklem yerleri olmayan tasvirleri, isterse Lacancı anlamda dilin ve simgeselin dışı olarak addedilsin, ona ilişkin en önemli hakikat onun dolaşımında olmasında yatar. Gerçeklik gereklilik kipindedir; insanlar arası ilişkileri düzenlemeye yarar. Sabitler yaratır, normlar sağlar. Onu değiştirmek, aşmak ya da yıkmak gereklilik kipine karşı girişilmiş bir mücadeleyi işaret eder. Retorikle ve onun dayattığı gereklilikle öyle ya da böyle sorunu olmayan kişi sanat yapamaz. Bu yüzden beğensin ya da beğenmesin her sanatçı “gerçeklik”e borçludur. *Aristoteles diliyle* söyleyecek olursak; sanatçı gerçeklik adına olasılıklar üreten dürüst retorikçidir.

Öte yandan sanat ile sanat tarihi arasındaki ilişkiyi çözümlemek istiyorsak, yukarıda kısaca üzerinden geçtiğimiz gerçeklik tanımı (ya da gerçekliğin muğlaklıktan kurtulma çabası) çok da işlevsel olmayacaktır. Bu noktada ille de gerçekliğin hakikati

üzerine belirli tanımlar üretmek gerekecektir. Sanat üretimi sanatçıda başlamasına karşın sanat tarihinin dilsel eyleminde sonuçlandığı için, konumuz bağlamında bizim ele almak zorunda olduğumuz “gerçek” yorumu, baskın olarak Lacancı bir karakter taşır. *Lacancı* yorum, insanı dilin simgesel üretiminin bir sonucu olarak gördüğü için “gerçek”e şimdide kadar bildiğimizden farklı bir boyut kazandırır. Lacan’da “gerçek” gündelik hayat değildir, aksine ona sekte vurandır; onunla çatışandır; onun tarafından galebe çalınsa da kendini ayrı tutmayı başarandır. Bu yüzden “boşluk” alegoriyle anlatılır. *“Lacan’a göre gerçek, simgeselin ötesinde, ‘anlamlama’ya/ ‘kodlanma’ya direnç gösteren, dilsel olarak yakalanamayan ve öznenin kurulmasının, yapılanmasının dışında kalan her yerdir.”*⁵

Žižek, *“Dilin ortaya çıkışı gerçeklikte bir delik açar, bu delik de bakışımızın eksenini kaydırır.”*⁶ diye söze başlayarak Lacan’ın gerçek kavramını kültür çözümlemesinde işlevsel olarak kullanır. Dilin bu işlevi sanat tarihinin sanatla ilişkisini kavramakta kilit önem taşıyacaktır. Özellikle de üzerinde

uzlaşılmış gerçeklik, yerleşik gerçeklik, dışsal gerçeklik gibi türetilmiş kavramalarla hareket etmek zorunda olduğumuzda, dile yüklenen bu kilit işlev tümüyle simgeselin alanında geçen tartışmayı çift yönlü olarak geliştirme imkânı sunar.

“...toplumsal gerçeklik, gerçeğin müdahalesiyle her an parçalanabilecek kırılgan, simgesel bir örümcek ağından başka bir şey değildir.”

Žižek, Lacan’ın gerçek üretimine katılır ve onu bir adım ileri götürür.

Gerçeklikle gerçekleri çatışma içine sokar. Şayet böyle bir şey mümkünse, popüler kültürün mecrasına girmeden ele alınan Žižek bize gerçeklik tartışmasına ilişkin yeni bir takım ışıklar yakabilir. Bu da, esas olarak, “bilme”yle gerçeklik arasında kurduğu ilişkiden geçer. Tom ve Jerry üzerine verdiği ünlü örnekte çizgi film karakterlerinin farkında olmadıkları sürece boşlukta düşmeden koşabilmelerini bilmenin psişik sonuçlarına bağlar. Sürekliliği sağlayan gerçekliğin ertelenmesidir. Burada Žižek, “özne”yi temel aldığı gerçek yorumuna sanki Wittgenstein’in “konuşulamayan”ını davet etmiştir. “Psişik gerçeklikte, düpedüz, sadece

belli bir yanlış anlama sayesinde, yani özne bir şeyi bilmediği sürece, bir şey konuşulmadan kaldığı simgesel evrene dahil edilmediği sürece var olan bir kendilikle (entity) karşılaşırız.”

Konuşulamayan, elbette yine Kant tarafından tanımlanmış “bilgi nesnesi edinilemeyecek olan”dır. Bilme edimi gerçekliği simgeselin alanına sokarak artık gerçek olmaktan çıkaracağından, şayet böyle bir alanın varlığını korumak istiyorsak sessiz kalma hakkımızı kullanmalıyız.

“‘Dünya’nın kendisi ‘gerçeklik’, her zaman bir semptomdur, yani belirli bir kilit gösterenin menedilmesine dayanır. Gerçekliğin kendisi simgeleştirme sürecindeki belli bir tıkanmanın cisimleşmesinden başka bir şey değildir. Gerçekliğin varolabilmesi için, bir şeyin konuşulmadan bırakılması gerekir.”

“Konuşmayan”ın güzelliğini bir kenara bırakarak söyleyebiliriz ki, bilmenin bozucu yönü simgeselin dünyasından bizi sürekli sıkıştırırsa da böyle bir alan olanaklıdır. Warburg’un kültür teorisinin özünde yatan da bu tür bir “bilinç dışı”, “dil dışı” ya da deliliktir. Ancak onun olanağı Žižek’in işaret ettiği gibi “konuşulmamak”tan

geçmez. Bilmeyi bilmemek artık söz konusu olamayacağına göre bilmenin tek ve biricik olduğunu söylemek yerine, onu sürekli yer değiştiren bir kendilik olarak görmek bizi bir adım ileri taşıyabilecektir. Sonraki bölümde avangard üzerine dile getireceğimiz gibi, simgelerin mevcut düzeninde sürekli yer değiştirmeye gidilerek bu sorunun üstesinden gelmek denenebilir.

Sanatın Gerçekliği Sanat Tarihidir!

Dil, tek başına öznelar arasında oluşuyla erk kurucu gerçeklik haline gelemmez. Onun gerçeklik haline gelmesinin, önüne gelen her şeyi yıkmaya güdülenmiş başıboş bir erk olarak hareket etmesinin katalizörü tarihselliktir.

Bu noktada, madem katıksız “gerçeklik” alanından söz ediyoruz, o vakit ilk önce en kötüsünden başlamalı: Sanatın yegâne gerçekliği sanat tarihidir. Genel anlamıyla “*sanat*” tarih yazımının bir icadıdır. Her zaman olmasa da, belli başlı olarak, sanat tarihi yazımının... “*Tarihin belirli bir döneminde...*” diye başlayan her türlü cümle bu kurmaca tarafından belirlenir ve sonunda yine onun tuzağına düşer. Sanat tarihi,

yeryüzüyle yan yana duran insanın ona karşı var olma edimi olarak “*sanat*”ı alelade bir şeye dönüştürerek sindirir (buradaki mecazı tersine de çalıştırabiliriz çünkü aleladeyi sanata dönüştürerek de sindirir); ondan başka bir şey -rahatlıkla dönüştürüp kullanabileceği bir nesne / meta- elde eder. Ama dürüst ama değil, sanat adına retorik üreten merci olarak sanat tarihi sanat için olası dünyalar tasarlar. Bu dünyalardan bir kısmı bir süre sonra, Hal Foster’ın dikkat çektiği gibi, “*gecikmiş eylem*”⁷⁰ aracılığıyla travmatik biçimde tarihselleşerek gerçeklik haline gelir. İlk başta değil ama “*bir süre sonra*” simgeselin alanına dahil olur. Başta toz bulutunun içindeki bulutumsu gazdan başka bir şey değildir. Belki yegâne güzel olduğu anın bu olduğunu öne sürmek de gerekecektir.

Sanat tarihinin dışında sanat düşünülemez. Dil ve gerçeklik aracılığıyla hegemonya altına alınmayan sanat yeteri kadar “*sanat*” değildir. Henüz nesneleşmemiş bir “*şey*” olduğundan belli - belirsizdir, muğlaktır. Her türlü kavram üretiminde olduğu gibi insan

deneyimiyle soyutlama yeteneğinin çarpıştığı büyük savaş alanı olarak sanattan söz etmenin ilk adımı da üst üste binen bu türden sayısız çelişkiyle başlar. Dünya, sanatçı, yapıt, sanat tarihi arasında meydana gelen bu çarpışmada bizim ilgimizi çeken en büyük çelişki sanatın yegâne gerçekliğinin sanat tarihi olmasında yatar. Sanat, sanat tarihi olmaksızın kurulamaz. Tek tek yapıtları bir araya getirip onlardan bir anlatı kuran tarih yazımı olmaksızın bir soyutlama kategorisi olarak “sanat” var olamaz. Peki, simgeselin dışı olarak “gerçek” halihazırda şimdiden / gündelikten uzakta duruyorsa, sanat tarihi nasıl olup da sanatın gerçekliği olacaktır? Bu noktada “betimleyici teori” imdadımıza koşar. Sanatın gerçekliğinin sanat tarihi olması yalnızca ve yalnızca betimleyici teorinin dilsel koşutluğunda ve apaçıklığında mümkündür.

Wölfflin, 1915’te yayımladığı *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*’nda üsluplar tarihi yaklaşımını geliştirirken bilimsel anlamda yapmaya çalıştığı şeyi şöyle özetler: “Adların olmadığı bir sanat tarihi kuramı”. Daha sonra çokça eleştiriye maruz kalan ve 1920’de

“Kendi Adıma ‘Sanat Tarihinin İlkeleri’ Adlı Yapıtımın Savunması Olarak” başlıklı bildiriye yazmasına neden olan bu tanımlama önemli bir probleme işaret eder. Sanat tarihi sanatçıyı yok ettiği / sindirdiği ölçüde sanata ulaşır. *Dilsel çevrim* (ekphrasis) sanat tarihinin egemenlik şartıdır. Sanat tarihi üzerine eğildiği nesneyi dil aracılığıyla, betimleyerek yok eder. Simgeselin alanına taşır, “gerçeklik” kılığına sokar. *Betimleme* başlı başına simgeselin alanına çekmenin yoludur. Buna evrenselleşme adına bireyselliğin fedası diyebileceğimiz gibi, farklı katmanlarda gerçeklikler yaratmanın ilk adımı da diyebiliriz. Nasıl ki dil farklı düzeylerde katmanlaşarak (politik dil, sanat dili, gündelik dil, edebi anlamda pek çok örneğini sıralayabileceğimiz diller vb.) kendi gerçekliğinin taşıyıcısı olan özgül diller haline geliyorsa, kurumsallaşan sanat tarihi de gerçekliğin belirli bir yorumu olarak “sanat”ı yaratmıştır. Şimdi önemli olan, gerçekliğin bu belirli dillerle kurduğu ilişki içinde olanaklı bir sanat üretme biçiminin geriye kalmış olup olmadığını araştırmaktır.



Gustave Courbet, *Ornans'ta Cenaze*, Yağlıboya, 1849-1850

Öte yandan, daha gemiyi kaldırmadan, Kant *"baş a giden kavramsız"*ına bir süreliğine demir atarak, şunu hemen öne sürebiliriz: Sanat, *sanat tarihi*yle baş a çıkmadan kendi varlığının özgüllüğüne ulaşamayacaktır; hatta kendini asla varlığa getiremeyecektir. Keza sanat tarihi kapsayıcı ve daraltıcı bir dil üreterek sanatı sadece yapılmış olan o ya da bu etkinlik ya da ürünlerin bir toplamına indirgemeye çalışır. Bunun için tek dayanağı ise *"gecikmişliği"*dir. Kendini aşkın bir konumda tutmak için sürekli arkadan konuşması hem sanat tarihinin ayırıcı özelliğini verir hem de onun hamlelerine karşı direnmek zorunda olan sanatın olanaklarını. Tanıma gelmeyen olarak sanat, sanat

tarihinin yukarıda sıraladığımız kurucu niteliklerine karşı olmak zorundadır. Sanat, *Aristotelesci* olasılık alanı olarak gerçekliğe karşıdır -öte yandan *Lacancı* anlamda simgeleşe de direnmekle görevlendirilmiştir-; *Kantçı* anlamda kavramsız olmasından yola çıkarsak *"retorik"*e ve dolayısıyla *"dil"*e karşı olduğunu da öne sürebiliriz. Öyleyse kendini bulduğu (varlığa getirdiği) yegâne alan ötelenmesidir, gecikmesidir. Sanat tarihiyle sanatın uzlaşabileceği tek nokta buradadır. Birbirini reddettikleri yerde ikisi de görünür olmaktadır. Warburg bir yandan *"Kunstwissenschaft"*ı (sanat bilimi) üretirken bir yandan da sanat tarihinin geleceği için mümkün

görünen tek ışığı yakar ve dilsele olguları birbirine bağlamak yerine imajları birbirine bağlamaya çalışır. Onun ikonolojik yorum kategorisi (özellikle sürekli beraber ele alınan ikililerden “ikonografi”yi devre dışı bırakarak söylüyorum) “sanat”ın direncini hesaba katarak yaratılmaya çalışılmış tek sanat tarihsel dili öneri olarak içinde taşır.¹¹ Panofsky ve Damisch’i de peşinden sürükleyecek olan bu ışık ne kadar parlak olursa olsun, akademik geçerlilik anlamında Wöfflin biçimciliğine karşı sönük kaldığını ve her seferinde kaçınılmaz biçimde ikonografik inceleme içinde tüketildiğini yadsıyamayız. Göstergebilimle sıkı bağları olan Damisch’in şu satırları bunun en açık itirafıdır:

“Bir imaj alımlanma ve üzerine düşünme için tasarlanmamıştır; yine de öncelikle bir okuma çabası ve yorum gerektirir.”¹²

Sorun elbette ki, Damisch’in söz konusu ettiği “okuma çabası ve yorum”da değil. Sorun, sanat tarihi tarafından bu okuma çabası ve yoruma bütün yol boyunca adeta “adım adım” eşlik edilmek istenmesindedir. Böylece alımlayıcıya sanat tarihinin ürettiği

retorik tarafından sıkı sıkıya sarılmış bir sanat bırakılır.

Başta, *Aristotelesci* retorik üzerine söylediklerimizi yeniden anımsarsak; sanat tarihçisi durmaksızın sınıflandırma üreten retorikçidir. Onun varlığının amacı alımlayıcıyı sanat karşısında bulunduğu ve asla bir başkasıyla yeri değiştirilemeyecek özgün konumundan ayırıp kendisi bu konuma yerleşmektir. Mevcut sanat tarihi yazımında alımlayıcı, Bakhtin’in Dostoyevski’de saptadığı anlamda¹³ yapıyla bir diyaloji kurmak yerine durmaksızın aynı monoloğa itilir. Bu konuda sanatçının eli kolu bağlı gibi görünmesine karşı alımlayıcının yapacağı çok şey olabilir. Retorikle kuşatan ve yok eden bir yapı olarak sanat tarihinin dışı (kategorize edilmiş simgeselin ötesi) üretilebilir. Bunu üretecek yegâne konum da alımlayıcının bulunduğu yerdir. İşte, tam bu noktada, sanatçının gönüllü biçimde alımlayıcı konumuna geçerek sanat tarihi ilkelerini ters yüz etmesinin adına “*avangard*” diyoruz.

Başta dönecek olursak, *sanat* söz konusu olduğunda avangard, Althusser ile aynı anti-hümanist paradigmadan yola

çıkması olduğunu varsayabileceğimiz Lacan'ın "*simgesel-dizge*"sine karşı bayrak açmıştır. Avangardın eylemi dilin söylemselleştirdiği toplumsal yaşam pratiklerinin kendilerini geri çağırır. Gerçek, gerçekliğin boşluğundan yeniden su yüzüne çıkar (Žižek'in "*gösteren adacıkları*"⁷⁴). Bu, ürettiği kültürün bir nesnesine dönüşmüş olan öznenin kökeninde yatan "*kişi*"ye umut dolu son sesleniştir.

Sanat Tarihinin Dışı: Avangard

Bu yüzden *avangard* sanat üretmez. En azından bunu sanat tarihçisinin talep ettiği biçimde yapmamak için and içmiş olduğunu hemen söyleyebiliriz. Avangard'ın, ille de bir şey ürettiği öne sürülecekse, "*alımlama mekanizması*" üretir. O, nesne üretmek yerine bağlam üretmeyi seçmiştir. Köken olarak Romantik sanattan bu yana modernizmin içinde atan damar, 20. yy.'ın başında nihayet kendini ortaya koyacak yolu bulmuştur. *Tarihsel avangard* olarak anılan avangardın ilk büyük sıçrayışından başlayarak, bir süre sonra egemen sınıfın kapma aygıtı tarafından yakalanmış olsa da, her türlü varlığa

gelme biçimiyle bize "*dış*"ın olanaklı olduğunu anımsattığı için paha biçilmez değerdedir.

Sanat tarihi yazımının dar ve karanlık koridorlarında sıklıkla yapılmaya çalışıldığının aksine avangard, bir dönem, bir akım ya da kimsenin dönüp bakmadığı tozlu raflarda rutubetlenmeye bırakılmış birkaç isim değildir. Sürekli üzeri örtüldüğü halde her çağda yeniden ortaya çıkan sanatın dirimsellik dolu ruhudur. Mevcut sanat tarihinin neredeyse her döneminde ondan izler bulmak olanaklıdır. Ya bir akımın içinde ya sanatçının yaşantısında bir yerlerde ya da başlı başına döneme damgasını vuracak şekilde vücuda gelişleri bu bakımdan işaret edilebilir. 20. yüzyılın başındaki büyük şahlanışı ise yalnızca zamanlama açısından kaçınılmaz olanın tezahürüdür. Modernitenin özgün bir anında, hiçbir atayla ilişki kurmaksızın, tümüyle gündeliğin içinde ama tarihsellik üzerine bütün bilgiyi kuşanmış olarak görünür. Avangard, sanatın sanat tarihi retoriğine müdahalesidir.

Avangard üzerine yürütülen

tartışmalarda onun kapılması (piyasa ilişkileri içinde eritilmesi, müzeleşmesi vb.) üzerinde fazlaca durulmaktadır. Bu kötücül yaklaşımın eleştirisi tam anlamıyla eleştiriyi yapanın argümanlarıyla ve aynı örnekler üzerinden yürütmek mümkündür. Baudrillard'ın *Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri* kitabı bu konuda bize yardımcı olabilir. Kitabında müzayedeler örneğini incelerken Baudrillard, 20. yüzyılda egemen sınıfın üretim araçlarının mülkiyetiyle değil, tam olarak “*anlam üretiminin denetimi*”yle ilgilendiğinin altını çizer ve bu düşüncesini sanat yapıtının dolaşımı üzerinden temellendirir. Ele aldığı konu sanat tarihi yazımının da güçlü bir parçası olduğu “*mezat*”lardır.

“Müzayede, kumar (poker vb.) gibi hem ritüel hem de hiçbirisi bir diğerine benzemeyen özgün bir olaydır. Kuralları hem değiştirilebilir hem de değiştirilemez. Müzayede esnasında neler olup biteceğini önceden kestirmek mümkün olmadığı gibi müzayede sonrasında neler olup biteceğini kestirmek de mümkün değildir. Çünkü bu kişisel bir anlam ifade etmeyen

değerlerin rakamlar üzerinden matematiksel bir şekilde karşılıklı olarak değiş tokuş edildikleri ekonomik bir işleminden çok bir insandan diğerine değişen kişisel bir meydan okuma girişimidir.”^{ms}

Burada Baudrillard, klasik anlamdaki değiş - tokuş modellerindeki farklılaşmanın altını çizer. Özellikle Marksist teoriye gönderme yaparak kullanım değerinin tümüyle ortadan kalktığı bir evrende artık hiçbir şeye karşılık gelmeyen değişim değerinin özgür oyununa odaklanır. Gerçekten de sosyolojik anlamda tabloda bir eksiklik yok gibidir. Yapıtı incelerken, *kâr* üretmek yerine *egemenlik* üretmeye başlamış olan tablonun “*aristokratik bir değer*”e sahip olduğunu özellikle vurgular.

“İlkel toplumlarda ne kadar çok el değiştirirse o kadar çok değer kazanan nesne gibi; bir soyluluk göstergesine benzeyen tablo da zaman içinde miras yoluyla bir varisten diğerine el değiştirdikçe daha büyük bir itibara sahip olmaktadır.”^{me}

Sanat tarihi yazımı tarafından terimcesi (*Ing. Terminology*) verilmiş,

retoriği tümüyle biçimlendirilmiş bir alanda tüm sanat yapıtlarını birbirinin benzeri olarak gören bu yaklaşım belki kuramcının kendi disiplini içinde eleştiriye pek fazla açık değildir. Oysa sanatın sorunlarıyla uğraşan biri için tablo burada olduğundan çok farklı görünecektir.

Kiliseden devlete, oradan müzelere ve müzayede firmalarına terfi etmiş olan *sanatın* bu aristokratik dansında avangard oyunu kuralına göre oynamamayı tercih etmiştir. Bu yüzden de tam tamına Baudrillard'ın sanat kurumları için yukarıda biçtiği olumsuz rolü kendi üzerine giyerek bir olumlamaya çevirir. Dadacı şiirin dil üretme girişimlerinden Duchamp'ın hazır-yapıtlarına, Beuys'un eylemlerine dek avangard tamamen "*anlam üretiminin denetimi*"ne soyunmuştur; herkese karşı meydan okur, gerçekliğe değil yaşama aşiktir, en sıradan şeylere ölçsüz değer atfeder. Dikkatli bakılırsa bu rolle retorikçi arasındaki güçlü bağlar görülebilir. Retorikçinin teori için *teori* üretmeye meyilli tavrıdır burada gözlenen. Bahktin'in hep bir ağızdan konuşmaya dayalı diyalojisi, aynı anda hem kurum hem alımlayıcı olmayı kafaya koymuş

avangardda iç içe geçer. Bu noktada, sanatçının yalnızca sanatçı olduğunu söyleyerek yaptığı her şeyin *sanat* olduğunu öne sürmesiyle (öznelik) bu yaptığıнын herkes tarafından yapılabilir olduğunu söylemesi (anonimlik/ evrensellik) arasında var olduğu söylenen uçurum çarçabuk gözden silinir. Bundan böyle sanatçı dili, bağlamı üreten *kural koyucu* olarak sanat tarihinin dışına çıkmış, hatta onun üzerine kurularak tarih yazımının Olimposu'nda keyfince çadır kurmuştur.

Baudrillard, sosyolojik analojiyi aşmayan yorumu yüzünden çağdaş sanatın taşıyıcısı olduğu avangard konumlanmayı çözümleyemez. Oysa avangard, yine kendisinin Foucault'ya rağmen altını önemle çizdiği, mikro alanlara sızmış iktidar karşısında mikro direnme odaklarına gizlenmiştir. Gerçekliğin üreticisi olduğunu düşünen ve ekonomi politikası olduğu gibi üstyapı örüntülerinin tümünü de kontrol etmeye yönelmiş egemen sınıflara karşı, avangard kendi konumunu alır.

Bundan böyle avangard, sanat tarihinin gerçekliğinden kendini¹⁷

kurtarmış sanatın yegâne varlık koşuludur. Avangarddan sonra *sanat* bir daha asla avangarddan önceki sanatla benzer biçimde düşünülemez. Sanat tarihinin Vasari'den bu yanailmekilmek ördüğü sanatı sökmüştür avangard. Belki buna, –tarih yazımı bağlamında– şamanın eylemine geri dönüş de diyebiliriz.

Süreklilik, Sıçrama ve Diğer Şeyler

En temel tartışmalardan biri olarak *“biçim”* konusunun bu yaklaşım etrafında ele alınması bize yeni ufuklar açabilir. Sanatın biçimselliği ile sanat tarihinin biçimsellik anlayışı arasında önemli bir ayrım vardır ve bizim açımızdan bu ayrım birinin diğerini anlamasını engeller görünmektedir. Sanat *“biçim”* derken bir malzemeler yığını olarak karşısında bulduğu yeryüzünü kasteder; sanat tarihi ise bilimsel bir nosyon üretmek adına biçimi *“kategoriler”* (belki de buna *“dünya”* demeliyiz) olarak algılar. Oysa kategoriler yeryüzü demek değildir. Yeryüzü kategorilerde tüketilemez. Öznenin müdahalesiyle karşılaşmış yeryüzü olarak dünya *“biçim”*’le hemhal olmuştur, birinin nerede bittiğini diğerinin nerede

başladığını kestirmek de sanıldığı kadar kolay değildir? Bununla birlikte kategoriler biçimsel anlamda kesin sınırlar çizmenin adıdır. *“Genelgeçer”*e ulaşmanın basamak taşları olarak kategoriler düşünce tarafından düşünmeye dikte edilmiş yasalar olarak görülebilir. Hegel, bu sorunu çok isabetli bir biçimde saptamıştır ve Kant’ın kategorilerini ehlileştirmeye çalışsa da, özellikle sanat kuramı açısından, sorun çözülmüş görünmemektedir.

“Kategoriler, bilmeye çalıştığı dünya tarafından şekillendirilir ve aynı şekilde dünya da bu kategorilerin ön eylemi olmadan bilinmez... Dünya ile bir bilme karşılaşması içine girdiğimizde, aynı kalma yız ve bilişsel kategorilerimiz de aynı kalmaz. Hem bilmekte olan özne, hem dünya bilme edimiyle bozulur ve yeniden yapılır.”¹⁸

Kategorik düşünmenin *bozucu* yönü sanat tarihinin sanatla kurduğu ilişkide ayyuka çıkar. Üsluplar tarihi tarafından kategorileştirilmiş inceleme yöntemleri, empati kurarak içeriden bir bozma ve yeniden kurma edimine girişmek yerine, çoktan geçerliliğini

yitirmiş pozitivizm lehine dikte edici olmayı seçmiştir.

Dili söktüğümüzde konuşmak da kolaylaşacaktır. Ancak bu, Danto'nun *Sanatın Sonundan Sonra*'da altını çizdiği gibi, her şeyin söylenebileceği anlamına gelmez. Yalnızca konulmuşamayan üzerindeki yasak kaldırılarak yeniden bir şey söylemenin tadına varılacaktır. Geriye dili kullanarak yeni bağlamlar yaratmanın zorlukları kalmıştır sadece (ki bu zorluğun derecesini de yabana atmamak gerekir). Bauman, Virilio ve Rorty'nin yaklaşımlarını karşılaştırarak içinde olduğumuz dönemi yalnızca tarihsellik hissinin yitilmesiyle açıklayamayacağımızı söylüyordu. Bu aynı zamanda tarihin de dünyadan esirgenmesiydi.¹⁹ Bu duyguyu geri almak için ille de Homeros tarihine geri dönmemiz şart değil, ancak temkinli hareket edilerek tarih geri alınabilir ya da bambaşka bir biçimde yeniden kurulabilir. Bağlam kurucu / teori üretici olarak avangard aynı zamanda dünyadan esirgenen tarih yazımının geri çağırılması olarak da görülebilir. Bu kez söz konusu tarih

yazımı yalnızca akıl odaklı olmayacak aynı zamanda beden odaklı da olacaktır. Bu seslenmenin bir tür ruh çağırma seansına dönüşerek ürkütücü bir senaryo mu ortaya çıkaracağına, yoksa yeni bir algının kapılarını mı aralayacağına henüz karar vermediğimiz söylenebilir. Piyasa ilişkilerinin acımasız gücü karşısında üzerine her yandan hayaletlerin hücum ettiği bir alan olarak avangardın bu ortamda yapmaması gereken şeylerin başında, farkında olmaksızın da olsa sanat tarihinin tortullaşmış diline bulaşmak geliyor. Gerçekliğin boşluğunu terk ederek simgeselin tümüyle güvenli hale getirilmiş ormanına dalmamak gerek ya da, alegorinin dilsel yapısı aksi yönde zorlanarak, tam tersi de öne sürülebilir. Dada ile Sürrealizm ya da Sitüasyonizm arasında kurduğumuz her türlü ilgi bu küflü dilin izlerini taşımaya adaydır. Üsluplar tarihi, ikonografik inceleme ve türlü cinsten uygunsuz terim tarafından zehirlenmiş sanat tarihi atmosferi avangardın soluk alıp vermesi için elverişli değildir. Bilinçaltına ya da bilinçdışına dair belirli temaların takip edilmesi anlamında Sürrealizm Dada'yı takip

etmez. Yeni Avangardlar Sürrealizm'in gerçekliğe dair oyunlarını devralmazlar. *"Konuşulamayan"*la doğrudan ilişkili olan Sitüasyonist Enternasyonel'in kendini feshi bu yüzden özgündür.

*"...Sitüasyonsitler, sanat eserinin üretimiyle ilgili bir meselede değil ama hayatı bir sanat eseri olarak kavrama konusunda sonuca ulaştılar; hayat, büyük bir oyunun algısında kısıtlamaları serbest bıraktı. Sitüasyonistler için bu ancak kolektif bir tarzda, çevresinin özgür inşasındaki üretimin kullanılan modern anlamlarının olasılığına sahip olarak gerçekleşebildi."*²⁰

Bu oluşumların her biri en küçük atomlarına kadar ayrılarak sadece kendileri olacakları parçalara indirgenebilirler ya da sözünü ettiğimiz bu en küçük parçada tümüyle birbirlerinin aynısı oldukları bir *"Biz"* dünyası kurulabilir. Bu sadece retorığı ne yönde sürdüreceğimizle ilgili bir sorundur; bir de o retorikten ne yapmak istediğimizle...

Sanat tarihinde süreklilikler görerek

ancak kopuşlar yaratabiliriz. Bu, bir sanatçının yapıtları içinde debelenirken böyledir, bir dönemi oluşturan belirli sayıda sanatçıyı ele alırken de, birkaç yüzyıl içinde bir sağa bir sola savrulurken de...

Önemli olan her seferinde sil baştan başlamayı göze alarak göçebe yaşamlar kurmaktır. Bununla birlikte dürist retorikçi teori olarak teoriyi kurarken ne ürettiği simgeler dünyasının yarattığı terörden korkar ne de ona alternatif olarak duran gerçeklerden. Sıçrayarak ilerlerken hareket etmenin coşkusunu duymaktadır. Sanat tarihçisiyle sanatçının bu türden bir *"özdeşleyim"* (einfühlung) kurması / yakınlaşması nereden bakılsa tedirgin edicidir. Lacan'ın simgeselin ötesinde konumlanmış *"boşluk"*u tanımlamasının kökeninde gerçekliğin yokluğunun yol açtığı terörün yattığını savlayabilir miyiz? Eğer öyleyse, halihazırda uzun bir zamandır tedirginliğin karasularında yelken açmış yol almaktayız demektir.

Dipnotlar:

1. Althusser, L. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, (Çev.: Murat Belge), İstanbul: İletişim Yayınları, 5. baskı, 2002, s. 28-30.
2. *"Bundan böyle, sevgili filozofların, 'saf akıl', 'mutlak tinsellik', 'kendi başına bilgi'*

gibi çelişkili kavramlarının tuzakına karşı korunalım -Onlar hep tümüyle düşünülemez bir göz düşünmemizi beklerler bideden, belli bir yöne yönelmemiş, etkin ve yorumlayıcı kuvvetlere engel olan bir göz, görmenin bir şey görmek olduğunu fark etmemiş, safma ve kavranamaz bir göz beklerler." Nietzsche, *F. Ahlakın Soykütüğü Üstüne*, (Çev. Ahmet İnam), İstanbul: Say Yayınları, 2004, s. 123. Bu noktada uzlaşmaz görünen iki uç birleşir. Nietzsche, Hegel'in "somut özgürlük" kavramına yaklaşır. Düşünce soyutluktan kurtulmak ve etkin bir özgürlük haline gelmek istiyorsa "bir konuya dalmak" durumundadır. Butler, J., Laclau, E. ve Žižek, S. *Olumsuzluk, Hegemonya, Evrensellik - Solda Güncel Diyaloglar*, (Çev.: Ahmet Fethi), İstanbul: Hil Yayınları, 2009, s. 27.

3. Aristoteles. *Retorik*, (Çev.: Mehmet H. Doğan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995, s. 20.

4. Aristoteles. *a.g.e.*, s. 37-38.

5. Tekelloğlu, O. "Bir Lacan Okuması", Yazko Felsefe Yazıları, 7, 1983, s. 103.

6. Žižek, S. *Yamuk Bakmak - Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, (Çev.: Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları, 2. basım, 2005, s. 28.

7. Žižek, S. *a.g.e.*, s. 33.

8. Žižek, S. *a.g.e.*, s. 68. Burada aynı zamanda idealist bir tuzak mevcuttur. İlk bakışta "kendilik" in olanağı bilginin yokluğuna ya da eksikliğine bağlanmış gibidir. Oysa yakından bakıldığında "karşılaşma" ediminin kendisi, hem de fazlasıyla, Hegel'yan anlamda bilme edimi taşımaktadır. Dolayısıyla aşkın öznellik gelir yine bizi bulur.

9. Žižek, S. *a.g.e.*, s. 69.

10. Foster, Hal. *The Return of the Real*, London: The MIT Press, 1996, s. 3.

11. Warburg'un halkbilim gezileri sonucu gerçek anlamıyla şekillenmiş bu yaklaşım asıl büyük vurgunu ise yanlış zaman diliminde var olmakla yaşamıştır. Warburg'un klasik dönemler üzerinde yoğunlaşan çalışmaları bir elli yıllık ileriye doğru kaymayla gerçekleşecek

olsa büyük oranda avangardın benzeri görülmemiş hareketiyle birleşecektir. Ne kadar parlak olurlarsa olsunlar ardıllarının gerçek başarısızlıkları burada gizlidir.

12. Damisch, H. *Semiotics and Iconography, The Art of Art History*, (Ed.: D. Preziosi), New York: Oxford University Press, 2009, s. 236.

13. Hardt ve Negri *Çokluk'ta Bakhtin* üzerinden bu sahneye dönerek, Dostoyevski'de kahramanla kedisi arasındaki ilişkinin bile birkaç öznellik konumunun aynı anda giriştiği bir diyalog olduğunu altını çizerek. HARDT, M ve A. Negri. *Çokluk, İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 227.

14. Žižek, S. *a.g.e.*, s. 62.

15. Baudrillard, J. *Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri*, (Çev. Oğuz Adanır), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2004, s. 136.

16. Baudrillard, J. *a.g.e.*, s. 143.

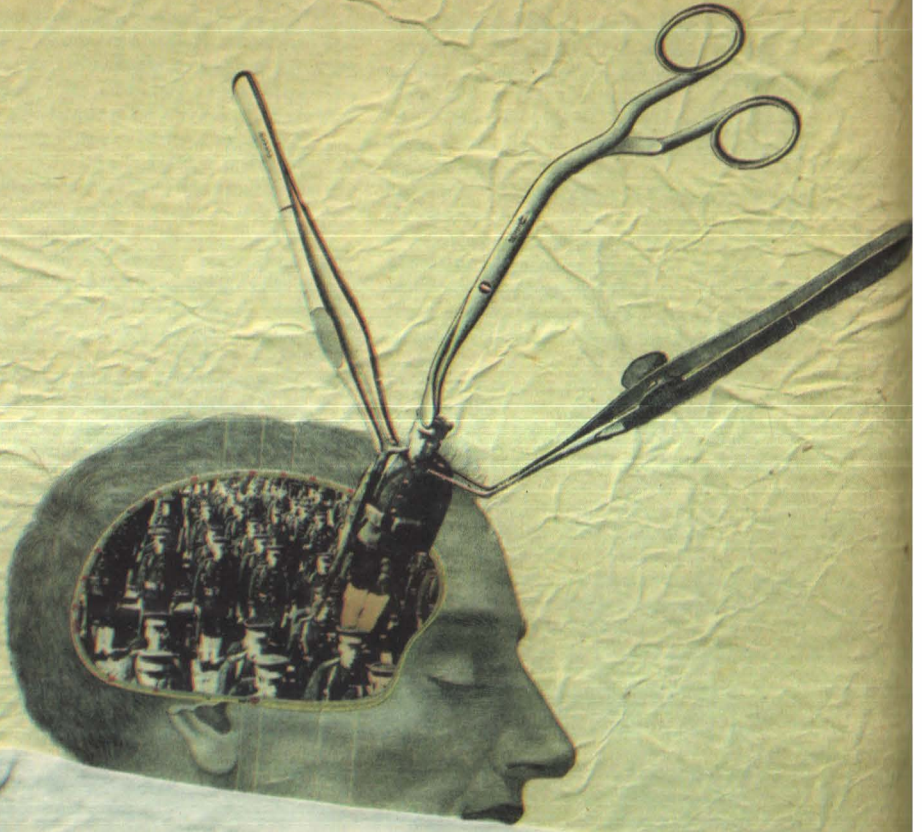
17. Avangard'ın "kendilik" i, buradaki konuşulmama kendisine öğretilen dili konuşmama olarak anlaşılırsa, rahatlıkla Žižek'in Lacan'dan hareketle çizdiği konuşulmayarak var olan "kendilik" e benzetilebilir.

18. Butler, J., Laclau, E. ve Žižek, S. *a.g.e.*, s. 28-29.

19. Bauman, Z. *Siyaset Arayışı*, (Çev.: Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları, 2000, s. 134-135.

20. Matthews, J., Knapp, K., Debord, G. ve diğerleri. *Situasyonist Enternasyonal*, (Yay. Haz.: Şenol Erdoğan; Çev.: Merve Darende, Melis Oflas Artemis Günebakanlı), İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 2008, s. 132.

(Bu yazı 4-31 Mayıs 2012 tarihleri arasında düzenlenen Gerçeklik Terörü sergilerinin kataloğu için kaleme alınmış, daha sonra yeniden düzenlenerek *Natama*, 1, Ocak-Mart 2013, s. 72-78 içinde yer almıştır.)



*Federico Hurtado,
Sık Görülen Kabusların
Ameliyatla Alınması.*

II.

Teşhirden
Teşrihe



İlhan Koman, Derviş, 1970

Modern ile Ötesi

Modernlik üzerine onca saptamadan, kuramsal açılamdan ve gerekçelendirmelerden sonra, bir proje olarak modernliğin neliğinden çok onun bileşenleri üzerinde durmak günümüz için daha işlevsel görünüyor. Böylesi bir çabaya girildiğinde, modernite sürecinin önümüze koyduğu iki tarihsel olgu, “*özgür birey*”ın ve “*toplumsal gelişim / ilerleme*”nin belirleyici bileşenler olarak öne çıkıyor olmasıdır.

Ancak bu kavramların da tanımlanmaya, açılmaya gereksinimleri var. Çünkü birey ve özgürlük farklı şekillerde birleştirilip, birbirinden

çok farklı tarzlarda ele alınarak değerlendirilebiliyorlar. Yine tarihsel olana döndüğümüzde yadsınamayacak bir gerçek olarak elimizde kalan ise, modern çağlarda özgürlüğün, teknik donanımlarla birlikte doğadan uzaklaşma, onun zorluklarından tekniğin yardımıyla kurtulma anlamının öne çıktığı söylenebilir. Burada birey, aslında, teknik donanımlarla birlikte doğadan “*özgürleşmiş*”, endüstriyel süreçlerle “*yabancılaşmış*” bireyi anlatmaktadır. Toplumsal gelişim ise, bir araya gelmiş bir insan kalabalığı olarak rastlantısal toplulukların ötesinde, her birinin ayrı ayrı tinlerinin yanı sıra ortak bir tin

etrafından harekete geçen ya da, bir takım iktidar süreçlerinin ardından, ortak bir tin tarafından harekete geçirilen özel bir örgütlenme biçimi olarak karşımıza çıkıyor. Dolayısıyla ilerleme nosyonuyla birlikte ele alınan toplum fikri, modernitenin penceresinden, aklın egemenliğinde hareket eden, dolayısıyla öngörülebilir, kontrol edilebilir bir kitle / kütle toplumunu anlatan bir yapılanmayı öngörüyor.

Aslında bütün bu tanımlama çabalarıyla anlatmaya çalıştığımız, modernitenin, kentin ve kamunun ortaya çıkışıyla birlikte, yüzyıllar süren oluşturuşu gücünün etkisinde, modern olanın, iki zıt ucun bireşimi olarak gerçeklik kazanmış olmasıdır. İçeriminde çelişkiyi barındıran, dahası varoluşu bu çelişki üzerine kurulu olandır modern olan. Tüm modern sanat yapıtlarında bu çelişkili yapının izlerini sürmek olanaklıdır. Onda, Courbet'nin "*Dünyanın Kökeni*"nde anlattığı gibi, tüm arzuların nesnesi olmasına karşın bakar bakmaz bizi dehşete düşüren bir çaprazlanma gizlidir. Rönesans sanatının ustalarında, Hollanda janr resminde, İspanyol baroğunda bulamayacağımız

bir gerilimdir bu. Onların modellerini, dünyayı, kendiliklerini sahiplenışı yoktur modern resimde. Deleuze'un dilinde yineleyecek olursak, "*kendi olmanın imkânsızlığı*"¹ üzerine çeşitlemeler olarak okunabilir tüm modern sanat. Bu imkânsızlık kendini en rafine haliyle modernist refleksin kırılmaya başladığı yerlerde ele verir. Geç kapitalizm çağında modernist proje yeni bir sancılanma dönemine girerken bileşenlerinin bütünlüğü zarar görür. Eskiden bütünlümüş izlenimi veren sorunsuz parçalar, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren birbirinden bağımsız organlar olarak harekete geçerler.

Türk sanatının modern döneminde bu unsurları izlemek ise ayrı bir güçlük olarak karşımıza çıkar. Henüz klasik olamadan modern olmuş resim sanatımızda (daha ilk kuşak ressamlarımız izlenimcilik etkisiyle işe koyulmuş değiller midir?) kendilik problemi de olanca ağırlığıyla varlığını hissettirmiştir. Ne ki, bunun ortaya konabilmesi hayli karışık / sıkışık bir dönemin iyi çözümlenmesini gerektirir. 1950'lerden bugüne uzanan süreç, modernist refleksin modern

ötesinin tepkiyle karşılaşması sayesinde, modernliğin bileşenlerinin ele alınması için biçilmiş kaftandır.

İstanbul Bilgi Üniversitesi

tarafından yenilenerek, bir kültür ve eğitim merkezine dönüştürülen *Santral İstanbul*'un ilk sergisi "*Modern ve Ötesi*" bize bu anlamda benzeri görülmemiş bir olanak sağlıyor.² Küratörlüğünü Semra Germaner, Orhan Koçak, Zeynep Rona ve Fulya Erdemci'nin ortaklaşa üstlendiği sergi, 1950'lerden 2000'lere uzanan bir perspektif sunuyor. Bu perspektifin ayırt edici yönüyle, Türk resim ve heykel sanatının modern döneminden güncel sanat yapıtlarına uzanan çizgisinin yanında sanatçı monografisi olarak anılabilecek bir serimleme biçimine sahip oluşu.

Canan Tolon'un, ekolojik bir örtü, koruma için anaç bir kucaklama olarak okunabilecek yerleştirmesiyle izleyicisini karşılayan sergi, üç kat boyunca öncelikle tarihsel sıralamayı koruyor. Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin çizgileriyle Türkiye sanat tarihinin modern dönemine adım atıyorsunuz. Nurullah Berk,

Cemal Tollu ve Bedri Rahmi Eyüboğlu resimlerinin en tipik olarak kabul edilebilecek örnekleri, bir yandan da modern insandaki parçalanmaya adım atmamızı sağlıyor. İnsanın organik/bedensel varoluşu, Cézanne'ın ön ayak olduğu ve Picasso tarafından son noktasına ulaştırılan ekol tarafından geometrikleştirilmekte, yani akıl tarafından bölümlenip tasnif edilmektedir. Resimde yerellik/ evrensellik tartışmasının tarafları bu "*puzzle yapı*" konusunda hemfikirdirler.

1950-70 arasında sıralanan soyut ressamalar, Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Abidin Elderoğlu, Ferruh Başağa gibi örnekleriyle serginin sanat tarihsel sıralamasındaki yerlerini almışlar. Modernist tahayyülün bir başka yüzü, özgürlüğe ve bireye yeniden dönen yüzüdür burada söz konusu olan. Tuval yüzeyindeki arayışlar, Avrupa modernizminin soyut arayışı aracılığıyla bünyesinde halihazırda barındırdığı kaligrafik öğeleri keşfetmiştir. Yalnız bu keşfin dışavurum olarak değerlendirilmesi için henüz çok erkendir. Buradaki soyut, daha çok, İskender Savaşır'ın

Ayşe Erkmen'in 1994 tarihli Am Haus (Evde) işinin yeniden uyarlaması. (Santral İstanbul)





Kandinski üzerine dile getirdiği şekliyle, resim yüzeyinde tarihin izdüşümünü bırakma çabalarıdır.³

Sergide Parisli sanatçılara ayrı bir başlık altında yer verilmiş. İkinci Dünya savaşı sonrası, *Attila İlhan*'ın deyimiyle, “dünyaya giden” Türk sanatçılar, buradan aldıkları etkilerle, güncellikle daha derinden bağlar taşıyan işler üretmişlerdir. Nejad Devrim, Abidin Dino, Selim Turan, Avni Arbaş, Cihat Burak, Yüksel Arslan bu grup içinde dikkat çekerler. Sergide bu sanatçılardan bazıları bir - iki yapıtıyla yer alırken, bir kısmı için odalar şeklinde sanatçının yapıtlarından farklı dönemlerden örnekler bir araya getirilerek başarılı bir sunum gerçekleştirilmiş. Abidin Dino’nun “*Eller*” serisinden baskılarla, soyut döneminden örnekleri burada bir arada bulmak mümkün. Yüksel Arslan’ın ise, *Kapital* resimlerinin de içinde yer aldığı oldukça geniş bir sunumu yine ayrı bir odacık şeklinde düzenlenmiş. Sanat izleyicisinin bu bölümden ayrıлып heykellerin arasına karışırken sersemlemeden çıkması mümkün değil.

İlhan Koman’ın daha önce *Yapı Kredi*

*Kazım Taşkent Galerisi’*nde görme fırsatı bulduğumuz yapıtlarından geniş denebilecek bir seçki bu sergide de teşhire sunuluyor. “*Derviş*”, çalkantılı mekanik bir dünyanın üzerinde bağlı olduğu tinsel üst noktayı kaybetmeden salınımını sürdürüyor hâlâ.

Adnan Çoker, Erol Akyavaş, Devrim Erbil gibi ustaların renkle çizgi arasındaki dengeyi araştırdıkları seçkin yapıtları, Burhan Doğançay’ın “*Kurdeleler ve Duvarlar*” serisinden çalışmaları izliyor bu bölümü.

1968 Kuşağı için ayrı bir başlık düşünen sergi yapımcıları, Mehmet Güleriyüz, Alaettin Aksoy, Komet, Neş’e Erdok gibi sanatçıların bireyle toplum arasındaki gerilim üzerine odaklanan yapıtlarını “*eleştiri ve öznellik*” olarak tanımlamışlar. Figürün yeni bir tarzda yorumlandığı bu yapıtlar, aynı zamanda toplumsallığın insanın içine bakılarak kurulduğu çok özel bir anın ifadesi olarak karşımıza çıkıyorlar. Burada hiciv bir varlık katmanı olarak malzemenin yüzeyini ele geçiriyor ve Neş’e Erdok resimlerinin donuk bakışlı insanları gibi, sanat yapıtıyla izleyici arasında

düşünmeyle kat edilecek uzun bir mesafe açıyor.

Sergide 1970’lerden 2000’lere uzanan süreçte ise, çok sayıda sanatçıya yer verilmeye çalışılmış. Burada, Altan Gürman’ın “*Kapitone*” ve “*Montaj 4*” gibi erken tarihli çalışmalarından Fusun Onur’un gündelik kullanım eşyalarına, Sarkis’in yerleştirmelerine, Nil Yalter’in videolarına, Nur Koçak, İpek Duben ve Erdağ Aksel’in nesneler üzerinde odaklaşan bakışlarına kadar üzerine çokça söz edilmesi gereken yapıtlarını bulmak mümkün. Nesnenin imparatorluğuna gizlice sokulan bu yapıtlar, onu bağlam dışına taşıyarak kendine yabancılaştırıyorlar ve yeni bir bakışı, giderek yeni bir yaşantı olanağını var olanın derin yapısı içerisinde görmeye/göstermeye çalışıyorlar.

Kavramsal sanatın ülkemizdeki ilk temsilcilerinden *Sanat Tanımı Topluluğu*’na ayrı bir başlık altında yer veren sergide, Serhat Kiraz, Şükrü Aysan, Ahmet Öktem’in yapıtları, düşünsel süreci ön plana çıkarttıkları işleriyle, farkında olsalar da olmasalar da güncel sanatçılar için bir sıçrama tahtası görevi görüyorlar.

Sergi günümüze doğru katbekat gelirken, modern olanın sancısı da daha görünür oluyor. İnci Eviner'in duvarları, Gülsün Karamustafa'nın videoları, Halil Altındere'nin kimlik üzerine temellenen işleri, Aydan Mürtezaoglu'nun fotoğrafları, Serkan Özkaya'nın müze müdürlükleriyle yazışmaları, sanat yapıtının kendini içinde bulduğu sınırlayıcı çerçeveden kurtulmak için gösterdiği çabanın somut örnekleri.

Modern ve Ötesi sergisinde, doğadan, ötekenden, hatta kendinden özgürleşmiş birey, *Kemal Önsoy*'un sergiyi yukarı doğru taşıyan "*Gel Gözlerimden Ağla*" işinin katmanları arasında yukarı doğru burgaçlanarak yükseliyor. Son kata ulaştığında, kaynaşmış ve insanileşmiş bir toplum tahayyülünün içinde ne kadar birleştiğimiz tartışılır ama, içinden geçtiğimiz günlerin sisinde, modern sanat geleneğimizin tavandan İstanbul'un yağmuruna doğru akıp gitme olasılığının apaçık çevremizde dolandığı yadsınamaz bir gerçek.

Dipnotlar:

1. "...biri oluşmaktaysa oluştuğu şey de en azından kendisi kadar değişmektedir." diyordu

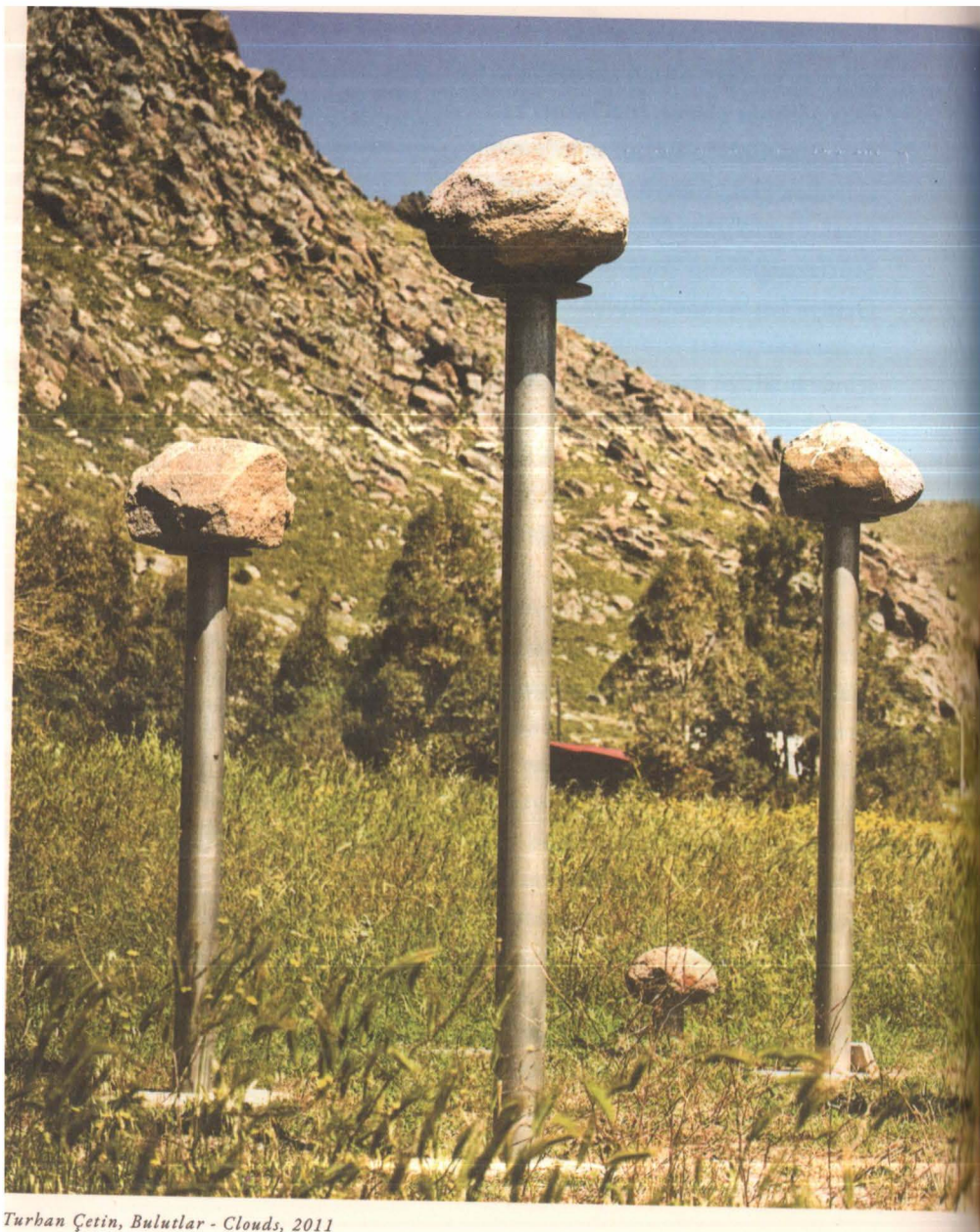
Deleuze, Parnet ile yazdığı *Diyaloglar*'da. Deleuze G. ve Parnet C., *Diyaloglar*, (Çev. Ali Akay), İstanbul: Bağlam Yayınları, 1990, s. 16.

2. 100'ü aşkın sayıdaki sanatçının 450 civarındaki eserini barındıran sergi 8 Eylül 2007 – 29 Şubat 2008 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir.

3. İskender Savaşır'ın 2007 yılında *Karşı Sanat*'ta verdiği seminerlerden.

Not: Levent Çalıkoğlu, 30.10.2007 tarihli *Radikal*'deki yazısında sergiye, modern dönemi 1950'lerden başlatmak, bazı sanatçılara yer vermemek, seçilen sanatçıların "*daha nitelikli*" yapıtlarına yer vermemek gibi eleştiriler yöneliyor. Kuşkusuz bu sorulara cevap, çok geçmeden, serginin düzenleyicileri ve kurumun yetkilileri tarafından verilecektir diye düşünüyorum. Ancak bu yazının konusunu da oluşturan saptamalardan kimileri gereksiz bir polemğin öncesinde önem taşımaktadır. Daha sergi broşürünün ilk satırlarında amaçlananın bütünsel bir döküm olmadığının altı çizilen *Modern ve Ötesi*, modern olanla çağdaş / güncel olan arasındaki sınır çizgisini / geçişimi araştırmayı konu edinmiştir. Bunu görünür kılmak için de oldukça dinamik ve çok katmanlı okumalara izin veren bir sergileme gerçekleştirmiştir. Sergiyi gezen biri için, sanat tarihsel bakış, sanatçı odaklı, kavram odaklı, hatta bir nelik araştırmasına girişmek için sayısız olanaklı (kendilik problemi, özgürlük, ideolojik yaklaşım, teknik belirlenim vb.) bir yapı sergilemektedir. Bu yapı ise, en hafif deyişle, sergiyi, günümüzde çağdaş sanatla uğraştığını, onun anlaşılması yolunda çaba gösterdiğini söyleyen pek çok kültür endüstrisi uzmanın yapmayı hedefleyip bir türlü ortaya koyamadıkları performanslardan daha değerli kılmaktadır. Öte yandan, bizde bağımsız bir ruh olmaktan ziyade tuhaf bir biçimde kurumsallaşma arzusuyla doğmuş bulunan küratörlük mesleğini icra eden bir kimsenin, eğer ki amacı bağcıyı dövmek değilse, tavrını sözcüklerle değil, yaptığı işlerle, yaptığı ve yapacağı sergilerle göstermesi gerekir diye düşünüyorum.

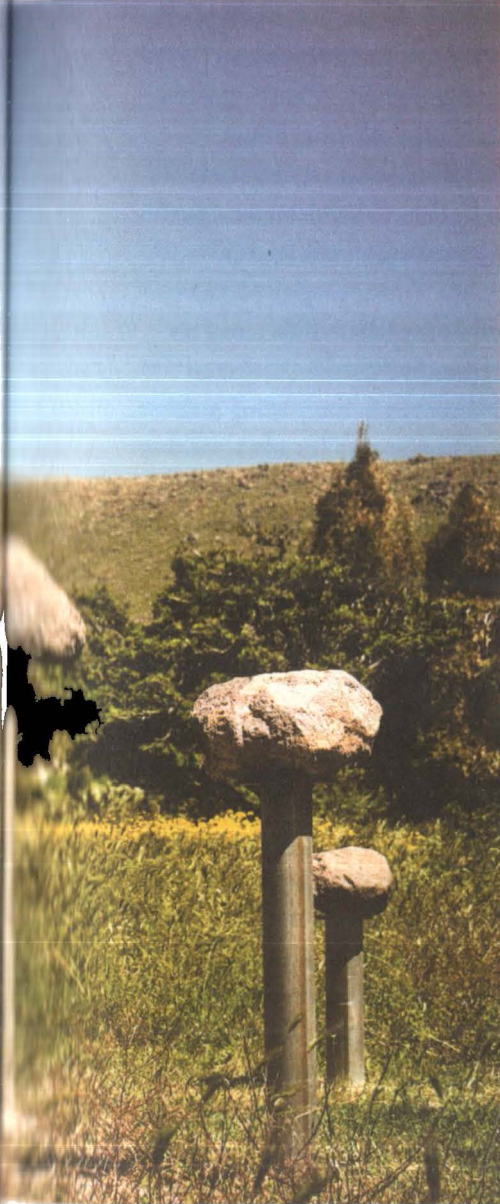
(*Artist Actual*, 5, Kasım 2007.)



Turban Çetin, Bulutlar - Clouds, 2011

Taşı n Ten i

Heykel, sanatın mekâna yerleşmesidir. “Sanat oluş”u ilişkisellik üzerinde bir yorumla tanımlayacak olursak sanatçı, dünyayla dolaysız bir temas kurma düşünün peşinde seğırtirken “heykel”i bulmuştur. Bir “gören” olarak nesnelerle / varlıkla dolu olan dünyaya bakan kişi, bir süre sonra gözünü kendisi gibi olan ve gören başka benlere, giderek “kendi” üzerine odaklamak zorunda kalır. Bu andan itibaren gören ve görülen arasındaki sınır muğılâklaşır. Bir özne - nesne düalizminden ziyade şeyler ve şeyler içinde bir şey olarak insan arasındaki ilişkisellikler çıkar karşımıza. Heykel, insanın dünyayla birlikte soluduğı bu yönelişler ormanında sınır çizgisini en güzel gösteren sanattır: eti dünya olan bir zihinsellik. Modern sanatın mottolarını takip ettiğinizde yolunuzun iki de bir heykel



tarafından kesilmesi tesadüf değildir. 20. yüzyıla girerken özne - nesne ikiliği öyle bir boyuta gelmiştir ki, kişi “dünyasız bir kafa” haline gelmiştir. Bu, bireyin 16. yüzyılla birlikte büyük bir iştahla sarıldığı öznelığının hakkını verme çabalarının bir sonucu olarak da değerlendirilebilir. Öznelğin dünyanın üzerine yükseltilmiş bir akılla tanımlandığı bu yeni evrende “kendinde şey” kabuğuna çekilmiştir. “Kendisi için” olan akıl “kendinde şey”i nerede bulduğunu unutmuştur. Dünya ortadan kaybolmuş, varlığı önceleyen algısal deneyim kategori dışı bırakılmıştır.

Avangardlar bu yüzden dört elle heykele sarılırlar. Üç boyutlu nesneler, buluntu eşyalar, gündelik olan vb. büyük bir hızla sanatın alanına girerken bir gerçek iyice aşikâr olur: Sanat yeniden dünyayı istemektedir. Duchamp’ın kırık bir kolu simgeleyen kar küreği “hazır nesne”den önce bize kol ile kürek arasındaki ilişkiyi anlatır. Nesne ile özne eylem içerisinde bir araya gelirler, birbirlerinin uzantısına dönüşürler. *Readymade* (Buluntu Yapıt) manifestosunda “*duyum yitimi*”nden boş yere söz etmez

sanatçı. Kırık bir kolun kar küreğinde gizli olduğunu, onun tarafından öncelendiğini söyler. Tenin dokunma olasılığı olduğu içindir ki dünya kendini bu etkiye açar, aynı şekilde ten de dünyaya maruz kalmaktadır. Sanat bu kırılğan sahada varlık kazanır.

Merleau-Ponty felsefesinde temel bir rol oynayan “ten” kavramlaştırması heykel sanatı söz konusu olduğunda bize yeni kapılar açabilir. 1948 yılında Fransa’da bir radyo kanalı için hazırlanan konuşmalarında Merleau-Ponty, dünyayı görmeyi baştan öğrenmek isteyen bir algı felsefesinin özelde resimle, genelde sanatlarla bir görev değişimi yapmasının gerekli olacağını söyler.¹ Merleau-Ponty sanat alanındaki çalışmalarında, Cezanne özelinde, resmi ön plana çıkarmış olmasına karşın bu onun felsefesinin heykel sanatı için uygulanamaz olduğunu göstermez.² Nitekim Rosalind Krauss *Avangardın ve Diğer Yenilikçi Efsanelerin Getirdiği* kitabının Richard Serra’ya ayırdığı bölümüne Merleau-Ponty’nin *Algının Fenomenolojisi* yapıtını değerlendirerek başlar.³ Aslında düşünürün ifadelerinde resmin yerine heykeli

koyduğumuzda Ponty felsefesiyle heykel sanatı arasındaki akrabalık hemen görünür olur:

*“Ressam dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür.”*⁴ Bu olanaklıdır, çünkü *“dünya vücudun kumaşından yapılmıştır.”*⁵

Merleau-Ponty felsefesinin çıkış noktası, Kartezyen felsefeyle doruk noktasına ulaşan *“duyumsanır olanla anlaşılır olan arasındaki uçurum”*un aşılması gerekliliğidir. Düşünür, felsefesinin başlangıcına algıyı koyarak, özne - nesne ayrımını yaratan kavrayışın doğuş anına dönmeye çalışır. Husserl’in *“yaşam dünyası”* ve Heidegger’in *“dünyada olmak”* kavramlarını öne çıkaran Merleau-Ponty’nin fenomenolojik yaklaşımı dünyayı beden üzerinden temellendirme girişimidir.⁶ Düşünür, özne kavramını ele alırken *Husserl*’in *“Bilinç, ancak bir şeyin bilincidir.”* sözünü izleyerek, onu nesneye açılan, *“bir nesneye yönelmiş bulunan özne”* olarak tanımlanmıştır. Bu anlamda insan, içinde bulunduğu dünyaya yönelmiş bir ilişkiler bütünü olarak kavranabilir.⁷

Yönelimsellik üzerinden tanımlanan bu bedene dönüş, Platon’dan bu yana felsefe tarihinin öne çıkardığı *“algıların yanıltıcılığı ve güvenilmezliği”* olgusuna ve bunun yerine önerilen *“ide”*nin / *“akıl”*ın / *“düşünümün”*ün merkeze konması gerektiği tezine karşı çıkar. Sonuçta her türlü düşünümümüzün çıkış noktası dış dünyadan aldığımız veriler olmak zorundadır.

*“Algısal sentezi gerçekleştiren, epistemolojik özne değil, bedenin kendisidir.”*⁸

Bu anlamda Merleau-Ponty felsefesi deneyiciliğin kendi edimini değerlendirmekten uzak olan öznesine yabancı olduğu kadar, refleksif felsefenin ayaklarını dünyadan kesmiş tutumuna da yabancısıdır. İki yaklaşım da algıyı bir bilgi sorunu temelinde ele alarak, tin, algı ve dünya arasındaki ilksel bağlantıları kaybeder. Zeynep Direk, *Algının Fenomenoloji*’sinden yaptığı alıntılarla bu sorunu şöyle anlatır:

“Halbuki algının nasıl işlediğini bulmak için ‘duyumsanır olanı

anlamla dölleyen ilk işlemin ne olduğunu saptamak gerekir. 'Bu ilk işlem, 'ne nesnesine kayıtsız olan mantıksal bir dolayım' ne de 'sonuçlarından belli olan psikik bir nedensellik'tir.'”

Varoluşun öznelarası bir niteliğe sahip olduğunu savunan Merleau-Ponty¹⁰, bedeninin davranışı aracılığıyla dış dünyaya yönelmelerinin tortulaşmalar yarattığını ve ancak böylece görülebilir hale geldiğini söyler. Özne algı yoluyla nesneye nüfuz ederken, nesne de öznenin hareketlerini yönlendirmektedir; böylece kişi bedeni yoluyla şeyleri üstlenmektedir. ¹¹

Merleau-Ponty'nin bedene ilişkin bu düşünceleri, son yapıtı olan *Görünür ile Görünmez*'de bir ten ontolojisini yaratacak şekilde örgütlenmeye başlar. *Algının Fenomenolojisi*'nin “gören olarak kendi görünürlüğüne tanık olan, dokunulan olarak kendine dokunan” öznesi, burada, ne tin ne de madde olan, “görünür olanın gören bedene, dokunulur olanın dokunan bedene sarmalanması” ile gerçekliği yaratan “ten”de somutlanır.¹² *Görünür ile Görünmez*'de beden, algısal inancıyla

üzerine bastığı dünyayı temel alabilen, böylece mekân içinde tin olarak ve bunların kesişimi olarak var olan; bir kabartmadaki tümsek, çukurlar ve motifin bütünü gibi ortaya çıkar.

“Beden... 'temelde ne yalnızca görülen şeydir, ne de yalnızca gören, o Görünürlük'tür'. Tendir bu Görünürlük. Şeylerle aramdaki bir geçişlilik, tersine çevrilebilirlik ilişkisinden kurulan ortaya çıkan ve her an kurulan ten.”

Bu geçişlilik hali şu sözcüklerle anlatılır: “*Ben dünya olurum, şeyler tenselleşir.*”¹³

Dünyayla insanın ilişkiselliğinin kavranmasında algıyı önceleyen şeydir “ten”. Onun sayesinde, onunla var oluruz ve geliştirdiğimiz bütün kavramalar bu beden dokunacından sonra gelirler. Bir alımlama mekanizması olarak insanı dünyaya açan, dünyayı insana getiren “ten”dir. Yontucu bu gerçeği hepimizden önce bilen kişidir. Hatta bunu bilmeden bilen kişidir yontucu. Beyninin gri kıvrımlarından önce, dokunduğu taşa biçim verirken, elleriyle, gözüyle, kulaklarıyla, kokusuyla bilmektedir bu

gerçeği. Görünür dünyaya dokunur ve onu biçimlendirirken onun teniyle kendininki bir diyalog haline girer. Michelangelo'nun yalnızca taşın içindeki heykeli açığa çıkarttığı şeklindeki sözü böylece anlaşılır olur. Taşın teni sanıldığından daha konuşkandır.

Yazık ki, Türk sanatında heykelin yeri her zaman sorunlu olmuştur. Yerleşik yaşamın getirisi olan mimari yapılanma ve kent kültürünün pek çok ögesiyle paralellik taşıyan yontu geleneği, Türk kültüründe kendini farklı yollarla ifade edebilmiştir. Heykeli önceleyebilecek üç boyutlu uygulamalar kendini ancak küçük el sanatlarında gösterir. Bu, tensellik söz konusu olduğunda insan yaşamına daha bütünleşik bir çaba gibi görünse de, dünyaya gitme, ilişkisellik ve özne - nesne iletişiminde öznellik alanının tanımlanmadığı daha arkaik bir durumu nitelediğinden sanatsal yaratımın önünde bir engel olarak görülebilir.

İslamiyetin kabulüyle birlikte heykel sorunu sosyal boyuttan ideolojik bir boyuta doğru alan değiştirebilir. Bu kez kaynağını Yahudilikte bulan

bir puta taparlık korkusu, İslam inancının betimleme karşısında aldığı mesafeli tutum ile birleşir. Küçük el sanatlarının mekâna doğru açılmaya çalışan naif gelişimi, Selçuklu kale duvarlarını süsleyen kabartmalara ve Osmanlı mezar taşlarına doğru bir gelişim gösterirlerse de, hâlâ bir heykel sanatından, mekâna biçim verme anlamında bir sanatsal oluşumdan söz etmek olanaklı değildir.

Fatih Sultan Mehmet, 2. Mahmut, Abdülaziz gibi padişahların kişisel ilgileri doğrultusunda atılan birkaç küçük adımsa asla geniş kitlelere açılmaz. Osmanlı toplumunda Batılılaşma hareketlerinin başlaması da heykel alanında bir gelişmeyi beraberinde getirmez. Tanzimat'ın ilanından yaklaşık yarım yüzyıl sonra *Sanayi-i Nefise Mektebi*'nin kuruluşuna dek heykel göz ardı edilmiştir. Türkiye'de bu okulun Oymacılık bölümü çatısı altında Oskan Efendi tarafından yürütülen derslerle birlikte ilk kez heykel sanatının, hem eğitim anlamında hem de sergileme anlamında, başladığından söz ederiz. Ne var ki, 1923 yılında Cumhuriyet'in ilan edilmesine dek heykel meydanlara

çıkamayacak, bakışım içinde kendini ifade edebileceği bir uzam bulamayacaktır.

Türkiye’de Cumhuriyet devrimlerinin ve modernleşmenin halka götürülmesiyle heykel sanatının gelişmesi arasında olumlu ve olumsuz yönleri içeren bir paralellik vardır. Olumlu olan yön, kuşkusuz, o güne dek yetişmiş çok az sayıda sanatçıya pek çok yeni ismin eklenmesi ve bir anda çok sayıda yapıtın toplumsal yaşama kazandırılmış olmasıdır. Olumsuz yön ise, heykel sanatı konusunda yukarıda özetlemeye çalıştığımız sanatın içerdiği tenselliğin, mekâna biçim verme olgusunun dışında, heykel sanatının adeta kurumsal bir sembol olarak yaşıntıya girmesidir. Krippel, Thorak ve Hanak gibi sanatçıların yaptığı atlı Atatürk heykeli, Güvenpark heykelleri gibi örnekler heykel sanatından çok resmi birer bildirge niteliği taşımakta, sanatsal anlamdaysa pek çok eleştiri almaktadır.

1930’lu yıllarda yurtdışında eğitim alan Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu kuşağının sergileri, *Halkevleri* ve devlet resim heykel sergileri, yeni açılan

müzeler ve galerilerle birlikte heykel sanatı önemli bir yol kat eder. Heykel henüz dünyanın tenselleşmesinin olmasa da, artık kesin olarak ülkenin vücut buluşunun sanatsal bir ifadesidir. Aynı dönemde Avrupa’da yaşanan gelişmelere bakıldığında gelineen noktanın ancak kurucu bir çerçeveye işaret ettiği söylenebilir. Asıl büyük atılımsa bu ilk dönem sanatçılarının öğrencileri olarak yetişen İlhan Koman, Şadi Çalık, Kuzgun Acar, Füsün Onur vb. isimlerin 1950-60’lı yıllar boyunca bir sanat dalı olarak heykele yaptıkları katkılarla olacaktır. Artık heykeltıraş malzemesine bir bilgi nesnesi gibi değil, onun aracılığıyla dünyayı dönüştürdüğü, giderek kendini yeniden biçimlendirdiği, Merleau-Ponty’nin deyimiyle, dünyayla kendisi arasında bir geçişlilik hali olarak bakmaya başlar. *Koman*’ın metal heykellerinin yanında kağıttan oluşturduğu sonsuzluk alegorilerine baktığımızda, heykel sanatının dünyayı akılla ve o aklın tenselliğiyle kavrayan muhteşem iletişimine tanık oluruz. Çalık’ın soyut konusunda ulaştığı minimal ve saf anlatım, Acar’ın bir organizma estetiğini takip edercesine yüklendiği demir malzemesi, Onur’un

tüllerle örtülü sandalyeleri sanatçının malzemesiyle kurduğu yakın ilişkinin örnekleri olarak karşımıza çıkarlar.

1970’li yıllarla birlikte heykelin mekâna yayılışının yeni bir biçimine tanık oluruz. Yapılan etkinlikler, kentsel mekâna iyice açılan heykel sanatının yeni bir döneme girdiğini anlatmaktadır. Asıl olarak 1990’lı yıllarla beraber etkisini hissettirecek olan heykel sempozyumlarının başlangıç adımlarının, Gürdal Duyar’ın yerinden kaldırılan ve Remzi Savaş’ın 1980 yönetimi tarafından eritilen heykelleriyle girildiğini unutmamak gerekir.

Heykel sanatı için 1990’lı yıllar, başını üniversitelerin çektiği büyük sempozyumlarla başlar. Bu süreçten itibaren heykel sanatı üniversitelerin öncülüğünde kendine yeni bir mecra bulur. Toplumsal yaşantının bir parçası olacak biçimde, çoğu açık mekânlarda halkla iç içe üretilen heykeller, sanatçının duyarlılığına da yeni bir boyut kazandırır.

Günümüze gelindiğinde bu alandaki çabalar, belli oranda akademiden

destek alınıyor olmasına karşın, akademi çatısının dışına taşarak devam eder. Bu sempozyumlardan; 1993 yılından düzenlenmeye başlayan *Avşa Adası’ndaki Ali Hadi Bara Heykel Sempozyumu*, yine aynı yıl Zühtü Müridoğlu anısına düzenlenen *Ahşap Heykel Sempozyumu*, Bursa Nilüfer Belediyesi’nin düzenlediği *Uluslararası Kuzgun Acar Taş ve Beton Heykel Sempozyumu*, Kepez Belediyesi ve Dokuma Modern Sanat Müzesi tarafından düzenlenen *Dokuma Heykel Sempozyumu*, İzmir Alaçatı Belediyesi tarafından düzenlenen *Alaçatı Uluslararası Heykel Sempozyumu*, *Akkuyu Nükleer Karşısı Heykel Sempozyumu* ve Bodrum’da yapılan *Aspat Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu* hemen akla gelenler olarak sıralanabilir.

Bu etkinliklerden, 2002 yılından bu yana yapılmakta olan *Aspat Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu* heykel sanatının mekânla nasıl iletişim kurabileceğine dair somut fikirler taşımasıyla çalışmamıza güzel bir örnek oluşturuyor. Yaz döneminde altıncısı düzenlenecek olan etkinlik, Türkiye’de heykel sanatı açısından

önemli isimleri bünyesine katmasının yanında, bir bölgenin nasıl sanat merkezi haline getirileceğini de örnekliyor.

Azade Köker, Meriç Hızal, Remzi Savaş, Osman Dinç, Yoshimi Hashimoto, Susannne Specht, Nevzat Atalay, Selçuk Yılmaz, Aytaç Katı, Birnur Eraldemir, Suat Karaaslan, Refa Emrali ve daha pek çok heykeltıraşın yapıtları Bodrum'un Aspat koyunda bir açık hava müzesi oluşturacak sayıda ve kararlılıkta sergileniyorlar.

Kim Ki-Duk'un *Zaman (Shigan - 2006)* filminden bir kare gibi koyda tek başına kurulmuş olan tesis, adeta heykelleri ağırlamak için oraya kondurulmuş. İçeri doğru ilerledikçe heykellerin insanlardan soyutlanmış bir şekilde var olmadığını, adeta onlarla beraber hareket edermişçesine düzenlendiğini, oradaki o anın içine yerleştirildiklerini hissediyorsunuz. Denizle sohbet etmiş farklı farklı kimlikler gibiler Aspat'ın yontuları. Gözlerden uzak bu dünya parçasında az sonra denize açılacak olan Argonotlar misali bir görevi üstleniyorlar.

Selçuk Yılmaz'ın hemen sahile yerleştirilmiş *Aspat Güneşi* (2004),

mermerin orta noktasında, tepelerle denizi bir araya getirmek ister gibi, iki yüzü birden odaklayan bir saydamlığa kavuşuyor. Büyük bir yapıdan kopmuş, dünyanın bir parçası olarak ondan ayrılmaya karar vermiş heykelin bu şeffaflığı şaşırtıyor insanı. Mermerin doğasını takip eden sanatçı, onun zamana ve tarihe karşı sertliğinin altında geçiren bir doku keşfediyor. Güneşi aynı zamanda bir göz formu olarak da düşünmek mümkün. Güneşle birleşmiş böylesi bir göz, görmenin nesne ve öznesini aynı anda ima ederek insanı/ kültürel yapının doğanın içinde uç verişini gösteriyor.

Merleau-Ponty felsefesinin sözünü ettiği, bakışın çokluğu sayesinde dünyayı ve kendimizi kurabildiğimiz gerçeğini dile getiren Berika İpek Bayrak'ın yapışık bedenleri, öznelerarasılığa kenetleniyor. Öznelik deneyimini aşkınlılaştıran, rüzgârın / zamanın çizik çizik ettiği bu tek beden, doğanın yabanlığına karşı ve onun içinde var ediyor kendini. Aynı şekilde Remzi Savaş'ın heykeli de bir bakma önerisi taşıyor, bir çerçeve çiziyor göze. Bir özne edimi gibi başını hafifçe yana çevirmiş bu çerçeve, izleyene açıklığından bir evren sunuyor.

Osman Dinç'in yalnızca ardında yükselen tepenin diliyle konuşmayı seçen *Orada Bir Ev Var, Uzakta Promethe'den Cemşit'e* (2007) işi ise, taşın nasıl tenselleştiğini, tenin görmeyle kendini nasıl dünyaya açtığını muhteşem bir dille aktarıyor izleyicisine. Tepelerden aşağı indirilmiş, yerinde bulunmuş da olabilecek bir kaya müdahaleye maruz bırakılmadan, yalnızca işaret ediliyor. Bu işaret edişte sanatçı bin yıllardır aynı rotayı takip eden güneşin bıraktığı ize odaklanıyor. Güneşin taşın teni aracılığıyla dünyaya bıraktığı gölge, Dinç'in sac levha ile onu sabitlemesi sonrasında sonsuz bir anın ortasında hareketine ara veriyor. Dünyanın kendisiyle olan diyaloguna katılıyor sanatçı. Ancak gözün dünyada oluşuyla açıklanabilecek bu işaret etme girişimi, taşı, ona bakan özneyi ve onların kesişimi olan derinliği, yani gölgeyi bir araya getiriyor.

Dünyanın bir parçası olan bu taşın çevresinde dönerken gerçek gölgenin yavaş yavaş ilerlediğine tanık oluyorsunuz. Gün aşağı düşerken, gölge, sanatçının bıraktığı ize rastlıyor bir yerde ve o anda dünyanın teniyle öznenin teni aynı varoluşa

kilitleniyorlar. Dünyanın oradalığı, o anın varlığı, öznenin buna tanıklığı tek bir çerçevede birleşiyorlar. Saniyeler süren bu soluk kesici birleşmenin ardından güneş yoluna gidiyor, gölge dağılıyor; siz de bu varlığın yanından ayrılma vakti geldiğini anlıyorsunuz. Yarın da aynı şeyi göstereceğini garanti ederek, ama bunu yalnızca var olup olmadığına bile karar veremeyeceğiniz bir an için yapacağını söyleyerek varlığını alımlayıcıya kilitliyor.

Heykel sanatı tenin tenle konuştuğu bir geçirgenlik alanı yaratıyor burada. Kendi nesnelliğini taşa tanıma fırsatı bulan yaratıcı öznenin, bu eylemiyle nesneye bir öznellik atfettiğine tanık oluyoruz. “*Ten*” kavramlaştırması içinde özne - nesne ayrımının yok olmasıyla “*Ben konuşuyorum*” ya da “*Taş konuşuyor*” anlamını yitiriyor; “*konuşulur*” ya da “*görülür*” olanaklı oluyor. Öznenin teni, dünyanın kendisiyle konuşmasına olanak tanıyor. Bu yüzden olsa gerek, iki heykelin arasında dururken belirgin bir rahatsızlık duyuyor insan, bu diyalogu kesmiş olmaktan.

Dünyada bulunuşunu türünün

özgürlükleriyle kesiştirme çabası içinde olan kişi, bir yandan Hegel'in geist'ı (tin) bir yandan da dünyevi bir örtü olarak kimliğini kurmak için çabalayıp durmaktadır. Bir nesne üzerinde görünür hale gelmiş / nesneleşmiş "tin" olarak sanat yapısı ise, heykel özelinde, bu sorunu aşmış olarak karşımıza çıkar. Bir kameranın sessiz yürüyüşünde hissedilen zaman duygusu heykelin yer kaplayışı tarafından tek hamlede ele geçirilmiştir. Orada olmasıyla geçmiş, şimdiyi ve geleceği bir araya getiren, "var olan" heykel dünyanın bir parçasıdır, ama aynı zamanda insan elinin, bakışının, zihinselliğinin ürünüdür de.

Merleau-Ponty'nin "tensellik"i Türkiye'de heykel sanatını düşünmek için neden yeniden ele alınmasın? Farkında olmadan bütün düşünsel dünyasını (tarihsel olarak özne - nesne ikiliği yanında, doğu - batı, geleneksel - çağdaş, toplumcu - bireyci gibi) ikilikler temelinde ören bu coğrafya, özgün bir kendilik kurabilmek için önünde sonunda bedenli oluşuyla / algısal önceliğiyle yüzleşmek ve kendi tenine dokunmak zorunda. Yaratıcı öznenin eyleminin, dünyayla

buluşmak için gitgide daha çok taşın tenine dönüşü de bundan. Bu tende dünyayla sanatçı malzeme içinde bir araya geliyor. Mekânı sanatının nesnesi olarak gören heykeltıraş, özne olarak kendini kendinden yola çıkarak değil, dünyayı kendisine doğru açarak buluyor. İzleyiciye de bir savaşı olarak İason'un* yanında yer alan tanrılara karışmak ve Argonotlar'la bir sefere daha katılmak düşüyor.

* Yunan mitolojisinde efsanevi altın postun peşinde olan Argonotlar'ın lideri olan kahraman.

Dipnotlar:

1. Merleau-Ponty, M. *Algılanan Dünya*, (Çev. Ömer Aygün), İstanbul: Metis Yayınları, 2005, s. 60-61.
2. Merleau-Ponty 1960 yılında tamamladığı son yapıtı *Göz ve Tin*'de resim ve diğer sanatlar karşılaştırması üzerinde de durur. Filozof için resim gözün görünlülükle yarattığı ilişkiselliği çözümlemede kritik bir öneme sahiptir. Özellikle derinlik algısının oluşmasında retinanın yerine getirdiği işlevle resim sanatının iki boyutlu yüzeyde üç boyutu temsil etmesi arasında sıkı bir ilişki vardır. Ne ki, Merleau-Ponty burada derinliğin retina ile açıklanmasına karşı çıktığı gibi resmin de temsil yoluyla anlaşılmasına karşı çıkar. Özellikle çizgi üzerinde durduğu bölümler Kandinski'nin *Sanatta Zihinsellik Üzerine*'de renk üzerine söyledikleri kadar önem taşımaktadır. "Figüratif ya da değil çizgi, herhalde ne şeylerin taklidi ne de şeydir artık. Beyaz kağıdın aldrısızlığında açılmış belirli bir dengeşizliktir, kendinden'de gerçekleştirilmiş belirli bir kuyru kazmadır, belirli bir oluşturuca boşluk - Moore'un yontuları bunun şeylerin sözde olumluluğunu taşıdığını kesin bir şekilde



göstermektedir." Burada heykel sanatına değini "kesinlik" ifadesiyle karşlanır. Biraz aşırı yorum yapmak pahasına söylenebilir ki; Merleau-Ponty için resimde somutlaşan *Görünürlük*'ün bize sunduğu bilmecenin çözümüdür heykel. Merleau-Ponty, M. *Göz ve Tin*, (Çev. Ahmet Soysal), İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s. 70-71.

3. Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge: MIT Press, 1985, s. 261.

4. Merleau-Ponty, M. (2003), s. 32.

5. Merleau-Ponty, M. (2003), s. 34.

6. Direk, Zeynep. *Dünyanın Teni - Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*, İstanbul: Metis Yayınları, 2003: 11-15.

7. Gürsoy, Kenan. *Maurice Merleau-Ponty'de Algı Problemine Giriş*, Ankara: Lotus Yayınevi, 2007, s. 68.

8. Gökyaran, Erdem. "Başkası ve Aşkınlık", *Dünyanın Teni - Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*, (Haz. Zeynep Direk), İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s. 46. Aynı anlamdaki bir diğer ifade: "Algılayan ben değilim, bende algılanıyor." Gökyaran, Erdem. *a.g.e.*, s. 48.

9. Direk, Zeynep. *a.g.e.*, s. 32. Ayrıca, bilinen felsefi gelenekleri eleştirir biçimde algının ve bedenlin bu öne çıkarılışı konusunda, Merleau-Ponty'nin 1946'da *Algının Fenomenolojisi*'nin yayımlanışının hemen ardından katıldığı bir tartışma ilginç ipuçları veriyor. Burada Merleau-Ponty kendisine yöneltilen bir eleştiriyi dile getiriyor. Felsefe olarak önerdiği şeyin "öyleyse düşünmeye gerek yok, algı ne

yapacağını bilir" şeklinde bir yaklaşım olup olmadığı sorusunu yanıtlıyor. Kendi halinde bırakılan algının kendisini unutacağını ve gerçekleştirdiklerinin farkına varamayacağını söyleyerek ekliyor: "Düşünülmemişi yeniden bulduğumuz doğrudur. Ancak geri döndüğümüz bu düşünülmemiş, felsefeden ve düşünümünden öncekiyle bir değildir. Bu, düşünüm yoluyla anlaşılacak ele geçirilen bir düşünülmemiştir." "Söz konusu olan insan bilgisini duyumsamaya indirmek değil, bu bilginin doğumuna tanıklık etmek, onu duysal olanın kendisi kadar bizim için duysal kılmak, doğal olduğuna inanarak kaybetmişimiz ancak bunun aksine insani olmayan bir doğa zemini üzerinde yeniden bulduğumuz aksıllığın bilincini yeniden ele geçirmektir." Bkz. Merleau-Ponty, M. *Algının Önceliği*, (Çev. Yusuf Yıldırım), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006, s. 53, 55, 65. Tartışma kısmının devamı için özellikle bkz. s. 68-96.

10. Çünkü "beden, gördüğü şeyde kendi görünürlüğü'nün farkına varır." Gökyaran, Erdem. *a.g.e.*, s. 69.

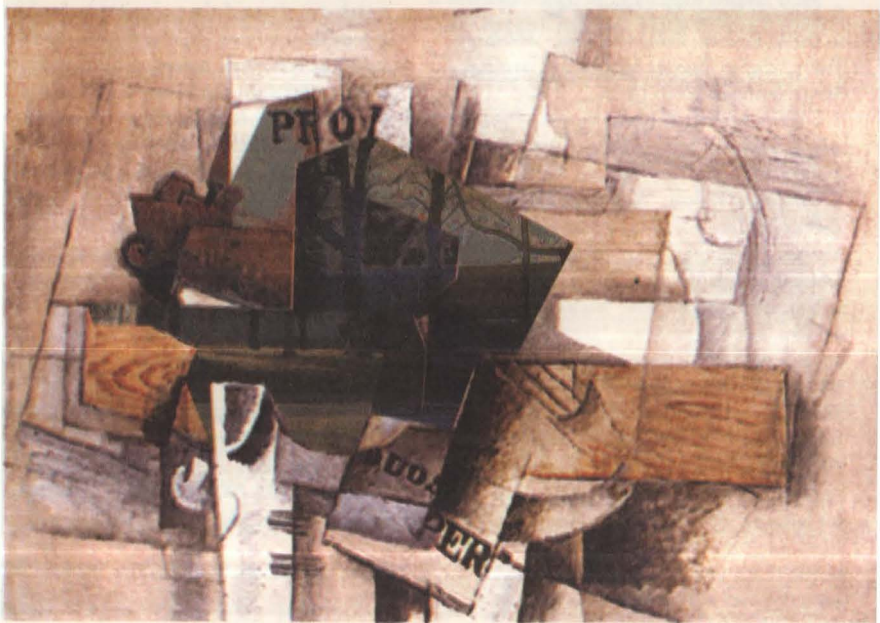
11. Gökyaran, Erdem. *a.g.e.*, s. 52-54.

12. Gökyaran, Erdem. *a.g.e.*, s. 64 (10 numaralı dipnot).

13. Savaşçın, Zeynep. "Algısal İnanç", *Dünyanın Teni - Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*, (Haz. Zeynep Direk), İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s. 122-123. ve Gökyaran, Erdem. *a.g.e.*, s. 72.

(Sanat Dünyamız, Yaz 2008.)

Burcu Perçin, İzimsiz, 2009-10.



Georges Braque, Still Life with Violin, 1913

20. Yüzyılın Resmi: Kolaj

Kolaj düşüncesi görünürlüğün üst üste katlanmasını gereksinir. Bu düşüncüyü öncelikle imajların üst üste yerleştirilmesinden ayırt etmek gerekir. Görünürlük, şeylerin belirli bir görme rejimi içinde bir araya gelmelerinden öncedir. Duyumla düşünce arasındaki *aisthesis* (duyumsama - algılama) sürecinin ilk basamaklarından biridir o. Bu anlamıyla görünürlük ile imajı bir tür karşıtlık ilişkisi içinde düşünebiliriz. Görünürlüğün doğası imaja (görüntüye) göre ters yönde çalışır. İmaj, izleyeni koşuşturmanın içerisinde belirli bir noktaya, henüz oluşmakta olan bir anın temsiline taşımak eğilimindedir. Bu yönüyle imajın temsil içeriğinden kurtulmasının

neredeyse imkânsız olduğundan söz edilir. O, bir görme rejimine bağlanmış görünürlüktür. Görünürlük ise oluşun kendisinden bağımsız düşünülemez. İmaj sabitlenmiş düşünce olarak karşımıza çıkarken, görünürlük süreç olarak düşünmeye, hareket etmekte olana aittir. Sonra, gidebiliyorsa şayet, geçici süre konaklayacağı zorunlu bir durağa yanaşır. Görünürlüğün artık tek başına bir şey anlatamadığı, oluşun kesintisizliği ve hızı yüzünden epey tartışmalı konumunu pekiştirmek için kendini sürekli imaja yüklemesi gereken bu çağa ait bir düşüncedir kolaj. Bilinçli olarak kendi yansımasını aynaya vermekle, tekrarlar, yeniden kurgulanmakla ilgilidir.

Kolajda karşılaştığımız basit anlamda görüntülerin üst üste binmesi olarak görülüyorsa onun “*çağdaş*” anlamda, modernizmin tedrisatından geçmiş haliyle neliğini tam olarak kavrayamamışız demektir. Kolajda üst üste binen görüntü değil, görünürlüğü kendisidir. Antik dönemlere kadar geriye götürülen kolaj uygulamalarından, Japon resim sanatındaki kimi örneklerden sık sık söz edilir. Ancak, yine de, bugün anladığımız anlamda kolajla bu uygulamalar arasında derin ayrılıklar bulunmaktadır. Öncelikle 18. yy. öncesinde kolaj bir eksiği gidererek yapıtı tamamlamak ya da onu daha gerçekçi kılmak için, daha da güçlü bir biçimde dekoratif bir öge olarak uygulanırken, endüstri devrimiyle birlikte enformasyon biçimlerindeki değişiklik ve büyük bir hızla artan imaj sayısı görünür dünyada kaotik bir durum ortaya çıkarmıştır. Kömür ve demir çağında dünya, hızı ve mesafe kavramındaki bozulmayı da beraberinde getirmiştir. Bir bakıma, Monet’nin *St. Lazare Garı*’nda temsil ettiği yoğun dumanla kaplanmış havanın sanatçının retinası için zorunlu kıldığı optiği zorlanmış yeni

bir görme biçimi de denilebilir buna. 19. yy.’da teknolojinin ve bir bütün olarak yaşantının ürettiği yeni hız, görüntülerin üst üste binmesindeki en önemli etken olarak karşımıza çıkacaktır. Eskiden anlamı açık seçik ortada olan “*görünürlük*”, özellikle de fotoğrafın ortaya çıkmasıyla birlikte bir müphemlik bulutu arkasında gizlenmeye başlar. Anın içinde, durdurulamazcasına geçip giden, oluşurken bize gerçeğe ilişkin anlık zihinsel bir imge veren görüntü, durdurulması ve tekrar edilmesinin bu derece mümkün kılınmasıyla sahihliğinden bir şeyler yitirir. Böylece o “*görünürlük*”le “*görüntü*” arasındaki uçurum açılmaya başlar; bundan böyle “*görüntü*” gerçeğin olası kopyalarından yalnızca birisidir. Artık onun gerçekliğini yeniden ve yeni bir şekilde kurmak sanatın öncelikli ödevlerinden biri olacaktır.

Braque ve Picasso üst üste binen görüntülerde ne görmüşlerdi? Matisse’in son dönem çalışmaları neden el işi kağıtlarıyla yapılmış çocuk resimlerini andırıyordu? Schwitters’in, Hans Arp’ın, Rauschenberg’in kolajları neden vardılar, ne anlatıyorlardı,

Raoul Hausmann - abc otoportre, kağıt üzerine kolaj ve mürekkep, 1923



kaçınılmazlar mıydı? Bütün bu sorulara cevap verebilmek için fazlasıyla tarihsel analize, sanatçı ikonografisine ve teknik çözümlemeye gereksinimimiz var. Hatta, giderek, kolaj düşüncesini avangard sanatçıların üçüncü boyut arayışının kökeninde de bulabileceğimizi düşünürsek daha fazlasına da... Ancak Modernizmle birlikte sanatta meydana gelen dönüşümü ayırt etmek için öncelikle şunu göz önünde tutmak gerek: 20. yy. öncesinde sanat “izlenilen”, “seyirlik”, “orada olan” ve “ona bakılan” bir şeydi? Oysa 20. yy. sonrasında imajın tarihte hiç olmadığı kadar büyümesi, onu Ortaçağ ve öncesindeki köklerine döndürerek gittikçe daha çok “düşünülen” bir şeye yaklaştırdı. Bunun anlamı şuydu: Aydınlanmanın baş tacı ettiği deneyci göz, görünür olanı anlamak için dünyayı öylesine zorladı ki artık görüntünün / imajın / imgenin anayurdu yeniden tinsel bir boyuta taşındı. 20. yüzyılın büyük sanatçılarının gizi de asıl olarak burada yatıyordu; bu “büyücüler” plastik olanı tinsel olandan elde ediyorlardı.

Kolaj uygulamalarındaki kökensel örneklerle arkaik diyebilir miyiz,

tartışmalı bir konu; ancak modernist kolajla onun aynı olmadığı üzerinde uzlaşabileceğimizi sanıyorum. Benjamin’in Baudelaire’den yola çıkarak ufkumuza taşıdığı *Pasajlar*’ı düşünelim. Bu metinde modern olan, cam ve çeliğin yüzyılıyla ilişkilendirilmişti. Endüstriyelci. Aynen kolajın yansımayı ve kesmeyi hesap etmesi gibi, modern olan “elden geçmiş”, “işlenmiş”, “montajlanmış” bir gerçekliğe aitti. Ölçü ve oran vardı onda; ancak bu öyle bir ölçü ve orandı ki, Platon’un uyum, orantı ve simetrisinden geriye hiçbir iz kalmayacak şekilde onu bozmuştu. İşlevsel bir dengeyi esas alan yeni kolaj için tipik örnek Picasso’nun “*sentetik dönem*” yapıtlarıdır. Bu yapıtlarda güzel, bütünlük arz etmez; kopmaların, yan yana gelişlerin, bir görüntüyü iten bir diğerrinin enerjisidir. Ölçü fikrini bildiğini söyleyen bir ölçsüzlük, oranı hisseden bir oransızlık gizlidir modernist kolajda. Bu anlamdaki kolajın, kentle doğrudan ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Birbirinin üstüne çıkan binalar, korkunç sesler çıkararak işleyen fabrikalar, büyük ve vitrinli caddeler, araçlar, gazeteler, afişler; camın yüzeyinde üst üste binen, biriken, artık sembolik olarak hiçbir şeye

karşılık gelmediği halde ikonalar gibi her yanı kaplayan imajların oluşturduğu yeni görünürlük *aurasıyla* ilgilidir.

20. yüzyılın alâmetifarikası, hem yüzeyinde yansımayı tutan hem ardını görünür kılan “*cam*” kolaja ruhunu verir. Bir geçirgenlik ve bir kırılma yüzeyidir o. Hem kapatmayı hem görünür kılmayı aynı anda başarır. Cama bakan yüz, camın ardındaki yüzle birleşir. 20. yy.’ın kolajı, süslü vitrin camında açılan bir araba kapısının, önce dik, gittikçe aç vererek ve sonunda tümüyle ortadan kaybolan optikle yansıttığı eğri bûğrû bir caddedir.

İlk bakışta yadırgatıcı ve çelişkili görünse de kolaj, fotoğraf ve pentürün kesiştiği alanda oyununu oynar. Modernist yeniden doğumu itibarıyla zorunlu olarak fotoğrafla ilişkilendirdiğimiz kolaj fikri, fotoğrafta, ilk bakışta onda yokmuş gibi görünen bir yönün altını çizer: Fotoğraf seçilmiş görüntüdür. Fotoğrafın sanat olup olmadığı konusunda zaman zaman hortlatılan eski tartışmaların merkezinde yatan söz konusu seçme edimini kolaj bir çırpıda

görüp sahiplendiği için, fotoğraf düşüncesine fotoğraftan daha şiddetle sahip çıktığı bile öne sürülebilir. Belgenin ötesinde bir derleme ve ayırma işidir fotoğraf. Doğru öğeleri doğru biçimde birleştirmek ve yanlış olanları kompozisyonla ayıklamakla kurulur. Bu anlamda kolaj, fotoğrafın başladığı kurguyu en uca taşıyan medyayı temsil eder. Ayıklama ve derleme olarak kolaj bir üretim bandıdır. *Fordist* üretimle de analogiler kurabileceğimiz bu bant üzerinde sanatçı, hızına deklanşörün bile yetişemediği bir çabuklukla gereksindiği öğeleri yan yana getirir, onlardan bir “*yapı*” kurar; sonra onu dağıtıp bir başkasını yaratmak için kesintisiz bir yapım sürecine girer.

Modern sanatın müthiş bir hızla görüntüler üreten mekanizmasının altında kolajın parmağı vardır. Bunu en güçlü hissedebileceğimiz yer “*kontur*”lardır. Braque’ın peyzajlarında, Picasso’nun analitik döneminden başlayarak neredeyse ömrünün sonuna değin yaptığı bütün çalışmalarda, Matisse’in süslemeci tutumunun ardında baskın olan hep bu “*kontur*” fikridir. Rönesans’tan beri

baş tacı edilen, boyanın içinde eriyerek sınır çizgilerini ortadan kaldırma girişimi (Leonardo'nun *sfumato*'su) bu sanatçılar tarafından kapı dışarı edilir. Artık hiçbir şey “*eriyerek kaybolmaz*”. Aksine keskin çizgilerle nesneler birbirinden ayırt edilir. Yan yana ve aynı düzlemde bulunma fikri, zihinsel anlamda endüstri toplumunun eşitsiz gelişimiyle birlikte parçalandığından beri, ressamın gözünde de eş düzlemdeki yerini üst üste tabaklarda bir araya getirilmeye bırakır. Burada biz kez daha *Bergsoncu* zamana gönderimde bulunulabilir. Ancak bu gönderimin doğru anlaşılabilmesi için, kolajın söz aldığı görünürlük, uzamın içinde dağıldığı salt zamanda var olma şeklinde değil, uzamın sonsuz bir zaman dilimini oluşturacak şekilde sürekli aynı kare içinde birikmesi fikri olarak ele alınmalıdır. Yan yana durmalarına karşın nesneler hiçbir zaman aynı düzlemde bulunmazlar; çünkü onları o anda içinde bulundukları noktaya getiren süreç o kadar karmaşık ve çözümlenemezdir ki, şeyler yalnızca zihinsel olarak bir araya getirilebilirler. İşte bu siyah, belirgin kontur çizgileri, uzam içindeki birlikteliğin keyfiliğini / yapaylığını /

kurmacalığını vurgular. Böylece kolajın kesmelerle ve yapıştırımlarla işaret ettiği “*kontur*” pentürün dokusuna girmiştir.

Bu noktada fotoğrafla pentür arasındaki geçişlilik alanına gireriz. Görünürü kurmada iki farklı medya, kolajın yaratıcı dokusunda bir araya gelirler: Modernist resim, fotoğraf aracılığıyla kendi kendini yeniden kuran kolajın düşünsel yamacında yaşam kazanmıştır. Zamanı manipüle etme tarzları birbirinden tümüyle farklı olan fotoğraf ve resim, kolajın varlık kazandığı o kısacık zaman diliminde çakışır. Sadece “*kontur*”un üretimi anlamında değildir bu çakışma, daha çok foto-imağların kesilip bir başka kompozisyon içinde bir araya getirilmesi fikri içinde gizlidir. Bu yeni bir araya geliş, fotoğrafın “*an*”ını pentürün sonsuzuyla buluşturur. Başı'nın haikularındaki gibi bir “*an*”ın sonsuza dek kendini tekrar etmesindeki büyüldü haldir bu. Sınır ihlalinden çok sınırda yaşama biçimidir kolaj. Medya değişimini olduğu gibi, çağ değişimini ve sıçrama ediminin kendisini ifade eder. İmağı imaj olarak gördüğünü ve anlardan oluşan bu

parçaları sonsuz içinde yeniden kurmaya aday olduğunu ayan beyan ifade ettiğinden, temsili yeniden temsil etmiş olur ve temsiliyet oyununu ilk kez kendi dilinde sorunsallaştırır.

Arkaik dönemlerdeki yakınlığı ve endüstriyel gecikmişliği yüzünden Batı'nın Doğusu için modernist kolaj fikrinin daha da karmaşık bir tarihi olduğunu söyleyebiliriz. Kabul görmemişliği iki keredir. Önce, temsil rejimini kıran modernist algı sebebiyle kapı dışarı edilir. Bu kapıdan bir şekilde sızmayı başarsa bile, bu kez arkaik kolaja yatkın zihnin geleneksel bir araya getirme anlayışına aykırı bulunduğu için kapının önüne konur. Her halükârda varlık kazanması için Batıda giriştiği mücadelenin iki mislini göstermek zorundadır.

Burcu Perçin'in resimlerinde bu iki mücadelenin izlerini görmek de olasıdır. Henüz tam olarak, açık seçik ortada olmamasına rağmen, onun fotoğraflarına konu olan mekân seçimlerinde, o mekânı ayıklama / dönüştürme süreçlerinde ve konusuna bakma biçiminde modernist bir duyarlılık yatmaktadır. Endüstriyel

dönüşümün artıklarına bakar Burcu Perçin. Ancak bu artık "çöp" değildir. Çöp de olamayan, atılamayan bir atıktır onun baktığı. Terk edilmiş tersaneler, üst üste yığılmış devasa büyüklükte hurdalar, ıssız yol boylarında, asfaltların kenarında yükselen trafolar, terk edilmiş binalar, çürümeye bırakılmış gemiler, demirin yüzyıllar süren korozyonu... Bu seçim Burcu Perçin için tarihsel bir seçimdir. Çünkü endüstri tarih üretir ve bu tarih asla kendisinden kurtulunabilecek bir çöpe dönüşmez. Metalin korozyonu nasıl dokuda birikir ve zaman içinde dokunun kendisine dönüşürse, endüstri de zamanın belleğinde birikir ve tarihe dönüşür. Bir süre sonra zihne biçimini verecek bu birikme, kümülatiftir, yığınsaldır. Sentezlenemez, yeni bir şeye dönüşmez, sadece artar.

Modernist insanın içinde taşıdığı bu üst üste yığılma hali, Burcu Perçin'in çalışmalarında praksis üzerinden görünür olur. İnsan edimi bir dünya insansız bir yığın içinde görünebilir hale gelir. Fütürist makine sonunda muradına ermiş ve insanı kendi üretimi olan bir tarihsel atık içinde öğütmüştür.

Bu yüzden insana rastlamayız bu kolajlarda. Kadraja insan üretimi dünyanın insansızlaştırdığı bir ıssızlık hakimdir. Artık bu ıssızlık insanın kendisidir. Ne kadar تنها olsa da bu resimlerin insanla dopdolu olduğunu söyleyesiniz gelir. Yokluğuyla kendini kurabilen *Lacancı* denebilecek bir öznellik durumu farkına varmadan bu resimlere yerleşmiştir. Canlılığın bir tarzı olarak *“ölümüş olma”* bu makinelerde yaşamaktadır. 90’larda iddia edildiğinin tam aksine tarihinin ölümü değil, tarihin ilk kez bu kadar güçlü olarak ayağa kalktığıнын anıtları olarak da okuyabiliriz bu çalışmaları. Bizzat rasyonel akıl tarafından rasyonellikten çıkartılmış bu dünyada tarih, insansız bir tarih olarak en görkemli anını yaşamaktadır. O salt tarihtir; gereksiz bir yük olarak gördüğü öznellik ondan çıkartılmıştır. Geriye kalan makinenin gri, ölümcül sessizliğidir.

Bu sessizliğe tanıklık eden ressam, hurdayla aynı dili konuşur. Onun keskin kenarları boyunca resmini katlar. Ondaki ışığı taklit eder. Onu o olarak bir araya getirmeye uğraşır. Pentürden kolaja, kolajdan pentüre

geçişlilikler arar. Bazen her ikisini de düşünmeden tek bir fotoğrafın içinde bu ikisini bir arada tuttuğu bir denge anı yaratır. Pentürü önceleyen kolaj değildir karşımızda duran. Kolajın doğasının derinlerinde yatan *“perspektifin kırılması”*yla ilgisi vardır; ama perspektif algısının kendisinden çok onun sırtını dönmüş olduğu *“dünyaya dokunma”* edimiyle ilgilidir. Kompozisyonun iki yanında yükselen elektrik direkleri bir bulutu açığa çıkarırlar örneğın. Sonra o bulut keskin kenar çizgileriyle başka bir kompozisyonun çerçevesinde yeniden canlanır. Aynı karenin farklı tonlarda tekrarları üst üste binerler. Gözün bozulan optiğı ya da artık bakışımızı bozmuş olan optik yeniden yeniden kırılmalarla doğru yerine oturtulmaya çalışılıyor gibidir.

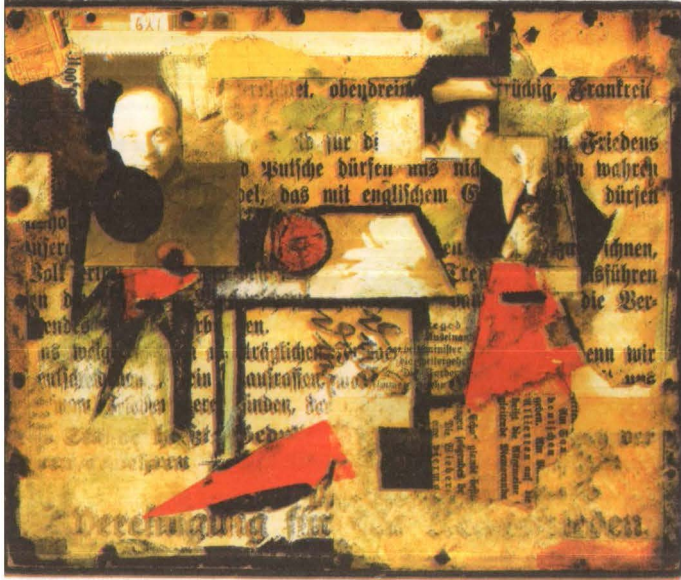
Burcu Perçin, optiğı bozulmuş bir dünyada kompozisyonu yeniden kurar. Metalin soğuk yüzü, yansımalar, lastikler ve pas bir Antik Yunan tragedyası için kurulan sahnede yerlerini alırlar. Ne ki bu sahne inşa halindeki bir dünya üzerinde değil, köklerini yitirdiğimiz bir yüzyılın praksiisi üzerinde kurulmaktadır.

Kolaj ve praksis bu yüzden birbirinin üzerine kapanır; o praksisin görülebilir oluşunun ilk anıdır.

Merleau-Ponty'nin kastettiği anlamda "görünürlük"ü "görüntü"den ayırarak anlamak ve onun modern zamanlardaki etkisini çözümleyebilmek için bu tablolarla göze çarpan praksise dikkatlice bakmak gerekir. Görünürlük, Heidegger'in imlediği gibi, yalnızca dünyanın kendini veriş tarzına ilişkin değil, bedeninin dünyayı alımlayış tarzına ilişkin de bir olgudur. "Görüş vücutta

verilen işaretleri sıkı bir biçimde çözen bir düşüncedir." diyor Merleau-Ponty. Dolayısıyla görünürlüğün kurulduğu alan, yalnızca fiziksel olarak değil tinsel olarak da, bedeninin fonksiyonlarıyla örtüşme içerisinde. Etrafımızda oluşmakta olan dünya bizimle biçimlenmekte ve yeniden bizi biçimlendirmektedir. Eylemi ve düşüncüyü bir araya getiren praksis, gözün kendine dokunduğu anda, sanat yapıtı üzerinde kendini ele verir.

(Lebriz Sanat Dergi, Haziran 2010)



Kurt-Schwitters, Merz 19, 1921



Cer Modern, Ankara.



Cer Modern, Ankara.

Cer Modern ve Nar

Hızlı adımlarla kapıdan geçip salonun ortasına dek yürüdü, yüzü pencerelere dönük bir süre ayakta kaldı, sonra elindeki narı olanca gücüyle odanın zeminine fırlatıp onu bin parçaya böldü; nar taneleri eve saçıldı.

Nar, bereketi simgeler. Birken bin olan, eve dağılan nar taneleri bereketi arttırır; geri toplanmaz. Açıktır ki, bir zamanlar kültürel bir anlamı olan bu hareketin modern yaşantı içerisinde hiçbir anlamı yoktur. Gereksiz bir hassasiyet ya da aşırı duygusallık, hatta bir savurganlık olarak bile görülebilir. Modern yaşantı, ritüeli kabul etmez ya da ilk bakışta kabul etmiyormuş görünür. Onun kendi ritüelleri vardır; televizyon izleme, sergi salonlarını gezme, kozmetik alışkanlıklar, gündelik politika vb., büyüsel yanı

ustaca hasır altı edilmiş, ince hesaplarla akılcılaştırılmış modern ritüeller...

Yaşantımızı sıkı sıkıya kuşatmış bu ritüellerin arasında çağrühunu oluşturan, bir sonraki adımda tarihselliği üreten olay ve olgular kolaylıkla seçilemezler. Bunları ayırt etmek için, ritüelin arkasını görmek, simgelerin anlamlarını okumak, birbirini tetikleyen süreçlerin kimyasına hakim olmak gerekir.

Osmanlı'nın son dönemlerinden itibaren Türk toplumsal yaşantısının temel zihinsel eksenini, o güne dek pek karşılaşılmayan bir biçimde, düalist düşüncenin egemenliğinde sürmeye başlamıştır. Bu andan itibaren kavramlar, Doğu düşüncesinin egemen biçimi olan *"tekçi düşünce"*yle

değil, Batı toplumunun Antik Yunan düşüncesinden devraldığı “ikinci” / “birbirini tamamlayan karşıtlıklar” temelindeki düşünce biçimiyle ele alınmaya başlar. Bu olgunun gündelik yaşıntıdan politik algıya, sanatsal yaratımdan kurumsal yapılanmaya kadar pek çok ve önemli sonuçları olmuştur. Özellikle bu yıllarda tartışılmaya başlayan ve halen kültürel ufkumuzun başat sorunlarından olan “ulus - devlet” ve “modernleşme” kavramları, bu paradigma değişiminden en çok etkilenen olgulardandır. Her iki kavram da, o yıllardan bugüne, Batı’dan aktarılan temellerle tartışılmaya çalışılmış, ancak, ne yazık ki, bırakalım billurlaşmış bir çıkarıma ulaşmayı kavramların özleri git gide bulanıklaşmış ve sonunda, sokaktaki adamdan politikacısına dek her kesimden insan için, işin içinden çıkılmaz bir hal almıştır. Bu kavramsal karmaşanın temelindeyse basit bir ilkesel sapmanın yattığı öne sürülebilir: Kavramlar güya her seferinde *ikinci düşüncenin* taşıdığı refleksif (düşünümsel / kendi üzerine dönüşlü) bir eleştiri aygıtıyla ele alınmaya çalışılmış ve fakat, yine her

seferinde, onlardan tek ve mutlak “bir” sonuç elde edilmek istenmiştir. Dolayısıyla kültürel ufkumuzu şekillendiren sorunların düalist yapıya sahip olmalarına rağmen, bizim onlara yanaşma biçimimiz her seferinde “*tekçi*” düşüncenin “*mutlak*”lık nosyonu doğrultusunda olmuştur. Bu saptama, eleştirel bir yön içermekten ziyade, farklı bir kavramsal gelişim ve modernleşme şeması üzerine düşünmenin zorunluluğuna işaret etmektedir. Önemli olan olay ve olguları belirli bir kavramsal şemaya oturtmak değil, yapıp edilen şeylerin neliğinden yola çıkarak, onlara uygun yeni şemalar üretmektir.

Jön Türklerle başlayan sürecin sonunda Cumhuriyet’in ilanı ile ulus - devlet projesinde yeni bir aşamaya geçildiğinde Türkiye’nin karşısındaki en büyük sorun “*modernite*” problemi olmuştur. Kendi Rönesans’ına sahip olmayan, *Aydınlanma dönemi* yaşamamış bir toplum nasıl olacak da modernleşecektir? Osman Hamdi Bey’in 1883 yılında kurduğu *Sanayi-i Nefise Mektebi*’nin de 1938 yılından başlayarak yurdu gezen ressamlar etkinliklerini de bir hamlede birleştiren

ortak nokta budur. Cumhuriyet öncesi ve sonrası bu çizgi üzerinde yaşanan bir tartışmanın muharebe meydanıdır. Bu, aynı zamanda İstanbul’la Ankara arasındaki bir savaşın da meydanı olacaktır. Ankara modern bir kent inşası kurgusuyla ele alınan, kamu yaşantısının ön plana çıktığı, akılcı, demokratik bir başkent olarak eski, gelenekçi İstanbul’un alternatifidir. Bununla birlikte, pratikte bunu gerçekleştirmek o kadar da kolay olmayacaktır. Mimar Kemalettin, Vedat Tek, Ernst Egli, Bruno Taut, Holzmeister birbirini izleyen dönemlerde farklı biçimsel eğilimlerde yapıtlarla Ankara’yı bir başkente layık niteliklere kavuşturmaya çalışsalar da bu çabalar “resmi” nitelikli kurumların ötesine geçip gündelik yaşantıyı biçimlendirecek role bürünememiştir. Bunu, resim üretiminde de izleyebiliriz. *Asker Ressamlar* kuşağından *Müstakiller*’e, belirgin olarak da *Şişli Atölyesi*’ne geçişle birlikte, Namık İsmail, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Kurtuluş Savaşı izleğiyle Anadolu’yu resme taşısa da “bakan göz”ün kendini konumlandığı yer İstanbul’dur. *Müstakiller*’in Etnografya’da açtıkları

Genç Ressamlar Sergisi (1929), bir yıl sonra Gazi Eğitim Enstitüsü’nün açılması ve özellikle burada Malik Aksel’in Ankara’dan yürüttüğü yoğun tartışmalar, 1933-37 arasındaki *İnkılap Sergileri*, 1938 başlayarak dört kez düzenlenen *Yurt Sergileri* ve belki yine bununla koşut olarak da düşünülebilecek Halkevleri’nde yürütülen çalışmalar ve *Devlet Resim ve Heykel Sergileri* hesaba katılması gereken çok önemli girişimler olarak karşımıza çıkar.

Burada modernleşme projesinin en önemli halkası olarak görülen modern kamunun yaratılması fikri ve ideali, Anadolu’yu kendisine hedef seçmesi bakımından kritiktir. Yine de hem Anadolu hem onun merkezi olan Ankara, ona bakanlar açısından, gerek “arzu nesnesi” gerek “bakılan” oluşuyla “pornografik” bir varoluşa sahiptir. Bütün çıplaklığına karşın doyurulamayan bir arzunun yitik nesnesidir. *D Grubu*, *Yeniler*, *Onlar Grubu* gibi oluşumlara ve yerellik - evrensellik tartışmalarına geçerken bile yerelliği belirleyen merkezin İstanbul olması dikkat çekicidir. Her biri kendi içinde çok çeşitli

tartışmaları barındıran bu olaylar arasında fazla dikkat çekmese de oldukça önemli bir gelişme meydana gelir. Bu gelişme, 1937 yılında kurulan *Resim Heykel Müzesi*'nin İstanbul'da konumlandırılmasıdır. O döneme kadar *Gazi Eğitim Enstitüsü*'nde tutulan Osmanlının son dönemine ait resimlerin buraya taşınması ilgi çekicidir. Kuruluşu itibarıyla bu müzenin yaşayan sanatçıların çalışmaları için ayrıldığı, asıl *Louvre* benzeri bir müzeninse Ankara'da kurulacağı söylenmiştir. Oysa Ankara'da bir müze ancak 1980 yılında *Türk Ocağı* binasının onarımdan geçirilmesi ve *Resim Heykel Müzesi*'ne dönüştürülmesiyle hayata geçebilmiştir. Bununla hedeflenen yapılanmadan ne kadar uzak olduğu gözler önündedir.

Aradan yaklaşık yüzyıla yakın süre geçtikten sonra Ankara'da açılan *Cer Modern Sanatlar Merkezi*, Cumhuriyet ideallerinin sürdürücüsü olarak "*toplumsal bir eğitim projesi*" olmak iddiasıyla yola çıkıyor. Temel vizyonunu geniş kitlelerle çağdaş sanatı buluşturmak olarak belirleyen *Cer Modern*, bu vizyon doğrultusunda

toplumun farklı kurum ve katmanları arasında koordinasyon sağlayarak, bir çağdaş sanat kurumunun yapması gerektiği gibi, "*yaşanan yaşam*"ı önermeyi planlıyor. Ancak daha ilk adımlarında tarihsel bir soruya cevap verme yükümlülüğüyle de karşı karşıya kalıyor: Modern düşüncenin temel paradigması olan, farklı yaşama olanaklarının aynı anda doğruluğu fikrini güncelleştirebilecek mi; yoksa çağdaşlığı önerirken arka planda taşınan "*tekçi*" düşüncenin kısılcasına girerek "*eski*"yi yeniden mi üretecek? Mekân fikrinin coğrafi ya da idari sınırlarla belirlenmediği günümüzde modernizmin hangi veçhesine katılacak? Baudelaire'in yaşayan zamanı tarih olarak öneren ufkunu, mekânsal çekişmelerin ötesine geçerek tek bir insan lehine yeniden kurgulayabilecek mi?

1996 yılında sanatçı Turan Erol'un girişimleriyle başlatılan Ankara'da bir çağdaş sanat müzesi kurma girişiminin sonucunda, tren tamir ve cer atölyelerinin yeniden düzenlenmesiyle ortaya çıkmış bu sanat merkezi, açılma sürecinden itibaren pek çok tartışmayı da beraberinde

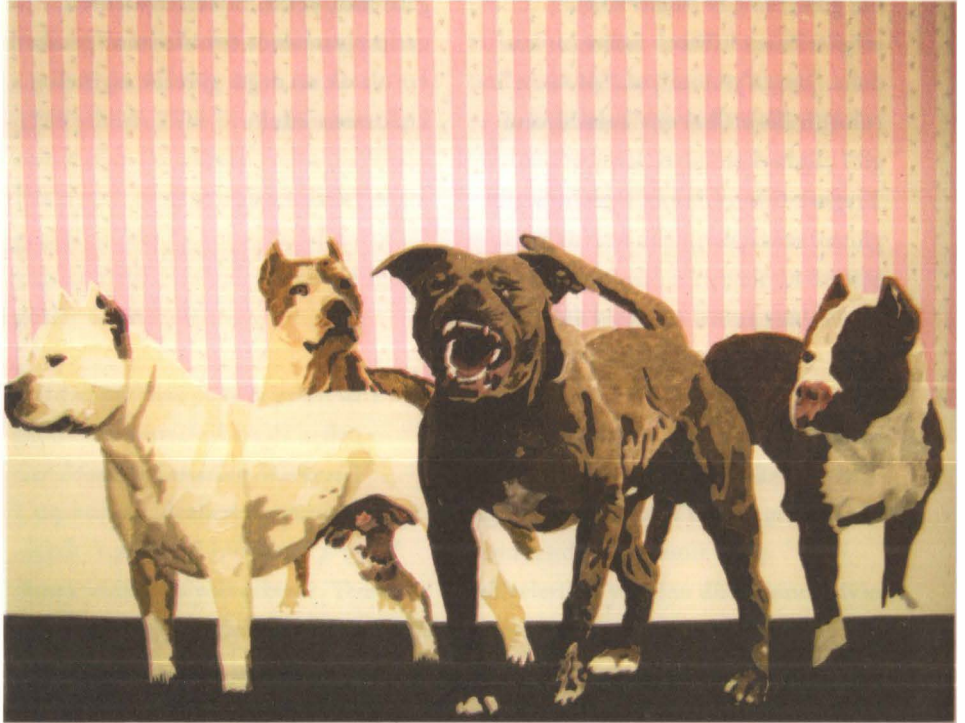
getiriyor. Ulusal ve uluslararası sanat etkinlikleri arenasında ses olmak için zorlu bir sürecin içine giren *Cer Modern*, bu konuda zorluklara göğüs germeye, çoklu tartışmalara katılmaya, “yeni”yi üretmeye aday bir görünüm sergiliyor. Ankara’nın başkent olma kimliğiyle yeniden gün yüzüne çıktığı; tepelerinden, *Etnografya*’nın, *Resim Heykel Müzesi*’nin, *Anıtkabir*’in, *Gençlik Parkı*’nın gözünü diktiği bir alandan baş gösteren *Cer Modern*, açılış sergilerinden itibaren tarihe bir kez daha “şimdi”yi öneriyor. “Modern”ın ruhunu *Ebru Özdemir* koleksiyonu gibi çağdaş koleksiyonların ve *Yaygara Güncel Sanat Topluluğu* gibi güncel sanatçıların elinden bir kez

daha başkent fikriyle buluşturuyor. “Yaşayan tin”i tarihin dokusuna dahil etmek için yeni bir girişimde bulunuyor.

Tarih bir kez daha Ankara’nın meydanından içeri girip, tam orta noktada durarak elinde tuttuğu narı olanca gücüyle yere vuruyor. Kıpırmızı bir lekeyle birlikte nar taneleri kente saçılıyor. Şimdi elimizdeki soru şu: Bu nar taneleri kente bereketini geri mi getirecek, yoksa modern ritüellerin garip piyasasında temizlenmesi gereken *kir* olarak mı değer görecektir o güzelim kıpırmızı leke?

Artam, Haziran-Ağustos 2010

*Ümmüban Yörük, N.K., 150 x 150cm,
Tual üzerine polar kumaş kolaj, 2010*



Ümmüban Yörük, Tual üzerine karışık teknik, 195 x 200cm, 2011.

Yaygara'dan Sessizlik

Çıkarmanın Sergisi

"Güncel sanat"a ilişkin "tanımlama - konumlama - yer kapma" tartışmaları süredursun, kendilerini *güncel sanatçı* olarak adlandıran sanatçılar eylemliliklerine devam ediyorlar hâlâ. Bunun son örneklerinden biri, Ankara'nın yeni çağdaş sanatlar merkezi Cer Modern'de açılan "*Fasa Fiso*" sergisiyle karşımızda. Güncel sanat topluluğu *Yaygara* tarafından, ancak yurtiçinden ve yurtdışından seçilmiş sanatçılarla geniş katılımlı olarak açılan sergi, önemsiz gibi görünenin, yaşamlarımızda her an var olan gündelik edimlerin, kurumların, otoritenin arkeolojisine soyunuyor. Bunu da Ankara için uzun zamandır görmediğimiz bir coşkunklukla, geniş katılımlı bir açılışla ve kusursuz bir sunumla gerçekleştiriyor.

Ulusal ve uluslararası sanat arenasında Ankara'nın tarihsel mirasını yanına alarak eğitici olduğu kadar üretici bir ses olma vizyonu ile da yola çıkan Cer Modern, "*Fasa Fiso*" sergisiyle tarihe bir kez daha "*şimdi*"yi öneriyor. Modern'in ruhunu güncel sanatçıların elinden bir kez daha başkent fikriyle buluşturuyor. "*Yaşayan tin*"i tarihin dokusuna dahil etmek için yeni bir girişimde bulunuyor. Cer Modern'in Ankara için önemi gerçekten büyük. On yıllara dayanan çağdaş sanat müzesi kurma girişimlerinden Cumhuriyet'in ilk yıllarına dek geri götürülebilecek ulusal müze projelerine kadar, pek çok tarihsel imkânın ıskalandığı "*unutulmuş*", daha doğrusu kendi

kendini düşünmeyi unutmuş bir başkent Ankara. Cer Modern, kurulduğu alanla bile bu gerilimin meydan savaşında buluyor kendini. Bir yanda, içinde Selçuklu'dan günümüze eserlerin sergilendiğini neredeyse kimsenin anımsamadığı, kerameti kendinden menkul etkinlikler yapılan *Etnografya Müzesi*; ancak çalıntı tablolarla gündeme gelen *Devlet Resim ve Heykel Müzesi*; öte yanda 50'li yıllara damgasını vurmuş, yıllarca atıl bırakıldıktan sonra yerine bambaşka bir şey yapıldığı için ancak edebiyat yapıtlarından öyküsünü takip edebileceğimiz *Gençlik Parkı*; ve bir başka tepesinden Ankara'yı izleyen *Anıtkabir*'in bulunduğu bir meydan Cer Modern'in muharebe alanı. Kültürel süreklilikle değişim arasındaki diyalektiği doğru kuramamış bir coğrafyanın, fark etmeden yanı başımızda süre giden *"bugünkü"* savaşı tanık olduğumuz. Yaygara'nın önerdiği *"fasa fiso"* adlandırması da bu gerilimi içinde taşıyor. *"Tarih"* e *"bugün"*ü önerirken onun anıtsallaştırılmasına da aynı oranda karşı çıkan sergi, Erdal Duman'ın maket tankıyla karşılıyor izleyicilerini. Çıtalardan kurulmuş,

tümüyle saydam dokusuyla bu tank, tedirgin edici bir şekilde girişe yönlendirilmiş namlusuyla silahla sanat arasındaki uzaklığı işaret ediyor bize. Ferhat Özgür'ün resmi geçit törenlerine odaklanan kamerası bu uzaklığı bir *"an"* içinde, bakışlarda, adımlarda yeniden üretiyor. Videonun *"ansızın ve oradalık"* özelliğini etkileyici bir biçimde kullanan sanatçı, ağır çekim, tekrar ve müzikal yapıyı birleştirerek *"an"* içinde görünmez olanı yeniden açığa çıkartıyor. Büyük ölçeğiyle sergi mekânının bir duvarını kaplayan Mustafa Duymaz'ın çalışması inşacı bir geleneği kendi dilinde anlamlandırmaya çalışıyor. Sanatçının tuval üzerinde siyah çizgilerle belirlenen *"hiç bitmeyinceye dek"* süren konstrüksiyonları ardından sapsarı gün ışıkları geçirerek umuda hep bir yer bırakıyor. Genç bir sanatçı, Ümmühan Yörük'ün tuval üzerine polar kumaş kullanarak yaptığı tabloları, toplumsal alandaki kadının kimlik sorununu merkeze alıyor. Pentür etkisinin çok güçlü olarak hissedildiği bu çalışmalar, kadın kimliğinin farklı yaşlardaki çatışmalarını kumaşın sarıp sarmalayıcılığını kullanarak kimlik

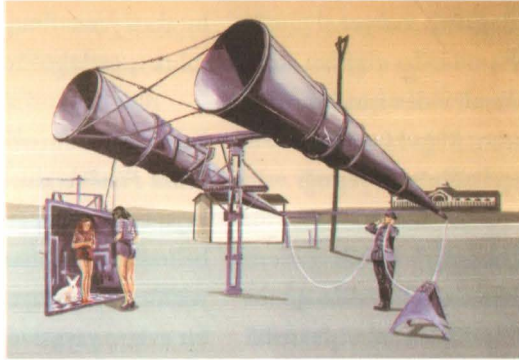
oluşumunun doğasına katıyor.

Serginin iki önemli video işinden biri, Zoe Baraton, Maud Lemaitre ve Sümbül Keçelioğlu'nun yaptığı *"Bir Bauhaus Filmi"*. On dakikalık videoda insan bedeniyle kübik mimarinin çatışması konu edilmiş. Sistemleştirilmiş düşüncenin işlevsellik üzerinden kendini tanımladığı bu mimari, sanatçılar tarafından farklı perspektifler ve kolajlarla iç içe değerlendirilerek tümüyle eleştirel bir tonda ele alınmış. İngiliz sanatçı Ben Rivers'ın *"Ev"* adlı videosu da bir fener yardımıyla aydınlatılan terk edilmiş bir evin tarihine ve bugününe ışık tutuyor. İzleyiciyi içinde bulunduğu mekânın çürümesi fikriyle yüz yüze

bırakan yansıtılmış yüzey, fenerin soluk ışığıyla görünür oluyor.

Yaygara'nın düzenlemiş olduğu *"Fasa Fiso"* sergisi, güncel sanatçının yaşamın içinden getirdiği kaygılarını, belirsizin atmosferinde mikro ölçekte yeniden kurguluyor. Kaostan yaşayan bir evren, yaygaradan düşünülmüş *sessizlikler* çıkarmanın peşine düşüyor. Cer Modern, elinde tuttuğu bin bereketli narı, Yaygara'nın gerçekleştirdiği güncel sanat sergisiyle kente saçarak, *"güzel"* düşünülmüş, *"güzel"* çalışılmış, *"güzel"* işlerin yaşama dokunabileceğini Ankara'ya ve Türkiye'ye bir kez daha gösteriyor.

(*Radikal*, 13 Mayıs 2010)



Onur Gülfidan, Öte, 100x130 cm., tual üz. yağlıboya, 2010.



Mustafa Duymaz



Onur Gülfidan "Süper Turgut"

Kent ve Kültürel Kolaj

Yeniden bir doğa - kültür çatışması yaratmak niyetinde değilsek, Baudelaire'in "*Doğa cennetse, kent cehennemdir.*" sözlerinden ne anlamalıyız?

Şairin kasvete gark olmuş kentini, iktisadi, politik ve kültürel altüst oluşların yan yanallığını göz önüne almadan değerlendiremeyiz.

Cehennem, kır toplumunun ağır işleyen zamanından kaotik ve hızla değişen yeni zaman algısına geçiştir.

Bu yeni zaman algısının belirleyicisi ise sınıfsal anlamda ayrılmış olduğu halde yan yana duran yaşantı içeriklerinden başkası değildir. Walter Benjamin'in anlattığı dünya fuarları ve pasajlar bu yan yanallığı örnekler.

Modernitenin doruğunda kent, üst üste binmiş karmakarışık görüntülerin tuvali haline gelmiştir; kültürel bir

kolajı yansıtır.

Yaygara Güncel Sanat Topluluğu, Cer Modern'deki yeni sergisinde bu kolajı anlamının yollarını arıyor.

Ankara çıkışlı bir topluluk olarak

Yaygara, ilk gününden bu yana farklı

sanatçıların bir araya geldikleri,

eleştirmen ve kuramcılarla birlikte

çağın ruhunu anlamaya çalıştıkları

sergiler ve toplantılarla öne çıkıyor.

Bu yönüyle de halihazırdaki güncel

sanat oluşumlarından kendini ayırıyor.

Daha önce, *Şüpheli Askıya Almak*

(05 - 09 Kasım 2007), *Kimi Zaman*

(29 Aralık 2008 - 09 Ocak 2009), *Seyir*

Deneyimleri (15 - 30 Aralık 2008), *İyi*

Kötü Çirkin (02 - 26 Haziran 2009),

Fasa Fiso (26 Nisan - 22 Mayıs 2010)

adlı sergileri gerçekleştiren topluluk,

sergilerine paralel etkinlikler yaparak

ele aldığı konuları tartışmaya açıyor ya

da katalog metinlerini bu tartışmaların nesnesi haline getirerek ortak kitaplar oluşturmaya çalışıyor.

Yaygara, önemsiz görünenin arkeolojisine kalkıştığı Fasa Fiso'dan sonra, bir kez daha Cer Modern'de bir araya getirdiği sanatçılarla, bu kez *Baudelaire*'in "*Doğa Cennetse, Kent Cehennemdir*" sözünü kendine başlık olarak seçiyor. 25 Şubat - 08 Nisan 2011 tarihleri arasında gerçekleşen sergiye katılan sanatçılardan bir kısmını topluluğun önceki sergilerinden tanıyoruz, bir kısmına ise güncel sanatın farklı platformlarından aşınayız. Otuzu aşkın sanatçının katıldığı bu yeni sergide, tuval resmi ve heykel gibi klasik sanat uygulamaları da var, video ve yerleştirme gibi çağdaş sanat uygulamaları da.

Sergiye yayılmış olan *güzel* duygusu bir bütünlük arz etmiyor; kopmaların, yan yana gelişlerin, bir görüntüyü iten bir diğerrinin enerjisi sergilenen. Bu anlamda serginin gösterdiği kolajın, kentle doğrudan ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Yaygara'nın "*kent*"ı, 20. yüzyıl başından itibaren birbirinin üstüne çıkan binalar, korkunç sesler

çıkararak işleyen fabrikalar, büyük ve vitrinli caddeler, araçlar, gazeteler, afişler; camın yüzeyinde üst üste binen, biriken, artık sembolik olarak hiçbir şeye karşılık gelmediği halde ikonalar gibi her yanı kaplayan imajların oluşturduğu görünürlikle ilgili.

Serginin ilk büyük grubu olarak anılabilecek işlerden, Burcu Perçin'in terk edilmiş *tersaneleri*, Mustafa Duymaz'ın reklam panoları tarafından kesilmiş *inşaatları*, Ali Alışır'ın üst üste çoğaltılmış *bina* görüntüleri, ana başlığın ilk çağrışımı olan, sürekli bir yap boz oyunu olarak "*kent*"in etrafını dolanıyor. Bu resimler, 21. yüzyılda modernizmin kolajını mimari yüzeyinde takip ediyor. Ali Kazma'nın *mezbahası* ise bu mimari oluşumun iç odalarına girerek, "*doğa*"yla kentin mücadelesinin bambaşka bir yüzüne tanıklık ediyor. Lütü Özdin'in kentin politik sınırını imleyen "*Bariyer*", "*Kentin Sırrı*" gibi işleri 20. yüzyılın ruhuna sinmiş olan kesif savaş durumuna odaklanıyor. Kent ve onun eklektik kültürü her an savaş kültüründen besleniyor ve Yaygara'nın davetlisi olan sanatçılar, bu savaşın çeşitli düzeyde süre giden görüntüleriyle yüzleştiriyor izleyiciyi. Onur Gülfidan'ın

kentin donuk yüzünde açan bir çiçek olarak belirlenebilecek afiş estetiğini süren çalışmalarından sonra, bu sergide yer alan “*Süper Turgut*”un da aynı temadan beslendiğini söylemek mümkün.

Volkan Aslan’ın sergi girişinde izleyiciyi karşılaması tasarlanan, art arda dizilmiş yedi güvenlik kapısıyla tasarladığı “*Dünyanın En Güvenli Yeri*” işi, sergi temasının bir başka yönüne vurgu yapıyordu. Gerçekleştirilebilse “*kent*”in sunduğu güvenlik mitinin dekonstrüksiyonunu yapacak bu işi, kent insan ilişkisine odaklanan başka işler takip ediyor.’ Gözde İlkin’in kumaş üzerine boya ve dikişle yapılmış çalışmaları kentin ataerkil kökenleri işaret ediliyor. İrem Tok’un kitaplara açılmış boşlukları geçen, heyecanlı ama tedirgin bir ruh hali içindeki insanları da bu gruba eklenebilir. Hatice Çiçe’nin yorgun, kasvetli, ama teatral bir varoluş içinde var olmayı sürdüren kukla - insan suretleri, Jose Rodriges’in yürekleri çıkartılmış uzanarak poz veren donuk yüzleriyle birleştiğinde, bir zamanlar aristokrasinin soy kavramına karşı “*kentsoylu*” olarak anılan insanın günümüzdeki dağılışını simgeliyor.

Zoe Baraton’un sergi salonunun bir köşesinde dolanan *yalnız kurt* videosu ise kentten itilen doğayı daha yakına çağırıyor.

18. yüzyıl sonunda Romantiklerin kent ve doğa arasında buldukları gerilim, yeni sınıfsal oluşumun kültürel ifadesinin de şafağıydı. İzlenimcilerin bir an için dondurmaya çalıştıkları kıpır kıpır kamusal alanlar estetik anlamda modernizmin kurucu unsuru oldu. Kübistlerin parçalara ayırarak çözümlemeye, Fütüristlerin hızına katılmaya çalıştıkları, Dadacıların ise özdeşleşmeyi ve içinde erimeyi denedikleri 20. yüzyıl aynı zamanda “*kent*”in yüzyılı olarak tanımlandı. Neo-Klasik eklektisizmden 1960’lar Yeni-Avangardı’na dek farklılıkların bir kompozisyon içinde bir araya getirilmesi fikrini taşıyan, bu anlamda bir nevi kolaj olan bu kent, 21. yüzyıl başında bize yeni bir şeyler fısıldıyor. Bu fısıltıya gizlenmiş çığlıkları daha iyi duyabilmek adına bu kolajın içine iyice sokulmalı.

* Açılış gecesi yaşanan küçük çaplı krizle anlaşıldı ki Volkan Aslan’ın işi maddi sebeplerle gerçekleştirilememişti.

Lebriz Sanat Dergi, Mart 2011



Extramücadele, Duvel-i Muazzama, 2010.

Extramücadele İle Tanışmak

Extramücadele'nin Tophane'deki sergisini gezdikten sonra düşündüğüm şey şu olmuştu: *"Neden kimse bu sergi üzerine konuşmuyor?"* Tophane Saldırısı'nın üzerine edilen onca kelimadan sonra tartışılan konuların - Extramücadele'nin işleri yapış biçimiyle de- bu kadar merkezinde yer alan bir sergi üzerine epey tartışmak gerekiyordu. Nihayet, Ahu Antmen Radikal'deki 20 Ekim tarihli yazısıyla bu sessizliği bozdu. Takip edebildiğim kadarıyla olayların ardından ilk kez birisi *Extramücadele*'nin işlerine bir bütün olarak bakabildi. Bununla birlikte Antmen'in sergi için söylediği, *"Türkiye'nin bugün yoğun olarak tartıştığı meselelerin tam odağında yer alıyor ve bir karikatür*

albümü gibi izleniyor ama, sergi dediğin mekâna yayılmış bir karikatür dergisi midir, salt taşlamaya dayanan bir görsel birikimin sanatsal niteliği nedir, anlık algıya / etkiye dayanan basit görselliğin entelektüel derinliği / sığılığı gibi soruları / sorunları da akla getiriyor" eleştirisi üzerine de çok şey söylemek gerekiyor.

Bizde plastik sanatlar içinde karikatür sanatını ya da onun malzemesi olan *"humor"* dolu taşlamayı hor görme yaklaşımı yaygındır; her daim kendini hissettirir, karikatüre ve illüstrasyona yönelik bu ötekileştirme reaksiyonu. Oysa sanat tarihi tedrisatına azıcık aşına olan kişiler bilirler ki, 19. yüzyıl ortasından, belirgin olarak da

Daumier'den beri, yalnızca yükselen yeni sınıfın değil, aristokrasiden burjuvaziye miras kalmış olan klasizmin de bir numaralı eleştirmeni karikatüristlerdir. Bütün 20. yüzyıl sanatının temellerinde de -Picasso'nun işlerinde, Dadaistlerin başkaldırısında, Beuys'un performanslarında, Basquiat'da, Hirst'te- Daumier'den miras kalmış politik ve karikatürize edilmiş bir eleştiri vardır. Çünkü eleştirdiği nesnenin -burjuvazinin- doğasında böyle bir karikatürvari-oluş / kayma / sapma vardır. Dolayısıyla, adına *modern* diyelim, *çağdaş* diyelim, *güncel* diyelim, bugünün sanatını belirleyen dinamiklerle *"taşlamaya dayanan görsel birikimin"* derin bağları mevcuttur. Özellikle *"contemporary"* çevirisiyle anılan ve kendini politik bir dil olarak yaşama eklemlenmeye çalışan *"güncel sanat"*, ulusal ve uluslararası konjonktürde 1990'larda gelişen orta sınıfın dilini kullanarak tam da bunu yapmaktadır. Ali Şimşek'in Türkiye'de Leman kültürünün gelişimiyle sanat uygulamalarının paralellğine dikkat çeken *Yeni Orta Sınıf* adlı çalışması bu konuda başucu kitaplarından biri olmaya adaydır.

Antmen'in eleştirisine hakim olan *"Bunlar çoktan yapıldı. Yeni bir şey değil; güncelliklerini yitirdiler,"* yaklaşımı ise aslında yazarın *"yeni"*yi hâlâ ilk modernlerin kavradığı gibi kavradığını gösteriyor. Günümüzde, özellikle *"kamusal alan"*da ürün vermek peşinde olan sanatçıların çıkış noktası kesinlikle *"yeninin şaşırtıcılığı"* değildir. Onların derdi, Bourriaud'nun çok güzel ifade ettiği gibi, çağlarıyla ortak bir ruh durumuna girmek, ilişkisel bir ağ örmektir. Bunu ne kadar başarabildikleri, *"kamusal alan"*ın *"kamu"*suna ne kadar nüfuz edebildikleri tartışma konusu olsa da, niyetliliklerinin *"yeni"*yle değil, *"yaşam"*la olduğu su götürmez bir gerçektir.

Bu yönüyle bakıldığında Extramücadele'nin işlerinin, başına düşen Tophane vakasıyla birlikte, tam anlamıyla hedefine oturduğu söylenebilir. Olay üzerine yorumlarda bile *"Evetci - Hayırcı"*, *"dinci-laik"* vb. çekişmelerin, ayrışmaların izleri bu kadar yoğunlukla sürerken, aksini savunmak güç.

Eleştirinin bu kısmı üzerinde daha detaylı olarak durmak başkalarının





ya da başka zamanın işi olsun. Gelelim, Extramücadele'nin işlerinin, sergide iz sürme şansı bulduğumuz, başlangıcından bu yana gelişimine ilişkin değerlendirmeye. Extramücadele ismi, internet üzerinde çalışmalarını yaygınlaştıran, katıldığı etkinliklerle "*güncel sanat*" alanı içinde adını duyuran bir girişim oldu. Sosyo

- politik anlamda, *Kemalizm* eleştirisi, toplumdaki *muhafazakârlaşma* eğiliminin görselleştirilmesi, tabularla kitsch'in kaynaştırılarak popüler söylemin yapı sökümü ilk günden beri temel meselesiydi. Bunu, grafik dilin önplanda tutulduğu, amblemler, anagramlar, propagandist afiş ve baskılarla gerçekleştirdi. *Atatürk*

imgelerinden *Türban Şoray* gibi çalışmalarına kadar kullandığı malzeme, toplumun bütün katmanlarında yaygın olan görsel hafızadan seçilmişti. Eleştirisini yaptığı “*popüler medya*” malzemesinin dilini kendi dili olarak benimsemişti. Onun sınırlılıklarında dolanıyordu.

Bu sergiyle Extramücadele, plastik dünyada bir karşılık arıyor kendine. “*Mekâna yayılmış karikatür dergisi*” olmanın çok ötesinde, sanatın problemlerinin içine dalıyor. Günümüzde, yüzeysel bir değerlendirmeye yapaylığı yansıttığı düşünülmektedir, kullanımından kaçınılan “*plastisite*” sorunlarına dönerek kendine yeni alanlar arıyor. Bununla birlikte, “*görünürün dili*”ni ararken karşısına yeni olanaklar ve kapalı kapılar çıkacağını da gösteriyor.

“*Anıtkabir karşısında namaz kulan generaller*” bu dilin yalınkatlaşmaya dönük sıkıntılarını yansıtırken, “*Taş Gibi Anayasa*” işinde sahilde güneşlenirken Anayasa kitapçığını okuyan genç kız tam da bu yazki halimizi ele vermiyor mu? Sözün özü, galericilerle mahalle sakinlerinin kapıştığı bir ortamda dünyaya gözünü diken “*sanatçı*” kendi bakışına sahip çıkmaya çalışıyor. “*Güncel sanat*”ta kastedilen vurguyla ve fazladan mücadele ile tanışmamız ancak şimdi başlıyor.

Dipnotlar:

* 21 Eylül 2010 tarihinde Tophane’de sanat galerilerine yönelik olarak gerçekleştirilen saldırı. Saldırı ve sonrasında gelişen tartışmalar için önemli bir yazı: Süreyya Evren. “*Tophane Saldırısı Ardından Belirlenen Resmi Açıklamanın Bir Reddi*”, *Birikim*, 14 Ekim 2010.

(Radikal, 12 Kasım 2010)



İvır Zıvır Şeyler

Küçük şeyler üzerine düşünmenin çeşitli zorlukları var. Dilsel alışkanlıklarımızdan başlayarak “şey” kavramının tanımlanmasına dek uzanan, ölçek sorununu, kıyasın olanağını, bir şey olarak sanatın varlık biçimini konu alan farklı derecelerde güçlükler bunlar.

“Ah, kimselerin vakti yok / Durup ince şeyleri anlamaya” diyor şair!; oradan başlayalım. Kalın fırçalarla çizilmiş bir dünyada ince şeyler hep gözden kaçırılır. Küçük küçük çalışılmış detaylar izleyicinin dikkatini ister. Resimde boyanın eriyişi, tiyatrodaki ışığın dansı, müzikte suslar, sinemada

arkaplanda geçip gidenler, dikkat edip seçemesek de, dokuyu asıl kuranlardır. Küçük şeyleri görüp durmak, onunla vakit geçirmek gerekir.

Bu anlamda “*Küçük Şeyler*”ın hiç değilse iki önemli problemi var: “*Küçük*” olması ve “*şey*” olarak tanımlanması.

“*Küçük*” tanımlamasındaki en büyük problem “*başka bir şeye göre küçük*” ya da “*bir şeyin küçüğü*” imasını dilsel olarak içinde taşımasından gelir. Nietzsche’nin izinden giderek söyleyecek olursak, karşıtlıklar üzerinden düşünmeye alıştırılmış bir

kafa hiçbir zaman kendi istencini ya da gücünü bulamayacaktır. Kendisini daima bir başkasına göre kıyaslayarak bulunduğu için tepkisel olacak, bu ise, en hafifinden, karşısındakini güçlendirmekten başka bir işe yaramayacaktır. Büyüğün küçüğü, güçlünün güçsüzü, başarılının başarısızı olacaktır. Farkına varılmadan da olsa yapılan bu kıyasın kendisi iktidar üreticisi konumuna gelmiştir ve işin kötüsü böylesi bir denklemden sağlıklı olarak çıkmak mümkün değildir. Böyle olduğunda örneğin küçük resim, büyük ve orijinal olanın bir eskizi, taslağı olmanın ötesine geçemeyecektir ya da, en fazla, henüz büyümemiş ve büyüyerek olgunlaşacak, gelişecek kategorisine defedilerek zavallılaştırılacak, içinde taşıdığı cevher evcilleştirilerek himaye altına alınmaya çalışılacaktır. Sanatçıların dehalarıyla dolu olan eskizler, not defterleri, kolaajlar, yüksek değerden el değiştirmesi planlanan büyük boyutlu tuvalerin ancak belirtisi olarak addedilecektir. Hiç de garip olmamakla birlikte, bütün sanat piyasası baştan kabul edilmiş bu garabet anlayış üzerine kurulmuştur. Sanat tarihi her fırsatta aksini işaret

ederek, boyut olarak küçük tutulmuş işlerin, taslakların, unutulmuş, gözden kaçırılmış ya da yok sayılmış yapıtların önemini ne kadar gösterirse gösterebilir, piyasa kendi dilini baskın kılmayı bilmiştir. “Küçük şeyler”ın varlığı bu yüzden bir kez daha önemlidir.

O zaman şu soruyu sormak yerinde olacaktır: Küçük kıyasla anlaşılmayacaksa ondan ne çıkabilir; o gerçekte nedir?

20. yüzyılın parlak zekâlarından, iktidar mekanizmaları üzerine yaptığı çalışmalarla ön plana çıkmış Michael Foucault buna en güzel cevabı *çocuklar* ve *çocukluk* üzerine söz aldığı anda verir. Foucault, çocukluk döneminin büyüklerin dünyası tarafından çizilmiş bir perspektiflesürekli olarak yan alan, ikincil bir konu olarak görülmesine, dışlaştırılmasına karşı çıkar. Çocuk, Foucault’nun terimcesinde, büyümemiş kişi değil, insan olmanın başka bir biçimi olarak tanımlanır: Küçük insanlar. Bu tanımlama bizim için yepyeni bir ışık yakmaya muktedir olabilir. Bir şeyin küçüğü olarak değil, küçük olarak insan olmak bambaşka bir şeydir. Her şeyden önce

yüzyıllar boyunca içselleştirdiğimiz bir iktidar mekanizmasını bizim için görünür kılar. Böylece, küçük insanları insanlık adına kontrol etmemiz gereken bir zihinsel dönem, yetersiz ve aşağı bir grup olarak görmek yerine özgünlüklerini keşfedebileceğimiz bir alan olarak yeniden ele alabiliriz. *Primitive Art*'ın, *Art-Brut*'ün ya da çocuk sanatının farklı veçhelerinin keşfinin sanat tarihine neler kattığını düşündüğümüzde tanımlamaya yönelik yapılmış bu "*küçük*" girişimin önemi tam olarak anlaşılabacaktır. Hatta denebilir ki, bütün modern sanat bu bakış açısının başının altından çıkmıştır.

Edebiyat dünyasının Edgar Allan Poe ile "*short story*"yi (kısa öykü) ve Hemingway ve ardılı pek çok büyük öykücüyle "*short short story*"yi (kısa kısa öykü) bulması bunun örneği değil midir? Kafka, "*İmparatorun Habercisi*" öyküsünde, yarım sayfada bir romanda anlatabileceğini anlatmaz mı? Beckett'ın küçücük alanlarda, çok az sayıda karakter, dekor ve konuşmayla kotarılmış oyunlarında görkemli bir Faust etkisi yok mudur? Sinemada "*kısa film*"ın yaptığı etkiyi de benzer

bir sınıfa sokabiliriz. Sinemaya avangardı ve deneysel ufukları getiren, video sanatına giden yolu açan odur.

Son yıllarda "*minörlük*" olarak anılan ve büyük anlatılara bağlanmadan nasıl var olunabileceğini araştıran söylem de "*küçük şeyler*" düşüncesinin bir bağlamı olabilir. Ta ki, bu söylemin kendisinin de majör bir varlık kazanarak karşımıza dikilme ihtimalini göz ardı etmeyelim.

Bu yüzden serginin düzenleyicileri kavramın İngilizce çevirisi için bana ulaştıklarında "*trifles*" (ıvır zıvır) deyiverdim. "*Miniature art*" (minyatür sanat) ya da "*little thing*" (küçük şeyler) falan değil, düpedüz "*trifles*" olmalı bu başlık diye. Tam da üstünde durmaya değmeyen, fasa fiso, önemsiz öne çıkarılmalı "*küçük*" tanımında. Keza büyük anlatılara karşı kendini büyük göstermeye çalışmak yerine küçüklüğün altını çizmek gerekiyor kalın kalemlerle. Kabul etmeliyiz, günümüzde bize bir şey anlatacaksa "*önemsizin arkeolojisi*" anlatacak. Bu yüzden, yapabiliyorsak, "*küçük şeyler*"ı ancak "*küçücük şeyler*" lehine terk etmeliyiz!

“Küçük Şeyler” için diğer büyük problem “şey”lik. Küçük resim değil, küçük heykel, küçük sanat yapıtları vb. değil; küçük “şeyler”.

“Küçük şeyler bunlar; üstünde durmaya değmez!” diyenin aslında çok iyi bildiği, “şey”in müphemliği ve küçük de görmeye çalışsa “tanıma gelmez”in olanak barındıran gücü bu ifade de gizli olan.

Felsefe dilinde “şey”, nesne haline gelmemiş, nesne edinilmemiş olarak tanımlanıyor. Bir özne tarafından zihinsel olarak üzerine eğilinmediği için müphem kalmış, tanımlanmamış, varolan ama varlığı belirsiz, ifade bulmamış bir alan. Bir yandan dilin kurucu gücüne dikkat çeken bir yandan da, örneğin Kant’ın dilinde, bir şeyin kendisi (dinge an sich) olarak varlığını anımsatarak metafiziğe kapı aralayan bir sözcük “şey”. Nesne edinilmeye açık ama henüz varlık alanına girmemiş, bu yüzden de varlığın durulmuş, sabitlenmiş, iyice tanımlanmış yüzüne karşı “şey”in olanaklara gebe duruşu ön planda. “Oluş”u, akışı, hareketi getiriyor “şey”.

Küçük Şeyler sergileri, hiçbir şey için olmasa bile, bu soruları yeniden ele almamıza yol açtığı için önemli.

Eskişehir’de *Güzel Sanatlar*’ın gözleri ılık dolu genç sanatçıları ve onlar kadar heyecanlı kalmayı başaran öğretim üyeleri tarafından başlatılan “Küçük Şeyler” sergileri, belki başta koyduğu ufku da aşarak yoluna devam etme gücünü buradan alıyor. Her seferinde bünyesine kattığı yeni sanatçılarla yeni “şeyler” keşfediyor. O şeyleri derleyerek yeni bir “şey” yapma gücünü kendinde buluyor. Küçük oluşunu unutmadan ve küçüklüğünün değerini bilerek yeni öyküler yazıyor, tarihler atıyor.

Bu sergilerin bütünlüğü üzerine düşünülebilir mi; tek tek sanatçılar üzerinde durarak ya da işlerin açtığı patikalar izlenerek yeni yollara çıkılabilir mi; emin olamıyorum. “Küçük şeyler”in doğasına aykırı bir tutum olurdu sanki bu. Sergilerin bütünlüğü üzerine düşünmek onun sunduğu puzzle’a olan güvensizlik gibi geliyor bana. Küçük şeylerin parçaları elinizde bir son resim olmadan yapmaya çalıştığınız puzzle gibi. Puzzle olarak onun avantajı

ulaşmaya çalıştığınız son resmi bilmemenin güzelliğinde gizli. Tek başlarına geldikleri anlam bütünde olacakları anlamdan tümüyle ayrı olabiliyor; ancak, işin güzel tarafı o ki, bu parçalar ancak yan yana geldikleri parçalarla yerlerini bulabiliyorlar. Tamamlandıka yeni parçaların eksikliğini duyuran, bitmeyen bir resim çıkıyor karşımıza.

Ölçek sorununu şayet bir tablonun eniyle boyunun oranı olarak değil, sanatçının dünyayla olan hesaplaşması olarak alacaksak “*Küçük şeyler*”, içinde taşıdığı ileriye doğru atılma, kendini çoğaltma ama bunu da salt kendisiyle

yapmama eğilimleriyle bize organik bir skala çiziyor. Var olmanın, soluk alıp vermenin, dünyaya kendini eklemenin skalası...

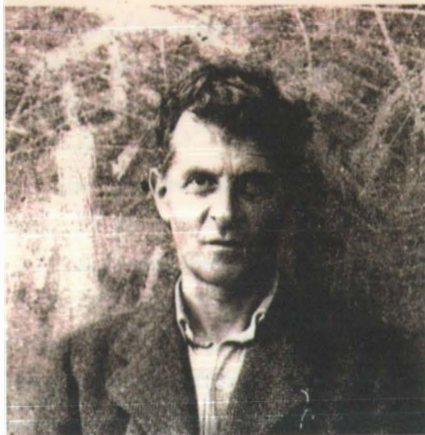
Koskoca insanlık tarihinde hâlâ insan olarak kalmanın ve sanatın kk erevesi içinde bir başka insanı bulmanın son ls...

Gülten Akın’ın “*İlk Yaz*” şiiiriyle başladık; yine onunla bitirelim:

*“Bir gün birileri öte geelerden
İslık alar yanıt verimiz.”*

(Küçük şeyler Sergi Kataloğu, Ağustos 2012)

Wittgenstein



Wittgenstein Evi (1926-1928), Viena.



Wittgenstein Evi (1926-1928), Viena.

Konuşulamayan Üzerine

Felsefi mirası üzerinde en çok tartışma yapılmış filozoflardan biridir Wittgenstein. İlk dönemiyle ikincisi arasındaki uzun boşluk... Dünyadan felsefeye, felsefeden dünyaya giden farklı yollar araması... Matematikten dilbilime, mantıktan metafiziğe büyük açıklıkları geçen geniş adımları atarken bile tereddütsüz ilgiler kurabilmesi... Arayışları sırasında halefleri tarafından yanlış anlaşılmaya açık keskin dönüşler yapması... onu zor bir filozof yapıyor. Analitik düşünceyi dilde kristalize etmekten anlambilimin çıkmaz sokaklarında metafizik için üstüne tırmanacağımız sağlam duvarlar örmeye kadar uzanıyor o miras.

Bununla beraber Wittgenstein'in felsefi mirasını anlamaktan daha zor olan bir şey varsa, o da onun dünyaya bıraktığı tutkulu ama tedirgin ruhu takip etmek olabilir. Bugün Bulgar Kültür Derneği olarak kullanılan *Wittgenstein Evi* (Haus Wittgenstein), bu ruhu adım adım dolaşabileceğimiz bir mekân olarak Viyana'nın orta yerinde duruyor. Evin başından geçenlerden oluşmuş uzun tarihçe ya da modernist mimari kriterler tarafından uğradığı eleştiri yağmuru beni pek az ilgilendiriyor. Sonbahar yağmuru altında giriş kapısından yukarı çıkan merdivenleri tırmanırken, Wittgenstein'in

hafifçe bir tepeye konmuş bu yapıya yönelirkenki heyecanını duyuyorum. Henüz kendisine yaklaşırken “İşte, ben buradayım!” diyen bir ev burası. Varlığını duyurma biçimi öylesine kuvvetli ki, binanın içine girdiğinizde de bitmiyor o duygu. Evin sizi kuşatıp ve her adımınızda size göz kulak olduğunu hissedebiliyorsunuz. Wittgenstein’in burayı yıkıp yıkıp yeniden yaparken neden ve nasıl “dil”den esinlendiğini görmemek olanaksız. Düşüncelerimizin etrafını çepeçevre saran dil, ilk bakışta kendini ele vermemesine karşın orada olduğunu nasıl duyuruyorsa Wittgenstein Evi de aynı işlevi görüyor.

Girişin davetkâr özneliği soylu ama mütevazı bir tablo çizerek misafirini içeri alıyor. Odalar ana cümleye eklenmiş yan cümlecikler misali güçlü bağlarla birbirlerine bağlanmışlar. Ancak, her şeyden önce, kapı ve pencere açıklıklarının kurduğu yoğun ilişkisellik ilginizi çekiyor. Gereğinden çok büyük ölçülerde açılmış bu boşluklar, mimarinin kökenindeki koruma/ kapatma işlevini tersine doğru çalıştırarak sizi harekete davet

ediyor. İçinde yaşayanı korumak için düzenlenmiş bir boşluk olsa da, geniş açıklıklarıyla dışarı doğru çıkmaya çalışan bir ev burası. İçeriyle dışarı, biriyle bir başkası, şimdiyle az sonra arasında gidip gelen, eyleminin dinamik ama aynı zamanda doygun ruhunu taşıyan, yaşayan bir ev...

Çağdaş Türk sanatı üzerine Avrupa’daki en büyük problemin kendine ait bir odanın yokluğu olduğunu anımsarsak, bu yapının önerdiği varlığa gelme ve devinimin önemini daha iyi kavrayabiliriz. Türkiye’de zaman çok hızlı geçer ve sosyal - kültürel örüntüler büyük bir hızla yerlerini yenilerine bırakırken, Avrupa’da Türkiye için zaman durmuş gibi. Burada Türkiyeli kimliği 1970’li yılların göç sarmalından bir türlü çıkamamış. Farklı bir kültürün içinde hayatta kalma perspektifine bağlı olarak ufuklar sınırlı kaldığı gibi, bu mücadeleye öyle ya da böyle bağlı kalmış olan sanatsal etkinlikler de çoğu zaman oryantalist içerikle doldurulma illetinin pençesinden kurtulamamış. Politik kökenleri olan “*gelenek aktarma*” niyetinin olanaksızlığı içine sıkışmış ve kendi kendini

tüketme yoluna girmiş. Dolayısıyla varlığa gelememiş, anlaşılammış/ anlatılamamış. Bu arada kalmışlığın dile gelmesine ancak -mimarlıkta olduğu gibi, geçmişle gelecek, sanatla zanaat, sosyal kurguyla teknik olgunluk arasında vücut bulan- doğru seçilmiş alanlar yeniden vesile olabilir.

Emine Stelzhammer öncülüğünde organize edilen *Sieben Grenzgänge* sergisi bu yüzden önemli bir etkinlik olarak anılmayı hak ediyor. Serginin adı *Sieben Grenzgänge*, yani *Yedi Sınırkapısı / Sınırşımı*. Burada bir sözcük oyunu da var.

Almanca “*grenzgänger*” sözcüğü aklını oynatmak, aklın sınırlarında dolanmak anlamında kullanılıyor. Serginin yedi sanatçısı Avusturya’nın sınırlarından geçerek burada bir yaşam kurmakla kalmamış, aynı zamanda sanatın sınırlarını belirlemek için de uçlarda dolaşmışlar. Serginin organizasyonunu üstlenen Avusturya Liseliler Derneği başkanı Çınar Sözer, bu ve benzeri etkinliklerle Türkiye’nin tanınmayan yüzünü tanıtmayı amaçladıklarını söylüyor. Sergiyi gezen Avusturyalıların sergiye tepkisinin olumlu olduğunu belirten Sözer, “*Türk sanatçıların yer aldığı bir sergi*



Esin Turan, Zekeriya Sarıbatır

söz konusu olduğunda böylesi çağdaş işler beklemiyorduk” dendiğinin de altını çiziyor.

Wittgenstein Evi’nin soru soran ve sordurtan kimliğinin içinde hemen girişte, Canan Dağdelen’in “dot”ları karşılıyor izleyiciyi. Yazıyla mekân arasında ustaca geçiş yapan bu porselen birimler, güçlü bir mimari duygusu veriyor. Sanatçı, tarihsel sıralama olarak daha sonraları ürettiği ve yine “dot”lardan oluşmuş mimari formlarla yazılarını ayrı tutsa da, kaligrafik yönü aracılığıyla doğrudan bedenle ilişkilenen yazı böylece mimari forma geçmek için en uygun ortamı da sağlamış oluyor. Bedenin hareketini taklit eden yazı ve bedeni saklayan kutu olarak mimari, hele ki Wittgenstein Evi’nin girişinde karşımıza çıkınca yepyeni ilişkiler kurmamıza olanak veriyor. İster istemez, Wittgenstein’in dili en temel öğelerine bölerek analitik olarak anlaşır kılma çabası sızıyor Dağdelen’in “dot”larına. “Bütün” dağıtılıp yeniden bir araya getirildiğinde “birim” hâlâ bütünün parçası mıdır ya da Gestaltçı anlamda birim bütünlüğü ne kadar temsil edebilir, sorularını sorduruyor

bu ilişki. Hemen arkasından ise dikkatsiz bir izleyicinin çarpması sonucu birbirine geçmiş dotların çelik sicimlerini ayırmak için devreye giren sanatçının maharetli elleri, bu birimlerdeki insan etkinliğine dikkatimi çekiyor. *Tractatus’tan Felsefesi Soruşturmalar’a* geçiş ancak bu kadar rastlantısal ve görkemli olabilir.¹

Dildeki parça bütün ilişkisini yansıtacak biçimde sergide konumlanmış işlerden biri, Esin Turan’ın büyük boyutlu kolajları. Daha önce *Daire Sanat’ta* izleme olanağı bulduğum kişisel sergisinin devamı niteliğindeki bu çalışmalar, sanatçının “kadın”, “benlik”, “iktidar mekanizmaları” gibi konulardaki sorgulamalarını dışa vururken, aynı zamanda kolajın modernist yapısını da gözler önüne seriyor. Buluntu fotoğraflardan alınma imgeler kumaş üzerine baskıyla tuvalin yüzeyini oluştururken tek tek anlattıkları konunu ötesinde bir kompozisyon duygusunu açığa vuruyor. Dilden sözcükleri çıkarttığımızda geriye ne kalır sorusu gibi, resimden çizgileri ve renkleri çıkarttığımızda geriye

ne kalacağını sorduran bu güçlü kompozisyon duygusu plastik olandan kavramsal olana nasıl geçileceğini de anlatıyor.

Eğitimi olduğu gibi yaşamının büyük bölümünü de Avusturya’da geçirmiş, şu sıralar Türkiye’de küçük ama kendine güvenen adımlarla önemli çalışmaların arifesinde olan, değerli sanatçılarda biri de Kemal Seyhan. Sanatın avangard gücünün farkında olan ve o güçle piyasanın dinamikleri arasında ustaca sınırlar çizdiğini düşündüğüm Kemal Seyhan’ın çalışmaları modernist dinamiklerden beslenmeyi bir an bile kesmiyor.

“Çağdaş sanat”ın her fırsatta kendini ayrı tutma isteğine karşın günümüzde modernist kökenleri işaret etmek çok önemli. Seyhan’ın resimleri karşısında yaşadığım duygu, kendimi tümüyle aşına hissettiğim bir sokakta yeni bir adresi aramaya benziyor. Seyhan’ın resimlerine bakarken Greenberg’e karşı² şunun söylenebileceğini düşünüyorum: Bir Mondrian resmi ne kadar yüzeydeyse Seyhan’ın resimleri de o kadar yüzeydeler. Nietzsche’nin altını çizdiği gibi, derinlik yanılısamı egonun bir yansıması olarak tezahür

ediyorsa geriye yüzeylerden başka bir şey kalmayacaktır. Ne var ki, bu kez yüzeyin kendisi olayın vuku bulduğu (kavramın hücum ettiği) uzam haline gelecektir. Pastel tonların arkasına saklanmış ve çok az renkle çözümlenmiş, adeta renk olmamaya doğru yola çıkmış çizgilerin arkasından yeni bir duyum kendine dil arıyor gibi görünüyor bu yüzden. Tuval yüzeyinin altında atan bir damarın canlılığı seziliyor. Bu damarın sanatçının yaşamı olduğunu kestirmek hiç de güç değil. Farklı kapılardan aynı avluya açılan odalar gibi duruyor modern sanat ve avangard Seyhan’ın resminde.

Zekeriya Sarıbatır’un cam üzerine baskıları eski bir geleneği yeni tekniklerle çağdaş sanata uyarlıyor. Çağdaş sanata açılan kolay yolu tercih etmeyen sanatçılardan o da. Marcel Duchamp’ın kavramsallığa açılan önerisini erken dönem yapıtlarından değil, *Büyük Cam*’dan³ yola çıkarak kavlıyor. *Büyük Cam*’ın bütün resim tarihini masaya yatıran büyük sorgusunu önce teknik anlamda çözümlüyor sanatçı. Malzemenin dokusunda yeni bir imgenin nasıl

görünür olacağını araştırıyor. Camın geçirgenliği imgelere saydam bir varlık kazandırıyor. Bu işlem sırasında üst üste bindirilmiş imgeler sadece duvarda değil, yerden yükselen formlarda da can bularak izleyicilerin arasına karışıyor. Songül Boyraz'ın binanın bir odasını kaplayan işi mimariyi doğrudan ele alan bir çalışma. Heykel öğrenimi görmüş olan sanatçının kavramsal çalışmalarından olan yerleştirmede, modernizmin sembolü olan toplu konut fotoğraflarıyla üst üste yerleştirilmiş çilek kasalarından oluşan düzenleme bir arada sergileniyor. Nuşin Arslan'ın küçük boyutlu soyut çalışmaları ve Nazım Ünal Yılmaz'ın tabloları serginin pentür anlayışına dönük işlerinden. Yılmaz'ın resimlerinde, kendi yaşamına göndermeleri olan sahneler gerçeküstü imgelerle bir araya getiriliyor. Aynı tarihlerde New York'ta Dan Cameron küratörlüğünde düzenlenen *Double Crescent (İkiz Hilal)* sergisinde yer alan işlerinden söz ederken, "*Bireysel olmayan hiçbir şey ilgimi çekmiyor,*" diyor sanatçı.

Avusturya'nın sınır kapılarından giriş yapmış yedi sanatçı *Haus*

Wittgenstein'in salonlarını dolduruyor. Yapıtlara tek tek baktığımızda, içinde bulundukları dünyaya kendi üretimleri ve benlikleriyle eklemlenen yedi ayrı cümle görüyoruz. Analiz edilmek için karşımızda duran, ancak henüz yeteri kadar seslendirilmemiş sözcükler... Wittgeinsten'in binanın duvarlarında gezinen gözleri bu cümlelerin arasında dolanıyor. Onlarda yeni anlamlar görüyor / onlara yeni anlamlar ekliyor. Bize de, birisi çıkıp bu anlamların peşine düşecek mi, yoksa öylece kaybolup gitmelerine izin mi vereceğiz sorusuna cevap vermek kalıyor. Bu cümleler bir araya geldiğinde ne söylüyor, gerçekten bir şey söylüyorlar mı ve onlar üzerine daha fazlasını söyleyebilir miyiz sorularının yanıtlarını duyabilmek için daha çok emek harcamamız gerekiyor. Bunun üstesinden ancak iyi organize edilmiş ve sürekliliği olan çabalarla gelebileceğimiz çok açık. Sanatın önerdiği yaşayan kültür, *Wittgenstein Evi*'nin tarihindeki gibi⁴ kendi kaderine terk edilerek unutuluşla mı yüz yüze kalacak, yoksa içinde soluk alıp verebileceği kendine ait bir oda bulabilecek mi? Türkiye'de

İstanbul Bienali'nin heyecanı sürerken, Viyana'nın hareketli olmasına karşın, çağdaş sanat açısından, Berlin ya da Basel gibi kentlerle karşılaştığında oldukça muhafazakâr kalan kültürel dokusu bu beklentiyle dolu.

Dipnotlar:

1. İlk dönem eseri olan *Tractatus'a* Wittgenstein, dilin analitik olarak parçalarına ayrılabilmesini söylüyordu. Böylece gereksiz öğeler (bağlaçlar, edatlar ve tek başlarına anlamı olmayan vurgular vb.) dilden çıkartılarak anlamda bir kesinlik elde edilebilecekti. Wittgenstein'in anlambilime dair tüm bulanıklıkların kökeninde gördüğü dilin yapısı böylece mantıksal kılınacaktı. Bu yüzden, zorlu bir göreve soyunan bu karmaşık yapının son sözünü "*Konuşulamayan üstüne susmak gerekir!*" mottosu oluşturuyordu. Oysa aradan otuz yıla yakın bir süre geçtikten sonra yazdığı ikinci dönem yapıtı olan *Felsefi Soruşturmalar'da*, aynı Wittgenstein, bu kez bambaşka bir yol izliyordu. İlk dönemi için sert bir eleştiri olarak okunabilecek bu yapıtında filozof, dilin yalnızca dilsel - yapısal öğelerden oluşmadığını, konuşulan - dil olarak onun aslında bir bağlamlar bütünü olduğunu, bu yüzden de onu parçalayarak ele almanın tümüyle yanlış olacağını belirtiyordu. Dil'in kullanımı ve onun ancak insan etkinlikleri içinde anlam kazanması neredeyse varlık alanını tümünü kaplıyordu. Dağdelen'in yazıyı "*dot*"lara ayırması ve sergide onun rastlantısal bir insan etkinliği sonucunda (aynen dil süreçlerinde olduğu gibi) şekil değiştirmesi bu süreci bir kalemde özetlemeye yetiyordu. Sözcüklere, harflere, "*dot*"lara dokunan insan eli anlamın kurucu ögesi olarak kendi varlığını onaylıyordu. Belki de, konuşulamayan üzerine susmamak, aksine daha çok konuşmak gerektiğini söylüyordu.

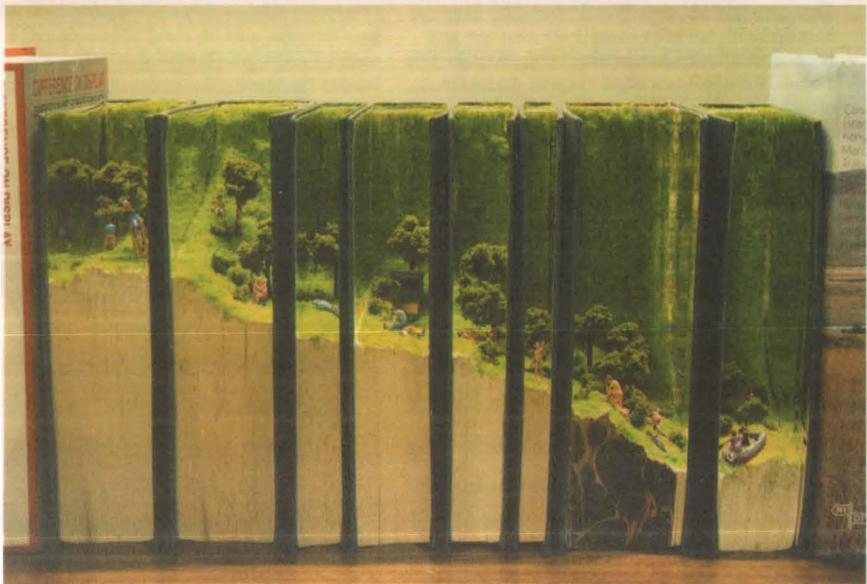
2. Greenberg modernizmi resmin yüzey sanatı olduğunu ve kendisinin dışında bir şeye göndermesinin olmadığını vurgularken bütün modernizmin ana hatlarını çiziyor gibidir. Ancak yanlış şuradadır ki, ne geniş anlamıyla modernlik ne de modernin sanattaki görünümüyle modernizm tarihsel sürecin herhangi bir yerinde tek bir anlama sahip olmuştur. Soyut resmin doruk noktası olarak Greenberg modernizmi modernin tezahürlerinden yalnızca biridir. Bu yüzden, özellikle soyut resimle minimalizm, modernizmle çağdaş sanat arasında gelgitler kuran çalışmalar için modernizmin sınırlarını çok keskin çizmemek gerekir. Bu noktada "*avangard*"ın eşlupasını yaklaşımı yine ufuk açıcı olacaktır.

3. Marcel Duchamp'ın üzerine çokça inceleme yapılmış ünlü yapıtı *Büyük Cam*'in önemi, sanatçının avangardın kökenindeki kavramsallığı nasıl anladığını göstermesi bakımından kıırılma noktasıdır. Yüzyıllar boyunca iki boyutlu yüzey üzerinde temsiller üretmeye yarayan resim sanatı dönüp dolaşıp *Büyük Cam*'da düğümlenmiştir. Duchamp burada bir yandan sanatçının aklında dolaşan imgelerin hem yüzey hem de uzam olan bir mekânda kavramsal olarak nasıl bir araya getirilebileceğini araştırırken, bir yandan da resmin bütün olanağının temsilde tükenmediğini aslında herhangi bir şekilde imgeden yola çıkarak dünyaya açılmakta olduğunu gösterir.

4. Wittgenstein Evi, harap durumda ve yıkılmak üzereyken 1971 yılında Bernard Leitner tarafından restore edilip *Bulgar Kültür Derneği* olarak işlevlendirilerek son anda yok olmaktan kurtarılmıştır.

(Artam Global Art, Ocak 2012)

Murat Gö'k, Sınır (Hamak), 2010



İrem Tok, İsimsiz (Münib), 2011.

Anne, İstanbul Nerede?

Her yazı bir *üslup* ister. Öyle ya da böyle bir üsluba akar. Üslup olmaksızın yazmak çalakalem yazmaktır. Sözcükleri üst üste yığmaktır. Önünde sonunda çöker, iflas eder. Ancak bir de Janus'un diğer yüzü var. Üslup bir yazının tükendiği yerdir. Üslup başladığında yazar susar, nesnesi susar, bilinç bile belirli bir tıkanmayla yüz yüze gelir. Üslup sizi tüketmektedir. Her yazar bir üslupla ve aynı zamanda ona karşı yazar. Üzerine olduğu şeyle yazının arasına giren bir kara kedidir üslup. Eğer ki üslubun peşine takılıp giderseniz o sizi bambaşka, hiç tanımadığınız bir sokağa çıkarıp yapayalnız bırakabilir. Yazının huyunu suyunu bilenler için zaman zaman buna izin vermek de gerekir.

Yazmanın bu oyununu bilmeyenler, onu aslında kendi tasarlamadıkları bir planın parçası olarak yalnızca kariyer aracı olarak görenler için bu kapı sonsuza dek kapanmıştır. Onların ne üslupları vardır ne de bir üslubu sökmüşlükleri. Onlar biteviye konuşurlar. Anlattıklarından geriye bir dönemi tasvir eden iktidar ilişkilerinin yarattığı kakofoniden başka bir şey kalmaz.

Çağdaş sanat yapıtı söz konusu olduğunda *üslup* ve *üslupsuzluk* arasındaki bu gerilimli çizgide ilerlemeye zorunlusunuzdur. Hem de söz konusu kakofoni tarafından üretilmiş bir piyasanın pseudo (yapma)-denizinde.

90lı yılların ardından Türkiye çağdaş sanatının neliği üzerine düşünmenin eskisine göre epey zorlaştığı aşikâr. Ancak bundan daha zor olanı yurtdışından Türkiye’deki çağdaş sanatın görünümünü takip etmek. Keza, devlet eliyle ya da özel sektör tarafından finanse edilen etkinliklerin büyük çoğunluğunun kendini oryantal etkilerden kurtardığını söylemek zor. Geriye kalanlar da ticari kaygıları aşan çabalar olmuyor çoğu zaman. O yüzden iyi örnek bulmak, vasatlar korosunun bir örnek seslerine aldırmadan o örneğin üzerine konuşmak her zamankinden önemli.

Viyana’da 23 Ocak - 21 Nisan 2013 tarihleri arasında izleyiciyle buluşan *Mucizevi Göstergeler - Bugünün İstanbul’unu Aramak* sergisi bu yüzden dikkatle incelenmeyi hak ediyor. *Uygulamalı Sanatlar Müzesi*’nin (MAK) düzenlediği etkinlik birkaç açıdan önemli. İlk olarak Viyana’da şimdiye dek karşılaştığım Türkiye’yi temsil eden çağdaş sanat etkinlikleri hep bir denge arayışını gösteriyordu. Eskiyle yeni, modernle geleneksel, avangard olanla ticari olan arasında ince bir

çizgi üzerinde yürümenin zorlukları okunuyordu hemen her sergide. Bu yüzden ne tam anlamıyla küratörlerin kafasından yansıyan panoramayı görmek olanağı doğuyordu ne de Türkiye çağdaş sanatının bugünü üzerine gerçekçi bir fikre sahip olmak.

MAK’ın sergisinde kavramsal çerçeveyi *Franco Moretti*’nin *Signs Taken for Wonders* (Mucizevi Göstergeler) kitabından hareketle oluşturan küratörler, yeni ve yabancı bir kültürle karşılaşma anında yaşanan şaşkınlığı serginin merkezine koymuşlar. *Simon Rees* ve *Bärbel Vischer*’in küratörlüğünde düzenlenen serginin teması benim için iki kere ilginç. Bir yandan son on beş yılda İstanbul’un çağdaş sanat piyasası için yükselen bir ivmeyle marka değeri kazandığı bir süreçte cazibe merkezi haline gelişine tanıklık ettim. Bir yandan da son bir buçuk yılını geçirdiğim Viyana’da *Moretti*’nin sözünü ettiği şaşkınlıkla bu kentteki mucizelere tanıklık ettim. Şimdi bu etkinlik dolayısıyla zihnimde üst üste binen bu iki kentin imgesi sergiyi benim için daha ilginç kılıyor. Kuşkusuz serginin en dikkat çekici

işi, Cevdet Ereğ'in sergi mekânının büyük bölümü kaplayan *Re-Illumination* (Yeniden Aydınlatma - 2013) işi. *MAK*'ın bir zamanlar iç avlu (hof) olarak kullanılan, ancak daha sonra sergi salonunu oluşturmak amacıyla üzeri kapatılan mekânının tavanını açtırıyor sanatçı. Böylece ışığın yeniden mekâna dolmasını sağlıyor. Sergi alanın tam ortasında yer alan ve metrelerce yükselen kalın beyaz perdelerle çevrelenen alan bütün somutluğuna rağmen mistik bir atmosfer yaratmayı başarıyor. Ereğ'in önceki işlerinin ışığında bu iş üzerine daha detaylıca durmak gerek. Ancak burada kısaca da olsa şunu hemen söylemek mümkün: Kuşağının diğer sanatçılarının aksine modernist bir akılla iş yapıyor Cevdet Ereğ. Ne demek istiyorum bununla? Arkaplanda neyin yattığını anlamak için ek bir açıklama olmaksızın okunamayacak, alımlayıcıyı sanat tarihsel anlamda kendisine bağımlı kılan (günümüzde daha çok küratöryal açıklamalara mahkûm eden) fazlasıyla kişisel hikâyelerin yer almadığı bir anlayışı kastediyorum ilk elden. Daha sonra da, çok uzaklarda kalan estetik kriterleri geri çağıran tutumu

görüyorum. Boyutun yeniden gündeme gelmesiyle *Aristotelesci yücelik* kategorisi, gözle doğrudan ilişkiye geçmesi ve dolayısıyla kompozisyon kaygısı gütmesiyle düzen (harmony) isteği ve kavramsal yönden *Aydınlanma* gibi olguları tartışmaya açmasıyla biçim - içerik diyalektiği gibi 20. yüzyılı kat eden evrensel temalara sesleniyor Cevdet Ereğ'in işi. Bu sebeple onu kuşağının içinde yeni bir nokta olarak yeniden düşünmeli.

Serginin hemen girişine konumlanmış Halil Altındere'nin *Boks Torbası* (2012) ise İstanbul'u anlamak iddiasıyla ortaya çıkan sergi için bir manifesto niteliğinde bana kalırsa. Rakibine karşılık veremeyişinden istifade boksörün dilediğince dövebilmesi amacıyla tasarlanmış yumuşak bir boks torbası yerine mermerden bir replika asmış duvara Altındere. Gönüllü el vermediği için yanına yanaşanları "*Lütfen, yavaş vurun!*" diye uyarıyor ama bana kalırsa pataklamaya yeltenenlere haddini bildirmesi için kenarına "*Bir tane de siz geçirin!*" diye bir not da asılabilirdi. Kendisiyle şöyleşirken yapıta "*İstanbul'da Çağdaş Sanat*" ismini

önermeyi bile aklımdan geçirdim.

Sergi o ya da bu şekilde yolu İstanbul'dan geçmiş yerli ve yabancı onlarca sanatçıyı bir araya getiriyor. Hepsinin de bambaşka hikâyeleri var ve hikâyelerin bu çeşitliliği İstanbul'un çok renkliliğini de yansıtıyor. Hüseyin Alptekin'in *Heimat*'ını (Yurt - 2001) burada görmek (on binlerce Türkiyeli göçmenin yaşadığı Viyana'da) bambaşka duygulara yol açabiliyor örneğin. Ahmet Öğüt'ün fırlatılmış taşları (2011), Murat Gök'ün sınır telleri üzerine kurduğu *hamak* (2010), Canan'ın *İbretnüma'sı* (2009) kendi tanıklıklarından yola çıkarak sadece İstanbul'un değil Türkiye'nin bugünü üzerine de pek çok şey söylüyorlar.

Sibel Horada'nın *Ateş Günlükleri* (2012/13) benim en çok ilgimi çeken işlerden oldu. Sergi mekânına yerleştirilmiş yanmış kasalar ile duvarda yer alan ve kasaların yanışını tespit eden fotoğraflar bir yandan Ereğ'in işinde olduğu gibi kendi başına ayakta duran bir estetiği kurarken, bir yandan da git gide yok olan İstanbul'un bugününe dair en güçlü imgeyi üretiyorlar. Bir köşede sessiz bir biçimde duran daktilo

ise boş yere kayıt tutuyor. Horada'nın işinin hemen yanı başında yer alan Emre Hüner'in *Bütün Evrenden Azıcık Büyük* (2012) işi ise bize gerçekten büyük bir sahne kuruyor. Her köşesini çerçeveleyerek yeniden ve yeniden yorumlamayı gerektirecek bu büyük yapboz İstanbul imgesiyle kusursuz biçimde örtüşürken asıl olarak çağdaş sanatçının malzeme ötesi duyarlılığını taşıyor.

Bütün bunların yanında sergide bizi bir anda *Turquerie* modasına geri taşımaya yetecek örnekler de yok değil. Mardin'i bir kez bile ziyaret eden hemen herkesin tanıdığı, Süryani geleneğinin izini sürmek için evini ziyaret ederek kumaş boyamalarından satın aldığı Nasra Şimmes'in işlerini Viyana'da görebilmek elbette ilgi çekiciydi. Ancak bu işin İstanbul'la ve çağdaş sanatla bağını kurmak için mucizeden fazlası gerekiyor kanımca ya da yalnızca yut dışından İstanbul'a dönüşü hasebiyle olsa gerek Yeşim Akdeniz Graf'ın resmiyle (*Malaparte Evi* - 2008) bu sergide karşılaşmak insanı şaşırtabiliyor. Çağdaş sanatın bugünü için bir panorama kurmaya metinsel bağlardan daha fazlası gerekiyor.

MAK'ın sergi çerçevesinde yaptığı etkinlikler hem kurumun ciddiyetini açığa vuruyor hem de destekçi kurum olarak **OMV**'nin Türkiye piyasasında ısrarının boyutlarını gösteriyor. Atölyeler, film gösterimleri, rehberli turlar, paneller serginin sürdüğü üç aylık periyoda yayılmışlar. Serginin açılış günü Eylem Aladoğan, Paulo Colombo, Ahmet Öğüt ve *Bige Örer*'in katılımıyla yapılan panel özellikle ilgi çekiciydi. Sergi küratörlerinden Rees'in yöneticiliğinde gerçekleştirilen oturumda doğal olarak yaklaşan *İstanbul Bienali* üzerinde duruldu. Ahmet Öğüt'ün, *"90'lı yıllardan bugüne etrafındaki dün ya değişti ama bienalin kendisi değişmedi,"* sözü panele damgasını vururken, müthiş bir duyarlılıkla, *"Yaptığımız her hareket bizden sonraki kuşağı çok daha güçlü olarak etkiliyor,"* saptaması ise Türkiyeli çağdaş sanatçı kuşağının dikkatle üzerinde durması gereken bir uyarı gibi göründü bana.

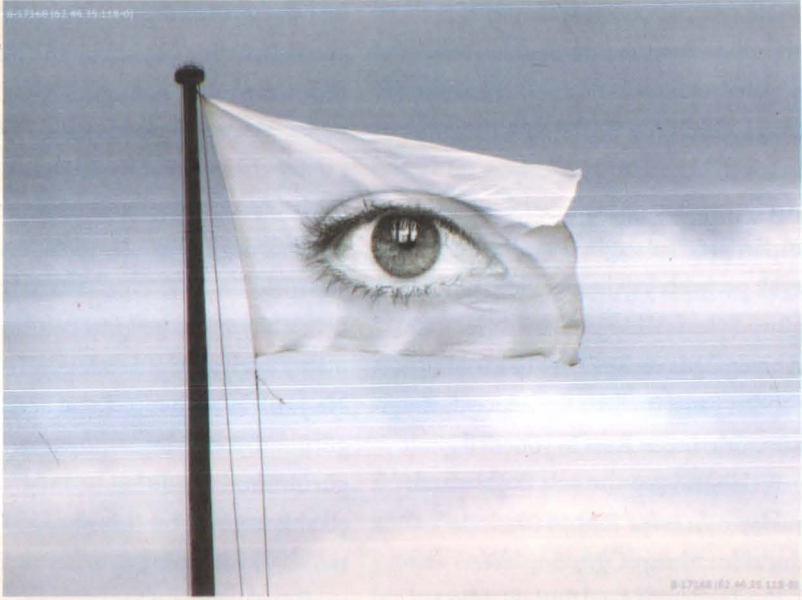
Fuar ya da galeri sergilerinin ötesinde Türkiye çağdaş sanat ortamı adına yurtdışında atılmış bu önemli adım bizim açımızdan cevaplanması gereken pek çok soruyu da beraberinde getiriyor. Bunların en önemlilerinden

biri de *İstanbul Bienali* arifesinde gerçekleştirilen böyleleri büyük bir organizasyonun açılış günü panelinde neden kimseciklerin olmadığı. **OMV** çağdaş sanatı destekliyor. Ancak bir şirket olarak amacı sanat tarihine katkı sunmak değil. Şirketler seçimlerini yaparken önem sırasını sanatsal gelişim belirlemiyor. Bu gelişimi belirleyecek olan Türkiye sanat ortamının kendisi. Ne yazık ki biz henüz buna aymış görünmüyoruz. Piyasanın yarattığı gürültünün içinde henüz karşı çıkabileceğimiz bir üslubumuz / sanat tarihimiz bile yok. Suyunun suyunun suyu sanat aktörlerinin sanat tarihi üzerinde tahakküm kurmasına izin veriyoruz. Bu yüzden saman alevi gibi her beş senede bir *"star"* değiştiriyoruz. Yerleşik *"barbarlar"* olarak kendi tarihimize biçim veremiyoruz. Düşünce üretmek yerine piyasanın adımızı seslendiği her yere gitmeye hazır gibiyiz. Her gördüğümüzün yeni, her yeni günün mucize dolu olması bununla bağlantılı olabilir mi?

"Janus, bir yüzü sağa, bir yüzü sola bakan iki yüzlü Roma tanrısıdır."

(Art Unlimited, Mart 2013)

Mehmet Çeper, Beş Duyu - Göz, 2015



Mehmet Çeper, Beş Duyu - Kulak, 2015

Kendilik Teknolojileri

Türkiye çağdaş sanatı üzerine avangardın lehine bir tarih yazılacaksa bu, ne 90'lı yılların postmodern dalgasından beslenen felsefi tümce alıntılamaçılığından (türlü formatta kavram markalandırmasından) ne de politik tezahüre denk geldiği düşünölen farazi kopuşlardan başlatılabilir. Böylesi bir tarih ancak tarihyazımının kör noktalarının araştırılması ve *ilişkisiz ilişkilene*me biçimlerinin ortaya çıkarılmasıyla hayata geçirilebilir. Sözünü ettiğimiz türden bir yazım, bir barda sıkılmış iki arkadaşın içki içerken akıllarına gelen fikirler, sahil kenarındaki bir

yürüyüş, bir şiiri bir nesneye bağlama zorunluluğunu duymak, fanzin çıkartmakla uluslararası Sürrealist hareketlere mektup yazmak arasında oluşabilecek bir anlatı olacaktır, kolaylıkla çözöp bir başka yerinden yeni kıvrımlar açabileceğimiz bir tarih.

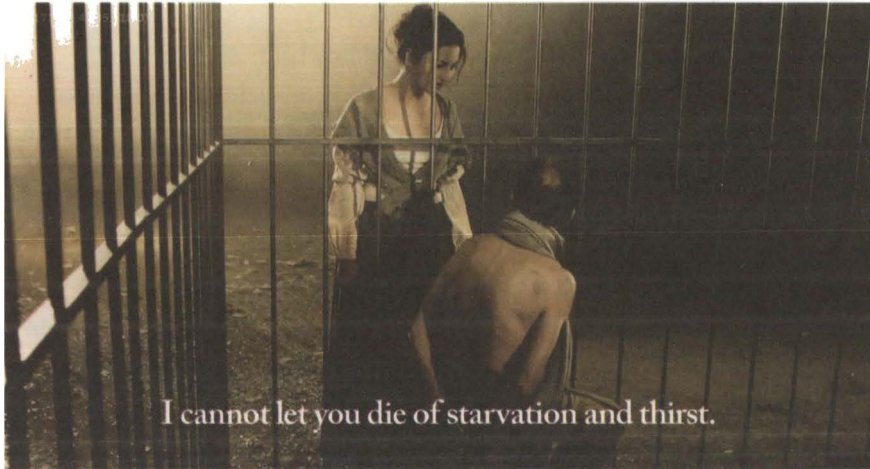
2004 yılında ilk adımlarının atıldığını söyleyebileceğimiz *Periferi Kolektifi*'nin hikâyesi bu tarihi yazmaya aday eylemleri verir. Şiir için sokak manifestoları, mutant sanat çağrıları, *Şebeke* ve *Sürrealist Eylem Türkiye* girişimleri, *Siber Gnosis* dergisi vb. birbirinin üzerine katlanmış bir

sürü kıvrım bulabiliriz orada.

09-30 Aralık 2015 tarihlerinde *Yort Savul*'la başlayan *Periferi*'nin INS sergileri, 07-21 Ocak 2016 arasında *Uygarlığın Huzursuzluğu* ile devam etti ve 05-27 Şubat 2016'da *Interzone* ile tamamlandı. Üç sergi birbiriyle ilişkilmesi çok kolay görünmeyen üç düşünsel öncüyle işe koyuluyordu: Ece Ayhan, Sigmund Freud ve William Burroughs. *Periferi*'nin içinde yaşadığımız olanaklı olanaksızlıklar evreninde böylesi bir sergi kurgusuyla INS'i vücuda getirmesi, başka tür bir zaman kavrayışıyla tarihe bakma cesaretini taşıdığı için bir kez daha değerliydi.

2008'de *Sürrealist Eylem*

Türkiye'nin (S.E.T.) ilk metinleriyle karşılaştığımda, çeviri, özgün üretim, yeniden üretim, şiir kalkışması, plastik sanatlar inadı, sahne performansı vb. başımı döndürmüştü. Dünyaya dünyanın taşrasından bakma gayretiyle Fransız sürrealizminin elitlerine bodoslama saldıran Belçika sürrealizmini anımsatıyordu S.E.T. girişimi. Nazi işgali yıllarında NRF'in (Nouvelle Revue Française) işbirlikçiliğine karşı *Correspondance*'ın tutumu böyleydi. Muğlak referanslar, öznelik pozisyonlarının askıya alınması, metinleri yerinden etme ve bilinçli / bilinçdışı kaydırmalar... Bu



Ferhat Özgür, Cimon ve Pero, 2011

yüzden *Sitüasyonistler*, Fransa'nın "meşhurlar"ı yerine Paul Nougé'nin de öğrencileri olan ikinci kuşak Belçika sürrealistlerini öncül olarak görmüştü. İzmir'den başlayarak Kadıköy'den devam eden "merkez"deki eşeği huzursuz etme deneyimi, bu anlamıyla, Sürrealist programı Türkiye'de Sitüasyonist kaydırmaya en çok yaklaştıran harekettir. Bu anlamıyla S.E.T.'in "öteki tarihi" hâlâ yazılmayı bekliyor.

Şimdi taşları yeniden dizerek ve hata yaparak başlama zamanı.

Ya da Olmayan Uygarlığın

Muhteşem Huzuru

"Sürrealizmin, Artaud'nun dediği gibi zihinsel bir durum olduğu kabul edilirse, burada yapılan işin tinsel bir faaliyet olduğu kabul edilirse, bu alana sadece plastik bir etki olarak bakılamaz. O yüzden, Türkiye'de sürrealizmin ya da başka bir avangard akımın varlığından bahsedeceksek, bunun aranacağı yerler tezler olmayacak, çünkü orada çok kısır kalmış, esasında hiçbir geçerliliği olmamış kanonun kendi kendini çürütmeme çabasından başka bir şey

bulunamıyor."

Rafet Arslan'ın ifadeleri sürrealizmin "gerçeklik üretimi" programından hareketle, çok önce söylenmiş ve hâlâ söylenmeyi bekleyen sözler olarak karşımıza dikiliyor. Türkiye'de sürrealist bir akımın olanaksızlığıyla ilişkili bu ifade, kendini tarihin karşısında, zamanın yanında konumlandırmış bir programın (bir program çatışmasının aslında) olanaksızlıkla yola çıkması bakımından da önemli. Ancak bu "koşullu olanaksızlık" başka bir şey daha söylüyor: Tarihin dışında da zamanın bir akışının olduğunu. Benjamin'in Marksizme getirmeye çalıştığı zaman kavrayışı olduğunu öne sürebiliriz bunun. Bununla da Sürrealizm'e haksızlık etmiş olmayız, keza Hal Foster'ın *Zoraki Güzellik*'te ustaca gösterdiği gibi, 20. yüzyıl başında Marksizmle Psikanaliz arasında yaşanmış büyük çarpışmanın bir sonucudur Sürrealizm. Bugün avangard sözcüğünden imtina edenlerin davranışının, 90lı yıllar refleksiyle, onun içine karışmış bu iki büyük ekolden sakınma çabası olduğu da düşünülebilir. Oysa sürrealizm,

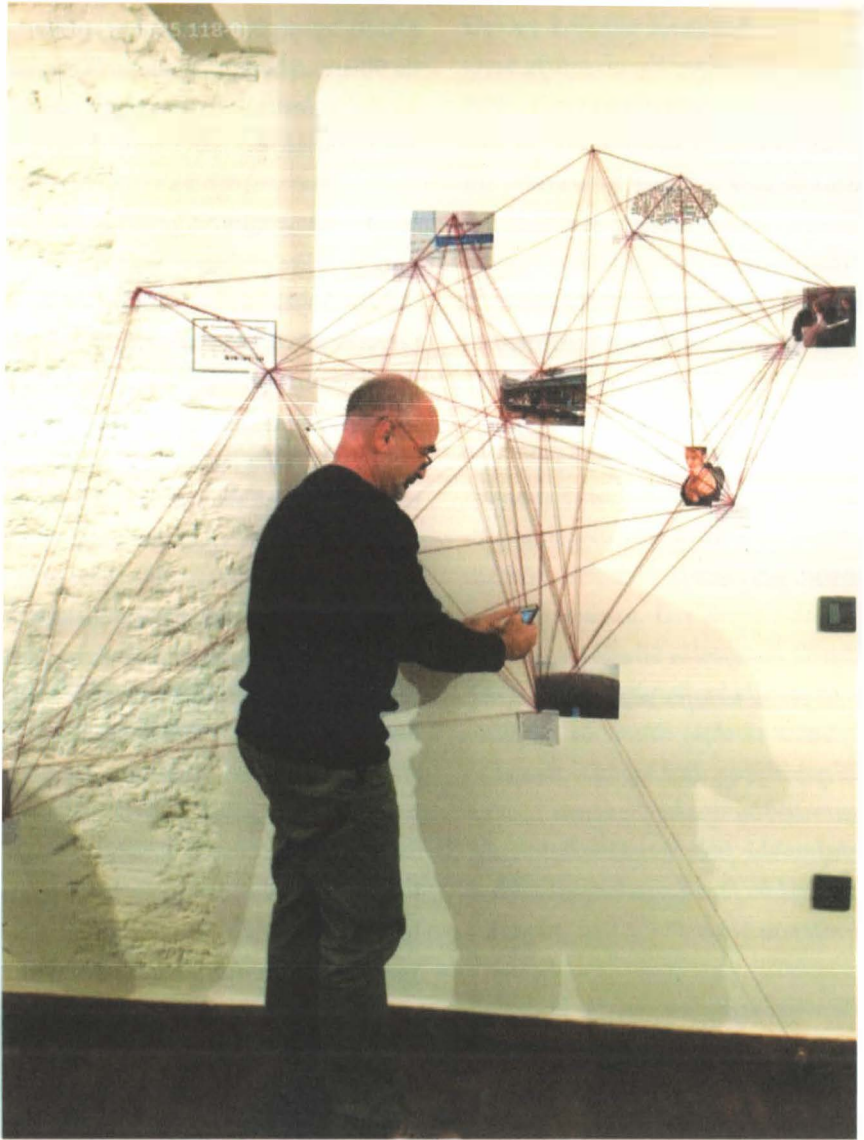
dünyanın hâlâ kanlı canlı karşımızda duran kıyametî problemlerinden kaçışın değil onunla çarpışmanın resmidir. Olanaksızlık ancak olanağın inşasıyla savuşturulabilir.

Freud'un önemi, Althusser için, onun dönemi için ıssız bir dünyada pratik - teknik - teorik bir zemin kurmaya girişmiş olmasından gelir. Psikanaliz, yöntemleri ya da sonuçları bakımından değil pratiğin teorik bir dünyaya analitik olarak uygulanma çabasından dolayı değerlidir. Freud'un baktığı dünyada uygarlık, yoksulluk, çirkef ve zulümle iç içe gelişmektedir. Freud kendini sadece kişi olarak değil, teorik olarak da yapayalnız bulduğu bu dünyada ilhamını Sofokles'ten, Shakespeare'den, Moliere'den ve Goethe'den almak zorunda kalan olanaksız bir bilim adamıdır.²

Viyana'da 9. Bölge'de, Freud'un ikliminde gezinirken, merkez üniversite ile *Votiv Kilisesi* arasında yer alan Sigmund Freud *Park*'taki anıtta bilim adamının şu sözlerini okuruz: *"Die Stimme des Intellekts ist leise."* Anıtta bu kadarına yer verilmiştir. *"Akıl alçak sesle konuşur."* diye

çevirebileceğimiz bu sözün devamında ise *"aber sie ruht nicht, ehe sie sich Gebör verschafft hat."* der. Yani, *"ancak kendine dinleyecek bir kulak bulana kadar da sakinleşmez."*

Aklın uygarlığı gerçekten de kendini duyurana kadar durmuyor. 20. yüzyılı kateden modernite ardında bir savaşlar ve katliamlar tarihi bırakarak görünmez olmak üzere. Ancak bir kez daha basit ikilikleri kullanarak *"akıldışı"*na övgüler düzmeden önce *"akıl"*la kastedilenin farklı görünümelerini birbirinden daha iyi ayırmak gerekiyor. Keza sadece geçmişin *"toplama kampları"* değil, Avrupa'da yükselmekte olan ırkçı eğilimler de akıl ile akıldışının nasıl hızla birbirinin içine geçebildiğini gösteren örneklerle dolu. Freud'un sadece önsözünü yazmış olduğu huzursuzluğu buradan da anlamak gerekiyor. Kendini uygar olarak gören barbarlık ile uygar olmamayı barbarlık olarak tanımlayanın işleme ve dışlama mekanizmalarını yeniden keşfederek... Politik olan tam da bu alanda sürüp giden bir mücadele olarak karşımıza çıkıyor çünkü.



Murat Germen

Freud'dan devralarak kitabına koyduğu “*estetikğin huzursuzluğu*” ismiyle Rancière'in sanata yüklediği işlev de işte burada görünür oluyor. Sanat, ne temsili rejimden kopmakla ne izleyicisiyle arasındaki mesafeyi kapatmayla ne de mesajının radikalliğiyle politikanın edimselleştirici rolünü üstleniyor. O bunu “*sanat - olmayan*”la girdiği ilişkide, bir nevi kendiliğinden, üstlenmiş durumda. Bu mekân ve zaman düzenleyici edimsellik aynı zamanda estetik bir politikaya da karşılık geliyor.

*“Estetik deneyim ve estetik eğitim, sanat formlarının siyasal özgürleşme davasına yardımı vaat etmez. Estetik deneyime ve eğitime özgü bir siyaset vaat eder; bu siyaset, öznelere ulaşmazlık [dissensual] buluşlarıyla yarattıkları formların karşısına kendi formlarını koyar.”*³

*“Estetik tarafından sanatın ‘doğasının bozulması’nın kınanması, sanatın bir ‘doğası’ olduğunun ya da sanat adının ikirciksiz olduğunun güvencesi yerine geçiyor.”*⁴ sözleriyle Rancière bir yandan sanatın nasıl siyasal

olabileceğini gösterirken, bir yandan da 90lardan beri yakamızı bırakmayan modern - postmodern tartışmasındaki zemin eksikliğine işaret ediyor.

Bir mekân olarak INS’in ve onu harekete geçirici bir edim olarak *Periferi Kolektifi*’nin Gerçeküstücülük’ten devraldığı deneyimin, basit ikiliklerin çok ötesinde, zamana dokunan bir yönü olduğunu düşünüyorum. Bunu, sergilere katılan sanatçılarda ve işlerin üretilme sürecinde olduğu kadar sergi konseptleriyle yapılan çağrının çağ ruhunda paralaks yaratan bakma biçiminde de hissetmek mümkün.

Murat Germen, “*Sanat Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*”da küratörün isim avcılığını basitçe görselleştiriyor. Sanatçı isimlerini simgeleyen fotoğrafların kırmızı iplerle birbirine bağlanması yerleşik estetiğin nasıl yaratıldığını ve ardındaki ekonomi - politikayı tereddütsüz özetliyor. Zeynep Beler’in yatağa yüzükoyun uzanmış figürü ve Hüseyin Rüstemoğlu’nun yastığı, Germen’e içeriden bir cevap sanki. Yatağa kapaklanmış ve yastığının üzerine

anti-depresan olarak kıvrılmış uyku ile baygınlık arasındaki sanatçı. Berkay Tuncay'ın yerleştirmesi ise Freud'un günümüzdeki haritasını veriyor. “*Sıradan Bir İnternet Gezgininin Duygu ve Kaygıları*” ismini taşıyan yerleştirme, Adam Curtis'in belgesellerinden yola çıkarak üst üste yığılan imgeler için yassı bir evren kuruyor. *Cins*'in tapınağının içi...

Sigmund Freud *Park*'taki ünlü mottoya, parkı çevreleyen okulun bakış açısından bakarsanız başka, kilisenin bakış açısından bakarsanız başka bir şey okursunuz. 2012 yılında, birçok aktivist ve insan hakları savunucusunun da desteklediği, çoğunluğunu Pakistanlı mültecilerin oluşturduğu *Viyana Mülteciler Protesto Kampı* (Refugee Protest Camp Vienna) bu parkta kurulmuştu.

Ben, aklın sakin sesini dinlerken, mültecilerin bakış açısında kalmayı tercih ediyorum; ki onlar önce kiliseyi, sonra da akademiyi işgal ederek “*uygarlık - olmayan*”ın nasıl da her yerde ve dönüştürücü formlar kurduklarını göstermişlerdi.

Devlet Adlı Bir Kambur

Oysa hikâye *Ece Ayhan*'la başlamıştı. Fikir, *Yort Savul*'a dair ama onun hakkında hiçbir söz etmeyecek olan bir yazı ve sergi olabilir. Belki de sadece yazılmamış bir kitabın ismine geri dönmek dışında: *Devlet Adlı Bir Kambur*,⁵ ki bu ismin Türkiye'nin bitmeyen şimdiki zamanı olduğunu düşünebiliriz.

2012'de gerçekliğin bir başka terörü sonucu, Türkiye'ye giremediğim bir dönemde, göremediğim bir sergiler dizisine, *Gerçeklik Terörü*'ne katalog yazısı yazmıştım. *Yort Savul*'u da göremeyeceğim büyük olasılık. Yine de, bana gelen görsellerden, sanatçı notlarından, *Periferi* için kurucu öge olduğunu düşündüğüm bir bedenlilik halinin yansımalarını okuyabiliyorum. Şiirle bu derece yoğunlaşmış adamların bedendeki bu ısrarı bana çok şey anlatıyor.

Komet'in videoları, Ferhat Özgür'ün “*Cimon ve Pero*”su, Alper T. İnce'nin “*Rûkû*”su, Mehmet Çeper'in “*Duyu*”ları, Aytuğ Sertsarı'nın tuvaleri, Emre Zeytinoğlu'nun *Arif Çağlar*'ı bu kayıp beden arayışları

olarak bir araya geliyorlar. Bedenin beden olarak bir araya getirilişinin bir ters okuması olarak yorumlanabilir bu işler. Çeper’de, yeniden organlara bölünerek duyuların egemenliğinde bir bölge inşası olarak yorumlayabiliriz bunu.

Komet’te, öznenin bedeninin dilsel kuruluşuna tanık oluyoruz. Videonun “görünür”ü, dilin “söylenir”inin ideolojik kurgusunu açığa çıkarıyor. Özgür’de, onun videoları içinde en ayrıksı duran örnekle, gerek videonun yapımında gerekse içerdiği sembolizmde ideoloji olarak öznelğin karşı koyulmaz çekiciliğini hissedebiliyoruz. İnce’de, ölünün bedeni rükû ile secde arasında izdüşüme uğruyor. Zeytinoglu’nun Ece Ayhan’ın şiiriyle Arif Çağlar’ın kayıp mektubunu, portresini ve mektupla gönderilmiş ama kaybolmuş kartpostalın yeniden üretimini bir araya getirmesi de benzer bir beden inşasını imliyor; bu kez tarihsel ve düşünsel bedenin inşasını. Bölünmenin Kosuthvari bir araya getirilmesi belki de. Tarihsellik duygusunun en yoğun karşımıza çıktığı ve bu yönüyle birleştirici işlev gören yapıt ise Olgu Ülkenciler’in

duvara ipe asılacak kartpostalları. Üzerine notlar ilâştirilmiş kağıtların etrafında gezinen bedenlerin yarattığı esintiyle hafifçe sallanmaları imgeyi ve sözü, düşünceyi ve eylemi, bedeni ve mekânı eylemde birbirine örüyor.

Eros’un gücüyle bir araya gelen bedenler hegemonya mücadelesiyle parçalara ayırdıkları mekânı bir arada tutuyorlar. Zar atılacaksa ben, koridorun odaları kuşatacağını söylerim; böylece hırsız mülk sahibinin kutsal anırmalarına rağmen tüm binanın dünyevi şiirle işgal edilebileceğini.

Elbette *Rafet* başka türlü söylerdi: *“Sürrealizm baştan beri tinsel temeller üzerinden beslenmiştir. Materyalist, bencil, çıkarıcı dünyaya karşı ruhsal bir savunma hattı kurarak. Aşk; burada tinsel bir savunma hattının, kişinin özgürlüğüne giden içsel yolculuğunun güneşidir. Ben’in egoya karşı savaşta ilk büyük sıçrama; ben’in naif, duru, kahramanca aşk aracılığıyla kendi içinde ötekiyle bütünleşen bir birlik’e açılmasıdır. Ardından; karanlığın, pisliğin, cürmün içinde özgürleşen bireyler, 2,3,4 ve daha çok olacaklardır.*

Gidilen yol Lautreamont'un ifadesine paralel olarak herkesin şirin herkesçe yazılabileceği dünya tahayyülüdür."

Interzone'daki Türkiye

Gelelim, yazılmamış yazı olarak *Naked Lunch*'a [Çıplak Şölen].

Onun en görkemli sahnesi, bana kalırsa, daktilo - böcek - casus'un diğer daktilo - böcek - casus'u yediği sahnedir. Yazı makinesi yazı makinesini

yer. Yazı yazıyı yutar ve onu düşman olarak niteler.

Yazar ne yaparsa yapsın yazıyla ilişkisinde diğer tarafın casusuna dönüşmek zorundadır. Casusu saf dışı ettiğini sandığı anda kendisinin casus olduğunu anlar. Gerçekte ise iki taraf için de çalışmakta değildir. Daima tek bir taraf vardır ve o hep öteki taraftır.



Emre Zeytinoglu

Burroughs'nun *Interzone*'unu böylece anlayabiliriz. "*Arada*" değildir o, "*ara*"nın varlığın kendisi ya da oluş'u olduğunu imler. Her türlü kimlik edinme süreci / kendilik üretimi / özneleşme bu yüzden iktidara bağlanır. Sonunda egemen'in, yasa'nın iktidarısıdır bu. *Interzone* yasanın askıya alındığı yer olamaz. Yasanın zaten askıda oluştuğunun kavranmasıdır. Egemenin (kültürün de aynı zamanda) çağrısına uymaktan kaçamayan birey kendini "*kabul edilmiş*" bir tanım içinde nesneleştirir. *Interzone* orasıdır; özne olmaya çalışırken nesneleştiğiniz yer.

Bundan böyle yazı kendi kendini yazar. Yazar ihmal edilebilecek bir ayrıntıya, kendi kahramanlık hikâyesinin ucubesine dönüşür.

Türkiye'de çağdaş sanatçı elbette *Interzone*'la baş edebilecek imgelem gücüne sahip değildir. O, kendi ters - yüz oluşunu seçemez. Ya kötü makyajıyla hikâyesinin sonuna dek sırtan bir soytarıya dönüşmüştür ya da repliğinin gelmesi için arka tarafta bekleyen hınç dolu figürana. Güç illüzyonu onu öylesine sarmıştır ki, sonunda kendi kendisinin "*kara*

vicdan"ı olacaktır. Burroughs'nun gücü ise kara vicdanı kendilik illüzyonuyla aldatmayı başarmasından gelir.

Durumun vahametine karşın sanatçılar sanat yapmaya devam ederler. *Periferi Kolektifi*'nin çabasını tam burada sanat - iktidarına karşı sanatı savunmak olarak görebiliriz. İktidar olmadan önceki sanat, sanatın *Nietzsche*ci anlamda güç'le bulunduğu yerdir. O noktada "*Sanat mı, hayat mı?*" şeklinde kötü formüle edilmiş soru boşa çıkar. Sanatın gücü "*politik olup olmama*"nın bir tercih olmadığı noktayı açığa çıkartır. Bir *arkhe - politikadır* bu elbette, ama bütün gerçeküstücülük deneyiminin gösterdiği gibi *meta - politika* fikrini asla terk etmemiştir.

"*Düşünsel Atalar*" da diyebileceğimiz *INS*'in *Freud - Ayhan - Burroughs* temalı ilk üç sergisinin özeti sanatın gücünün bu potansiyelliğinde yatmaktadır.

Bir kolaaj ve müdahale geçidiydi düşünsel atalara bu saygı duruşu. *Periferi*, kendi içinde ya da dışında yer alan sanatçılardan yeniden

pozisyonlanmalarını talep etti. Sonuçları ne olursa olsun, bu girişimin S.E.T.'in sanat camiasının geri kalanıyla birleşmesi değil, onu yeniden örgütleme çabası olarak da görebileceğimizi düşünüyorum.

Düşünsel Atalar'da düşünülebilir bir imkânsız buluşma!

Burhan Kum'un *Doğunun Kökeni*'nde gördüğü oryantalistik traş olma hali, Erhan Can Akbulut'un video kolajda bir araya gelmiş kartpostalları, Cansu Gürsu'nun zamanı mekânda tutmaya çalışan öznesi, Rafet Arslan'ın *rüya* ile *yorumcusu* arasında iktidarın doğuşunu yakalayan kolajı, bu eleştirel ütopyayı yeniden kurma denemeleri.

Sergilerdeki işleri, Foucault'ya atıfla, "*kendilik teknolojileri*" başlığı altında toplamak da mümkün. İktidarın kapma aygıtının nasıl işlediğinin farkında ve ona karşı kaçış stratejileri geliştiren özneleşme halleri.

Son olarak şunu söylemek gerekir: Doğusundaki katliamlardan, tutuklu gazetecilerden, barış isteyen akademisyenlere yapılan baskılardan,

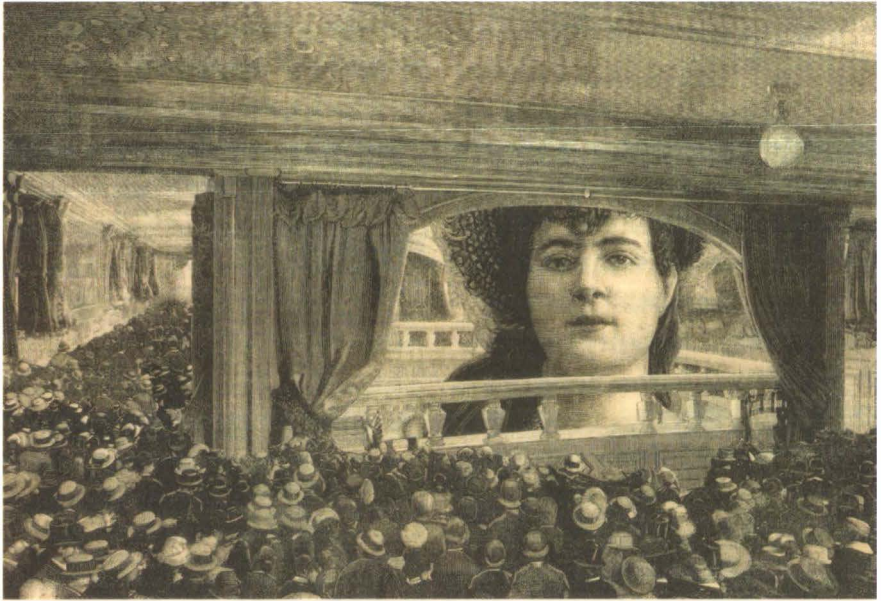
"*çocuklar ölmesin*" mesajı ilettiği için sona erdirilen televizyon programlarından müteşekkil içinden geçtiğimiz günlerin Türkiye'si, *Interzone*'a girmiş bir Türkiye değildir. *Interzone* zaten Türkiye'dir.

İstisnanın sürekli yeniden üretildiği, yasanın kendi kendisiyle bile hiçbir zaman özdeş olmadığı bir ülkede iktidarı tekrar etmeden sanat yapmak başlı ise başına meseledir.

Dipnotlar:

1. Arslan, Rafet. "*Surrealist Eylem Türkiye*", *E-Skop*, 16/9/2015, <<http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealist-eylem-turkiye/2618>> , erişim tarihi: 01.12.2015.
2. Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays* (trans. Ben Brewster), London: NLB, 1977, s. 182-183.
3. Rancière, Jacques. *Estetiğin Huzursuzluğu - Sanat Rejimi ve Politika*, (Çev. Aziz Ufuk Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, s. 37.
4. Rancière, Jacques. *a.g.e.*, s. 66.
5. Mustafa Irgat'ın Ece Ayhan'la 1993 yılında yaptığı ve Cumhuriyet gazetesinde yayımlanmış söyleşiden. Ece Ayhan, *Aynalı Denemeler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 30.
6. Arslan, Rafet. "*Surrealizmin Hazin Yenilgisi*", *Surrealist Eylem Türkiye*, 17/04/2007, <<http://surrealisteylemturkiye.blogspot.co.at/2007/04/rafet-arslan-surrealizmin-hazin.html>>, erişim tarihi: 01/12/2015.

* *Periferi Kolektifi*'nin adı geçen sergilerinin metinlerinin yeniden derlenmiş hali.



Federico Hurtado, The Biggest / En Büyük, 2011.

III.

*Proun
Odası*



Max Ernst, Bakire Üç Tanıgının Önünde (Andre Breton, Paul Eluard ve ressam) Çocuk İsa'yı Şaplatıyor, 1926.

Resim Yapmaktan Vazgeçmen Gerektiğini Sana Nasıl Anlatabilirim?

“Resim Yapmaktan Vazgeçmen Gerektiğini Sana Nasıl Anlatabilirim?”ı yazmakta çok zorlandım. Yazı bir türlü istediğim gibi ilerlemedi. Sanat piyasasının resim sanatı üzerinde oluşturduğu yüzlerce yıllık baskının boyutlarının tahmin edilenden ne denli büyük olduğu, sanatçının böylesi örgütlü bir direnişe karşı -donanımı ne olursa olsun- yenik düşmeye neden mahkûm olduğunu, ressamın -öyle ya da böyle- bir gün mutlaka resim yapmayı bir kenara bırakarak nasıl tacire dönüşmek zorunda kaldığını anlatacaktım. Buna karşın sözcüklere dökülmeye başladığında, kafamda çok berrak olgular olarak beliren düşünceler bir türlü düzgün biçimde bir araya gelip derdini anlatamıyordu. Ya etliye

sütlüye karışmamak için çırpınan klişelere yüz sürüyor ya da enikonu ahkâm modunda nasihat vermeye dönüşüyordu.

Hadi en yakınından başlayalım, 90’lardan bu yana üzerinde çok kelimeler edilen bir konu olduğundan, bu mesele üzerine söz almak -derdini anlatabilmek şöyle dursun- daha ilk satırdan kategorilendirilip rafa kaldırılma riskini taşıyordu.

Bu yüzden bir ressamla hayali bir söyleşi kurguladım. Hayali bir ressamla söyleşi de değildi bu. Adı önemli değil, ama gerçek bir ressamla hayali bir söyleşiydi. Kendi izler çevresinde epey tantanayla açılmış son dönem işlerinin yer aldığı sergisinin ardından,

sergi salonunun orta yerinde ona sormayı planladığım ve kaçamak cevap vermesine izin vermemeye kesin kararlı olduğum soru şuydu: “*Resim yapmaktan ne zaman vazgeçtiniz?*”

Bu soruya ne cevap vereceğini gerçekten merak ediyordum. Bir sanat tarihçisi olarak sormakla yükümlü olduğum soru, sanatçının paşa gönlünü okşayacak, dergilerin kötü yetiştirilmiş, birbirinden alık okurlarını memnun edecek ya da sağdan soldan katalog yazısı siparişi almama olanak sağlayacak çanak sorular değildi. Tam olarak bu soruyu sormalıydim ona.

Yüzüne baktığımda arka planını görebildiğim, aile ve toplumun direncine karşın sanat okumaya karar vermesi, sanatçılığı bir kenara bırakmış kariyerist öğretim görevlilerinin baskısı altında geçirilmiş onca eziyetli akademi yılı, kendini sanatçı olarak kabul ettirebilmek için yarı sefil geçirilmiş onca zaman, piyasanın çalkantılarına uyum sağlamak için seksen takla atan galericilerin garip beğenileriyle boğuştuğundan sonra, yapmak istediği gerçekten de bu muydu? Kendisinin bile kötü taklidi olan bir ressam silüetinden başka bir şey olmaya cesareti yok muydu; yoksa gerçekten yapabileceklerinin sınırı mı buydu? Ürettiklerini, üretme

biçimini, üretme nedenlerini gördüğü halde hâlâ sanatla uğraştığını iddia edecek kadar körleşmiş miydi; yoksa kendisiyle yüzleşecek cesarete sahip bir işadamı olgunluğunda mıydı, bunu hazmedebiliyor muydu?

Bu yöntemle yazımı pekâlâ yazabilirdim. Elinde fırça ve boyları tuvalin karşısına oturmuş, büyük bir güç ve tedirginliği aynı anda duyarak bekleyen, farkında olmaksızın yıllar sonrasının ünlü ressamına dönüşme riskiyle yüz yüze olan ona bir şeyler söyleyebilirdim böylece. Tuvalin içinde kendisini bekleyen geleceğin resmini ona yorumlayabilmeliydim. Onun bunu duyması gerek. Bunu ona anlatmalıyım. Büyük bir kuyruklu piyanonun hemen yanında, elimde henüz bir yudum alınmamış şarap kadehi duruyorum. Resimlerin orada olup olmadıklarından bile haberi olmayan kalabalık üstüme üstüme geliyor. Nefes alamıyorum. Resimlere sıkışmış boylar bile çaresizliğim karşısında kedere batmışlar. Kâh elimdeki kamerayla oynuyorum, kâh çantamda bir şeyler anyormuş gibi yapıyorum. Keşke bir yolu olsa da boyları tuvalerden kurtarabilsem...

Soruyu sorduğum ünlü ressam niyetimi sezinliyor hemen. İlk sapaktan kaçmaya yelteniyor: “*Moda olduğu üzere video yapsam, enstalasyona*

*başlasam sonucun farklı olacağını
mı sanıyorsunuz? Böylece sizi tatmin
edebilir miydim?"*

Aptal olmadığını biliyordum; ama
kendiyile yüzleşme dünyanın en kolay
iş değ il. SALT'ın "O Zamanlar
Konuşuyorduk"u tam da bu sorunun
kalbinden gelmiyor mu? Bir zamanlar
konuşan çağdaş / güncel sanatın nasıl
ve neden sustuğu/ konuşmaya ara
verdiği üzerine bir yeniden düşünme
girişimi değ il miydi SALT'ın sergisi?
Dolayısıyla resmin yüzyıllar boyunca
süren mücadelesini "yeni medya"
bir uçtan diğerine birkaç on yılda
tüketmiş değ il mi?
Bu soruya nasıl karşı koyabilirim ki?

Kaçmasına izin vermeyeceğim. "Dada,
Fluxus, performans, video hep bir kaçış
stratejisidir," diyorum, "sanatçının
peşini bırakmayan kitsch'ten
kaçmasının arka bahçeleri. Yenilmiş
olabilirler ama vazgeçtiklerini
sanmam. Siz arka bahçenize ne
yaptınız? Başkalarının arka bahçenize
girmesine ne zaman müsaade ettiniz?"

Gözümün içine bakıyor. Bu bakışı
tanıyorum. Hınç dolu bir bakış bu.
Yenilmiş adamın bakışı. Ona karşı
çaresizim. "Dünyanın kapma aygıtına
karşı sanatçı hep bir kaçma stratejisi
bulur. Bu yüzden sanatçıdır." Sanat

tarihinin piyasa kuran dili resim
sanatının arka bahçelerine öylesine
acımasızca girmiştir ki, orada Giotto
di Bondone ile Piero della Francesca,
Edward Munch'la Wassily Kandinsky,
Jackson Pollock ile Pablo Picasso,
Edward Hopper'la Francis Bacon,
Lucian Freud'la Damien Hirst
aynı potada erir. Koleksiyonlar,
müzeler, galeriler sanatı bir başka
şeye dönüştürme işleminin mantıksal
kılınması için icat edilmiştir.
"Bu yüzden sanat yoktur; yalnızca
avangard vardır. Avangardın dışı
kitsch'tir! Üsluplar tarihi kitsch'tir!
Kültür, kitsch'tir!"

Bu son düşündüklerimi söylemiyorum.
Ressamın bana bakan gözlerine
bakıyorum. Fırçayı tutana tuvalin
içinden bakıyorum. "Boyayı kusan
kanvastan uzak tut kendini!" demek
istiyorum. Kıpırdayamıyorum.

"Resim Yapmaktan Vazgeçmen
Gerektiğini Sana Nasıl Anlatabilirim"ı
yazmakta gerçekten çok zorlandım. O
yüzden o yazıyı yazmadım, bu yazıyı
yazdım. Başlığı da sonradan "Resim
Yapmaktan Vazgeçmen Gerektiğini
Sana Nasıl Anlatabilirim?" koydum.
Belki birgün yazıların taklitleri yerine
kendilerini de yazabilirim.
(Lebriz Sanat Dergi, Ağustos 2012.)



Sanat Tarihi Nasıl Çalışır?

Masanın başında ayağa kalkmış, yumruğu masaya dayalı Voltaire yüksek sesle *“kralın değil, insan zihninin tarihini”* yazmak istediğini söylüyordu. Hiç kuşkusuz, 14. Louis’nin her yanı altınlarla süslenmiş *“maddiliği”* ne karşı *“zihin”*’i savunmak kolay değildi. Hele ki sözünü ettiğiniz *“zihin”* içinde sıradan insanın hikâyeleri dolaşan sosyal bir kurguysa... Masasına geri oturduğunda Voltaire, günümüze dek sürececek bir tarih anlatıcılığı biçiminin kuruluşunu da ilan etmiş oluyordu. Kahramanların tarihinden ya da büyük olaylar tarihinden başka türlü bir şeydi kurmak istediği. Aydınlanma, bu düşü gerçekleştirmek adına yola koyuldu. Bizzat sıradan insanın olmasa da onun

yaratıcısı olduğu çağın zihni yazılmaya çalışıldı. En azından bu yönde ciddi adımlar atıldı.

Tartışmayı Voltaire’in bıraktığı yerden alıp devam edersek, en azından şu soruyu sormak garip kaçmayacak: 14. Louis’nin maddeselliğini bugün ikâme eden kim ve Voltaire’in başlattığı insan zihnini savunma görevini bugün kim üstleniyor?

Bu noktayı sık sık dikkatten kaçırırsak da zaten bir yerlerde her zaman var olan Aydınlanma karşıtı tezleri, son yirmi yıldır daha da yüksek perdeden duymak mümkün. 1990’ların Fukuyama depreminden bu yana

pek çok düşünür tarihsel anlatının geçerliliği ve işlerliği konusunda şüphe belirten çalışmalar yürüttü. Bunun, olguculuğa sıkıştırılan rasyonellik, modernlikler yerine tek tip modernliği geçirme çabaları, ithal modernleşmeler gibi bir dizi sebebi var. Tarih konusunda da aynı eleştirel tutum geçerliliğini sürdürüyor. Özellikle tarihin düz ve ilerlemeyi temel alan bir çizgiyi izler şekilde değerlendirilmesi tartışıldı / hâlâ da tartışılıyor. Burada yanlış olan eleştirinin yönü değil; daha çok biçimi. “*Kısayollar*”ın kolaycılığına sığınarak hasmında eleştirdiği büyük lafların arkasına saklanma geleneğine eklenmesi... Sözgelimi, *Annales Okulu*’ gibi Aydınlanma geleneğinin içine eklenilebilecek gelişmeleri tümüyle değerlendirme dışı tutarak sözünü sürdürmesi bu konuda eşi bulunmaz bir örnek. Postmodern teori -eğer ki gerçekten böyle bir şeyden söz edilebilirse¹-, klasik tarih ekolü içinden ve ona karşı gelişmiş onlarca farklı uç hiç var olmamış gibi kabul ederek her seferinde rasyonalizm eleştirisini tümüyle kendi içinde tüketmeyi deniyor.

Bu noktada, zaten çoktan geçilmiş

sokaklarda durduk yerde volta atmamak ve tartışmayı bir başka yönde geliştirmek adına şu soruyu yöneltebiliriz: Epey soyut bir şema üzerinde hareket etmesi yüzünden “*kültür tarihi*”ni parantez içine alarak devam edersek, pratik ve kuramsal bilginin iç içe geçtiği bir alan olarak sanat tarihi bugün tarih yazımı adına bize yeni bir şey söyleyebilir mi?

Bu konuda da ikilikler var. Kimi sanat tarihçiler klasik yöntemi yeğleyerek, dönemler ve üsluplar tarihi olarak sunumu öne çıkarıyor. Malzeme dökümüyle pozitivist kategorilendirmenin atbaşı gittiği bu sunum için söylenecek çok bir şey yok. Zaten halihazırda eleştirisi fazlasıyla yapıldı. Özetleyecek olursak sıkıntı, genellikle, baskın ve sürekli yinelenmekten aşınmış tarihsel / ideolojik kalıpların kısılcasına girmek. *Ekphrasis*’in (resimbetim) sorunlarıyla yüzleşmemenin getirdiği keder. Kimi sergiler “*tarihsel süreksizlik*” fikrinin izinden giderek kavramsal çerçevelmelerle bağlamlar oluşturarak bu sorunun ağırlığından kurtulma yolunu seçiyor. Her ne kadar

postmodern yaklaşımlar içinde düşünülse de aslında bu yöntem de analogiler üzerinden ilerleyen modern aklın güçlü izlerini taşıyor. Özellikle de, soykütüksenel araştırmayı basat kabul eden “uzun süre” (long term / longue durée) kavramı ışığında doğru kullanıldığında, tarihe bakma ve ondan yeni zamanlar çıkarma konusunda yepyeni pencereler açabilir gibi görünüyor. Ancak yine de, bu, şimdilik “az gidilmiş yol”a daha yakından bakmak gerekiyor.

Tarihsel bakışı sahiplenerek güncel değil, üzerine söz söylenmediğini düşündüğümüz geçip gitmiş olana odaklanalım.

Avrupa’daki çeşitli bankaları bünyesinde toplamış olan *Unicredit*’in 2009 yılı sonuna doğru Venedik’te, sonra 2010 içinde Verona’da ve Avrupa Kültür Başkenti etkinlikleri çerçevesinde İstanbul’da gerçekleştirdiği *Past / Present / Future* sergisi sözünü ettiğimiz kavramsal çerçeve çizerek yapılan sunumlara bir örnekti. Küratörlüğünü Walter Guadagnini’nin yaptığı sergi, esas olarak İtalyan *UniCredit*, Alman

HypoVereinsbank ve Viyana merkezli *Bank Austria* koleksiyonlarından seçilen 90 eserden oluşuyordu. Türkiye ayağında ise *Yapı Kredi Bankası* koleksiyonundan eklenen 7 eser de bu sergide izleyici karşısına çıktı.

Yapı Kredi Bankası’nın da % 50’sine sahip olan *Unicredit*’in sergisi, genel eğilim olarak, uluslararası yatırım kuruluşunun ülke içinde yarattığı tartışmalardan bağımsız düşünülmeye çalışıldı. Uluslararası sermayenin piyasada oynadığı manipüle edici yön finans çevrelerinin tartışması olarak kaldı. Göstergibilimin (semiotik) önerdiği yolu anlamak için biz de finanskapital sorunlarını işletme uzmanlarına bırakalım ve serginin gösterdiği yapıtların ekonomisine bakmaya çalışalım.²

Sergi, ikinci tipte verdiğimiz sanat tarihsel kurguya bir örnekti. Tarih olgusunu, geçmişle geleceğin sürekli birbiriyle konuştuğu, söz konusu diyalogun “yeni”yi yarattığı bir anlatı olarak yeniden düzenliyordu. Farklı kültürel çerçevelerden gelmiş yapıtlar, sadece “sanat yapıtı” olma değeri göz önünde bulundurularak iletişime

geçirilmeye çalışılmıştı. Genel konuşmanın zulmünden uzaklaşıp konuya daha yakınlaşalım: Örneğin Guadagnini, “Klasik Üzerine”de, Giulio Paolini’nin fısıldayan müzisyenlerini (*Tre per tre* - 1998-1999) Osman Hamdi’nin *Feraceli Kadınlar*’ı (1904) önüne yerleştirmeyi akıl etmişti. Şaşırtıcı ve güçlü bir denemeydi bu. Apaçık, yeni düşünme biçimlerine kapı aralamayı hedefliyordu. Ancak, öte yandan, zamansal farkı ya da üslupsal ayrımları göz ardı ederek baktığımızda bile bir sorun kendisini hissettiriyordu. *Modern Küpit*’lerin (Modern Aşk Melekleri) önünde anlamlı olan bu yerleştirme, *Feraceli Kadınlar* söz konusu olduğunda biraz “çapraz” duruyordu. Müzisyenlerin sessizliği ve *Küpit*’lerin (meleklerin) dansı arasındaki gerilim (dansın müziğin suslarında sürüp gitmesi), *Feraceli Kadınlar*’a gelindiğinde açılan büyük uçurumda kayboluyordu. Bu düzenlemeyle küratör ne demek istiyordu? Doğu - Batı kıyaslaması mıydı bu? Öyleyse çağın iki farklı noktasından fısıldaşan insanlar yan yana mı duruyordu? Ama hangi çağın? Bu iki yapıt birbiriyle aynı dönemden

gelmiyordu ki. Yoksa sadece böylesinin “ilginç” olacağı mı düşünülmüştü? Nasıl olsa “görsel olanak”ın yarattığı / dayattığı “anlam” bir yerlerden çıkıp gelirdi. Biraz daha ilerlediğimizde, “*Arzunun Nesneleri*” bölümünde, Hoca Ali Rıza’nın sofrası, Kurt Schwitters’in kolajlarının yanında ileride kendisine göz kırpan Warhol’un çiçeklerine bakıyordu. Salt “ölüdoğa” bağlamı bu bir araya gelişi taşıyabiliyor muydu; yoksa koleksiyonların yarattığı ekonomi ölüdoğa resminin ortaya çıkışında olduğu gibi salt zenginliğin ifşasına mı dönüşüyordu bu bakışta; kestirmek kolay değildi.

Kazım Taşkent Sanat Galerisi’nin üst kat salonuna çıktığımızda, Savoldo’nun 16. yüzyıldan çıkıp gelmiş müzisyeninin bakışı, Ferhat Özgür’ün Hıdırlıktepe yokuşuna dizilmiş insanları tarafından kesiliyordu. Bu noktada porte, kimlik, metropol birbirine karışıyordu. Türkiye’nin başkentinin bu en yoksul mahallesinde ip gibi arka arkaya dizilmiş insanlar bu soylu portrelerin içinde ne arıyorlardı? Eski Ankara’nın merkezi olan bölgenin altkültürleştirilmesi ve zaman içinde uyuşturucu ticaretinin

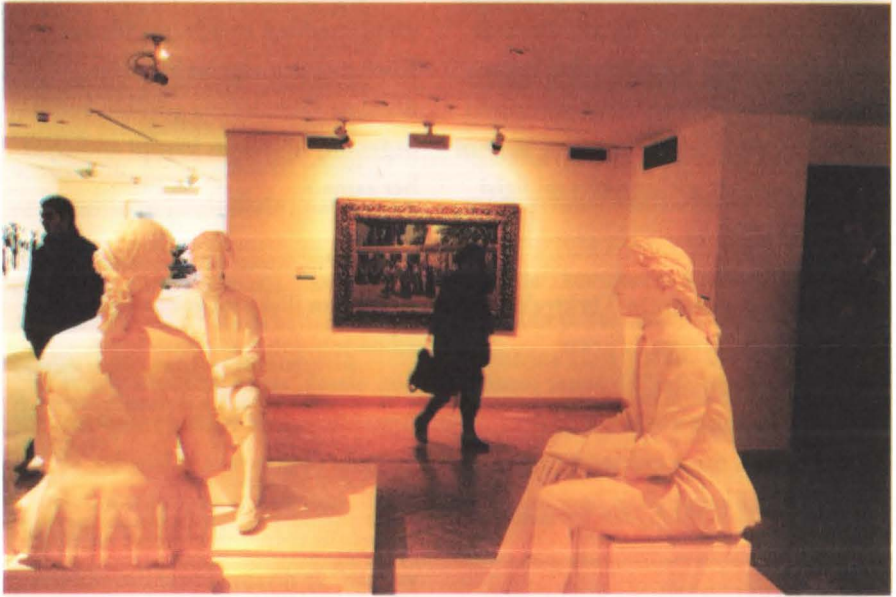
ve tekinsizliğin merkezi olarak anılır olmasını masaya yatıran bu fotoğraf, Salvo'd'un müzisyeniyle hangi ortak kavramı paylaşıyor diye düşünmeden edemiyordu insan.

Öte yanda, Şükran Moral'in *çarmıha gerilmiş kadını* (1994), E.J. Bellocq'un *fahişesiyle* (1911) ve Valie Export'un *Beden İşaretleri*'yle (1970) bir köşeye kurulmuşlardı. Salt kadın bedeni olarak bir araya gelen bu işler birbiriyle konuşuyorlar mıydı gerçekten? "*Yüce ve Pitoresk*"te Paul Bril'in (1615) balıkçılarıyla Andreas Gursky'nin balıkçıları (1989) yan yana beklerken, çok kaba bir biçimsel ilginin ötesinde hangi gerçekliği üretiyorlardı? Yoksa bunun koleksiyonun hangi parçasının nerede ve nasıl sergilendiğiyle ("*üçüncü dünya*"ya sanat götürmekle) mi ilgisi kurulmalıydı?

Bu haliyle *Unicredit*'in Türkiye'de yaptığı *Past / Present / Future* sergisinin, "*yenilikçi*" bir sanat sunumu olarak, 14. Louis'nin yatak odasını andırmaktan öteye gidemediğini söylesek eski kafalılıktan bozgunculuğa kaymış olur muyuz?

Metinsel olarak zorlama bağlarla birbirine bağlanmış, biçimsel ilgileri anlamsal derinlikler olarak izleyicinin karşısına getiren bu tipte koleksiyon sergileri, ne yazık ki, yaratmaya aday olduklarını söyledikleri "*yeni*"yi göstermekten ziyade geçerli tarihyazımını eleştirmenin ne denli zor bir iş olduğunu gösteriyorlar. Szemannvari ya da Greenaway tarzı bir kavramsal çerçeve üretimi öncelikle bağımsız hareket edebilen konumlanmaları gerektiriyor. Koleksiyonlar, kabaca bir araya gelmiş parıltılı nesneler yığınağından, yeni olanaklar yaratabilecek çıkışlara dönüşmedikçe amaçlarına ulaşamıyor. Kötü uygulamalar ise sömürge ülkesine yaldızlı ayna götüren kendini beğenmiş işgalcinin kibrini andırıyor her zaman.

Voltaire'in mirası bu noktada, bireyle toplumun ilişkisini gözden geçirmek adına yeniden değer kazanıyor. Son olarak, sanat tarihinin yeniyi üretebilmesinin yegâne yolunun, kavramsallığı kolayca kaçmadan ele alabilmesinden ve geçmişin mirasını topyekun reddetmek yerine onunla verimli bir diyalog kurabilmesinden



geçtiğini söylesek, Deleuze'e referans vermeden biten bu yazı çok mu çağırdı kalmış olur?

* *İsmi, Annales d'histoire économique et sociale dergi çevresinde bir araya gelmiş, toplumbilimleri ile tarih arasındaki ilişki üzerine odaklanan, başını Marc Bloch ve Lucien Febvre gibi tarihçilerin çektiği okul. (y.n.)*

Dipnotlar:

1. Her biri farklı rotayı gösterse de burada sadece Habermas ya da Jameson gibi postmodernizmi modernizmin bir uzantısı sayan gelenekleri kastetmiyorum. Perry Anderson'ın *Postmodernitenin Kökenleri* kitabı konunun teorik zeminin nasıl farklı görünüm alabileceğinin müthiş bir örneği. "...alanda başka bir açıdan birlik söz konusuydu: İdeolojik açıdan tutarlı bir alandı bu. Postmodern fikri, bu konjonktürde yerleşti beri, bir biçimde sağın mülkiyetinde olmuştuk. Oyun ile belirsizliği postmodernin dldmet-i farikası olarak gören Hassan, bunların karşı-tezi olan duyarlılığa -solun demir boyunduruğuna- beslediği nefreti gizlemiyordu. Modernin ölümünü sevinçle karşılayan Jencks, tüketicinin seçim özgürlüğüne

kavuştuğu yeni bir dönemin açıldığını söylüyordu. Ressamların da bankacılar kadar özgür ve küresel boyutta iş gördükleri bir dünyada, planlamaya konan son noktaydı bu Jencks'e göre. Lyotard'ia göre yeni durumun parametreleri, artık hiçbir anlam taşımayan özgürleşme ülküsünün nihai versiyonu olan son büyük anlatının sosyalizmin inanırlılığını yitirmiş olmasıyla çizilmişti. Postmoderne arka çıkmamakta kararlı olan Habermas, solcu tavrından ödün vermemekle birlikte, yeni bir muhafazakârlık figürü olarak değerlendirdiği postmodern fikri sağa teslim etmişti. Sonuçta hepsi de, Lyotard'ın -eskiden içlerinde en radikal olanın- günümüzde olanaklı tek bakış açısı olarak gösterdiği liberal demokrasinin ilkelerine boyun eğmişlerdi. Kapitalizmden başka seçenek yoktu. Postmodern, bütün alternatif yanılışmalarının üzerine çöken bir hüküm gibiydi." Anderson, Perry. *Postmodernliğin Kökenleri*, (Çev. Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları, 5. Baskı, 2011, s. 68-69.

2. Ancak, yine de, bu sergiden kısa bir süre sonra *Yapı Kredi Kazım Tashkent Sanat Galerisi*'nin kapatıldığını buraya not düşmenin detayları göz ardı etmeye meyilli hafızamız için faydalı olacağını düşünüyorum.

(Lebriz Sanat Dergi, Mayıs 2012)



Hakikat Üretimi ve Sanat Yapıtı

Türkiye’de sanat tarihi çalışmalarında en az değinilmiş problemlerden biri “*anlam*” sorunudur. Tek tek yapıtların anlamları üzerinde durulmamış değildir. Aksine sanat yapıtından konuşulmaya başlandığında söz alınmaktan çekinilmeyen iki alan saptanacaksa; bunlardan biri teknik analiz (bundan ne anlaşıldığı üzerinde de ayrıca durmak gerekmektedir), diğeri de anlamsal “*yorum*”dur. Sanat yapıtının anlam katmanı üzerine konuşmak bizde onun “*teması*” hakkında konuşmakla aynı anlama gelir. Çoğu zaman da konuyla tema birbirine karıştırılır. Yapıtın savsözü / iletisi’ onun konusunda saklıymış gibi düşünülür. “*Balıkçıların yaşamını*

anlatan bir yapıt”, “*kadının acısının dışavurumu*”, “*hamam konulu resim*”... Bu ve benzeri ifadelerin imledikleri yere gidip gitmediklerinin basit bir tahlili bile yapılan hatanın ayyuka çıkması için yeterlidir. Eğer aksi olsaydı, Van Gogh’un “*Ayçiçekleri*”nin botanik ile ilgisi olması beklenirdi. Benzer bir tutumu teknik açıklamalar konusunda da takip etmememiz için hiçbir sebep yok: “*Diagonal çizgilerin yol açtığı hareket duygusu*”, “*renklerin kontrastıyla yaratılan gerilim*”, “*boyanın serbest kullanımıyla gelen rahatlık*”... Bu örnekleri sonsuzca çoğaltabiliriz. Hatta gayet yerinde olarak bize şöyle bir soru da yöneltilebilir: “*Bütün bunları*

çıkardığımızda sanat tarihinden geriye ne kalır ki?” Neyse ki bu, daha çok sosyologları ilgilendiren bir soru olarak bizim ilgi alanımız dışındadır. Bizim için önemli olan, *Gombrich*’in de yapıtlarında ısrarla ve önemle üzerinde durduğu, “*anlam*” sorununun sanat söz konusu olduğunda neye karşılık geldiği ya da nasıl ele alınabileceğidir.

Kuşkusuz bu konuda elimizdeki en iyi kaynaklardan biri “*hermeneutik*”tir.” *Vico, Dilthey ve Gadamer*’in 20. yy.’a damgasını vuran çalışmaları, yüzyılın son çeyreğinde *Derrida*’nın bu geleneğe getirdiği eleştiriler düşünüldüğünde “*anlam*”ın anlamı konusunda epey yol almış durumdayız.

Tüm Ortaçağ boyunca çokça tartışma konusu edilmiş “*tek anlamlılık - çok anlamlılık*” problemi, Wittgenstein’in “*dünya sorunları ancak dilde yansındıkları ölçüde incelenebilir*” şekliiden formülize ettiği olgusallığı, Teo Grünberg’in vurguladığı “*dil ile dil dışı arasındaki ilgi*” olarak anlam fikri, “*anlam*”ın tarihsel süreç içinde karşımıza çıkan farklı görünümleri. Hermeneutik yaklaşımının temelinde ise, “*kendi başına anlam*” fikri yerine

onun bir şeyin anlamı olarak dünya üzerinde, insanlar arası ilişkilerde ve tarihsellik içinde belirmiş olması fikri yatıyor. Böylece “*dilin içeriği olarak anlam*” ön plana çıkıyor. Doğan Özlem’in aktardığına söyleyecek olursak, Dilthey’da dilin karakteristiği mantıksal oluşunda değil, öznelarasılıkta gizli. Bu gelenekten yola çıkan Gadamer’de de “*anlam*” tarihsel bir şimdilik durumunun içinde belirir. Anlam, tarihdışı değildir. “*Şimdi*” kullandığımız “*dil*” varlığın kurucu öğelerinden biri olarak içinden geçilen bir tarihsel süreç tarafından belirlenmiştir. Dolayısıyla “*anlama*” bu dilselliğin kuruluşuyla ilişkilidir. Belirli bir gelenek ve süreç içinde ortaya çıkmıştır.

Hakikat kavramını da aynı izlekten yola çıkarak belirler Gadamer. İster metafizik tarafından ister nesnel ölçütler uyarınca geliştirilmiş olsun “*mutlak*” olarak açıklanmış bir hakikat fikrine karşı çıkar. Etkin tarihsellik tarafından öznenin deneyimi içinde belirlenen “*hakikat*”, *Nietzsche*ci bir deyişle, yoruma dayalı bir “*hakikat üretim*” alanıdır. Bu süreç içinde sanat yapının varlığını kritik bir yere

oturtan Gadamer, *Kant* estetiğinin dünyadan ve tarihsellikten soyunmuş yapısına karşı çıkar. Gadamer'e göre sanat deneyimi, ufuk açıcı, dönüştürücü eylemlerin başında gelir. Oyun kavramıyla incelediği sanat yapısı, şimdiye katılmayı ve deneyimin yeniden üretimini beraberinde getirir. Bu yönüyle "*hakikat*"e pozitif bilimlerden daha yakındır. Zihnin yapısını dönüştüren yeni bir anlama ve

yorumlama alanı açar sanat.

Galeri Nev'in Ankara'da yaptığı 25. yıl sergisini gezerken aklımda bu sorunlar vardı. 80'li yılların başında doğan, genç olmasına karşın çok karmaşık bir süreçten büyük bir süratle geçtiği için çok çeşitlilik gösteren bir neslin işleriydi sergilenenler. İşaret ettikleri katmanlı yapıyla döneme ilişkin bir dizi soruyu da beraberlerinde



Mustafa Karasu, 2009

getiriyorlardı: genç sanatçıların “*hakikat*”ı ne? “*Doğru gerçek*” olarak önlerine koydukları “*hakikat*” döneme dair nasıl bir resim çiziyor? Farklı farklı gerçekliklere sahip, tüm bu algılar nasıl oluyor da bir araya gelebiliyorlar? “*Gerçek*” ne zamandır kayıp? Buradaki gerçeğin gerçek olduğunu bilen aşkın özne kim? Böyle bir öznelik konumu hâlâ kurgulanabilir mi? Yoksa Baudelaire’in fragmanlara bölünmüş modern yaşantısı tümüyle günümüzün cemaatler dünyasına mı dönüştü? Tüm bu “*yorum ve aşırıyorum*”lar dünyasında “*anlam*” nasıl olanaklı?

Sergi bu sorulara cevap derlemek için olanaklar barındırıyor. Her şeyden önce bir *Stalker* (izsürücü) olarak sanatçı etkinliği göze çarpan. 40’lar ya da 70’lerde çeşitli toplumsal zorluklarla mücadele ederek var olan sanatçı, şimdi önceki döneme göre kıyaslanacak olursa geniş bir çimenlik içinde, adeta Tarkovski’nin *izsürücü*’sü gibi, sezgisel olarak yönünü bulmaya çalışan bir görünüm sergiliyor. Elbette sanat yapıtı için ortamın daha “*tehlikesiz*” olduğunu öne sürmek zor. Aksine çok daha gizli bir kuşatılma, manipüle edilme, kendini çarkın

içinde kaybedip gitme riski altında genç sanatçılar. Bu yüzden işlerde ilk okunan “*gerçeklik*”, bir karar verme anının hemen öncesindeki tedirginliği andırıyor. Yalnızca tablosunun önünde poz veren sanatçı ile yapıtıyla dünyaya müdahale etmeye çalışan sanatçı arasındaki gerilim değil burada söz konusu olan. Yapıtların sahilliği, bir gerçekliğe ait olma, bir yere götürme konusunda taşıdıkları üretken telaş da görülebilir durumda. Bir varlık sorununa tekabül eden orada oluşları, illüstratif olma, ustalık gösterisine dökülme ya da tümüyle bir bildirgenin ardına saklanma risklerini barındırmıyor. Tümü de bu sorunlarla çoktan yüzleşmiş ve onları bir şekilde geride bırakarak “*gerçekliğe*” ulaşmış yapıtlar.

Ağırlıklı olarak “*beden*” üzerine odaklanan işler, 1960’lar yeni avangardının bu en önemli buluşunu kompozisyonlarının içinde yeniden ele geçirmeye çalışıyorlar sanki. Mustafa Karasu’nun resminde uzanmış yatan, yüzünün büyük bir bölümünü ve belden aşağısını göremediğimiz beden adeta kadraja sığmıyor. Kendini bırakmış bu solgun beden parçası,



günümüz insanı ve onun depresif durumu için bir portre niteliğinde. Ancak belki de bundan daha önemlisi bedenın sanki bir kendini görme hali içinde, göz tarafından çok yakından takip edilen bilinçli bir kendinellikle yansıtılmış olması.

Karolin Fişekçi'nin parçalara ayrılmış bedeni için de benzer bir saptamayı yapmamız olanaklı. Tutku ve hazla kendinden geçmiş bu beden de fazlasıyla ikonik. Ancak bu kez ikon parçalara ayrılmış. Bütünlüğü bozulmuş bedende yaşam yapay

bir gerçeklik duygusu içinde dondurulmuş. Haz gibi akışkan ve güçlü bir duygu bile modern yaşıntı içerisinde kurgu ve montajdan payını almış. Tapınma olduğu kadar haz nesnesi de olan bu yeni ikon, metafiziğin eski "yüce"si yerine "şimdi"yi koymuş. Asla bütünlüğü sağlanamayacak, ertelenmiş bir arzu nesnesi olarak şimdiyi... Osman Kerkütlü'nün dizilerden alınmış kareler üzerine gerçekleştirdiği yağlıboyaları ise "ikon"un pop art'a en yakın kullanımı olarak tanımlanabilir.

Burada ikon yapısı tam da Warhol'un işlerindeki gibi çalışıyor: Gerçeklik zaten kendisinden en başta vazgeçilmiş olduğu için ikon yapısıyla saldırıyor izleyene. Buradaki ikon dilsiz bir ikon. Hristiyan ikonografisindeki donuk ama çok konuşkan imge, burada yerini canlı ama bir ölüm sessizliği içindeki görünümlere bırakıyor. Dizilerden fırlamış karakterler izlemeyenlere hiçbir şey söylemiyorlar, adeta birer poster gibiler; oysa resmedilen karakterlerle tanış olanlar için gerçeklikleri yeni bir boyutta hayat kazanmış da denilebilir.

Genç sanatçılar, refleksif ya da sezgisel, “*hakikat üretimi*” alanında olduklarının fazlasıyla bilincindeler. Gerçekliğin ikili üçlü yorumları, kendi üzerine katlanan yapısı; Lacancı anlamda çekirdeğinde bir boşluğun yer aldığı yok-merkez onlar için nirengi noktası. Burcu Perçin’in resminde bunu açıkça görmek olanaklı. Kültürel bir ikiliğin orta yerinden geçen asfalt ve onun önüne yığılmış hurda eşyalar... Antik Yunan tragedyasını güncel dekor içinde yeniden canlandıran Perçin, insanın olmadığı bir mekânda insanı anlatıyor. Tüm kültürel

birikimin atılamayacak bir atık olarak gelip izleyicinin huzuruna çıktığı (ya da ona barikat kurduğu) bu sahne, fragmanlara ayrılmış yeni hakikate ilişkin en karanlık tablo belki de. Hayal İncedoğan’ın resminin optik kayması da aynı anlam üretimine katılıyor. Mükemmel oran ve çizgiler, donuk renkler ve sıkıntı dolu bir kompozisyon içinde hafifçe çarpılıyorlar. Mustafa Duymaz’ın iskelelerle boğulmuş gökyüzü, siyahla kapanmış resmi, sözünü ettiğimiz hakikatin niteliğine ilişkin önemli bir ipucu veriyor. Görülecek bir şey yok. Matisse’in konturları olmadığı gibi Abidin Elderoğlu’nun kaligrafisi de değil bu kalın siyah şeritler gibi uzanan çizgiler. Onlar resmi, gerçeği, yaşamı kapatan yaştantı içeriklerimiz. Dünyada bulduğumuz ve şehvetle üzerini örttüğümüz “*anlam*”.

Galeri Nev’in 25. yılı sergisinin bir savsözü var: *sanatçılar gerçeğin izinde*. Ancak burada kastedilen dışdünyanın fotoğrafik gerçekliğinden çok ötede duran bir birikim. Volkan Diyaroğlu’nun “*A Heart Broken Robot (before the depression)*” [Kırık Kalpli Robot (bunalımdan önce)]

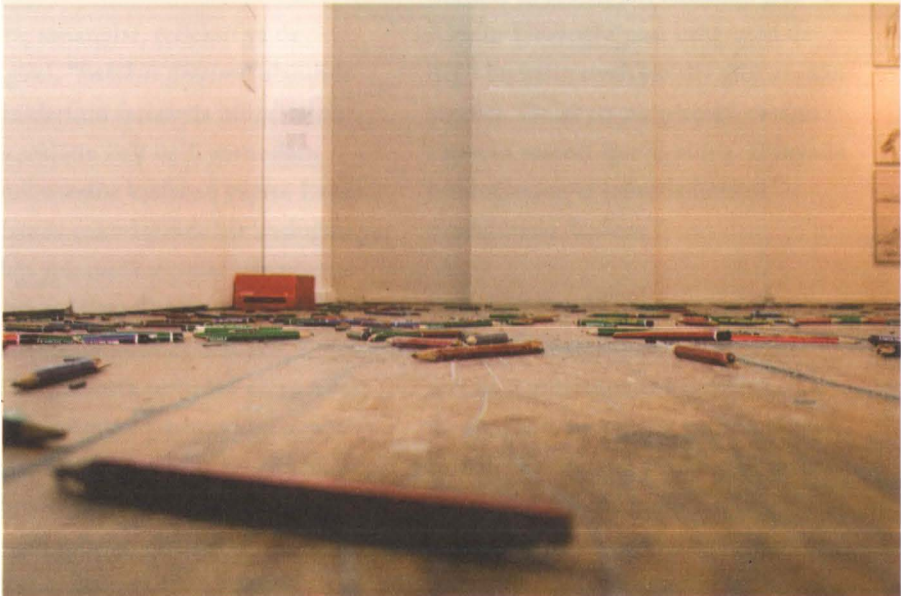
çalışması bu hakikat birikiminin nasıl bir kaos ve çöküşü işaret ettiğini güzel özetliyor. Bir boşluk olarak “hakikat” ve onun nihilist “anlamsız”lığı genç sanatçıların ufku olarak karşımıza çıkıyor. Bir dönüşüm anıyla karşı karşıya olan izleyiciye kalan soru da şu oluyor: Sanatçılar neden bir araya gelir? Daha doğrusu, sanatçılar neden bir araya gelmelidir? Tek bir öznde tüketilemeyecek hakikatin hakikiliği, anlamın anlamı belki de bu soruda yeniden hayat kazanabilir.

* Burada bile, hemen, “*ille de bir ‘sav’ var olmak zorunda mıdır?*” şeklindeki tepkileri duyuyor gibiyim. Oysa, yazının ilerleyen kısmında anlatmaya çalışacağım gibi, kastettiğim sav herhangi türden bir dünya görüşünün dışavurumu anlamındaki “*bildirge*”yle özdeş değildir. Yapıtın ürettiği anlam dünyası, zorunlu olarak, “*zeitgeist*”le ilişkisi içinde, bir hakikati varsayar ya da -bu çok az da gerçekleşse, sanat tarihinin büyük yapıtlarında olduğu gibi- bir hakikat yaratır. Dolayısıyla “*dilsel*” bir hakikat üretim alanı olarak her yapıt “*savlı*”dır. Buradaki “*ileti*” sözcüğü var olanın dilsel tahakkümle ilişkisi içinde bilinçli olarak yapılmış bir tercihtir.

** Doğa bilimlerinin “*aşıklayıcı*” yaklaşımına karşın toplumbilimlerinde, başta Wilhelm Dilthey olmak üzere, 20. yy.’ın önemli filozofları tarafından geliştirilen “*anlama*” ve “*yorumlamaya*” dayanan felsefi yöntem. (y.n.)

(*Artist Actual*, Temmuz-Ağustos 2009)

CANAN, "Nazar Değdi Dünyama" ve "Bir Bardak Sıcak Şekerli Su", Poster, 2011.



Ferhat Özgür, Requiem, 2011.

Çağdaş Sanat İnsan Hakları İçin Ne Yapabilir?

Bugün, sanat fuarlarının, birbirinden ilgi çekici başlıklar altında gerçekleştirilen türlü festivallerin, bienallerin, plastik sanatların ilgi alanına giren tüm etkinliklerin izleyicide yarattığı algının ortak bir paydası var. Bu payda, *“Burada ne oluyor?”* sorusuyla özetlenebilir. Okullarda sanat yapıtı olarak bize gösterilenlerden çok farklı, malzemesine ve tekniğine akıl sır erdiremediğimiz, sanatçının yaşantısının orasından burasından derlenmiş nesnelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş sergiler bunlar. Elbette bunun gerekçeleri var. Çağdaş sanatçı geleneksel yolla kendini ifade etmez, bu yüzden genel geçer

olana yaslanan izleyicisiyle ortak bir dil kurmaz. Her daim peşi sıra *“Neden?”* sorusunu sürükler.

Çağdaş sanat krizin sanatıdır. Modern zamanların yarattığı *“ekonomik dünya”* onun hem zehri hem panzehiridir. Bu süreçte kırsal yaşantıda örneğini görmediğimiz bir olgu devreye girmiştir. Endüstri Devriminden bu yana sanatçı, toplumsal yaşantının tamamını ifade etmeye başlayan *“ekonomik yaşantı”*nın tahakkümünü teneffüs eder. Bütün derdi onun yarattığı bunalımdan kurtulmaktır. *“İnsan olmanın anlamını”* aramak adına ekonomiden arta kalan boşlukları araştırır. Besinini orada

bulur. Bir entelektüel olarak benliğine zarar veren olguyu keşfetmiştir. Bu yüzden, sınıfsal olarak tutarsızdır. Bu yüzden, *bohem*dir. Bu yüzden, uygunsuzdur. Baudelaire'in şiirindeki gibi "*en çok olmadığı yerde mutludur*".

20. yüzyılın avangard (öncü) sanatçıları doğrudan bunalımdan beslenirler. *Büyük Bunalım* yıllarının öncesindeki karamsar ortam ve sonrasındaki karmaşa, Zürih merkezli Dadacı hareketin kalkış noktasıdır. Avangard ruh buradan bütün kıta Avrupa'sına ve giderek dünyaya yayılır. Arkaplanında üretim fazlasını toplumsal refahla birleştireceğini vadeden Taylorizm'in seri üretim bandı ve *Keynesyen* politikaların insanı soyutlama yeteneğinden ayıran makineleşme süreci vardır.

1960'lı yılların avangardları yine bir krizden beslenir. *Performans sanatçıları*, *Fluxus*, *Sitüasyonistler*, Dünya savaşlarından çıkmış ve neoliberal politikalara doğru ilerlemekte olan toplumsal yapıdaki çatlakları işaret eden gençlik hareketleriyle özdeşleşir.

Fotojurnalizmin alametifarikası olmuş, İspanya İç Savaşı'nda faşist cuntaya karşı savaşırken vurulan Cumhuriyetçi askerin fotoğrafının üstüne kartpostallarda iliştirilen "*Why?*" (Neden) sorusuyla çağdaş sanatçının peşinden sürüklediği soru birbiriyle bu yüzden çakışır.

Kendini kültürel iletişim ve tartışma platformu olarak tanımlayan *Depo*, 10 Mart - 20 Nisan 2011 tarihleri arasında *Ateşin Düştüğü Yer* adıyla geniş katılımlı bir sergi düzenliyor. Sergi, daha önce galerilere yapılan saldırıyla gündeme gelmiş olan Tophane bölgesinde, *Tütün Deposu*'nda gerçekleşiyor. *Türkiye İnsan Hakları Vakfı*'nın 20. yılı dolayısıyla planlanan etkinliğin bence iki farklı önemi var.

İlk olarak serginin önemi, Türkiye'nin 80 sonrası insan hakları panoraması niteliği taşımasından ileri geliyor. Özellikle 80'lerin ortasından itibaren gittikçe artan toplumsal eşitsizliğe karşı hareketlerin bastırılması, farklı kimlik ve kültürlerin reddi, gözaltında kayıplar gibi artık her toplumsal katmanın gerçekliğini bildiği ve kabul ettiği olgulara dikkat çekiyor

sergilenen işler. Bu anlamda serginin düzenleyicileri özenli davranmışlar. Katılan sanatçılar ve yapıtlar sadece plastik sanatlar alanının tanınmış isimleriyle sınırlı kalmamış. 90'lı yıllarda muhalefetin yoğunlaştığı karikatür sanatçılarının çalışmaları, katalog yazıları için bir araya getirilmiş muhalif kimlikler vb. ile sergi gerçek anlamda geçtiğimiz dönemi gözlerimizde canlandıracak bir harita niteliğine bürünmüş.

Sanat tarihsel anlamda ise bir başka önemi var *Ateşin Düştüğü Yer*'in. Sergi, plastik sanatlar alanında avangard ruhun ne kadar canlı olduğunu, neler yapıp neler yapamadığını gösteren bir ölçü niteliğinde. Çağdaş sanatçıların, 90'lardan bu yana artan etkinliklerinde, politik bilinci ne kadar taşıdıkları ve ne oranda bunu işlerine yansıtmayı başardıklarını da değerlendirmeye açıyor. Gerek bugüne dek yapılmış işlerde gerek bu sergi için üretilen yapıtlarda çağdaş sanatçılar, kendilerini besleyen "*kriz*"i ne kadar tanıyor ve ona ne oranda karşı durabiliyor? Özal dönemiyle başlayan neo-liberal dalganın sonuçları ve henüz bir yenisinin sarsıntısından

"*çıktığımız*" finansal krizler ortamında sanatçının konumunu sorgulamamızı sağlıyor.

Erdal Duman'ın yere saçılmış bonbon renklerinde küçük, sevimli bombaları, Ferhat Özgür'ün bir katı kaplayan kırılıp atılmış kalemleri, Halil Altındere'nin kayıp insanların fotoğraflarından yapılmış pulları, Çağrı Saray'ın üstünden defalarca geçilmiş general portresi, Suat Ögüt'ün Klasik Türk Müziği icraatçısı olan demokrasi korosu, bu işlerin çok çok küçük bir parçasını oluşturuyor. İki binaya yayılmış serginin her katında üzerinde uzun uzun durulması gereken pek çok yapıt var.

Sanatçılar ellerine geçirdikleri her türlü malzemeyle direnç noktaları yaratmışlar / yaratıyorlar. Ancak serginin temasından bağımsız olarak işlere bir kez daha dönüp baktığımızda politikalarının ne olduğunu kestirebilmek güç. Avangard tasarımın ütopyacı yönü, alternatif dünya tasarımı (gerçeküstücülerin dünyasını gözlerimizin önünde canlandırılım) bu işlerde göze çarpmıyor. Sanatın gittikçe tematikleşen dünyasında

sanatçıların kullandıkları olanakların neye karşılık geldiği kestirilemiyor. Yapıtlar birbiri ardına uzanırken sözlerini duymak, hele de insan hakları gibi zor ve çatışmalı bir alanda, git gide zorlaşıyor.

Bir de olayın diğer yönü var. Peki, izleyicinin bütün bu işleri bir bir değerlendirmeye, ne olduklarını çözüp anlamlandırmaya, yetmedi, bunları bünyesine katarak dönüşmeye, yenilenmeye vakti / enerjisi / isteği var mı? Bu sorunun bizi sosyolojinin inceleme alanına giren karamsar bir tabloya götürüyor olduğu düşünülebilir. Yine de tarihsel anlamda hiçbir zaman böyle bir “an”ın gerçekten var olduğunu sanmıyorum. Zaten sanatçının yaptığı, o, olmayan zamanın, enerjinin, isteğin var kılınması çabası değil mi? Sanat ve felsefe için sık sık sorulan sorudur:

“Sanat / felsefe dünyayı değiştirebilir mi?” Hayli tepeden bakan bu sorunun yalıtkanlığına takılıp kalmadan, Depo’da sergilenen işlerin karşısına dikilmiş bakan özneye odaklanmak belki en doğrusu.

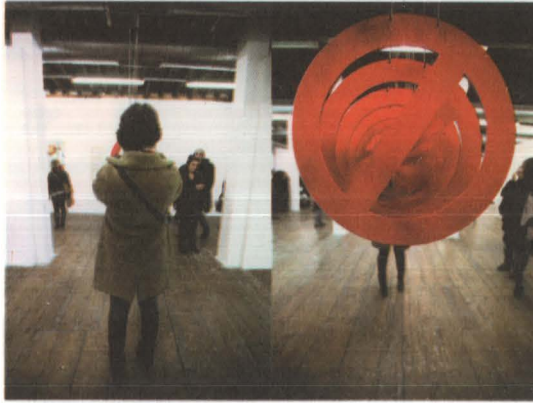
Çağdaş sanat insan hakları için ne yapabilir?

“İnsan hakları” ifadesindeki “insan”ı tanımlamak ve bu tanımlamanın politikasını tartışmak işi dışında muhtemelen hiçbir şey.

“Bu yaşam her hastası yatak değiştirme saplantısına kapılmış bir hastanedir. Kimi soba karşısında çekmek ister acısını, kimi pencere yanında iyileşeceğine inanır / Bana da hep bulunmadığım yerde rahat ederim gibi gelir; ruhumla durmadan tartıştığım bir sorundur bu göç sorunu.” Baudelaire, C. “Any Where Out Of The World - Dünyanın Dışında Olun da Neresi Olursa Olsun”, Paris Sıkıntısı, (Çev. Tahsin Yücel), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006, s. 108.

(T24, 18 Mart 2011)





Ateşin Düştüğü Yer sergisinden görünümeler.

Markсистler Çağdaş Sanatı Sevmez mi?

Türkiye İnsan Hakları Vakfı'nın 20. yıl etkinlikleri çerçevesinde Depo'da düzenlediği *Ateşin Düştüğü Yer* sergisinden sonra yeniden gündeme gelen bir soru: Marksizm'le çağdaş sanatın ilişkisi nedir / nasıl olmalıdır?

11. Bineal üzerine yapılan yorumlar sırasında bu konu hakkında, plastik sanatlar camiasının örneğine pek tanık olmadığı, yaman bir tartışma koptu. Gerek camianın konuya uzaklığından gerek sol aklın onu yeterince ciddi bulmamasından tartışma çok değerlendirilemedi. Birkaç meraklının arşivinde saklı kaldı.

Bienalin katalog metinlerinden birini yazan Süreyya Evren ve BirGün

gazetesinden Ali Şimşek arasında geçen tartışma, çağdaş / güncel sanat uygulamalarına (genellikle “yapıt” yerine “iş” olarak adlandırılan gündelik yaşama yapılan sanatçı müdahalelerine) sol düşüncenin / Marksizmin yaklaşımını konu ediniyordu. “*Ne Seninle Ne Sensiz*” adlı metninde¹ Süreyya Evren'in kalkış noktası, Marksist çevrelerin (Evren bunu “*Ortodoks Marksizm*” olarak daraltıyordu) çağdaş sanatçı etkinliklerine karşı küçümser bir tavır içinde olmaları, kurumlar ve sponsorluklar çerçevesiyle onu neo-liberal kültüre eklemlenmiş görmeleriydi. Oysa, çağdaş sanatın köklerinin yüzyıl başı avangardizmi ve 68'in devrimci ruhunda

olduğu düşünülürse, bu yaklaşım “*tutuculuk*”tan başka bir şekilde açıklanamazdı. Tartışma esnasında gözden kaçırılan bir nokta olarak, Süreyya Evren’in katalog metninde öne sürdüğü savların kuramsal temeli çok daha önce *Yasakmeyve* dergisinin yaz sayısında atılmıştı. “*Avangard Nazım Ceketini Alıp Nereye Gitti*” başlıklı yazısında² Evren, Türkiye’ye avangardizmin Nazım Hikmet’le birlikte girdiğini ve 1930’larda şairin devlet tarafından yasaklanmasıyla birlikte de bu yaklaşımın kayıplara karıştığını belirtiyordu. Nazım’ın inatçı bir fütürist olan Mayakovski’den etkilenen şiir serüveni, avangard ruhu derinden kavıyor ve onu Türkiye sol hareketine tanıtıyordu. Ne var ki bu ilişki epey kısa süreli olmuştu. Sonrasında toplumcu şiir avangardı kapı dışarı edip toplumcu - gerçekçiliğe dönmüştü.

Ali Şimşek ise konuya anarşist teorisinin açmazlarını işaret ederek katıldı. “*Mutenalaştırılmış Anarşizm*” üstbaşlığıyla yayımladığı yazılarında, Evren’in konumunu, Prodhon, Foucault ve Deleuze gibi kuramcılardan hareket eden bir

anarşistin festivalizme boyun eğmesi olarak değerlendirdi. Şimşek’e göre, 90’ların neo-liberal politikayla serpilten beyaz yakalıları “*Dövüş Kulübü*” filminden fırlamış edasıyla birer “*Tutunamayan*” olarak etrafta boy gösterirken, aslında bir tür “*mutenalaştırma*”ya (gentrification / söylulaştırma) ön ayak oluyorlardı.

Tartışma biraz üst perdeden sürerek bu noktada sonlandı. İlginç olan ise özellikle plastik sanatlar alanında kalem oynatan, kuramsal araştırmalar yapan ya da sergiler düzenleyerek bu alanı belirleyen kimselerin bu tartışmaya eklemelenmemesi, kendi alanları üzerine bu keskin yorumlar hakkında fikir belirtmemesi idi. En azından benim takip edebildiğim kadarıyla... Atışma, edebiyat ve sosyoloji alanına aitmiş gibi sürdü ve sonlandı. “*Avangard*”ın “*yaşamı bir sanat yapısı haline getirmek*” önerisinin bugünü, uygulanabilirliği, olanakları, bunun Marksist içerikle ilişkisi tartışılmadı.

Aslına bakılırsa bu sürecin gösterdiği en önemli olgulardan biri, tartışmanın öznesi olan sanatçının kendisinin

konuşmuyor oluşu ya da sanatçının perspektifinden (şayet böyle bir şey mümkünse) konuşulmuyor oluşuydu. Böylesi bir öznellik yitiminde (Foucault ve Barthes'a dönerek söylersek "*müellifin ölümü*" durumunda) konuşmanın güçlükleri ortada. Yine de tümüyle imkânsız olmadığına inanmamız gerekli.

Çağdaş sanatçı, ilk bakışta, malzeme konusunda ustalık sergileyen klasik sanatçıdan (Rönesans adamı olarak Leonardo'yu düşünelim) tümüyle başka bir şey sergiliyor gibi görünür. Dada'nın hazır nesne (bulunmuş yapıt / sanatçının işaret etmesiyle sanat yapıtı niteliğine bürünmüş gündelik eşyalar) önerisinden *Kavramsal Sanat*'ın ürün olarak yapıt fikrine (alınıp satılabilir meta olarak "*yapıt*"a) karşı durmasına dek çağdaş sanat fikrinin merkezinde taşıdığı avangard öz, devrimci bir yapı sergiler. Eğer ki, Leonardo'yu salt ustalık sergileyen bir zanaatçı olarak değil de, ortaçağın görme biçimini değiştirmiş yaratıcı bir ruh olarak görürsek, o zaman aralarında uçurumlar varmış gibi görünen bu iki sanatçı tipi, Rönesans adamı ve çağdaş sanatçı, birbirine

yaklaşmaya başlar. Sanatçı, sanat yapıyor oluşuyla dünyaya alternatif bir dünya üretmektedir. Bu da kökensel olarak devrimci, avangard bir girişimdir.

İngiliz ve Fransız ütöpik sosyalistlerinden başlayarak Marx'tan geçen ve günümüze dek ulaşan sosyalist ütopyanın da avangardla benzer kumaştan yapılmış olduğunu (hem Romantik kökleriyle hem kavramsal olarak) söyleyebiliriz. Öyleyse ne demeye bu kadar kıyamet kopuyor bu konu etrafında, diye düşünülebilir. Elbette tartışma bu kadar basit ve yalın değil. Çünkü her uygulama kavramsal şemayı ve tarihsel örneklemeleri yeni bir aşamaya taşıyor. Ona bir şeyler ekliyor ya da ondan bir şeyleri sonsuza dek koparıp götürüyor.

Türkiye'de sanat alanında kendini çokça hissettiren politik olma - olmama sorunsalı, Süreyya Evren'in de işaret ettiği gibi, çağdaş sanatı da çok aşan bir tartışma. Avangardla ilişkilene biçimimiz, onu kabul ya da reddedişimiz bunun en güzel örnekleri. Kendini toplumcu hareket içinde tanımlayan pek çok sanatçı, klasik

Sevil Tunaboylu, O Tabak Bitecek, 2011.



Mehmet Çeper, Her Sivil Bir Askerdir, 2009.

sanatın yordam ve önerilerini terk etmekten, onları tartışmaya açmaktan ölesiye korkuyor. Dahası böyle bir yola girdiklerinde, kendi izlerçevrelerinde onların “dönmüş” olduğuna dair bir spekülasyon alıp yürüyeceğinden, bunun bir tür baskılama biçimi olduğunu öne sürmek de olası.

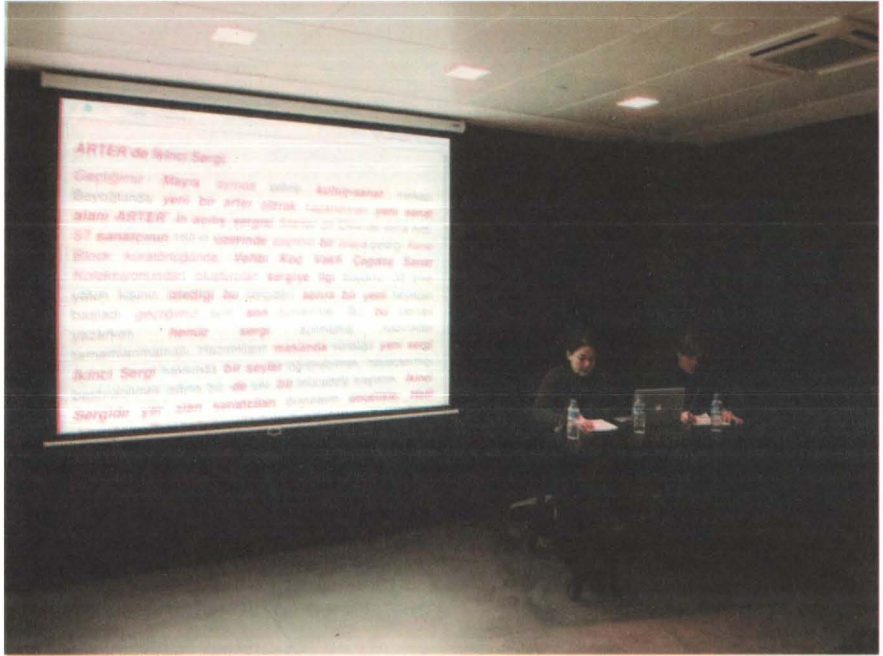
Öte yandan kendilerini çağdaş / güncel sanatçı olarak tanımlayan yeni kuşaktan sanatçılar için sorun daha da çetrefil. Onlar, 80 sonrası kuşaklar olarak, ebeveynlerinin korkuları tarafından yönlendirildiklerinden Türkiye düşün tarihinin bu yüzüyle hemhal olmadıkları gibi, akademiye aldıkları eğitim yaratıcılığı tırpanlanmış bir öğretim üyesi kadrosu tarafından biçimlendirildiğinden modernizmin temelleri ve postmodernizmin kırılma noktaları gibi kavramsal yapılar da onlara olağanüstü bir yüzysellikte anlatıldı. Her şeyin aynı sepette olduğu karmakarışık bir tarihsel miras kaldı kendilerine. Dolayısıyla, *Ali Şimşek*’in vurguladığı gibi, avangard akıldan kala kala *Dövüş Kulübü* romantizmi kaldı geriye.

Yine de, sezgileriyle kendi yolunu açan ve açacak olan çağdaş sanatçı, “*sanatı yaşama eşitlemek*” şeklinde özetleyebileceğimiz avangard düşü zoramaya devam ediyor. Bu noktada onun eksiklerine bakarak kendine rol çalmaya çalışmak, iki de bir ahkâm vaktine meyletmek yerine ütopyayı geliştirmek için daha ne yapılabileceğine odaklanmak gerekiyor. Depo’da *İnsan Hakları Vakfı*’nın yaptığı sergiye bakarak, Marksist aklın çağdaş sanat alanında söyleyecek çok sözü olduğunu, hatta, geçtiğimiz yüzyılın ortalarında olduğu gibi, bu dünyada başka bir dünya tasarlayanlar olarak, bu konuda en radikal fikirleri geliştirebileceğini düşünüyorum. İçinde bulunduğu sakınlı tutumu, güvenli mesafeyi neden ürettiğini de bir türlü anlayamıyorum.

Dipnotlar:

1. Evren, Süreyya. “*Ne Seninle Ne Sensiz*”, *İnsan Neyle Yaşar?*, İKSİ, İstanbul 2009, s. 353-364.
2. Evren, Süreyya. “*Avangard Nazım Ceketini Alıp Nereye Gitti?*”, *Yasakme yve*, 39, Temmuz-Ağustos 2009, s. 83-88.
3. Şimşek, Ali. “*Mutenalaştırılmış Anarşizm-1-3*”, *BirGün*, 09.10.2009-23.10.2009.

(T24, 21 Mart 2011)



Sanatçı Konuşmaları

Klişe Çizmek

Önünde sonunda herkesin, hiç değilse ürettiği kadar *klişe* çizmesi gerektiğini düşünüyorum. Klişe doğumlardan klişe ölümlere, klişelerle örülü duvarların arasında yaşayan, klişelere basarak yürüyen, klişe okuyan, klişe dinleyen, klişe öğütüp klişe dışkılayan insanlar olarak bizler, bir gün bir klişenin çıkmazında boğazlanıvereceğiz bu gidişle. İşte bu yüzden, en azından yaptığımız kadar klişenin üstünü çizebilmeliyiz. Gelişmiş, uygar, akıllı vb. değil, yalnızca “*insan*” kalabilmenin önkoşulu bu neredeyse. Buna cesaretimiz olmalı.

Sanat alanı *klişe* çizmenin en çok gerekli olduğu yerlerden biri kanımca.

Kant’ın ısrarla belirttiği gibi, sınırları belli olmayan, biçime bürünmüş tasarım olarak kavrama gelmeyen, belli belirsiz bir varoluşa sahip sanat alanı, sırf bu yüzden klişenin at koşturduğu alanların başında geliyor. Sorun bu oyun alanında herkesin kendi kuralını yaratıyor olması ya da kanonu bozarak yeni kanonlar üretmesi değil elbette. Bu onun doğasının olmazsa olmaz parçası. Ne var ki, sorunu üretenler yeni bir kanon üretme cesaret ve becerisine sahip kimliklerden ziyade, olmadıkları biri gibi davranarak ortalıkta gezinirken kendileri bile farkına varmadan bir anda kanon oluverenler gibi görünüyor. Bu da içinden bir an önce geçilip

gidilmesi gereken klişenin süreğenlik kazanmasına, giderek yaşantının kendisi haline gelmesine neden oluyor.

Bir zamanlar edebiyat alanında bunun örneklerini kışkırtıcı metinlerle ele almaya çalışmıştım. “Polemik - Öyküler” üstbaşlıklı, bir kısmı *Bir Bilet: Gidiş - Dönüş* ve *Kitap-lık* gibi dergilerde yayımlanmış öykülerle klişenin olanak ve olanaksızlıklarını, -kolaj metinlerle, görsel müdahalelerle, mizanpaj hatalarıyla- “hiçbir şeyden çekmedi Süleyman Efendi ömrü hayatında nasırsından çektiği kadar” mottosuyla okur karşısına çıkarmıştım.

Bugün benzer bir girişimin, hem de kitlesel bir biçimde, plastik sanatlar alanında yapılması gerekiyor. Ancak *ironi* olarak değil, hakikat dozu yüksek bir *eleştirel üslupla* yapılmalı bu.

Arter’in *İkinci Sergisi*’nin yan etkinliği olarak düzenlenen *Sanatçı Konuşmaları*’nda Volkan Aslan ve ._-_. performans dayalı bir etkinlik gerçekleştirdi. Etkinliğin konusu, sergi üzerine yapılmış haberlerdi.

Sanatçılar, Arter’in basın

bürosunun verilerine dayanarak bir araya getirdikleri sergiyi tanıtan yazılarda benzer kalıpların sürekli tekrarlandığını fark ediyorlar:

“*Anneanesi Hermine Hanım’ın 1920’li yıllardan kalma*”, “*Sanatçı, sanat eseri ve izleyici arasındaki gerilim...*”, “*...için ürettiği 30’dan fazla yeni iş...*”, “*...-li yıllardan kalma bir şapkasını Hacopulo Pasajı...*”, “*... üniversite öğrencileri Ümit Sarıgül ve Ahmet Can Bayrak...*”, “*...İkinci Sergi 20 sanatçının bu iş için ürettiği...*”, “*...bakmayı öneriyor ve katılımcı sanatçıların ürettiği yeni işler...*” vb.

Bu kalıplar tümüyle serginin basın bülteni ve katalog metninde yer alan ifadelerden alınma. Sanatçı Konuşmaları’nda bunu tartıştırmayı planlayan sanatçılar, yazılardan oluşturdukları metnin, açık kaynak kodlu bir analiz programı aracılığıyla tarandıktan sonra, yine açık kodlu bir yazılım ile detone, anonim bir ses tarafından okunmasını sağlıyorlar. Performansın asıl güçlü tarafı ise bundan hemen sonra başlıyor. Bir yandan görüntü olarak metin projeksiyonda gösterilir ve bilgisayar yardımıyla seslendirilirken, sanatçıların konuşmaya davet ettikleri, Arter’de

görevli basın bülteni ve katalog metni yazarları metinlerde kendilerine ait kısımları okuyor. Böylece ortaya büyük bir *kakofoni* çıkıyor. Konuşulan ama hiçbir şey söylenmeyen bir yavanlık içinde yaşadığımızı fark ediyoruz. Aynı şeyi -daha önce kendine dikte edileni- söyleyen, bunu da eş zamanlı yapamadığı için kalabalık izlenimi veren bir koro var karşımızda. Salonu dolduran -çoğu bu kakofoninin parçası olan yazar ve eleştirmenler- sessiz, sesleri çıktığında da *"biş o değilmiş"* izlenimiyle konuşuyor herkes.

Peki bunu yapan biz değilsek, kim? Günlük gazetelerde basmakalıp haberler yapan, süreli yayınlarda sayfa doldursun maksadıyla yer verilen, kataloglarda, kitaplarda klişe üzerine klişe dizilenler, öğrenilmiş kavramlarla öğretildiği şekliyle konuşan eleştirmenler / yazarlar gerçekten kim?

Jean-Luc Nancy, *Demokrasi'nin Hakikati* kitabına *"...bazı entelektüellerin miyop ve ürkek açıklamaları..."* diyerek başlıyor. Kitabı burada özetleyecek değilim; ama içinde bulunduğumuz *"eleştiri geçirmez"* durumu açıklamak için,

günümüzde demokrasi havarisi olarak ortada dolananların geçmişin eleştirel mirasına tu-kaka yapmasına kesiyor faturayı. Haksız da sayılmaz. Modernin kavgacı ama hakikati arayan tonunun yerini alan *postmodern serzeniş* bunun tam karşılığı.

Bir üst-bilinç yaratarak sahneyi dönüp yeniden izlediğimizde, çağdaş sanatçının da bu tablodan gerçek anlamıyla kopabildiğini öne sürmek güç. Sanatçının konuştuğu yer, söz alma biçimi, söyledikleri, gerçek anlamıyla bir eleştiriye karşılık geliyor mu? (Dikkat! Bu noktada ortaya çıkabilecek *"bu bir sanatçı edimi"* klişesinin tuzağından da sakınmak gerekiyor.)

Eleştirinin yokluğundan dem vururken bir eleştiri üretemediğinin ne kadar bilincinde sanatçı? Avangard bir edim gibi sahih mi bu tavrı ortaya koyarken; yoksa aynı oyuna başka bir halkadan mı eklemleniyor? Çokluk teorilerinin -tam da bizi modernist aklın tuzağından kurtardı derken- böyle bir kötü kullanımı var, çok şey anlatılıp hiçbir şey söylenmeyen bir kakofoni -postmodernist akıl- içinde yapayalnız bırakıyor bizi.

“Miyop ve ürkek” olmayan, yüzyıl başı ve ortası avangard etkinlikleri hepimizin hafızasında hâlâ taze. Avangard ruhun çağdaş sanat içinde halen yaşadığını ve sanatın varlığı adına yaşayacak başka bir yerinin de olmadığını düşünüyorum. Bununla birlikte, durum onu gösteriyor ki, eleştirinin ruhunu geri çağırınlar da bizler değiliz. Biz, sadece ölünün başında düzenlenmiş şölenin vefasız izleyicileriyiz. Bu defa, eleştiriyi öldüren ve şimdi merhumun yerinde duran kocaman boşluğa bakarak iç geçirenler düşünmeli bunun sonunu.

Çağdaş sanatçılar, kör karanlıkta

sezgileriyle çıkmaya çalıştıkları kuyunun içinden bize sesleniyorlar.

Duyuyor musunuz?

Klişeden çıkmak için klişelere düşmeye razıyım; ama klişe içinde yaşamak istemiyorum.

Körlük derecesinde miyoplaştığımıza inanasım gelmiyor.

Ben klişe çizmeye hazırım, siz hazır mısınız?

* Bu öykülerin bir kısmı *Pıhtı* adlı altında kitaplaştırılmıştır.

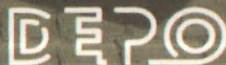
Bkz.: Barış Acar. *Pıhtı*, İstanbul: Komşu Yayınları, 2012. İkinci baskı: 2013.

(T24, 23 Mart 2011)

kamu' two shadows
nun iki of
gölgesi: public:
ekran screen
ve uzam and space

Katılımcılar: Ferhat Özgür, Hulya Özdemir, Gulsun Karamustafa,
Cagri Saray, Yeni Anıt, Suat Oğut, Ali İbrahim Ocal, Basak Kaptan,
EvrİM Kavcar, Parca Tesirli, Volkan Arslan, Ahmet Albayrak, Dilek
Winchester, Nancy Atakan

9-13.06.2010
Tütün Deposu,
Tophane, İstanbul



Kamusal Alanda Rastladım Sana

Sanat piyasasının son birkaç yılını tarif etmek için kullanılan terimlere bir bakalım: “Güncel”, “kamusal”, “alan”, “kurum”, “çevre”, “ilişkiler”, “politika”, “eleştirisi”, “farkındalık”...

İlginç bir şekilde bunların *kentsel dönüşüm politikalarıyla* örtüşüyor olduğu dikkatimizi çekecektir.

Daha genel anlamıyla “*reel politika*” da diyebiliriz buna; ama o kadar geniş çaplı almayalım konuyu. Özellikle “*kamusal alanda sanat*” ifadesiyle anlatılmaya çalışılan içeriğe odaklanalım.

Geçtiğimiz Eylül ayında Tophane bölgesindeki galerilerin açılışında

meydana gelen olaylar çok çeşitli tepkiler aldı. Kimi mahalleliyi topun ağzına koymaya çalıştı, kimi her zaman olduğu gibi dış mihraklara odaklandı, kimi toplumsal kutuplaşma görerek hükümet eleştirisi çıkardı, kimiye ellerinde içkilerle ortalıkta dolananlara sataştı. Olayların kentsel dönüşüm politikalarıyla ilgisini kuran ve mutenalaştırma (soylulaştırma) yoluyla rant yaratma bağlantısını kuran yorumlar da yapıldı. Kaçınılmaz biçimde doğruydu da bu.

Bütün bunların yanında, sanat dünyasının *politika* ya da *sosyoloji* aracılığıyla değerlendirilmesi

modasının dışına çıkan değerlendirmeler ise yok denecek kadar azdı. Böylece sanat adına olayın can alıcı noktası gözlerden uzak kaldı. Bir sonraki krize kadar ertelendi, görmezden gelindi. Olgunun öznelere ve onların kavramsal çerçevesiyle değil, başka alanlardan oraya nakledilmiş kavram ve terimlerle tartışmanın bozucu etkisi bir kez daha kendini gösterdi.

Şimdi, o günden bugüne yaşadığımız atmosferde travmatik dönüşümler olmadığını hesaba katarak,

kısaca, olguyu sanatsal çerçevede değerlendirmek için gerekli olan kavramsal yapılara bakmaya çalışalım.

Olaydan yaklaşık üç ay önce, aynı bölgede yer alan Tütün Deposu'nda *Videoİst*'in düzenlediği "*Kamunun İki Gölgesi: Ekran ve Uzam*" etkinliğinde, "*Kamusal Alanda Rastladım Sana: 'Kamu' ve 'Alan' Terimlerinin Dekonstrüksiyonu ile Kamusal Alana Ulaşma Denemesi*" başlıklı bir bildirge sundum. Konuşmacının Ankaralı kimliğinin yabancılığıyla Pazar gününün rehaveri birleşince sunuma



Francis Miller, *Güneş Tutulması İzleyenler - Eclipse Viewer*, 1960

epey az dinleyici iştirak etti. *“Kamusal alan”* gibi, Türkiye’de epey zamandır durulmasına karşın, kimsenin üzerinde gerçek anlamda bir fikre sahip olmadığı bir kavram hakkında konuşmak benim için yeterince zordu. Buna binanın dış cephesinde süren ve bütün uyarılara karşı bir türlü kesilmek bilmeyen inşaat gürültüleri de eklenince, konuşmaya dışarıda, samimi bir ortamda, biz bize devam ettik. Açıkça *“kamu”* bizi iplemiyordu. *“Kamu kendi hakkındaki sorunlarla ilgilenmiyordu”* nun bayağılığına sığınacak değilim. Keza konuşmamın özünde yer alan, kamunun genel olarak varlığı sorunu ve Türkiye’deki görünümü üzerine düşüncelerime aykırı olurdu bu yaklaşım.

Kamusal alan (public sphere) nedir? Bu soruyu cevaplamak için öncelikle *“kamu”* nun ve *“alan”* ın neliğini çözümlemek gerekiyor. Ancak bu temel girişimden sonra, Habermas’ın sözünü ettiği anlamda *“kamusal alan”* ın dönüşüp dönüşmediği; sonra da -belki daha önemlisi- Doğu’da ve Türkiye’de *“kamu”* nun, dolayısıyla *“kamusal alan”* ın varlığı problemi

üzerinde durmak gerekir.

Epey oylumlu konuyu satır başlarıyla özetlemeye çalışayım.

Kentsoylu / Burjuva düşüncenin kilit kavramlarından biri olan ve feodal yapı ile imparatorluk düşüncesinden temellenen aristokrasiye ilk taşı atan *“kamu”* nun doğumudur. 17. yy. sonunda ne kilisenin ne devletin ne de özel yaşantının karşıladığı yeni bir alanın ortaya çıkması *“kamusal alan”* ı tanımlar. Bir taraftan din temelli eski kurumlar kişi üzerindeki *“ekonomik, siyasi ve eğitime yönelik”* denetimini kaybederken, bir yandan da *“aile”* bu alandaki söz sahipliğinden vazgeçmek zorunda kalmıştır. Meydanlar, salonlar, cafe’ler, devletten bağımsız bir toplumsal özne fikrinin yerdiği yerler olarak ön plana çıkar. Habermas’a referansla konuşacak olursak kamusal alan, *“toplumun kendini düşünce ve tartışma aracılığıyla tesis ettiği”* bir dönüşüm alanıdır.

Kendimizi, düşünce aracılığıyla yapılmasını bir kenara bırakalım, *“tesis ettiğimiz bir alan”*, yani öngörülü olarak kurduğumuz / inşa ettiğimiz

bir alan var mı gerçekten? Doğu'da biz tevekkülle kendimizi otoriteye teslim ederken, Batı'da bu "tesis etme" her zaman iktidar mekanizmasının satranç oyunu biçiminde tezahür etmedi mi? Richard Sennet'in değindiği gibi, Antik Yunan kent devletinin merkezi olan "agora" alanı ancak "özgür bireyler" için var değil miydi? Bu alan, ister istemez, bir takım dışlama ve gözetleme mekanizmalarının bir sonucu değil mi? Bu yüzden "kamu"yu doğumu itibarıyla prematüre, yaşantısı boyunca da sendromlu olarak değerlendirmek gerekmez mi? (Habermas'ın kavramının kullanılışının 70'li yıllarla birlikte yaygınlaşması ve 90'larda Tony Blair sosyal demokrasisiyle kesişmesi pek çok incelemenin konusudur.)

Bunun çağdaş sanattaki yansımasına gelince. Sormak gereken sorular şunlar: Sanatta "kamusal alan" arayışı neden bu kadar yaygınlaştı? "Kamu"yu ölü uykusundan, "alan"ı kış uykusundan uyandırmaya çalışan kim? Bunu sanatçı mı istiyor, sanat yapısı mı, sanat piyasası mı? Bu soruları cevaplayabilmek için çağdaş sanatçı açısından şu gerçeğe odaklanalım:

Sergi salonlarının şık şıkırdım açılışlarından, sanatçı peşinde dolanan yatırımcıların *garip* beğenilerinden, sanat adına söz alındığında pespaye tanımlarla konuşanların zulmünden kurtulmak istiyor sanatçı. Sokağa dökülme istemi, açık alanlarda, insan ilişkilerinde kendine gelecek araması bu yüzden. Yoksa bunun "kamusallık kaybı"na uğradığı için onu yeniden tesis etmek derdine düşmüş Avrupalı sanat piyasasının arayışıyla çok ilgisi yok. Ancak bizde, her alanda olduğu gibi, sanat alanında da ithal olan göz doldurduğundan kendi arayışımızı bile başkalarının kavramlarıyla tanımlıyoruz. Ortaya böyle garip manzaraların çıkması bundan.

"Kamu"nun dramatik yapısı belki de onun özünden geliyor. Doğumuyla beraber ölmeye mahkum bir tansık o. Çok az görünür olan, görünür görünmez de elden kaçıp giden bir özgürlük anı. Belki de, Francis Miller'ın çektiği iki karede, ABD / Illinois'de bir otomotiv sendikasının toplantısında konuşmacıyı pür dikkat izleyen işçilerin bakışından, güneş tutulmasını göreceğiz diye kafalarına karton kutular geçirmiş kitleye geçişte

gizli bu dönüşüm.

Türkiye’de çağdaş sanatçı, iktidarın “*kapma aygıtı*”nın ikili baskılaması altında soluk alıp veriyor. Ya şartları kabul ederek, tarihsel avangarddan bu yana eleştirilen “*beyaz küp*”ün (steril galeri salonunun) içine girecek ve kapılacak ya da sokakta kalmanın stratejilerini araştırırken bu alanı da galeri mekânının bir uzantısına

dönüştürerek bir açık hava müzesinin nesnesi olacak ve kapılacak!

Kim bilir belki de üçüncü bir yol daha var: Kapma aygıtının güven vadeden kollarına karşı kendi network’ünü avangard ruhla yine / yeni bir kaçma aygıtı olarak kullanacak; ki bunu tarihte pek çok kez yaptı.

(T24, 25 Mart 2011)



Raoul Hausmann, *Sanat Elestirmeni*, 1919-20

Ç a ğ d a ş S a n a t ı

G a z e t e c i l i ğ e T a h v i l E t m e k

Günümüzde genel olarak *sanatın*, özel olarak *çağdaş sanatın* başat problemi nedir diye sorulacak olsa, tereddüt etmeksizin “*gazetecilik*” derdim. Özel olarak *çağdaş sanatı* ayırırdım, keza çağdaş sanat bu problemi yıkıcı bir biçimde yaşıyor. Onu “*güncel*”ı zorlayan yapısıyla gündelik yaşıntının içine sızma girişimi olarak değerlendirirsek ne demek istediğim daha rahat anlaşılacaktır. Bir ayağı gündelik olanın arkeolojisini yaparken, öbür ayağı moda ve magazine takılıyor çünkü. Güncellikle ilişki kurmanın en hızlı biçimi hâlâ “*gazete*”de görüldüğünden gazeteler de çağdaş sanat uzmanlarıyla dolup

taşıyor. İnternetin olanaklarının farkında olmayan, blog yayıncılığı vb. gelişmeleri takip etmek yerine CV’lere eklenecek basılı kağıt arayanlar için “*gazete*” tek seçenek gibi görünüyor.

Üniversitelerin edebiyat bölümlerinde bir köşeye sıkışmış, kurumsal olarak tasfiye olmanın eşiğinde duran sanat tarihinin yerine bugün gazetecilik konuşuyor. Belirlemeler yapıyor, manüpile ediyor ya da görmezden geliyor.

Bunun suçu kimde?

Sanat tarihçisinin, pozitivist bilimsel rüştünü ispatlamak adına, malzemeye gömülmesini gözden hiç kaçırmamak

lazım. Yaşamı ve eleştiriyi terk ederek kendini kurumsal duvarlarının içine sınıksız kapadığından beri akademiden fayda beklemek zor görünüyor. Sanat tarihi şimdi tozlu raflar arasında *kendi hayaletini* arıyor.

Ancak sorun bu kadarla sınırlı değil. Eleştirinin kalbi olan süreli yayınların bugünkü durumu ne?

Büyük kurumların prestij üretiminin bir parçasına dönüşmüş ya da sürekli yer değiştirmekten bir hal olmuş yöneticilerinin o anki ruh durumlarına göre şekil değiştiren, parasızlıktan yakından, okunmamaktan muzdarip, her geçen gün içeriği biraz daha boşalan süreli yayınlar, plastik sanatların sığınacağı en güvenli liman değil. Onlar tanıtım ilişkileri içinde çoktan piyasalaşmış durumda. Öyle değilmiş gibi görünenleriyse kendi aralarında topu çevirmekten memnun. Sürekli egosantrik yönü öne çıkan metinleri yeniden üretiyor oldukları gibi eleştiriye de tümüyle kapalılar.

Sonuç olarak, sanat eleştirisinin -eleştirinin her alanında olduğu gibi- alıp başını uzaklara gittiği 20. yüzyıl sonunda bir takım *“sanat adamları”*

(*Terry Eagleton* buna yüzyıl başındaki gazetecilik patlamasını işaret ederek *“edebiyat adamları”* diyor) gazetelerin magazin sayfalarına yakın köşelerinde eleştiri görevini sürdürüyor.

Peki, *“gazete”* kültür ve sanata nasıl bakar?

Kültür - sanat alanı gazetelerde magazin boyutu içinde değerlendirilir. Gündemin, politikanın, dünyada ve ülkede olup bitenin uzağında *“çerezlik”* alanlar olarak görülür. Bu yüzden de sanat yazıları yazarlar ya gazeteye yazı yetişsin, eksik kapansın duygusuyla hareket eder ya da ekmek teknesine hamur yetiştirmek telaşesindedir. Bir üçüncü ve *“duygusal”* bir nedeni de vardır bunun ya, gazetecilik mesleğine enikonu hakaret etmiş durumuna düşmemek için oraya getirmiyorum konuyu.

Eleştirinin tedavülden kalkmasının ilk suçlusu sanat tarihindeki kemikleşme eğimiye, ikinci suçlu *“edebiyat adamı”*nın geçen yüzyıl başındaki orta seviye derinliğini bile kaybetmesi. Entelektüel kimliğinin yavanlaşması. Piyasanın elinde her geçen gün daha da çığlaşması.

Mekanik Kafa (Çağımızın Rubu), 1920



Çağdaş sanatçı, ilişkilerindeki çarpıklığı daha okul sıralarında ilk elden fark ettiği, modernist ideolojinin yaratısı olan seri üretim bandına oturtmak istemiyor. Üslup kaygıları, malzeme zorlukları, bütünsellik vb. problemlerin yerine “*güncel*”liği geçirmesinin sıkıntısı ise bu noktada ortaya çıkıyor. Seri üretim bandının “*insanı soyutlama yeteneğinden ayıran*” tanımlayıcı, tasnif edici, tektipleştirici yönüne karşı çıkarken büyük bir zihinsel birikimden faydalıyor. Baudrillard’ın *Andy Warhol*’lu 70’lere vurgusuyla “*bakiki bir simulakr*” üreterek, kendini ele geçirdiğini düşünenleri şaşkınlığa uğratmayı hedefliyor.

Ancak bu avangard yönüyle piyasa ilişkilerini bertaraf etmeye çalışırken, söylemler evreninde ancak piyasa onu tanımlıyor, biçimlendiriyor, ondan faydalıyor.

Bu yüzden de aynada izlediği yansıısı, çarpık, tatmin olmamış, kirli bir görüntü halini alıyor.

Yetmezmiş gibi, “*gazete*” her geçen gün sanatın alanını daha da baskılıyor. Biraz dikkatli bakıldığında onun sanat tarihinin bıraktığı boşluğu

piyasa adına nasıl ikame ettiğini görmek mümkün. 20. yüzyıl boyunca “*modern*”ı tanımlamakla uğraşan sanat tarihinin “*tasnif etme işlevi*”ni bugün *gazeteci* yükleniyor. “*Çaktırmadan*”, hiç de o değilmiş gibi gerçekleştirilen bu faaliyete modernin kalıplarını kırıyormuş, sanatı özgürleştiriyormuş izlenimini de eklemekten geçmiyor.

“*Modern*”ı tefe koyup çalmak eğiliminde öncelikle yeni bir *dil* yaratıyor kendine. Güzelli çirkinli, bol dedikodulu bu dille sergileri gözlemlemekten “*keyif alıyor*”, “ *zevkleri kıyaslıyor*”, “*keyfi öldürenleri*” kınıyor; ona “*bildik tekerleme*” diyor, berikini “*iflas etmiş*” ilan ediyor, beğenmediğini ya da gücünün yetmediğini “*sanatçıları kafesliyor*” diyerek itham ediyor. İç kıyıcı yazılar yazdığı yetmiyormuş gibi üç kuruşluk sanat tarihi bilgisiyle ders vermeye soyunuyor. Saçlarını önüne atarak poz vermeye alışkın olduğundan, açıkta kalan gözünün de eğitimsizliğini örtmek için geçirmiş eline bir değnek dövecek *modern* arıyor.

Çağdaş sanat gazeteciliğe tahvil

edilirken sanatçıların, sanat kurumlarının, -hâlâ nefes alıp veriyorsa- sanat tarihinin daha dikkatli olması gerekiyor.

“Modern” tek parça değildi.

Gazeteciliğin ustaca örtbas etme çabasına karşın *“çağdaş”* da tek parça değil. Arada devamlılıklar ve sıçramalar var.

Kimlikler ve konumlanmalar asıl

üzerinde durulması gereken şeyler. Bunu anlamak ve yorumlamak ise, felsefi ve sosyolojik çözümlemeler yapabilmeyi, finans kapitali yorumlamayı bir kenara bıraktım, en azından entelektüel bir kıvrak zekâ ve görgü gerektiriyor.

(T24, 30 Mart 2011)

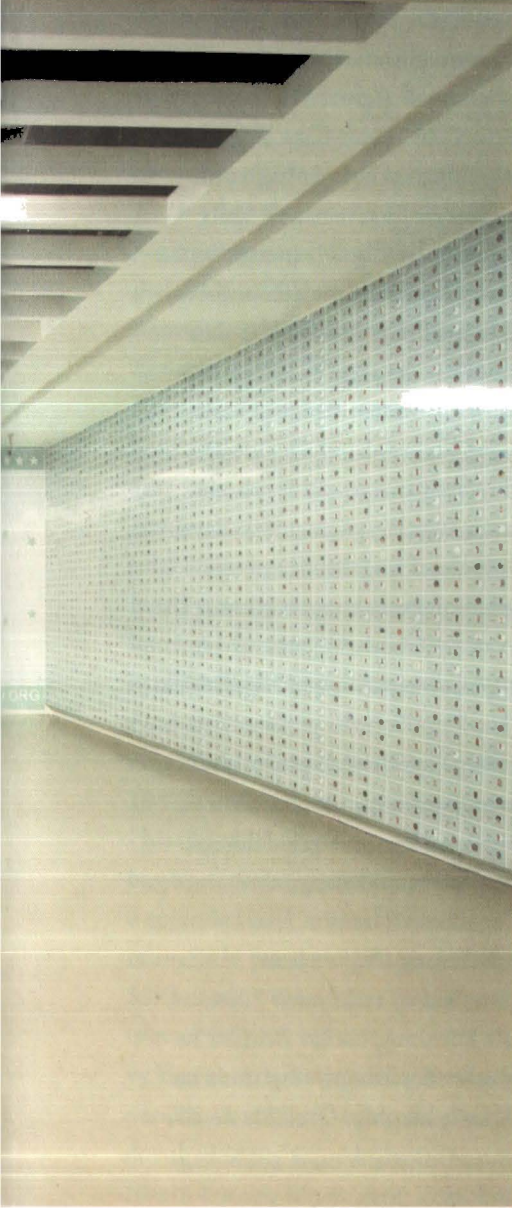


Görecek Bir Şey Yok, Ancak Görülebilirsin!

Çağdaş sanatı anlamamanın ve ondan uzak durmanın paydaları var. Anlamak için öncelikle soluk alıp vermesine izin vermek gerekiyor. Yanını yöresini dolanıp sesine kulak kabartmak...

Uzak durmak içinse ne yapsa “*oyun*”, “*gösteri*”, “*soytarılık*” olarak ilan ediliyor zaten. Bu çemberin dışına çıkabilmek adına, bir an için, mekânının, yapımcısının, hatta sanatçısının dışında sergi neler söylüyor; ona odaklanmaya çalışalım.

26 Mart – 07 Mayıs 2011 tarihleri arasında 30. *Film Festivali* çerçevesinde *Akbank Sanat*’ta, Fransa merkezli sanatçı kolektifi *Société Réaliste*’nin [Realist Toplum] *Binalar Arasındaki Şehir* adlı sergisi gerçekleştiriliyor. Ali Akay



küratörlüğünde gerçekleştirilen sergiye girdiğimizde duvarları kaplamış imajlar karşılıyor bizi. Yaklaştığımızda bir duvarın olduğu gibi yeşil kimliklerle kaplanmış olduğunu görüyoruz.

Amerika'nın ünlü *oturma izni*, *Yeşil Kart* (Green Card) ile dolu bir duvar. Kartlarda kameraya tam olarak bakamamış yüzler. Gençler, yaşlılar, gülenler, somurtanlar... İlerideki bilgisayar da ise bir internet sitesi açık: *EU Green Card Lottery* (Yeşil Kart Piyangosu).

Site bir çeşit parodi işlevi görüyor. Avrupa'nın çeşitli yerlerinde uygulanmış bir etkinliğin sonuçları duvarda gördüğümüz kart görüntüleri de. Bilgisayarın başına oturup kaydımı yaptırıyorum. Hemen çıktısını veriyorlar. Artık bir *Yeşil Kart* sahibiyim.

Üst katta *banka* sözcüğünün yan anlamlarından türetilmiş bir yerleştirme var. Sözcüğün İngilizce'deki "*mali kurum*" ve "*nehre inen toprak parçası*" anlamlarına işaret eden birbirinin yanına yerleştirilmiş iki çelik duba. Üstlerine "*Avrupa Merkez Bankası*"nın çeşitli dillerdeki kısaltmaları kazınmış. Hemen

karşısında, *Özgürlük Anıtı*'nın boyutlarını gösteren bir çizim.

Yerleştirmeler içinde bana en çarpıcı geleni, alt kattaki işle de bağlantılı olan, "*Parmakizi Mimari'si*" adlı, sanatçıların İstanbul'da ürettikleri bir çalışma. Diğer bütün metropollerde de olduğu gibi, yoğun bir göç alan İstanbul'un, gerçekte % 30 kayıtdışı "*göçmen*" i istihdam etmesini konu edinmiş. Parmak izlerinin alındığı, üzerine her parmak için ayrı bölme bulunan kağıtlar, göçmenlerin sayısıyla orantılı olarak çoğaltılınca ortaya tuğla kalınlığında kitaplar çıkmış. Üst üste yan yana konarak, mimari bir kurguyla, yine parmak izi kağıdındaki gibi kimlik politikalarını sergileyen bir düzenleme içinde yerleştirilmişler. İş, göçmen sorunu üzerine İstanbul'da üretilmesine karşın, algısı daha çok Avrupa'dan renkler taşıyor.

Yine de Ferenc Gróf ve Jean-Baptiste Naudy tarafından 2004 yılında kurulmuş *Société Réaliste*'in (Realistler Topluluğu) sergisinde en sevdiğim iş bu oldu. Özellikle de *The Fountainhead* videosuyla güçlü bağı yüzünden.

Société Réaliste'in sergide yer alan tek videosu, Ayn Rand'ın aynı adlı romanından uyarlanmış, başrollerini Gary Cooper ve Patricia Neal'in oynadıkları, 1949 yapımı bir *King Vidor* filmi üzerine manipölasyon. Manipölasyonun nasıl gerçekleştirildiğinden söz etmeden önce orijinal film üzerinde biraz durmak gerek.

Sergiden önce filmi izlememiştim; ama Béla Tarr hayranı biri olarak, ağır kamera hareketleriyle mimariye odaklanan bu çalışmayı (filmde hiç insan yoktu, ama kamera varmış gibi hareket ediyordu) görünce hemen orijinal filmin peşine düştüm. *Fountainhead* [Kaynak], Rus-Amerikan romancı Ayn Rand (1905-1982) tarafından geliştirilmiş liberal - bireyci akım olan Objektivizm'in başyapıtı olarak görülüyor. Film, önplanda klasik mimari ile modern mimarinin çatışması gibi görünüyor. Söz konusu yılların, Le Corbusier'nin işlevsel (kübist) mimarlığının 19. yy.'dan beri baskınlığını kaybetmemiş neo-klasik mimariyle çatışmasının doruk yılları olduğu düşünülürse filmin konusu hiç de garip değil.

Hatta erken ve güçlü bir çıkış olduğu bile düşünülebilir. Ancak Rand'ın kitabının arkaplanı bambaşka bir konuya ayrılmış durumda. Garry Cooper'ın canlandığı *Howard Roark* karakteri, o yıllarda herkesin ürkerek baktığı modern mimarlığın savunucusu bir mimar. Film boyunca bu idealist mimarın işverenlerine, büyük şirketlere ve basına karşı yürüttüğü taviz vermez mücadeleyi izliyoruz (Epeyce de kör kör parmağım gözüne sahnelerle). Genelgeçer değerlerin hepsinden bağımsız görünen ama onlarla bir alıp veremediği varmış gibi de davranmayan biri *Roark*. İdealist, ama umursamaz. Ödün vermeyen ama isyan bayrağı da kaldırmayan. Sevdiği kadın'ın (!) ağzından söyleyecek olursak, özgürlüğü "*hiçbir şey istememek, hiçbir şey beklememek, hiçbir şeye bağlı olmamak*" şeklinde tanımlayan biri.

Film ilerledikçe karakterin (işte, aşkta, dünyaya karşı her tavrında) katıksız bir bireyci olduğunu ve giderek liberalizmin "*ideal insan*"ı olduğunu fark ediyoruz. *Roark*'ın baş düşmanı olan ve kitlelere istediğini veren

(filmde iki de bir “ayaktakımına istediğini vermek” diye anılıyor bu) medya patronuyla aralarındaki çekişme ise (buna çekişme denebilirse) daha da ilginç. Çünkü baştan beri zıt kutuplar olarak görünen iki karakter filmin sonuna doğru öyle bir özdeşleşiyorlar ki, görülmeye değer. İki adamın arasında kalan Patricia Neal bir süre sonra sahneden tümüyle çekiliyor ve iki adam beraber yat gezisine çıkıyorlar. Film yalnızca bu sürpriz finaliyle bile izlenmeyi hak ediyor.

Video, Vidor’un filmindeki karakterleri olduğu gibi silmiş. Üzerinde kare kare çalışılarak, filmde rol almış bütün oyuncular yerlerinden çıkartılmış. Böyle olunca da filmin dili içinde nesne edinilen mimari tartışma, gereksiz bütün öğeler (ayaktakımı!) yerinden sökülerek yeniden izleyiciye sunulmuş. Amerika sokaklarında, her karesi mimariye adanmış, güçlü ışık - gölge kullanımlarıyla biçimlendirilmiş odalarda, mobilyalar arasında bir kamera gibi geziniyoruz. Sanki biri varmış gibi bir koltuğa “zoom” yapıp eğilerek, denizde tek başına ilerleyen bir tekneyle ya da birini takip eder gibi

sokak boyunca ilerleyerek... Alain Robbe-Grillet’in “yeni roman”ını anımsamamak elde değil.

Tutucu mimarlık eleştirmeninin “Sanatsal değer, her bireyin çoğunluğun standartlarına itaatiyle müştereken yaratılabilir.” sözüne cephe alarak kuruyor Ayn Rand romanını. Belki de “birey”i de aşkın şekilde, “güç” kavramını merkeze alarak yolunu açıyor (1943 yılında yazılmış romanın İkinci Dünya Savaşı’yla ne çok bağı olduğunu da görebiliyoruz). King Vidor da romana sadık kalmış; modern bireyin karmaşık, ama tutkulu gücünü gözler önüne seriyor. *Société Réaliste* ise işte tam burada söz alıyor. 21. yüzyıldan geriye bakarak bir cevap veriyor seleflerine. Genelgeçer ahlâk yasasını da güç mitosunu da çıplaklaştırıyor mimariden insanları soyduğu girişimiyle. *Can Yücel* “çatıların gökyüzüyle birleştiği yerleri sahipleneceksin” demişti bir şiirinde. Onu anımsatıyor.

Akbank Sanat’taki sergiden çıkarken, *Realist Toplum*’un “realizm”ini anladığımı çok söyleyemem; ama -izlemek için kimse yeterli vakti

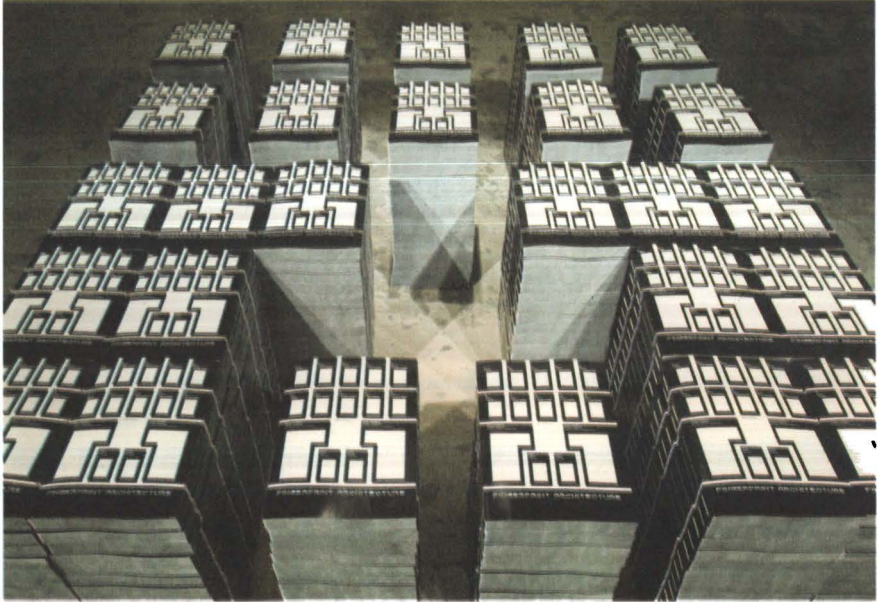
ayırmasa da- "oyun"un içinde bir
yerlerde sanatçılar başka bir dünyayı
anlatabilmek için epey uğraş veriyorlar.

Bu görülebiliyor.

Sanki biraz da "Görecek bir şey yok,

*ancak görülebilirsin; bari doğru
görünün!"* diyorlar.

(T24, 1 Nisan 2011)





Uğur Güler, Modern İnsanın Portresi, 135x200 cm., tual üzerine akrilik, 2010.

İmge ve Pornografi

“Çıplak bir bedene bakar gibi bakmaya zorlar günümüzün kitle iletişim araçları tarafından kendini dayatan imgeler. Güçlerini bir şeyi dışa vuruyormuş izlenimi bırakmaktan alan ve gözün saflığını değil, bakışın ezberini çağıran bu imgeler, kendilerine yöneltilen bakışı kayıtsız şartsız tatmin etmek üzere örgütlenmişlerdir. Dayanılmaz bir artı ürün olarak tüketilen ve bakışları doyuran imgenin kendi daha baştan pornografiktir.”¹

Beyaz yakalılarının sayısının artışıyla neo-liberalizmin var gücüyle yükseldiği 90’larda dünya saydamlaşmıyordu; pornografikleşiyordu. O günlerde çok kişinin umurunda değildi. 2000’li yıllarda bu olgu en rafine ifadesini

Zeynep Sayın’ın kitabında bulmuştu. *İmgenin Pornografisi*’nde Sayın, “pornografi”nin anlam ve kapsamını geniş bir çerçevede ele alırken sanatın bugünü üzerine de sorular üretiyordu.

Reklam dünyası haline gelmiş toplumsal ve bireysel yaşantı alanları, özü gereği sürekli kendini ifşaya zorlanıyordu. Kendi kendisiyle oynuyor, kendisini kışkırtıyor ve sonuçta hiçbir şeyi işaret etmeyecek derecede yinelenmenin sarmalına girerek kendini yeniden üretiyordu. *Eleştiri* kurumu gazeteciliğin ve yükselen yeni medyanın içinde bir yerlerde erimeye başlamıştı.

Jean Baudrillard’ın 1996 yılında yayımladığı *“Sanatın Komplosu”*

makalesi bu durumu yansıtan en güçlü metinlerden biriydi. *“Modern dünyamızın özü reklamcılıktır. Bu haliyle, sanki bizim dünyanın başka bir dünyada reklamı yapılsın diye keşfedilmiş olduğu söylenebilir,”* diyordu. Yayımlanır yayımlanmaz etrafında büyük bir tartışma yaratan metin², o günün dünyasında, sinemadan başlayarak sanatın her alanında *“imgenin yararsızca kusursuzlaştırılması”*nın sonuçlarını ele alıyordu. Bunu *“hipergerçeklik”* olarak tanımlamadan önceki metninde ise üzerinde durduğu olgu *“yanılsamanın kayboluşu”* ydu.

Zihnın araya girip resmi tamamlamasına izin veren boşluğu doldurdukça, *“gerçekliğin basmakalıplığı”*nı kusursuzlaştırdıkça ondan biraz daha uzaklaşıyorduk. Yeryüzünü dünya yapan boşluk *“yanılsama”*nın kendisiydi. Bir yanın eksik olması, tamamlanmaya gereksinim duyması... Tamamlanıyor gibi oldukça, yani insanın eylemi araya girdikçe gerçeklik yaşanır bir dünya üretmekle kalmıyor, *“yeni”*ye de olanak tanıyordu. Matrix’in kusursuzlaştırılmış dünyasında ise, işte

bu sebepten, insana gerek de yoktu. İnsan bir fazlalık, bir yan ürün, bir hatalı üretim olarak tanımlanıyordu. Simulakr, gerçekten yola çıkarak ondan daha sahici, çünkü kusursuz bir gerçek üretmişti ve şimdi geriye dönüp bütün hatalarını silmeye çalışıyordu.

Baudrillard’ın sanatların doğası üzerine yaptığı belki de en önemli ayırım *“yaratıcı yanılsama”* ile *“hologramatik yanılsama”* arasında yaptığıdır. Yaratıcı yanılsamanın olanak tanıdığı eksiklik (tamamlanmamışlık) duygusu bireye gücü getirir. Boşluğu doldurma cesaretini gösteren birey (elbette bunun için öncelikle birey olması şarttır, yoksa bu oyuna hiç mi hiç giremez) kendi kendini yaratma şansını da yakalamış olur. İnsanın müdahalesine kapalı olan ikinci tip yanılsama ise bireyliği gereksinmez. Zaten neyse odur. Her şey bize zaten söylenmiştir. Böylece hologramatik yanılsama *“gerçekliği ikizi aracılığıyla ayağa düşürür.”*

Ayağa düşmüş *gerçeklik* söz konusu olduğunda sanat artık kendi kendisinin parodisidir. Baudrillard’ın diliyle söylersek *“Sanat, artık bütün olarak bayağılığın üst-dilinden ibarettir.”*

Bayağılık (kitsch) sanat olmadığı halde sanat yapıtıymış gibi yapandır. İçinde sanat taklitleri vardır. Sanatın dünya kurma edimini görmüş ama sanat olamadığı için politik taktiklerden faylanarak kendine sanatvari bir statü seçmiştir. Bütün sanat tarihi boyunca bunlardan bol bol bulabilirsiniz. Hatta bütün sanat tarihi edimi, geniş anlamıyla, “*sanat*”ı taklitlerinden ayırma girişimi olarak da tanımlanabilir.

Baudrillard’ın izini sürdüğü soru, aslında doğrudan dile getirmediği şu kilit noktada düğümlenir: Peki, sanat tarihi “*kitsch*” olmaya başlarsa o zaman ne yapmak gerekecektir? Sanat tarihi bayağılaştığında ne olur? Baudrillard’ın daha geniş bir çerçeveye yayılan asıl sorusu, bütün bilgi teorilerinin özüne sirayet etmiş bir “*bükümsüzleşme*” durumunu merkeze alır. Epistemoloji çöktükten sonra sanat ile “*kitsch*”ı birbirinden nasıl ayırt edebiliriz? Bugün sanat eleştirisinin sanat tarihinin kitsch hali olarak piyasada hareket etme biçimine bakarsak bu sorunun cevabını ancak Baudrillard’ın bulduğu yerde buluruz. Her geçen gün daha da kitschleşen bir *kitsch* kalacaktır sanattan geriye.

Üniversiteye tıkilıp kalmış *sanat tarihi* ile gazeteciliğe tahvil edilmiş sanat eleştirisi, bugün Baudrillard’ın ayrımını yaptığı “*yaratıcı yanılsama*” ile “*hologramatik yanılsama*” gibidir. İkisi de *yanılsama*dır. İlki yaratıcı özünden kopmuş ve kendine yeni bir epistemoloji aramaktadır. Diğeri ise kusursuz biçimde piyasanın aynası olduğu için ancak ve ancak “*kitsch*” üretebilir ve bunu layıkıyla yerine getirmektedir.

Tümüyle arzu denetimleri tarafından idare edilen, pornografikleşmiş bir dünyada sanatçı, “*başka bir dünyadaki bir sanatçının reklamı*” olmak niyetinde değilse “*kapma aygıtı*”nın hiç durmadan işleyen kısaçları konusunda daha uyanık olmalıdır.

Dipnotlar:

1. Sayın, Zeynep. *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
2. Baudrillard’ın “*Sanat Komplosu*” ve “*Estetik Yanılsama ve Yanılsama Kaybı*” metinleri, etrafında yarattığı tartışmalarla beraber kitap olarak *İletişim Yayınları* tarafından 2010 yılı içinde yayımlandı. Metinlerin ilk kez 2000’li yılların hemen başında *Sanat Dünyamız*’da (sayı 76, 77) yayımlandığı ve tartışıldığına dikkatimi çektiği için sevgili Bora Gürdağ’a teşekkür ediyorum.

(T24, 6 Nisan 2011)



Genç David Teniers, İmparator Leopold Wilhelm Brüksel'deki Galerisinde, tual üzerine yağlıboya, 1651

50 x 65, 100 x 140, 200 x 300 Resimler

Çağdaş / güncel sanatı anlamadığını söyleyenler var.

Hayatında kendine söylenenden başka hiçbir şeyi yapmadığı halde *"Bunu ben de yaparım"* cılar kalabalığının büyük kısmını oluşturuyor. Üstünde durmaya değmez.

Diğer bir kısım ise malzeme üzerinde ustalık gösterenler. İtirazlarında hakları da yok değil. Ömürlerini verdikleri malzemenin zoruyla boğuşma işini birileri çıkıp elinin tersiyle bir kenara itiyor. Yan yana koydukları iki renkten, iki buluntu nesneden, iki fikirden medet umuyorlar.

Çağdaş sanatı tanımlamanın en kesin yolu malzemenin içerikten kesin biçimde ayrılması diyebilirim bu yüzden; ya da -alegoriyi tersine

çalıştırarak- malzemenin içeriğin kendisi haline gelerek yok olması.

Gelgelelim bu ikinci grubun müthiş haksız olduğu bir nokta var. Malzemenin derinlerinde dünyanın teniyle uğraşan adamlar olarak onlar başka bir dünyanın öncüleri oldular her zaman. Merleau-Ponty, kendi tenlerinde dünyanın tenini deneyimleyerek *"görünürün bilmecesi"*yle uğraştıklarını söylüyordu sanatçıların. Doğruydum. Bununla birlikte ürettikleri işin zanaat kısmının yarattığı devasa pazarın önünde duramadılar. John Berger, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı* kitabında bunu ustaca gözler önüne sermişti. Sanatçı, dünyaya ne kadar çok giderse gitsin, sanat piyasası aynı

hızla yeteneklerini sermayeye çevirerek onu dünyadan uzak tutmayı, bir fanusun içine hapsedmeyi başarıyordu. Baudrillard'ın terimleriyle söylersek simulakr olarak kendi ikizi (imgesi) sanatçının yaşamasına izin vermiyordu.

Diğer yandan bununla hiç ilgilenmeyen bir sanatçı tipi de var. Biraz bohem. Biraz aylak. Biraz vurdumduyamaz. Bütün bu ilişkileri görmüş ve bunlar benim evrenimde olup bitiyor olamaz diyerek yüz çevirmişler. Derinlerde bir yerde, konuşmaya başladığında çok sözü olduğunu bildiğimiz kimseler onlar.

Ancak bunun fazlasıyla farkında ve etrafında dönenen sanat piyasasını çekip çevirmeyi görev edinmiş bir başka sanatçı tipi daha var ki, işte asıl düğüm orada. Malzeme üzerinde öğrendiğini piyasa değerlerine tahvil etmeyi öğrenmiş, koleksiyoneriyle, galericisiyle, müzesiyle uyum içinde çalışan bu sanatçı ne yapıyor? Çağın yerleşmiş değerlerini tekrar ve tekrar üretirken sanat adına yapıp ettiği ne? *Her çağın, sistemle barışık aktörler olarak sanatçıları vardı, denecek. Ama biz onları sanatçı yapan şeyin kendi piyasalarıyla barışık olmaları değil, onu kıracak denli güçlü sanat görüşlerine sahiplikleri olduğunu biliyoruz. Akılla ya da sezgisel, çağını kırdığı, ona başka*

bir bakışı eklediği için sanat tarihinde bir anlamı oluyor bu aktörlerin. (Bu konuda Türkiye’de yanlış değerlendirilen ve hiç anlaşılmayan örneklerden biri Andy Warhol. Onun üstünde de ayrıca durmalı.)

“Sanat yoktur, yalnızca sanatçılar vardır,” diyordu *Sanatın Öyküsü* kitabının girişinde Gombrich. Oysa söz konusu kötü örneklerin iş yapma biçimine bakınca *“Sanat yoktur, sadece sanat piyasası vardır,”* diye düzeltesi geliyor insanın bu sözü. Yanlış da sayılmaz.

Büsbütün piyasanın güdümünde bir sanat tarihi yazımı uzun süre egemenliğini sürdürdü (Hâlâ da sürdürmüyör mu?)

Tabloyu boyutlarından tanıyan bu sanatçı tipi için ne söylemeli?

“50’ye 65 çalıştım, ama keşke biraz büyütseymişim; baksana 60’a 90’ların hepsi satıldı.” “Geçen sefer 100’e 140 iki tablo koymuştum onlar bile elimde kaldı.” “Asıl bunları 200’e 300 çalışacaksın ki göz doldursun.”

Onların yanında biraz vakit geçirirseniz rakam duymaktan kendilerini borsa simsarı bile sanabilirsiniz. Onlara göre tuval mekânda yalnız boyutuyla var

olur. Resmin dünyaya katkısı galerilerle, koleksiyonerle olan değiş tokuş ilişkisiyle, metre kareye kaç gram boya düştüğüyle ölçüldür. “*Resim piyasası*” adını verdikleri bu karaborsayı sanatın kendisi sanırlar. Bir eleştiriyle karşılaştıklarında ise “*hayatta kalma mücadelesi*” dillerinden düşmez. Bir sanatçıya “*Bunlarla neden bu kadar uğraştın? Bunların yerine natürmort yapsaydın ya! O zaman bepsini satardık.*” denebilmesini kulak ardı ederler. Fakat açıklıktan ölse de kendi sanatını aramış Van Gogh’u sanatçı değil, *deli* sayarlar.

Sanat tarihinde kopukluklar yaratarak onları birbirine bağlama meraklısı olanlardan değilim. Bu yüzden Dada’dan, ilk Romantiklerden, hatta Maniyerist sanatçılardan bu yana çağdaş sanatı yaratan örneklerin gözümün önüne sükün etmesine izin veriyorum. Köpekbalığını galeride sergileyen Damien Hirst’ü bir tavşana sanatı anlatmaya çalışan Beuys’a; bir kar küreğinde kırık bir kol gören Duchamp’ı fırtınadan sonra renklere bulanmış sabahın ressamı Turner’a; işkence görmüş, parçalanmış bedenler çizen Goya’yı bir cinayete tanıklık olsun diye resim yapan Rembrandt’a bağlayabiliyorum.

Onların hepsi de sanat adına genelgeçer algıyı / beğeniye kırma cesaretini göstermiş, çağının öncüsü olan sanatçılardı. Çağdaş sanata, çağdaş sanatçıların dünyaya karşı giriştiği mücadeleye kızmadan önce onun / onların içine doğduğu ortamı iyi tahlil etmeyi öğrenmek gerekiyor. Onların malzemesi, elinde metre tuval boyutu ölçen sanat simsarlarının bizzat kendisidir de denebilir.

İşin diğer yüzüne baktığımızda ise Sarkis’in *Pilav ve Tartışma Yeri* işiyle insanlara ortak bir deneyimi paylaştırma çabasının üzerinden on beş sene geçti. “*İlişkisel estetik*”in bile pazarlama yollarını ustaca yarattı / yaratıyor piyasa. şimdi “*resim piyasası*”nın dayattığı aynı sorun çağdaş / güncel sanatçıların peşi sıra dolanıyor.

Onlar, 50’ye 65, 100’a 140, 200’e 300 resimlere karşı “*kahramanca*” direndiler; peki şimdi kendilerini kuşatan pazara karşı nasıl direnecekler?

(T24, 8 Nisan 2011)



*Giuseppe Penone, Akasya Dikenlerinin Altın Teni (Ağız), 2002 -
Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Ulusal Modern Sanat Galerisi)*

“Minör” Sanat “Majör” Olduğunda

Ulus Baker’in *Körotonomedy*’da yayımlanmış “*Duygular Sosyolojisine Doğru*” yazısını¹ okuyorum. Bilginin değil, kanaatlerin egemenliğine girmiş bir dünyada Baker, aslında sosyal bilimlerin geçerlilik olanağını sorguluyor. Marx’ın “*bir halkın, bir çağın ya da bir uygarlığın ne olduğunu anlamak için ona kendisi hakkında ne düşündüğünü sormayız*” düsturunun, iletişim teorileri içinde tümüyle “*kanaat bildirimleri*”ne ve “*etiket*” üretimine dönüşmesine vurgu yapıyor.

Söz konusu kanaat bildiriminin en yaygın olduğu alanlardan biri sanırım çağdaş sanat alanı. Sanatçıların “*network*”ler (ilişkiler ağı) üzerinden

tanımladıkları varoluşları yoğun bir hareketlilik ve canlılık duygusuna neden olurken, gerçek anlamda bir dönüşüme, sanat anlamında bir farklılaşma ya da yaşama müdahaleye karşılık geliyor mu, kestirmek zor. Baker’in vurguladığı “*kanaat*”ı, “*enformasyon*”un (malumat) “*bilgi*”nin yerini almaya başlamasının belirtisi olarak kabul edersek, çağdaş sanatı sınırsız bir *enformasyon* patlaması olarak da görebiliriz. Bir yerden bir başka yere sürekli uçmakta olan, buna karşın yaşantı içinde bir şeye karşılık gelip gelmediğini kestiremediğimiz enformasyonlar yığını. “*Gönderme yapmak*” teriminin içerimini ele aldığım bir yazıda bu



konuya değinmiştim:

“Gönderme yapmanın, göstergebilimden soyutlanmamış bir biçimde ele alındığında, içerimi bir şeyi bir başka şeyle ilişki içinde düşünmektir: Kantçı anlamda bir kavramın işlemini özdeşlik ilkesini de zorlayacak şekilde sentetik olarak geliştirmek... Ne ki, kavramsal kökene sadık kalınmayarak, gösteren ve gösterilen arasındaki bağlantı tüm açıklığıyla ortaya konulmadığı sürece bu tanımlamanın kendisi hiçbir şey anlatmamaktadır.”²

Dolayısıyla, tanım ürettiyormuş gibi görünürken böylesi tanımsızlıklar tarafından sarılıp sarmalanan bir enformasyon ortamında, kavramlar etiket (marka), düşünceler ise kişisel yorumlar (kanaatler) kılığına büründükçe *“enformasyon dünyası”*ndan başka bir şey kalmıyor geriye. Sonunda, çağdaş sanatın kendini koparmak için yoğun çaba harcadığı modernizm söyleminin tahakküm kurucu atmosferine başka bir ucundan eklemleniyor yapılp edilenler. Günümüzde çağdaş sanatçıların

yaşadıkları yoğun tatminsizlik duygusunun arka planında bu sıkıntı yatıyor. Kendisinin de kurucu aktörlerinden biri olduğu kanaatler evreninde kanaatkâr bir kimlik içine sıkışıp kalıyor çağdaş sanatçı.

Bu ise bizi Ulus Baker’in uyarısına geri getiriyor:

“Kanaatlerin kararsız olma, kolay ya da zor, ama yine de ‘değişebilir’ ve dolayısıyla ‘manipüle edilebilir’ olma özelliği onları ‘düşünme’ adını verebileceğimiz insan faaliyetinden doğa bakımından farklı kılmaktadır.”

*Depo Kültür Merkezi’*nde Emre Zeytinoğlu, Erden Kosova ve Burak Delier’le sanatın politik karakteri hakkında konuşuyoruz.³ Emre Zeytinoğlu’nun Kafka üzerinden verdiği örnek çok açıklayıcı geliyor bana. Kafka’nın bilinçli bir tercihle, entelektüel bir Almanca’yı ya da içinde büyüdüğü baskın Yahudi dilini kullanmadığını, Çek köylülerinin dilini kullandığını söylüyor. Karşılaşma ve iletişim kurma anının zorluklarını yansıtan bir dil olduğunu söylüyor bunun. Bir Çek köylüsünün Almanca konuşmasının ardında

tarihsel ve politik sebepler vardır, diyor. Buradaki tercih doğal olarak politiktir. Kafka, bir üst - dil yaratarak konuşmaktansa, *minör* bir tercih yaparak, küçücük bir alanda kendine etkin bir *varlık* belirler.

Buradaki *minörlük* beni uzun uzun düşündürüyor. Üretildiği anda ve yerde *minör* bir tercihi yansıtan bu dilin, 20. yüzyılın sonunda üslup kılığına bürünerek nasıl da iktidar eylediğine şaşıyorum. Kafka'nın, Beckett'in zorladığı yalınlığın ve alegorinin, Duchamp'ın sanatçı ediminin ya da Nam June Paik'in video sanatı önerisinin bugünün reklam dilindeki karşılığı beni ürkütüyor. Burada üslup haline gelme, "*üsluplaşma*" (bu sözcüğün "*kültürleşme*" ile de hınzır bir bağı var) büyük oranda belirleyici. Sanat alanında bir olay ya da olguyu üslup haline getiren de sanat tarihinin kendisi. Bu yüzden, bugün çağdaş sanat üzerine düşünen *sanat tarihi* için en büyük problem "*üsluplar tarihi*". Elbette, bu suçlu bulma girişimi sanatçının konumu açısından rahatlatıcı olmamalı. Sonuçta problem devasa bir kütle olarak onun karşısında duruyor.

"*Kimlik politikaları*", "*ara ve arka sokaklar*", "*insanlar arası ilişkiler*" üzerinde duran minör sanatsal duruşlar, reel politikanın üstyapı aygıtları (kurumsal yapılar) tarafından büyük bir hızla kapılarak *majör* söylemlere dönüşüyorlar. Bu da, fena halde, Walter Benjamin'in 1936'da faşizmin gelişim koşullarını tanımlarken kullandığı "politikanın estetikleştirilmesi"ni andırıyor. Estetiğin nasıl olup da politikleşebileceği sorusu ise hâlâ cevap bulmuş görünmüyor.

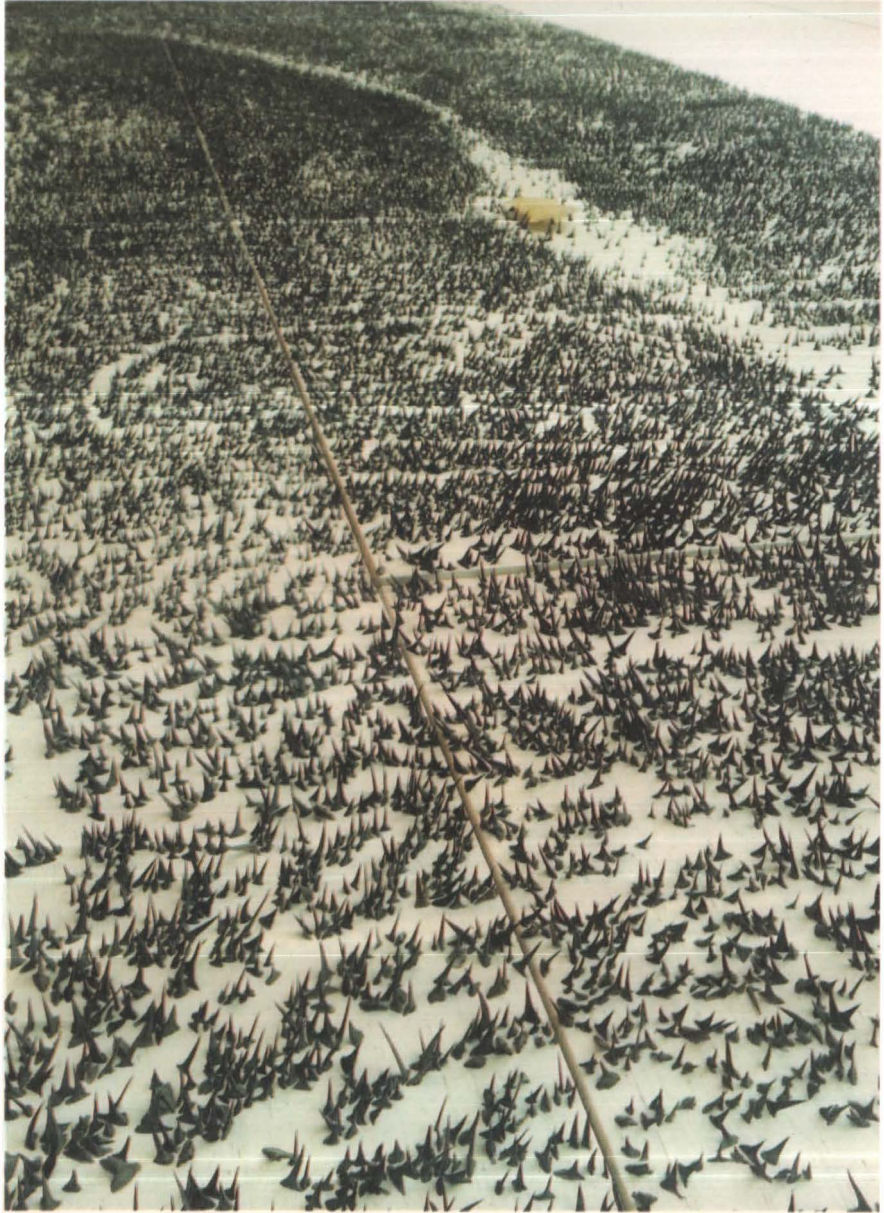
Bugün, çağdaş sanatçının üzerine en çok düşünmesi gereken sorunsalın, tüm sosyal bilimlerin kendisine bakışını özetleyen bu "*muğlaklık*" alanında ifade bulduğunu düşünüyorum.

Dipnotlar:

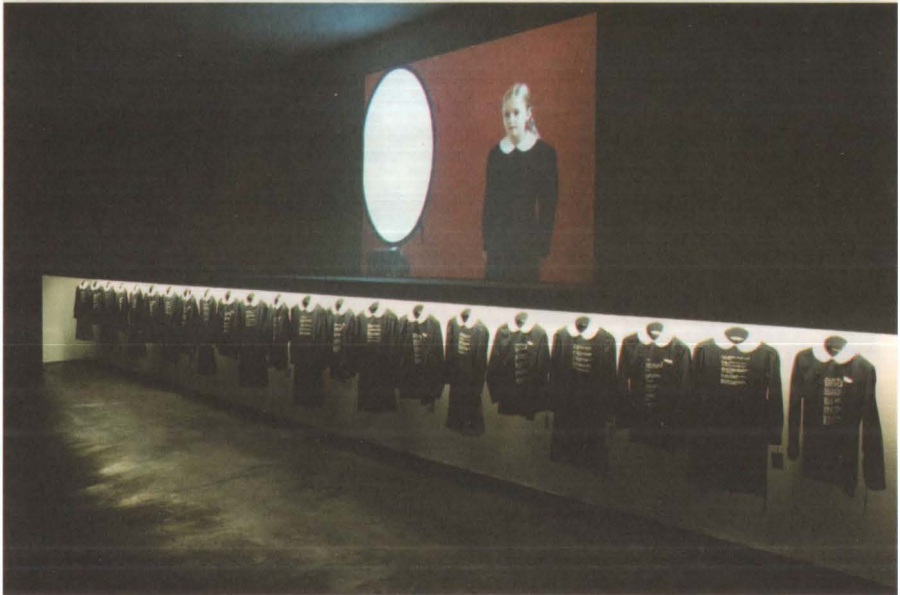
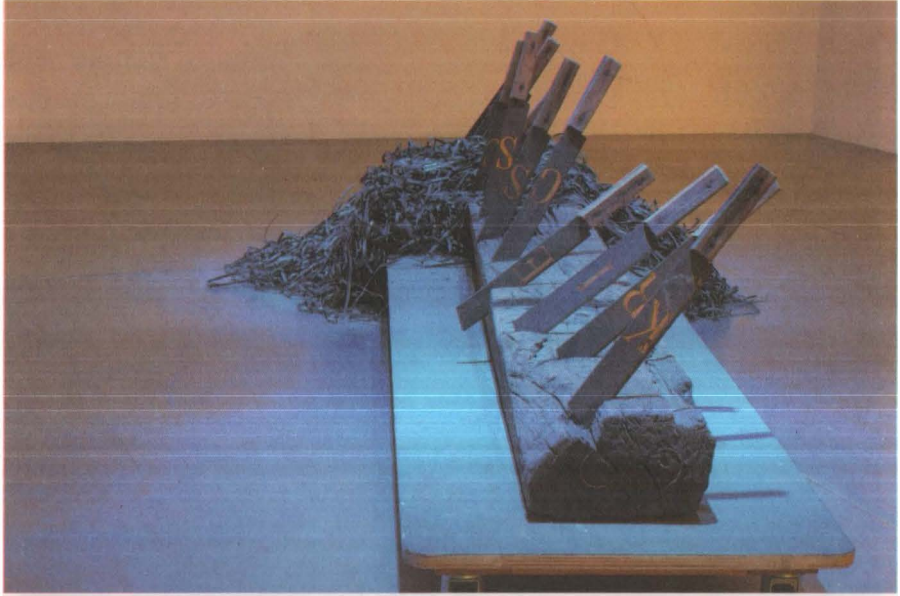
1. Ulus Baker. "*Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*", *Körotonomedia*, <<http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=21,197,0,0,1,0>>, Erişim Tarihi: Şubat 2016.
2. Barış Acar. "*Gönderme Yapmak: Sanat Tarihini İlgil Eden Bir Terimin Anatomisi*", Rh+ Sanat, Temmuz-Ağustos 2008, s. 44-48.
3. Bu dönemde, çağdaş sanat kurumları, sanat tarihi ve sanatçı ilişkilerine odaklanarak gerçekleştirdiğim ve bu konuşmayı da içeren bir dizi kayıt maalesef henüz yayımlanmadı.

(T24, 11 Nisan 2011)

Giuseppe Penone, *Akasya Dikenlerinin Altın Teni (Ağzı)*, 2002 -
Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Ulusal Modern Sanat Galerisi)



Sarkis, İki Gölet Arasında K, 1986, Foto.Murat German



Esra Ersen, Türküm, Doğruyum, Çalışkanım, 2005

Görünmeyen, Ama Düşünülebilen

Arter'in sergi küratörü Emre Baykal'ın nazik daveti üzerine 9 Nisan-5 Haziran 2011 tarihleri arasında yapılacak olan *Görünmezlik Taktikleri* sergisinin basın gösterimine katıldım. Sanat tarihçisi olarak benim alışkanlığım, sergiyi yalnız ve karanlık bir ruh gibi, galericilerin tedirgin bakışları altında tekinsiz bir biçimde gezerek, sonra tekrar gezerek, işlerin fotoğraflarına / görsellerine defalarca bakarak, sonra tekrar bakarak, bende bıraktıkları imgelerin referanslar ormanında izini sürerek, ardından da bir edebiyatçı alışkanlığıyla dilsel olarak yazarın ya da nesnesinin baskınlığına mahal vermeden bir yazı kaleme almaktır. Becerebildiğimce...

Ellerinde kayıt cihazları, not defterleri, güzide bir kalabalık küratör eşliğinde sergiyi gezerken bundan epey farklı bir deneyim yaşadığımı söyleyebilirim. Öte yandan son zamanlarda gazetecilik ve gazetede "*sanat eleştirisinin olanağı*" üzerine bol bol düşünen biri olarak bu gezi iyi geldi. Ancak, yine de, bir kez daha böyle bir şeye katılıp katılmayacağıma emin değilim.

Türkiye'de gazetecinin varlığı belirgin birkaç şekilde tezahür ediyor. İlkinde gazeteci (öz olarak muhabir) bir dikte aygıtı gibi çalışıyor. Kendisine gösterilen yoldan gidiyor. Eskisi gibi doğrudan değil belki, ama ne düşüneceğine ilişkin kendisine ipuçları

verilerek varlığı bir kayıt cihazı konumuna indirgeniyor. İkincisinde ise alternatif bir yol arayışında başı derde giriyor. İşsiz kalmak, bürokratik aygıtların baskısına maruz kalmak vb. korkusuyla sindirilmeye çalışılıyor. “İşini bilen” gazeteci ise nevi şahsına münhasır (basit, snop, tahakkümkâr) bir dil tutturarak bir yandan da okurunu tavlamasını biliyor.

Bu arada, sanat gibi -Kant’ın gözlemiyle- özgürlük dünyasıyla zorunluluk dünyası arasındaki incecik zar gibi bir alanda “eleştiri” evlere şenlik bir başıboşluğa, insafsız bir vurdumduymazlığa kurban gidiyor.

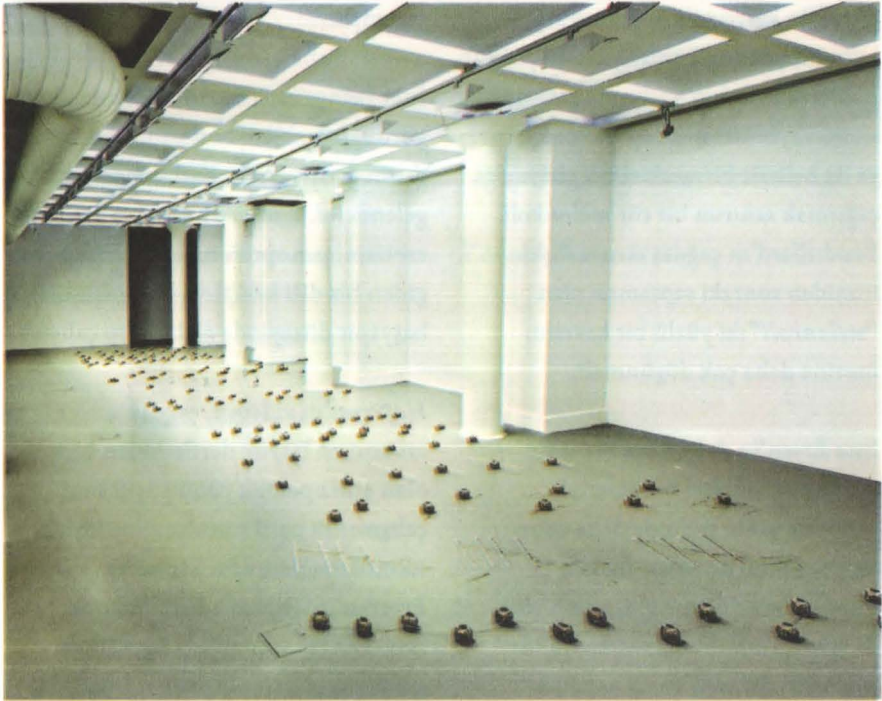
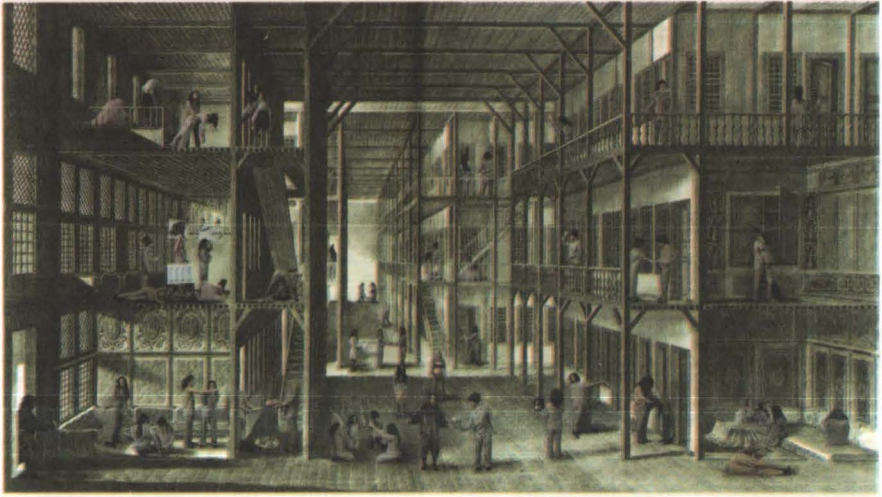
Bunun dışı ya da ötesi kurulabilir mi? Kurumsal olarak bağımsız, yöntem olarak indirgemeci olmayan, sanatçıya dönük ancak okuyucuyu da hafife almayan, sahih bir eleştiri kurulabilir mi? Eleştirinin “okuma yapmak” ifadesi altında, küratöryal yönlendirmelerden, sergi açılışlarından öğrenilmiş üç - beş kalıp cümleden ya da egosantrik dışı vurumlardan ibaret olmayan bir biçimi mümkün mü? Bu konu hakkında çaba harcamadan yargı vermeye hakkımız olmadığını

düşünüyorum.

Arter’in sergisi, gezici bir sergi olarak, birkaç *yönü* aynı anda bünyesinde taşıyor. Karma sergi yapısının çetrefil yüzü, işlerin birbiriyle diyalogundan kavramsal çerçeveye ilişkisine kadar bir dizi yerde tanıdık sorunlara yol açıyor. Sarkis’in ahşaba saplı bıçaklarının keskinliği, Füsün Onur’un mekâna yayılmış örgü şişlerinin dingin ritmiyle çelişiyor. Ali Kazma’nın minimal olmasına karşın abartılı bir ritüeli çağrıştıran videoları, Kutluğ Ataman’ın reankarne olmuş portrelerinin şaşırtıcı sıradanlığına dikey bir doğrultuda çalışıyor. *Ritüel* ve *olağan*, konsept uyarında konuşacak olursak, aynı *görünmezlik* taktiğinden beslenmiyor.

Genellikle karma sergilerde karşılaşılan, her işi metinsel bağlarla sınımsız birbirine bağlama çabası yok bu sergide. *Kavramsal şemanın* bu tür dil oyunlarıyla kuvvetlendirilmeye çalışılmasına direnç gösterildiği belli. *Görünürlüğün* her geçen gün kendi altını oyduğu günümüzde çağdaş sanat ister istemez görünürlüğünü yitiriyor çünkü. Bu anlamda kavramsal

İnci Eviner, Harem, 2009



Füsün Onur, "Opus II - Fantasia", 2001-2011. Foto: Hadiye Cangöke

çerçeve, tek tek işleri dolanan daha geniş bir kapsama hareketine işaret ediyor. Taktik olarak çalışan sanatın politikasının strateji olarak çalışan reel politikanın hegemonyasına nasıl girdiğinin göstergesi bu belki de. Şimdiden, kesin bir şey söylemek zor.

Cevdet Ereğ'in sergideki işleri, çağdaş sanatın *minör* politikası konusunda dikkat çekebilecek örnekler. Ereğ, sergide, kapıya yapııştırılan süslemeler, binaya eklenen fazladan bir sütun, güvercin kafesi gibi görünmez kılınmış yapı elemanlarıyla uğraşmış. Bauhaus'un işlevi gösterme çabasından sonra kaybolan işlevi işaret etmek ya da belirsiz bir uzaklıktan geriye çağırmak sanırım bir tür melankoli. Baudrillard'ın çağdaş sanata ilişkin ironiden sonraki saptaması olan "*melankoli*" iki yüzlü bir kavram; üzerine daha çok düşünmeli.

Esra Ersen'in daha önce bienalde gördüğüm ilkokul önlükleriyle yapılmış işinin önünde daha uzun süre durdum bu sefer. Bu işin plastik olarak doyurucu, ancak yine de tam olarak aklıma yatmayan bir yönü var. Şahsen, bu işi yapmak

için Ersen'in gerekli izinleri nasıl aldığını merak ettim doğrusu. Sanatçı, farklı toplumlarda okul çocuklarına -hepimizin bir zamanlarki üniforması olan- siyah önlük giydiriyor ve bunun yarattığı etkiyi araştırıyor. Toplumlar özellikle çocuklarla yapılan çalışmalar konusunda çok hassas. Böylesi tek tip kıyafet uygulamasıyla çocukların şehirde gezdirilmesi çok çeşitli yönlerden rahatsız edici olabilecekken hayata geçirilebilmiş. Buna sevinsem mi, üzülssem mi karar veremedim.

İnci Eviner'in "*Harem*"i üzerine ilk gördüğüm andan beri uzun uzadıya durmak istiyorum. Kadın, beden, gelenek, akıl, mimari, oryantalizm, erotizm, panoptikon... gibi uzayıp giden bir dizi kavramla bağlı olan bir yapıt düzeyinde olabilir bu çalışma.

Hafriyat'ın videosu, çağdaş sanatın en büyük dertlerinden biri olan antropolojik yönü güçlü bir çalışmanın nasıl sunulacağına ilişkin sıkıntılarla doluydu. Muzaffer Ertoran'ın Tophane Parkı'nda yer alan 1973'te yaptığı işçi heykelinin parça parça kayboluşuna ve bugünkü

içler acısı haline dikkat çeken bir eylem *Hafriyat*'ın kalkıştığı. Kimsenin önemsemediği, tanımadığı, tanıtmadığı bir kültürel öğeyi tümüyle ortadan kaldırarak dikkat çekme girişimi. Aslında bu yönü sergi temasına en uygun iş kılıyor bu çalışmayı. Ancak ne çalışma kendi derdini yeterince anlatabiliyor ne de buna dikkat çekecek şekilde göz önünde. Üst katlarda bir bölümde, kendi başına kalmış *Hafriyat*'ın işi.

Son olarak, Hale Tenger karanlık bir odaya yaptığı yerleştirmesinde her yeri vantilatörlerle doldurmuş. Sağa sola dönerek odanın içinde garip hava akımı yaratan onlarca vantilatör yeterince tedirgin ediciyken, bir de projeksiyon ışığının duvar zemininde gezdirdiği yazı var: "*Çıkardık mı*

su altındaki ölüyü / Çıkarmadık su altındaki ölüyü".

Bir Edip Cansever hayranı olarak rüzgârın saklandığı bir oda bulmanın hazzı yeter de artardı bile. Edebiyatın çağdaş sanatta konakladığı bir an "*gözlerim buğulanmış cam arkaları gibi*" oldu.

Arter'in sergisi "*görünmezlik*" üzerine uğraşırken, çağdaş sanatın 2000 sonrasında içinden geçtiği dönüşüm ortamını özetler biçimde kurgulanmış. Bense, görünmeyen ama düşünülebilen bir sergiyi kurmakla, *görünmeyen* ancak *düşünülebilen* eleştiriyi kurmak arasında hissedilir bağlar olduğunu sanıyorum.

T24, 13 Nisan 2011

1000 Genomes Project and **1000 TEs** have been the first large-scale genomic projects to be designed and implemented in a community-driven manner. The 1000 Genomes Project is a large-scale international effort to generate a high-quality reference genome for the human population. The 1000 TEs project is a large-scale international effort to generate a high-quality reference genome for the human population. The 1000 Genomes Project is a large-scale international effort to generate a high-quality reference genome for the human population. The 1000 TEs project is a large-scale international effort to generate a high-quality reference genome for the human population.

Evrin Altuğ

Depo

www.aemasia.blogspot.com

Açık Masa İştirak*

८३२०

Evrım Altuğ'ı Seviyorum

Oysa o söze “*Sanat tarihini seviyorum,*” diyerek başlıyor. Mürüvvet Türkyılmaz’ın düzenleyiciliğinde *Depo Kültür Merkezi*’nde devam eden *Açık Masa İştirak Programı* toplantılarında 6 Nisan 2011 konuğu Evrim Altuğ. “*Kritik Sanat: Sanat Kritiği*” konuşmasında göz teması kurmadan konuşuyor Altuğ. Haber yapan olarak *haberinin yapılmasından çekiniyor* sanki. Ürkek, sıkılgan, emin ama sanat ortamında uzun zaman geçirmiş olmasından kaynaklanıyor olsa gerek, sakınlı; ölçerek konuşuyor.

Yaklaşık iki saat süren konuşması boyunca yaptığı haberlerden örnekler gösteriyor. Belirli bir düzen gütmemiş

bunları izleyiciye sunarken; karşılaştığı imgeye göre aklına geldikince konuşuyor. Öte yandan salonu gözettiğini, gözüne takılan simaları kırmamak için onlara dair haberleri arayıp bulduğunu fark edebiliyorum.

Hikâyesinin özeti: *Radikal* gazetesi, *Milliyet Sanat*, *BirGün*, *Sabah*, *Newsweek*, *Sanat Dünyamız*, *Cumhuriyet*, *ArtUnlimited*... uzayan bir liste.

“*Bir arz talep meselesi,*” diyor. “*Sizden bir yazı istiyorlar, siz de yazıyorsunuz. Bir nevi taksicilik gibi.*” Yazdığı yazıları, bugüne dek olan çabalarını sanat eleştirisi olarak tanımlamaktan özenle kaçınıyor. “*Öz olan*

muhabirliktir,” diyor, “Sanatçıların yanında olup onların kaydını tutmak, gerektiğinde onların sizin yerinize söz almasına olanak vermek, kesişmeler yaratmak...”

Projeksiyon makinesinin arkasına siper almış konuşurken, yüzünü çok az kişi görebiliyor.

Görülmeden, sadece sözcükler aracılığıyla *var olmaya* çalışıyor sanki.

Ana akım medyada da, ara akım olarak tanımladığı çok daha sınırlı bir kitleye hitap eden medyada da yer aldığını, bunların kendisine farklı farklı şeyler öğrettiğini söylüyor. Kendini bir yerde konumlandırıyor; ama oranın neresi olduğunu kestirmek güç.

Oysa kafasındaki muhabiri çizerken zorlanmıyor. *“Her şeyden önce PR ilişkilerinden bağımsız olmalı,”* diyor. *“İçindeki okuyucunun gezip görmesine izin vermeli.”* Avangard - gazetecilik diye ekliyor bir ara. Sonra üzerinde çok durmuyor.

Sanat eleştirisinin sanatçı cephesi konuşuluyor daha çok. Sanatçının çaresizliği, piyasa ilişkileri içinde kayboluşu, bu noktada medyanın piyasa tarafından manipüle edildiği

üzerinde duruluyor. Altuğ’un konuşmasında sezgisel olarak yola çıktığı *“sanat tarihinin yokoluşu”* noktası dikkati çekmiyor. Üniversitelerin edebiyat bölümlerinde bir köşeye sıkışmış, kurumsal olarak tasfiye olmanın eşliğinde duran *sanat tarihinin* yerine bugün *gazetecilik* konuşuyor. Belirlemeler yapıyor, manüpile ediyor ya da görmezden geliyor.

Oysa herkes biliyor ki, kültür - sanat alanı gazetelerde magazin boyutu içinde değerlendirilir. Gündemin, politikanın, dünyada ve ülkede olup bitenin uzağında *“çerezlik”* alanlar olarak görülür. Bu yüzden de sanat yazıları yazarlar ya gazeteye yazı yetişsin, eksik kapansın duygusuyla hareket eder ya da ekmek teknesine hamur yetiştirmek telaşındadır. Eleştirinin tedavülden kalkmasının ilk suçlusu sanat tarihindeki kemikleşme eğilimiye, ikinci suçlu gazetelerin yan ürünü olarak 20. yüzyıl başında türemiş *“edebiyat adamı”*nın orta seviye derinliğini bile yitirmesi, entelektüel kimliğinin yavanlaşması, piyasanın elinde her geçen gün daha da çiğleşmesi. Bu çiğleşme içinde de

eleştirinin ciddiyetine / samimiyetine hiç mi hiç yer kalmaması.

Çağdaş sanatın bugünkü *dilemmasını* bu entelektüel derinlik yoksunluğu çok güzel özetliyor. Eleştirinin “*okuma yapmak*”a indirgenmesi kimseye bir sorunmuş gibi gelmiyor.

Evrım Altuğ, yaptığı işi “*Prestij olarak karşılığı var ama ücret olarak böyle bir karşılık yok,*” diye tanımlarken, kimlik olarak bu arada kalmışlığı örnekliyor. Olabildiğince *gerçek* olduğu nokta şurası: yazdığı, farklı gazetelere farklı zamanlara dağılmış olan yazılarını bir araya getirip getirmeyeceğini

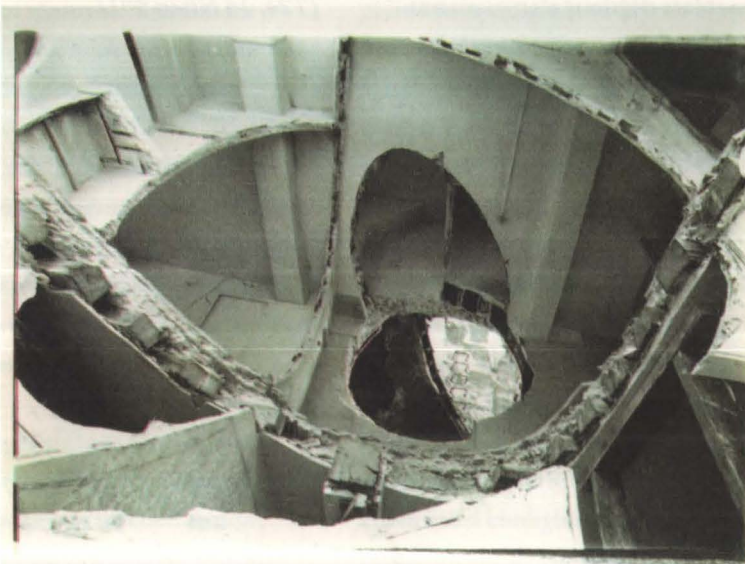
soruyor biri. “*O bambaşka bir insan olur,*” diyor. “*O insanla karşılaşmak istemem. Arayan bulsun.*”

Kendini ifade edişindeki samimiyete inandığım Evrim Altuğ’a bir sanat tarihçisi olarak kızamıyorum. Gazetecilik ve sanat arasındaki ilişkiye dair söylediği şu sözler, sıkıntısını yaşadığı çağı ve coğrafyayı muazzam bir biçimde özetliyor:

“*Siz o dükkânın sahibi değilsiniz; sadece reyona bakıyorsunuz.*”

(T24, 16 Nisan 2011)

Gordon Matta-"Konik Kesik" serisinden, Paris, 1975



Gordon Matta-"Konik Kesik" serisinden, Paris, 1975

Avangard Yıkıcı, Snobizm Bulaşıcıdır!

“Sizin avangardınız (öncünüz) biz sanatçılar olacağız. Çünkü en ani ve en hızlı etki eden güç, sanatın gücüdür [...] İnsanların hayal gücüne ve duygularına seslendiğimiz için, her zaman en kuvvetli ve en kararlı etkiyi biz yaratırız.”

19. yüzyılın ilk yarısında Saint-Simon toplumda dönüşümü simgeleyen kesimlere böyle sesleniyordu. Ali Artun’un yayıma hazırladığı *Sanat Manifestoları*’nda¹ rastladığım bu ifade, beni çağdaş sanat ve avangard üzerine sürekli yeniden düşünmeye çağırıyor.

Bugün hangi gruptan kaç sanatçı kendinde bu gücü görüyor?

Baskın eğilim, sanatın dönüştürücü gücü söz konusu oldu mu, bıyık altından gülmek. Sanatçısı, sanat kurumu, akademisyeni... Hep bir ağızdan. Bununla da kalmıyor. Bir yandan avangard tutum kısa yoldan modernizm söylemine bağlanarak onun ütopyacılığıyla dalga geçilirken, bir yandan da ütopyaya sahip olmak bir tahakküm biçimiymiş gibi algılanıyor / algılatılmaya çalışılıyor. Oysa, *Compulsive Beauty* (Zoraki Güzellik)² kitabında Hal Foster

bu tavrın gözlerine kısa süreli de olsa fener tutuyor. Postmodernist eleştiri, modernizmin manifestolarını, ütopyacılığını hep “*olmayacak işe soyunmak*” saydı, küçümsedi. İskaladığı nokta ise zaten çoğu modernist sanatçı için hedefe koyduğu şeye ulaşmak ya da ulaşamamak değildi sorun, ütopyanın gerçekleşemeyecek oluşunun farkındaydılar, yalnızca bunu denemek gerektiğini, başka türlü yaşamının sefalet olduğunu söylüyorlardı, diyor. Yani postmodern eleştirinin bunu görmediğini ya da bilinçli olarak görmezden geldiğini söylüyor Hal Foster.

Bu noktada Sanat Manifestoları, modernist projeye, oradan da Aydınlanma’ya eklemlenen avangard hareketlerin asıl özünün Fransız Devrimi’nde, oradaki özgürlük ve eşitlik idealinde, Courbet’yi, Baudelaire’i etkileyen Proudhon’da, onun “*mülkiyet hırsızlıktır*”, “*anarşi düzendir*”, “*yıkamak şiireseldir*” sözlerinde gizli olduğunu yeniden anımsatıyor. Avangard sanatçı yıkarak kendini kuruyor, kaosu içinde başka bir dünya arıyor, sahip olmak yerine yeryüzünün bir parçası olmaya çalışıyor.

Her güzel sanatlar fakültesi öğrencisinin, her amatör sanatçının, her sanat meraklısının gönlünde bir “*avangard*” yattığını düşünüyorum. Ne var ki, o avangard ya okul koridorlarında sindiriliyor, ya görmezden gelinip daha sonra (para edeceği bir dönemde) iade edilmek üzere itibarı iki paralık ediliyor, ya da piyasa ilişkileri içinde her geçen gün biraz daha ayaklar altına alınarak kirletiliyor.

Dünya avangard sanatçının oyun alanıdır ve o bu oyunu büyük bir ciddiyetle oynar. Onun çözülmesi, deşifre edilmesi, alternatifinin gösterilmesi başlıca amaçları arasındadır. *Eleştiri* avangardın ilk işidir. Bunu yaparken kendisini eleştirisinden ayrı tutmaz. Bu yüzden istemese, nefret ettiğini söylese de refleksiftir (düşünme süreçleri üzerine de düşünür); *kavramsallık* onun özüdür. Bu kavramsallık tek tip olan yerine farklılıkların bir arada olmasına olanak tanır. Her yeni durum için yeni bir deney öngörür, sonucunda yeni bir denklem üretir. Avangard sanatçı içinde bulunduğu toplumsal yapıya karşı bir etnograf

gibi harita çıkarır. Karşımıza hangi kılıkta çıkarsa çıksın “*kültür analizi*” onu ayırt etmemize olanak sağlar.

Avangard sanatçı kültürel yapıyı hedef alır. Asla tamamlanmış ve donuk olarak görmediği “*kültür*” onun için zaman zaman başlıca saldırı konusu olsa da bunu bir tür üst - kültür tavrıyla yaptığı için kendi içinde çelişkilidir. Ne var ki, bu çelişki ona zarar vereceği yerde onu besleyen unsur olur. Çünkü eleştirisini yaparken ilk taşı kendi kafasına atar. Bütün avangard sanatçıların en çok kendi kendilerinin kurtları olması, erken yaşta ölüp gitmeleri ya da bir süre sonra kendi karanlıklarında kaybolmaları bu sahilin göstergesidir.

Öte yandan, modernist tasnif edici söylem, bütün bir kültür dünyasına yaptığı gibi, manipüle etmek amacıyla onun da etrafını ustaca dolanmasını bilmiştir.

Modernizm sınıflandırmasında avangard “*üst - kültür*” tanımının içine sıkıştırılır. Üzerine kafa yoranlar, onu *Saint-Simoncu* etkin varlığından

sıyrarak, diğerleri arasında bir “*tür*”e, bir “*akım*”a, bir “*kategori*”ye dönüştürürler. Bu noktadan itibaren avangard için iki yol kalır: ya bu söylemden kaçıp sonsuz bir müphemlik alanında kaybolacak ya da en istemediği şeye dönüşerek kendi kendinin karikatürü olacaktır.

Kavramsal olarak düşünülen bir kafa için “*müphem olan*”ı tercih etmek, özyıkımı da beraberinde getireceğinden, cesaret ister.

Diğer çıkışın önü ise snobizm (züppelik) tarafından kesilmiştir. Plastik sanatlar evreninde akademide bol bol karşılığı bulunan “*burnundan kıl aldırılmaz tutum*” git gide avangard sanatçıya ve onun yarattığı alternatif alana sirayet eder. Kendi sınırlı çevresinden başka kimseyi tanımaz. Ortaya attığı kavram ya da öneri kendisinin malıdır. Onu yurtiçinde ve yurtdışında ancak o temsil edebilir. Yazılacak bir şey varsa o yazmıştır, söylenecek bir şey varsa o söylemiştir ya da “*öteki*” ancak ondan icazet alarak rol çalabilir. Öncesiz ve sonrasızdır. Ulaşılmazdır. Asla dinlemez. Sürekli yargı verir. Eleştirisini yaptığı *kültür*

endüstrisinin sıkıcı nesnelerinden birine dönüşür.

Kabul etmek gerekiyor ki, avangard özün bir sonucu olarak ortaya çıkan etnograf - sanatçı bugün, 60'ların özgürlük söyleminin ya da 80'lerin, 90'ların estetik karşıtlığının yokluğunda, git gide teatralleşerek var oluyor. Araştırma yapıyor, ama sonuçlarının bir şeyi değiştirmeyeceğini düşünerek; dokümantasyon yapıyor, ama kimsenin onları okumadığını görerek; sergi yapıyor, ama kendi sergisi üzerinde bile kavramsal ya da estetik bir hakimiyeti olmadığını bilerek.

1990'larda avangard ruhtan beslenerek akademiye ve modernist bürokrasiye karşı duran, sanat yapıtının alımlanışı için Türkiye ölçeğinde yeni bir

epistemolojinin yerleşmesi için çaba harcayan çağdaş sanatın bugün cevaplaması gereken soru, "*kültür analizi*"nden "*kültür endüstrisi*"ne ne kadar terfi ettiğiyle ilgili olandır.

Avangardı önce herhangi bir sanatçı yapacak, sonra da piyasa ilişkilerinde tüketecek tavır "*snobizm*"dir. İroni içinde bile ironik olarak metamorfoz tamamlanır ve ütopya karşıtına dönüşür.

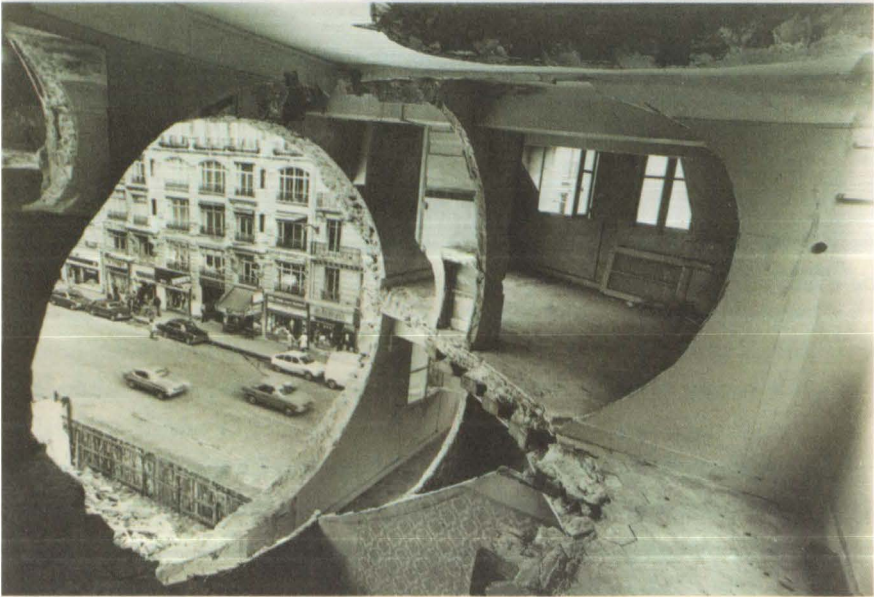
Belki de şunu söylemenin tam zamanı: avangardın dışı "*kitsch*"tir.

Dipnotlar:

1. Artun, Ali. *Sanat Manifestoları - Avangard Sanat ve Direniş*, (Çev. Erdoğan Alkan, Sabahattin Eyüboğlu vd.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
2. Foster, Hal. *Zoraki Güzellik*, (Çev. Şebnem Kaptan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.

(T24, 18 Nisan 2011)

Gordon Matta-Clark "Konik Kesik" serisinden, Paris, 1975



Gordon Matta-Clark



Dieric Bouts, Aziz Hippolytus'un Şebit Edilişi, 1465-1475

Yık ar ım, Yık ar ız, Yık ar lar ...

Yık ım

Hal Foster'ın *Compulsive Beauty* kitabında Deleuze'ün 1983'te yazdığı bir makaleden yaptığı alıntıyı görmeseydim, bugünkü yazım sanat tarihçisi Georges Didi-Huberman'ın 12 Nisan 2011'de *Fransız Kültür Merkezi*'nde yaptığı konuşma üzerine olacaktı. Gözüm salonda başka bir sanat tarihçisine rastlamasa da ben bu kışkırtıcı teorisyenden hareketle sanat tarihinin yöntemi üzerinde duracaktım. Hayli teknik ve teorik olmasından korktuğum bu yazıyı, Deleuze'ün *October*'ın 27. sayısında yayımladığı "*Plato and Simulacrum*" [Platon ve Simulakr] makalesinde yer alan aşağıdaki sözleri şiddetli bir biçimde kesti.

"Tasarımlar, modeller ve kopyaların kurulu düzenini koruyan ve sürdüren (ebedileştiren) yıkımla, yaratıcı bir kaos başlatan model ve kopyaların yıkımı arasında büyük fark vardır."

Deleuze tanımladığı yıkımlardan ilki, kopyayı süregelenleştiren, "*eski*"nin yerine "*yeni*"nin geçtiği yanılısaması üreten yıkım. "*İdea*"yı ya da "*norm*"u süregelen kılıyor. Aslında yıkmayan bir *yıkım* yani. İkincisi ise kendisi yıkıcı olan modelleri yıkıyor. Gerçek anlamda yıkıcı olacak örnekleri ortadan kaldırıyor. Dolayısıyla "*yıkım*"ı kendi üzerine katlıyor. Mevcut modeli yıkmakla kalmıyor model fikrini yıkımın öznesi haline

getiriyor. Yıkımı modelin öncülü haline getiriyor.

“Yıkım” denilince elbette akla Gordon Matta-Clark geliyor. Evleri ortadan ikiye kesen, ortalarına delikler açan, kurulu düzenlerimizi yıkmak için en güvenli alanlarımıza saldıran dahi. UbuWeb’den kayıtlarını izlerken onun mimari modelini görebilirsiniz. Derrida’nın “Şimdi yapı sökücülüğü sökmek gerekiyor,” dediği zamana ne kadar benziyor.

*Kolektif- avangard inisiyatif
Surrealist Eylem Türkiye’nin mayıs ayında yapacağı Yıkım 2011 sergisinin duyurularını da aynı iştahla takip ediyorum.*

“Ülkenin ilk kolektif- avangard inisiyatifi Surrealist Eylem Türkiye içinde ekolojik yıkım, Maya takvimindeki 5. güneşin gelişi, küresel kapitalist hegemonyanın geleceği, 3. Dünya Savaşı, Babil kehanetleri üzerine başlayan tartışma ve bu süreçten çıkan çağrı metni ile yola çıkmış, tamamen bağımsız

bir sergidir. Serginin konsepti doğrultusunda, yurtiçi ve dışından yaklaşık 60 sanatçının, çoğunluğu direkt sergi için üretilmiş ya da ülkede ilk sergilenecek yapıtlarından oluşmaktadır. Performans geceleri, tartışma metinleri, blog, forumlar, film gösterimleri ile beslenen bir kampanya olarak yatay bir biçimde örgütlenmektedir.”

Onlar da birer stüdyo sanatçısı değil!¹

Mehmet Aksoy’un Kars’taki heykelinin yıkılması buyruğu üzerine şunları söylemiştim²:

“Bir Roma gelenegidir suçluyu atlara bağlayıp parçalara ayırmak. Kefarette sürer. Diyet, borçluyla alacaklı arasındaki son hükümdür. Bedenle ödenir. Ödetme, zulmetme, sahiplik hakkı olan alacaklı, ancak yıkarak, parçalara ayırarak, eriterek hıncını alır. Suçluyla ‘bedel’ ödetmek gerekir.”

Yıksınlar!
Yıkılmalı!

Bedri Baykam'ın "Hastane!" diye bağırın gerçeküstü görüntüsü gitmiyor gözlerimin önünden³. Yıkılmıyor!

Gerçeküstücülerin "tekinsiz"ini (uncanny) düşünüyorum. Foster, Freud'a yaslanarak tekinsiz, "trauma"dan doğar diyor. Sanatın travması ya da travma olarak sanat!

Sanat, genelgeçer olanı, kabuklaşmış, durağanı yıkabilir mi? Proudhon'un izinden giden avangard bir olanak hâlâ var mı?

Deleuze'ün makalesi Platon'un sanata meşhur karşı çıkışı üzerine. Onun sanatçıyı *Devlet*'inden kovuşunu, kopyanın (sanatın) orijinalin (ideaların) kötü bir taklidi olmasına değil, sanatın orijinalle kopya arasındaki hiyerarşiyi bozmasına bağlıyor. Platon, sanatın, yaratıcılığın, hayalgücünün ideaların yerini tutmasına itiraz ediyor.

Fantezinin ideal olanı yıkma ihtimalinden korkuyor.

Foster'dan son *tip*:
"Harabede kültürel ilerleme, doğal entropi tarafından zapt edilmiştir."⁴

Hafriyat topluluğunun kuruluş aşamasında buradaki doğal yıkımı (entropik kaosu) görmüş olduğuna düşünüyorum.

Sanat tarihi kendisini yıkacak "kudret"e sahip mi?
Hans Belting'in değindiği gibi, akademik nesneleştirmeden önceki estetik deneyim -bu kez çağdaş sanat lehine- yeniden ele alınabilir mi?

Huberman, parçalara ayırmayı sonra da birleştirmeyi yöntem olarak sahne sahne uyguluyor Pasolini filmlerine. "Montaj yokluğu yeni bir montaj doğurur," diyerek bitiriyor konuşmasını. Salonda, montajın kötülüğü üzerine henüz yazmış bir sanat eleştirmeni kılığındaki tabloid gazetecinin karşısında!
Bir şey ifade eder mi?

Ölseydi gençlik fotoğraflarının

yanına taziye dilekleri koyup dehasını
bulmaya girişmeyecek miydik?

Travmadan sonra, organizmik montaj
masasında yeniden inşa edildiğinde

Bedri Baykam, “yaratıcı bir kaos
başlatan model” olacak mı hâlâ?

Ne zaman yıkılacak?

nitelediği Kars’taki *İnsanlık Anıtı* 14 Haziran
2011 tarihinde kesilerek yerinden kaldırıldı.

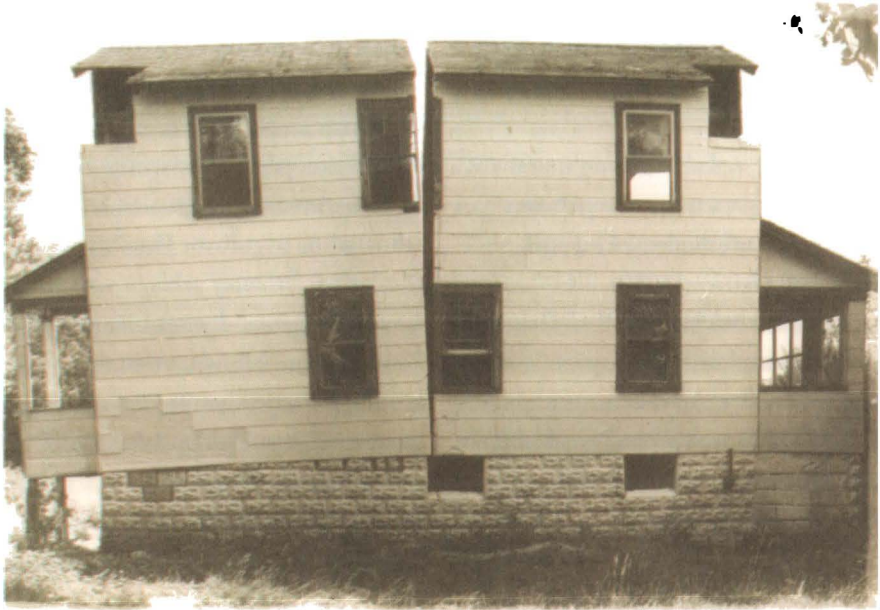
3. *İnsanlık Anıtı*’nın geleceğiyle ilgili
Beşiktaş’taki *Akatlar Kültür Merkezi*’nde
düzenlenen basın toplantısının çıkışında Bedri
Baykam, yapılan bıçaklı saldırı sonucunda
yaralandı.

4. Gerçeküstücülük hakkında Türkçe’de
yayımlanmış tek düzgün kitap olan *Zoraki
Güzellik* o günlerde yayım aşamasındaydı.

(T24, 20 Nisan 2011)

Dipnotlar:

1. Hüseyin Bahri Alptekin’le (1957-2007)
S.E.T.’i birleştirmek ne güzel olurdu.
2. Başbakan Tayyip Erdoğan’ın “ucube” olarak



Gordon Matta-Clark



Bedri Baykam, "İçim Parçalanıyor Serisi" No.39 Aksoy, Emeç, Mumcu, Kızıllı: Kemalizmin Bedeli",
Tual üzerine karışık teknik, 180x134 cm, 2009

Foto Nurten Aksakal, Ankara Kaleiçinden



Foto Nurten Aksakal, Kuş Mezadı - Ulus

Ankara'yı Unutmak

Bu yazıya başlık atarken uzun uzun düşünmedim değil. Haksızlık mı ediyorum; incitici mi olacağım; çarpık mı görüyorum, bir de üstüne üstlük genelleştiriyor muyum acaba bu çarpık görüşü diye. Bu adın bu yazıya neden konduğunu, nasıl bir anlam taşıdığını ve hangi sebeplerle kaçınılmaz olduğunu yazının sonunda gerekçelendirebilirim umarım. Yine de benim açımdan sebatlı okurun daha baştan şunu bilmesi önemli: *yazmasam olmayacaktı.*

Geçtiğimiz hafta *Galeri Artist Lab*’da Cansu Gürsu ve Uğur Güler için açtığımız *Tuval - Bedenler* sergisi dolayısıyla Ankara’daydım. İki genç

sanatçı da, resmin ortadan kaybolduğu bir zaman diliminde bedenleri ile tuvali takas eden sanatçılardı. Yaşadıklarını tuvalde yaşıyorlardı. Boyayı tenlerinin astarına sürmekten korkmuyorlardı. Performans onların resmiydi. Onların dirimselliğini üstüme giyinip bir kez daha geçtim Ankara’nın sokaklarından. Hep ileri gösteren bir ok gibi aralarında dolandığım binaları bir kez daha selamladım. Büyük yolculuklarıma başladığım *Karanfil Sokağı*’nda tanıdık yüzler aradım. Sevgi Soysal’ın romanları peşi sıra bütün ara sokaklarını bilebilmek için çaba harcadığım bu büyük, gri, vaktinden önce yaşlanmış kent neden bu kadar

sessizdi?

Nasıl oluyordu da bir türlü
bitmiyordu kendine yabancılığı?
Kendini acıtmak için bu akıl almaz
çabası niyeydi?
Sorular üst üste yığıldıkça sessizliğin
perdesi aralandı.

Bir salon kentidir Ankara. Sokakları
boş ama kitabevleri, cafeleri,
sinemaları, tiyatro salonları hınca
hınç doludur. Onca insanın nereden
çıkıp da buralarda bir araya geldiğine
şaşıtığınız gibi, nasıl olup bir anda
buharlaştığına da şaşarsınız.
Yıllar önce *AST*'ın salonunda *Bir
Halk Düşmanı*'nı izleyip, sonrasında
o coşkulu insanları salonun dışında
hiç bir şekilde tanıyamayacağımı fark
ettiğimde anlamıştım bunu.
Ankara, herkesten önce kendine
yabancıdır.

Bozkırın mı etkisidir, bürokrasinin
soluk benzinden midir, Ankara
insanı yüzü karanlık karanlık gezer
sokaklarda. Asık suratlıdan çok,
gülmeyi hiç öğrenmemiş, gülümsemek
nedir bilmemiş gibidir. Mutsuzluk
onun iklimidir. Hele de Ege'den çıkıp
gelmiş biri için ne zordur Ankara,

Ankaralı. Deniz görürüm umuduyla
tırmandığı her tepenin ardından
ayaklarını sürükleyerek yürüyen,
yorgun, bezgin insan yüzleri çıkar.
Otobüs tutamaklarında, fatura
kuyruklarında, konser salonlarında
hep onlar vardır. Kendisine, hiç
gelmeyen bir geleceğin penceresinden
bakması öğretilmiştir. Yalnızca
tarihsel bir varlık gibidir. Bu yüzden
yaşadığı her günü tedirgin karşılamayı
öğrenmiştir Ankara insanı. Bugünü
kendisine vad edilmiş ve hiç gelmeyecek
gibidir; şimdiki zaman kaçkınıdır.

Sanat ortamına da derinden sirayet
etmiştir bu tarihsellik duygusu.
Kendisine sürekli bir gecikmiş
eylem olarak bakar. Travmatiktir.
Taşralılığını unutmak için öylesine
İstanbul'un gözlerine muhtaçtır ki,
kendisinin neden kenarda kaldığından
yakınırken bile aslında çocuklarını
boğmak için hasımlarıyla yarışır
gibidir. Yeni bir oluşum, farklı bir
çıkış, aykırı bir imza karşısında tavrı
görmezden gelmek, yok saymak, inkâr
etmektir; yerin dibine batırmak ve
sonunda muzaffer bir kumandan
edasıyla taze ruhları galebe çalmak,
tarihsel alışkanlıkları arasındadır. Bu,

Ankara'dır. Ankara'nın kendini bulma, kendi benliğini kurma biçimi.

Ankara, öncelikle kendisini saymaz; önemsemez. Belki de cumhuriyet tarihi boyunca kurulmaya çalışılan özgüven hiç var olmamıştır onda. Bir dönem öykü dergiciliği nedir, nasıl yapılır, yapılmalı mıdır diye araştırırken, hayretle gördüm; Anadolu'da dergicilik başlıklı tartışmalar için bile İstanbul'dan Enis Batur'un konuşmacı olarak çağrıldığını. Çünkü biz, Anadolu olarak, kendi kendimizin taşıyasıyızdır her şeyden önce. Merkezden görüldüğümüz kadar varlık kazanırız. Can Dündar'ın söylediği gibi şairlerini kaçıran bir kent olarak Ankara, bir dönem devrimin ruhunu bedeninde taşımıştır belki ama bugünkü ortak aklına bakıldığında bu ruhtan ne kadar uzakta olduğunu görmemek için kör olmak gerekir.

Kendini sürekli İstanbul'un ötekisi olarak gören bu Ankara, söylemler evreninde bir başkent olduğunu sanmaktadır; oysa eylemler evreninde bundan çok uzakta olduğunun o da bilincindedir. Bu yüzden git gide içine kapanır. Başkalarına, kalabalıklara,

kendine küser. Kendi kendini yutar. Oysa Ankaralılar cesurdur -çünkü Anadolu'dan güç alan bir merkez olarak ona yüz sürenler zaten cesur kimselerdir- ama Ankara bu cesarettен nasibini almamıştır -çünkü bu cesur kimlikleri yan yana getirecek kurumsal yapılanmalardan, bir araya gelişlerden, örgütlenmeden ölesiye korkmaktadır.

"Ankara, entelektüeldir," söylemi yıllardır dillerden düşmeyen bir efsanedir. Büyük üniversitelerin Ankara'daki baskısıyla oluşmuş, etkisi kendisinden çok sonra da hissedilebilen yazarlar, düşünce insanları, öncü sanatçılar tarafından taçlandırılmıştır bu efsane. Oysa yakından bakıldığında bu lafın bile İstanbul'da yaşayanlar tarafından üretilmiş olduğu dikkati çekecektir. Entelektüel, birikimli, dönüştürücü bir Ankaralı olmak için Ankara'nın dışında olmak gerekmektedir. Ankara kendini unutarak bulur.

Üstüne üstlük bir Ankara körlüğünden de söz edilebilir. Dışarıyı algılayamama, etrafında nelerin olup bittiğinin farkına varamama durumudur bu. Eylemsizlik onu

öylesine dondurmuştur ki, kendi gündemini ülkenin gündemi sanma yanılgısına öyle kapılmıştır ki, dünyanın dönmekte olduğunu bile zor kabul eder.

Ankara, iki tarafa da kapalı olan hüznü bir çıkmaz sokaktır. Sokağının çıplaklığıyla örter yalnızlığını. Karların altında Gençlik Caddesi'nden *Yılmaz Güney Sahnesi*'ne dönerken ansızın önünüzü keser *Dön Gel Sokağı*. Tüm metaforları içine dönüktür. Bütün pencereleri çıkmaz sokağının oluşturduğu avluya yüzünü dönmüş, kendi üstüne kapanmış bir kenttir Ankara. Kaçışsızdır.

Ankara, mülk almak için ele güne borç yapan ama gardan eve taksiye binmekten sakınıp elinde bavulları ailesini kilometrelerce yürüten bir babadır. En yakınındakine keskin kılıçtır. Peki ya İstanbul, Ankara'dan bir çıkış olabilir mi? Bunun üzerine uzun uzadıya konuşacak son kişiyim büyük olasılıkla. Yalnızca, Attila İlhan'ın İstanbul'u gözlerimin önünden geçerken, -her metropolün olduğu

gibi- üstüne çöken kültür - politikaları tarafından sürekli yeni bir marka olarak içeriklendiğinden, onun da kendisi olma şansını sonsuza dek yitirmiş olduğunu düşünüyorum. Buna karşın İstanbul, insanın yüzüne ayna tutan bir kent. Sınırlarından hücum etmiş ne kadar insan varsa o kadar aynası olan, bu yüzden baştan aşağı kendi yansımasında parlayan bir kent; bu yüzden içi kıpır kıpır. Ankara ise bütün yansımaları yutan bir kara deliğe benzetilebilir.

Sözü bu kadar uzatmışken, topu, yazının başlığını kendisinden devraldığım, Baudrillard'a atsam çok mu ayıp etmiş olurum?

"Foucault'daki iktidar kavramı unufak edildiği zaman bile yapısal özelliklerini koruyan, kutuplaşmış, kusursuz bir soy ağacına sahip, sürekliliğini açıklayabilmenin olanaksız olduğu ve gizliden gizliye suçlanmasına karşılık hala aşılp geçilememiş; mikroskobik noktalar ya da noktacılar halindeki görünümünün bile bir bütünlük, bir bölünmezlik izlenimi verdiği bir kavram olmayı sürdürmektedir ve

bu iktidar kavramının nasıl tersyüz edilebileceğiye pek belli değildir.”

İşte, Ankara burasıydı. Baudrillard’ın *Foucault*’su benim Ankaram’dı.

Devasa cüssesiyle karşımda olduğunu bildiğim halde dokunamadığım, öfkelendiğimde tek bir yumruk bile atamadığım, sokaklarını adım adım gezip hakkında öyküler yazsam da, meydanlarından eylemlere katılsam da asla beni evladı olarak kabul etmemiş kocaman ama görünmeyecek kadar içimize işlemiş bir iktidar.

Ankara, Ali Şen’in hepimizi alıp dondurma yemeğe götürdüğü *Gençlik Parkı*’dır. O bile artık kendine yabancısıdır.

Bir gıdım olsun nefes alabilmek için Ankara’nın dışını bulmak gerekir. Yaşayabilmek için Ankara’yı unutmak...

Not: Bu yazı, T24’te *Proun Odası* üstbaşlığını verdiğim ve bir sanat tarihçisi olarak sanat eleştirisinin bugünü üzerine odaklandığım bu dizinin son yazısı. Çağdaş sanatın bugünü için güncelliği ıskalamadın ama gazeteciliğin genellikle kulak ardı ettiği kavramsallıktan da ödün vermeden -“*bugün için tarih*” mottosuyla- bir eleştiri kurulabilir mi sorusu benim açımdan tam olarak yanıtlanmadan kalacak. Kapısına kilit vurup gitmiyorum ama kimsenin girmeye istekli olmadığı bir oda gibi penceresinden atlayarak terk ediyorum onu. Belki, bu sıklıkta olmasa da, *Proun Odası*’nın kapıları yeniden açılabilir. Henüz kesin bir şey söylemek zor. Yine de o güne dek, Lissitzky’nin çağrısına, sanatın içinde yaşayabileceğimiz bir oda olabileceğine inanmayı sürdürün lütfen.

(T24, 22 Nisan 2011)



Ferhat Satıcı, Yerçekimli Grafitti, 2009.

Sanat Piyasasını Alelacele Terk Edenleri ve Onların Ardından Timsah Gözyaşı Dökenleri Ciddiye Almamak İçin On Sebep

Bu ayki yazım geciktikçe gecikti. Halbuki MUMOK'un *Dan Flavin* sergisi vardı üzerine yazmak istediğim ya da *Leopold Museum*'un caddeler boyu sansürlenmiş afişleriyle *Nackte Männer* (Çıplak Erkekler) sergisinin cinsiyetçi dünya görüşlerimizde yarattığı tahribata değinmek istiyordum. Hayat el vermedi ya da elim varmadı bir türlü. Düne kadar ne yapmalı diye düşünürken, neredeyse derginin her vakit kibar yöneticilerine karşı yüzümü kızartıp, *Can Sıkıntısından Patlamak Üzere Olan Bir Sanat Tarihçisinin Notları* başlığıyla "Bu ay içinden

sanat hakkında hiçbir şey yazmak gelmedi." deyivereceksen, Dave Hickey'in ve Sarah Thornton'ın Türkiye gündemine birbiri ardına düşen açıklamaları¹ ve onların bizim müstesna sanat eleştirmeni camiamızda kopardığı küçük çaplı nümayiş imdadına yetişti. *Sanat* hakkında hiçbir şey yazmamakla *sanat eleştirmenleri* hakkında bir şeyler yazmanın arasında çok büyük bir fark olmadığını düşünüp sarıldım kaleme. Mesleğine şüpheyle yaklaşmayı bir an bile elden bırakmamış bir sanat tarihçisi olarak benim on maddelik bildirgem de böylece çıktı ortaya.

1. Sanat Eleştirmeni Bir Küfür Biçimi mi?

Benim için sanat eleştirmeni yakıştırmalarını ilk yaptıklarında nasıl bir şaşkınlık yaşadığımı anımsıyorum. Sanki küfredilmiş gibi hissetmiştim. Ancak bunu yapanın niyetinin öyle olmadığını da biliyordum. İvedi biçimde reddettim. *Sanat tarihçisiyim ben* dedim, bir sanat tarihçisinin yapması gereken neyse onu yapıyorum ya da yaptığımı sanıyorum. Bu kez şaşırma sırası karşımdakindeydi. Alınmam ona garip gelmişti. Ben de onun payelendirme biçimini garipsemiştim. Bir ressam ve bir sanat tarihçisi karşılıklı öyle suskun kalakalmıştık.

İkinci sahneyi kurayım.

2000lerin başında Ankara'nın çorak sanat atmosferinde sanat yayıncılığı yapmaya çalışan bir derginin, katılmaktan pek haz etmediğim, tanıtım buluşmalarından birindeydim. Yemek sırasında o zamanların her yerde yazan, İstanbul ile gayet sıkı fıkı, herkesin ve her şeyin *"iç yüzünü bilen"* sanat eleştirmenlerinden birinin yanına düşmüştüm. Ben mevcudiyetimi bir

arada tutma gayretinin getirdiği tarif olunmaz sıkılganlıkla iki çift lafın belini bükmeye çalışırken ağzımdan *"Neden yazıyorsun?"* gibi klişenin dibini kazıyan sözcükler dökülüyordu. Ben sorduğum sorunun getirdiği hafakanlarla cebelleşedurayım karşımdaki gayet rahat bir şekilde *"Para için. Başka neden olacak!"* demez mi! Ben perişanın düşünün halini. Sorduğum sorunun şapşallığından yerin dibine mi geçeyim, aldığım cevabın ucuzluğundan kendi payıma hisseler biçip utancımın öleyim mi kestiremezken, sandalye komşum benden muhabbet çıkmayacağını anlamış olacak yüzünü öteye çevirip konuşmasına yanındakiyle devam etti. O gün yemeği nasıl yedim, kendimi eve nasıl attım bilemedim.

Bu iki sahnenin toplamından bir resim çıkar mı?

2. Sakın Şu Sanat Piyasası Siz Olmayasınız?

Sarah Thornton'ın yazısında dikkatimi çeken en önemli noktalardan biri kullandığı dil oldu. (Hocalarımız öyle öğrettiğinden hep dilin sürçtüğü, niyet etmeden söyleyiverdiği şeye mi

bakıyoruz yoksa biz?)

“Urs Fischer’in en kötü işleri 1.3 milyon dolar ederken...” diyerek başlıyor ve devam ediyordu derdini anlatmaya. Yıllar önce *İstanbul Modern*’in baş küratörü Levent Çalıkoglu koleksiyona alımları nasıl yaptığı konusunu açıklarken *“İyi bir Hale Asaf, Muhittin Sebati, Refik Epikman, Cemal Tollu olması gerek.”* diye başlamıştı açıklamasına.²

Daha yakına geleyim. 22 Aralık 2012 tarihli Milliyet gazetesindeki köşesinde Ayşegül Sönmez’in başlığı şöyleydi: *“2012 Yılı’nın En İyi Sergilerini Açıklıyorum!”*.

Bu üç cümle arasındaki ortak niyeti sezenler sanat eleştirmeninin neden böyle eleştiri tahtasına oturtulduğunu da anlayabilirler. Ne var ki onlar kendilerini hiçbir zaman bilmeyecekler.

3. Uzman Sosyal - Psikologlar Bizden Gizledikleri Neyi Biliyorlar?

Thornton’ın yazısında her şeyi bilen ama sanki bilinçli olarak gizleyen bir kitle var. Bütün aksaklıkları düzeltmesini bekledikleri, ancak neden bir türlü gerektiği gibi davranmadığını

kestiremedikleri otoriteler, mevcut iki yazarın eleştirisinin odağında da. İkisi de sistemden şikayetçi, ancak yine her ikisi de çözüm aynı sistemin içinde bir yerlerde gizliymiş de bir çeşit aptallık yüzünden ortaya çıkamıyormuş gibi davranıyorlar. *“Sahtekârlık”, “fiyatlarla oynama”, “manipülasyon”* sanki piyasanın kendisi değil de bir istisnasıymış havası yaratıyorlar. Bu serzenişleri gören de, bunca yıllık ekonomi - politığı geçtim, çağımızın popüler ikonu Baudrillard’ın para ekonomisinin işleyişi üzerine yazdığı onca şeyi bile okumayı ihmal ettiklerini sanacak?

Uzman sosyal - psikologlar gibi davranıyorlar. Kitleyi yönlendirecek soruyu ortaya atıyor ve fakat cevabı içeride bir yerde gizliymiş gibi yaparak ilgilileri sisteme dahil olmaya davet ediyorlar.

Rancière ve Bourdieu arasındaki tartışmayı, *Sosyolog Kral*’ı yeniden mi okumalı?³

Zenginlerle bir derdi olmadığını dile getirirken parantez içinde ne diyor Thornton; *“Some of my best friends are high net worth individuals!”* Yüksek

değere sahip arkadaşlar* sıfatı “*sanat eleştirmeni*”nin düşünme yöntemini ortaya koymuyor mu?

4. Sanat Eleştirisi Neden Gazetede Yapılır?

Yaklaşık iki yıl önce T24 internet gazetesine yazdığım “*Çağdaş Sanatı Gazeteciliğe Tabvil Etmek*” başlıklı yazımda eleştirinin gazetede nasıl öldürüldüğüne vurgu yaparak “... ‘gazete’ her geçen gün sanatın alanını daha da baskılıyor. Biraz dikkatli bakıldığında onun sanat tarihinin bıraktığı boşluğu piyasa adına nasıl ikame ettiğini görmek mümkün.” diye yazmıştım.

Sanat tarihi yüzyıllara bakar, karşısında olsa bile zeitgeist’i (çağruhu) arar, “*longue durée*” (uzun süremlili) inceleme adamıdır. Oysa gazete gündeliktir ve zorunlu olarak piyasanın dilini konuşur.

Bugün üzerine konuştuğumuz tüm sanat eleştirmenlerinin gazete çıkışlı olması ne büyük tesadüf, öyle değil mi?

5. Sanat Eleştirmeninin Gördüğü Sanatçı mıdır?

Eleştirmenler aracılığıyla eser

fiyatlarında spekülasyon yapıyorlar. Sanat tarihi üzerine sosyoloji doktorası olan Thornton bunu rakamlarla ve örneklerle ortaya koyuyor. Beni asıl ilgilendiren ise söz konusu olan “*sanat*” iken neden hep gazetecileri, işletmecileri ya da sosyologları dinlemek zorunda olduğumuz? Bir zamanlar alan üzerine filozoflar ve sanat tarihçileri konuşurdu. Yoksa onlar tedavülden mi kalktı?

“*Sanatçı*” yerine şayet gazete dilinde “*vaka*”yı, işletmeci dilinde “*mal*”ı ya da sosyolog dilinde “*veri*”yi geçireceksek sanat eleştirisi sağlam bir kazığa bağlanıyor demektir.

6. Sanatçı Nerede?

Dave Hickey’in karşı çıkışı Thornton’a göre çok daha anlamlı.

Keza o piyasanın işleyişine bakarak ücretlerin kötülüğünden dem vurmak yerine 19. yy. Empresyonistlerini örnek vererek yüzünü sanatçıya dönüyor. Sistemi dönüştürecek yeteneğin, ne olduğu kendinden menkul olan sanat eleştirisinde değil sanatçıların eyleminde olduğuna inanıyor. Bir yönüyle onları sarsmak istiyor.

Bu da bizi eleştirinin nesnesi olan *sanat yapıtına* getiriyor.

Sanat eleştirisinin nesnesi *sanat yapıtı*dır ya da öyle olması gerekir. O yapıtın içinde bir yerlerde de – öyle ya da böyle– bir sanatçı özne gizlidir. Bugünün eleştirisinin yavanlığından, eleştirmenlerin tiritliğinden söz ediyorsak aynı zamanda sanat yapıtının niteliğinden, sanatçının kimliğinden de söz etmek zorundayız. Ardındaki ideolojik manipölasyonu falan bir kenara bırakarak söylüyorum, aynı şartlar altında bile olsa bugün Greenberg yaratabilecek güçte bir Pollock bulmak mümkün mü? Süprematizm kurabilecek Maleviç, ready-made üretebilecek Duchamp, kendini yumruklayabilecek Beuys nerede?

Sanat tarihi -kullandığı dil yüzünden- onları kendi elleriyle gömdüğü mezardan çıkartamazsa, Hickey’in Batman okuru eleştirmenlerinin elinde zaten *sanat* diye bir şeyden söz etmenin anlamı da kalmayacak.

7. Sanat Piyasası “Balon” Değildir, Alıklar Arasındaki Değiş - Tokuştur!

Türkiye sanat dünyası bir düzine kadar fosilleşmiş kurumsal yapı, beş tane de kıt akıllı koleksiyonerin elinin altında dönüp durur. Bu hiyerarşi içinde aşağı doğru indikçe portre daha da zavallılaşır. Birbirine biat zinciriyle bağlı, neredeyse omuzlarında rütbelere, yakalarında madalyalarla dolaşacak kadar alıklaşmış bir kitledir bu ve sonuçta alıklar alıklara alıklıktan başka bir şey satamazlar.

Gerçek sanatçılar bu çerçeve içinde değildiler. Bugün *gerçek sanat*, sanat çevrelerinin dışında bir yerlerde yapılmaktadır. Ancak, çoktan unutulmuş bir uygarlık üzerine yürütülen arkeolojik bir araştırmada olduğu gibi, onu bulup ortaya çıkarmamız zaman alacak.

8. Sanatçının Boşluğunda Sanat Eleştirmeni Bir Tacirden Başka Ne Olabilir?

Hickey sanat tacirine nasıl dönüştüğünü anlatırken Beat kuşağının özetini çıkartıyor sanki. Bugün eleştirisini yaptığı sanat dünyası farkında olmadan taşıyıcısı olduğu Amerikan rüyasının kuba dönmüş gerçekliğinden başka bir şey değil.

Hiçbir şeyi umursamadan kendini ispata uğraşan delikanlı yıllarının günahını “*Tek tabanca takılmaktan vazgeçin, gidip bir gruba dahil olun.*” diyerek çıkartıyor.

Demek, o kadar güç durumda ki, sanat eleştirisi nicedir sümen altı ettiği sanatı yeniden yaratmak için her yolu deniyor.

9. Sanatın Var Olma Hakkı Var mı?

20. yüzyıl, bir şekilde, sanat “uzman”ları, eleştirmenler ve tarihçilerin hep birlikte bürokratik bir dili inşa ettikleri bir dönem oldu. Yüzyıl sonunda, Neo - liberal “putkırıcılık” tarafından yeniden çekip çevrilen eleştirinin, kendilerine “Sayın...” diye hitap edilmedikçe size cevap vermeyen bu kitlenin arasından kolayca sıyrılıp sivrilmesi kaçınılmazdı. Eziyetini çektiğimiz şey, eski bürokratik dille yeni zenginlerin yavanlığı arasında bir tercih yapmaya zorlanmamızdır. Ölen ya da yıpranan şey, *eleştiri* ya da *eleştirmenin nesnelliği* değil, bu iki grubun baskılamasıyla ortadan tümüyle kaybolmaya yüz tutan sanatın var olma hakkıdır.

10. Sanatçı ve Sanat Tarihçisinin

Birlikte Terk Ettiği Masa

“Aralarında kelimelerini binlerce kere duyduğum, manalarını bilmediğim bir dil konuşuyorlar, anlamıyordum.” diyor Sait Faik, *Yalnızlığın Yarattığı İnsan* öyküsünde.

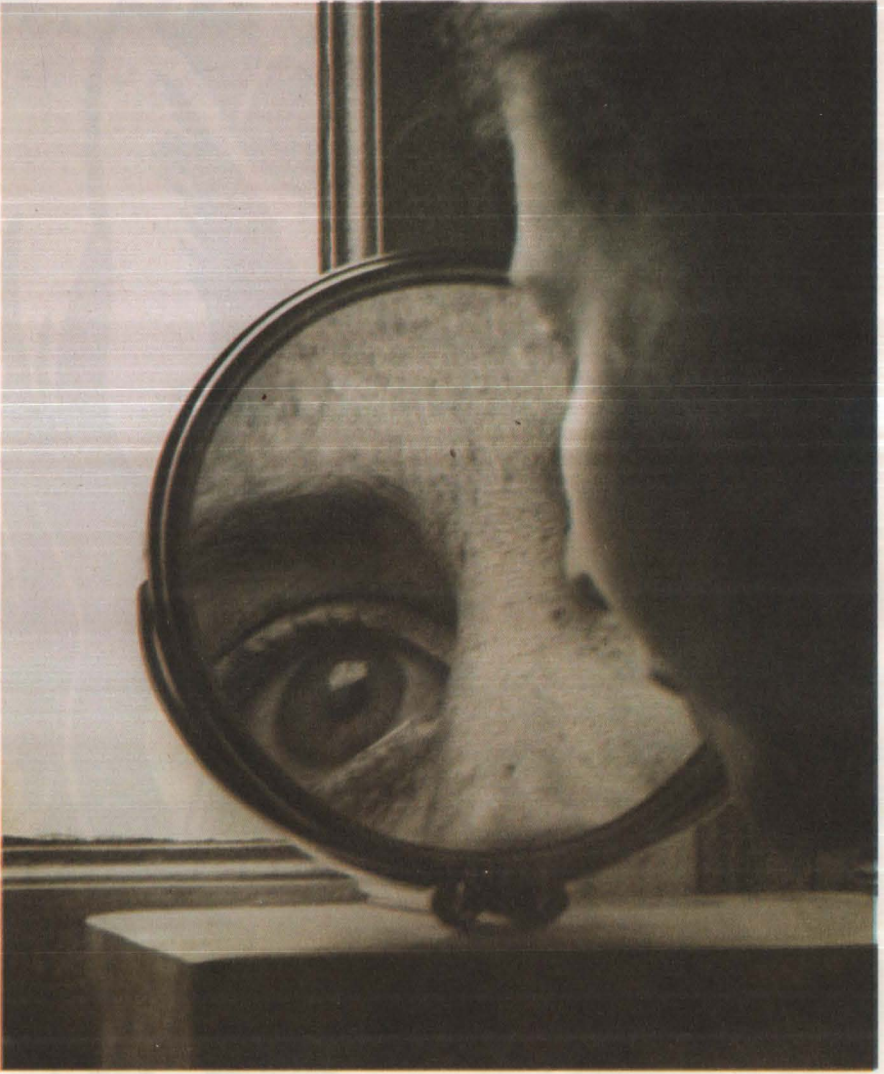
Bazen masadan kalkıp gitmek gerekir. Sadece o masa sizin masanız olmadığı için değil. Eğer öyle olsa ötekilerin adına sabırla sıra beklemek gerekebilirdi.

Bazen dürüstçe kalkılıp gidilmelidir; keza utanma hakkı yalnızca onu bilenlerindir.

* Yazar, “*Bazı arkadaşlarım çok varlıklı kimseler*” anlamına gelen ifadedeki “worth”/ “değer” sözcüğüne vurgu yapıyor. (y.n.)

Dipnotlar:

1. Thornton, Sarah. “*Eleştirmenlik şef garsonluk mu oldu?*”, Radikal, 26 Aralık 2012.
 2. Bu tutumun eleştirisini 02 Aralık 2007 tarihli Radikal gazetesinde “*Sanattan Konuşmak*” yazısında vermiştim.
 3. Rancière, Jacques. *Filozof ve Yoksulları*, (Çev. Aziz Ufuk Kılıç), İstanbul: Metis Yayınları, 2009, özellikle s. 199-240.
- (Lebriz, 27 Aralık 2012)



Raoul Hausmann, Isimsiz, 1931.



Çağdaş Sanat, Nefret ve Cehalet

Cem Erciyes'in *Radikal*'de yayımlanan 24 Mart 2013 tarihli "Çağdaş Sanattan Nefret Ediyorum!" yazısı, iktidar değişikliğinin değil belki ama Türkiye'de politik iktidarın mevcut işleyişinin sürdürülemezliğinin uç gösterdiği ana denk geldi. Bu çakışmanın çağdaş sanatın bulvar tipi gazetecilikle süregiden flörtünün sonunu temsil ettiğini sanıyorum. Söz konusu bulvar gazetesi dili, doğru düzgün yapılmış araştırmaların ve yayınların yokluğundan besleniyordu. Şimdi çıkmaz sokağa sürüklenen de budur.

90lardan bu yana çağdaş sanat alanındaki piyasa manipülasyonunun en önemli parçası haline gelmiş

ve çağdaş sanat tarihi yazımının yokluğundan rol çalan "gazete - sanat eleştirmeni"nin ne "Ben demiyorum, böyle söyleniyor"lu pragmatik üslubu ne de iletişimde olduğu ve bu söylemi işittiğini söylediği çevrelerin niteliği beni ilgilendiriyor. Ancak, *Radikal*'de aynı yazının devamı olarak yayımlamaya başlayan Türkiye çağdaş sanat çevreninin tanınmış isimlerinin bu konudaki görüşleri oldukça önemli görünüyor.

Salı'tan Vasıf Kortun, *Arter*'den Melih Fereli, bağımsız küratör ve eleştirmen Necmi Sönmez ve *İstanbul Modern*'den Levent Çalıkoğlu, Erciyes'in öne sürdüğü "nefret etme"

durumu hakkında fikirlerini beyan ediyorlar.¹

Kortun, sorunun kaynağını, çağdaş sanatın neo - liberalizmin *entertainment* (eğlence) üretiminin parçası haline gelmesinde gördüğünü söylüyor.² Gerçekten samimi bir saptama. Ancak küresel ölçekte bütün çağdaş sanat dünyasının pençesinde kıvrandığı yarayı gösteren bu saptama sorunu çözmeye yetmiyor; bunu söyledikte, Türkiye’de söz konusu örtüşmenin neden ve nasıl ortaya çıktığını da açıklamak gerekiyor.

Fereli’nin “*sahile vurmuş deniz yıldızları*” üzerinde durmayı çok gerekli görmesem de, “*eğitim*”e yaptığı vurgunun altını çizmek gerektiğini düşünüyorum. Çalıkoğlu da Fereli gibi, yapıtların anlaşılmasında sanat eğitiminin rolü ve entelektüel yeterlilik üzerinde duruyor. Bununla birlikte, bir sanat tarihçisi olduğunu bildiğim Çalıkoğlu’nun, problemi “*1980’li yıllarda modernden kopan çağdaş sanatçıların kavramsala yaklaşması*”na atfetmesi sanat tarihi eğitimi konusundaki çıkmaz sokakların sanıldığından fazla

olduğunu fısıldıyor kulağıma.

Sönmez de yine eğitimin altını çizerken, arada söz konusu “*nefret etme*” olgusunun bu söyleme kilitlenmiş, “*algı dünyasını geliştiremeyen kişilerin içine düştükleri bir tuzak*” olduğunu söylüyor. “*Algı dünyası*” ve “*nefret söylemi*” ifadelerini aklımızdan çıkarmadan devam edelim.

Sorunun kaynağına işaret eden yorumların ağırlıklı olarak sanat izleyicisinin çağdaş sanatın gereksindiği entelektüel donanımına haiz olmama durumunda birleşmesi, alımlayıcının “*cehalet*”ine daha yakından bakmayı zorunlu kılıyor.

Gerçekten çağdaş sanat izleyicisi cahil mi ya da, daha genel perspektiften, sanat izleyicisinin çağdaş sanat alanında cahil olduğunu öne sürebilir miyiz?

Bu soruyu cevaplayabilmek için çağdaş sanatın neliğine dönüp bakmamak olanaksız. Keza, çağdaş sanatı imkânlı kılan ruhun, aristokratik ya da -giderek- akademik sanat geleneğinin “*yüksek sanat*” anlayışına karşı bir



Roy Lichtenstein, Umrumda Değil! Boğulmayı Yeğlerim, 1963.



başkaldırı olduğunu biliyoruz. İster romantik hareketler ya da tarihsel avangarddan yola çıkarak görece uzun erimde bakın, isterseniz yeni avangardın kısa ve sert darbelerine odaklanın, çağdaş sanat için ele alacağımız her referans bizi sanatın hayatla eşitlenmek istemesine, yani gündelik hayatın içindeki insanla dolayimsız (immediacy) bir ilişkiye girme çabasına işaret edecektir.

Hal böyleyken, sanat izleyicisinin eğitimsizliğinden ya da entelektüel yetersizliğinden yakınmak ne kadar doğru olur?

Elbette Türkiye'nin "*dillere destan*" eğitim sisteminin savunulacak bir tarafı yok.

Ancak her fırsatta eğitim vurgusuna giden Aydınlanmacı tavrın sıkıntıları da son yüz yıldır üzerinde en fazla

durulan problemlerden.

Çağdaş sanat halihazırda yaşam kadar dolaysız ve kendiliğinden, gündelik ve soluk alıp veren canlı insanla, geçip giden anın içinde ve ona dönüşerek var olmaya çalışırken, bizim şikayet ettiğimiz “anlaşılamama” ya da “nefret duygusu”nun temelini oluşturan “yetersizlik”, sakın sanat izleyicisinde değil, aksine alımlayıcıyı küçümseyen, yanlış yönlendiren, bu anlamda

üstlendiği işin ehli olmayan sanat kurumlarının, onların yönetici ya da işletmeci kadrolarının kendisinde olmasın?

Dipnotları

1. “Çağdaş sanattan nefret ediyorum-2”, Radikal, 26 Mart 2014.
2. Kendisiyle yaptığım görüşmede Vasıf Kortun, kapsamlı bir söyleşi beklentisiyle verdiği kısa bir beyanatın bu şekilde kullanılmasının sahipleneceği bir mesaj vermediğini belirtmiştir.

(Lebriz, 31 Mart 2014)

Roy Lichtenstein, Whamm, 1963.





Elif Varol Ergen, Cadı Avcı, 2016.

Lamborgini Estetiği ve Broker Eleştirmen

Türkiye’de eleştirmen yok mu; hiç mi yok?

Soruyu böyle sorduğumuzda anlaması daha kolay oluyor. Eleştirmenin varlığına ve yokluğuna dair söylemin aslında bir arzu meselesi olduğunu fark ediyoruz. Demem o ki, ne zaman birileri “*tarihçilik yok*”, “*sanat yok*”, “*eleştirmen yok*” diyor, aslında şunu da söylüyor: *tarihe arzu yok, sanata arzu yok, eleştirmene arzu yok*. Söylemin belirli bir öznellik pozisyonu içinden (hem de çoğu zaman hayli iktidar sahibi bir öznellik pozisyonundan) üretildiğini hesaba katarsak, aslında söylenenin şu olduğu sonucuna da

ulaşabiliriz:

“Benim, tarihe de, sanata da, eleştirmene de arzum yok ya da ancak belli bir tipini arzuluyorum bu saydıklarımın.”

Hasan Bülent Kahraman’ın kendi öznellik pozisyonuyla mükemmelen örtüşen sözleri, “*Çağdaş sanatın eleştirmeni yok, bu konuda her alana yatırım yapıldı, eleştirmen yetiştirilmedi. Yani yumurtasız omlet ya par gibiyiz*”¹ AICA-TR’nin (*Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği Türkiye Şubesi*) yazışma grubuna düştüğünde, çeşitli tepkiler dile getirildi. *Eleştirin*

ve *eleştirmenin* varlık koşulları vb. sorgulandı. Ancak sorunun tartışılmaya henüz açılmamış kısmına, yani Kahraman'ın hangi tip eleştirmenden söz ettiğine, eleştiriden ne anladığına çok dokunan olmadı. Bu yüzden somut bir tepki oluşmadı. Böyle bir tepkiye gerek olmadığı sonucuna varıldı. Kurumsal olarak gerek olmasa da kendi itirazımı, az önce sözünü ettiğim nosyon üzerinden, dile getirmek istiyorum.

Çağdaş sanatta eleştirinin ve onun sahibinin varlığı ile yokluğu, sanat tarihiyle ve kuramıyla ilişkisi, Türkiye'de eleştirinin niteliği, kurumsallığı ve özgünlüğü gibi problemler gün gibi ortadayken Kahraman'a sormak isterdim:

“Sözünü ettiğiniz omleti yapan kim? Yumurtayı kıran el, kimin eli? Omleti yiyecek olanı işaret edebilir misiniz? İçinden konuştuğunuz mutfak kime ait ve başka mutfaklar olmadığına nasıl bu kadar eminsiniz?”

Eleştirinin niteliğini de, otoritenin

kimliğini de dilin semptomlarından rahatlıkla okuyabiliriz sanıyorum.

Öte yandan bu fikre zerre kadar katıldığımı da hemen belirtmeliyim. Zerre kadar katılıyorum; zira fikrin söylediğinin aksi yönündeki imayı doğru buluyorum: Türkiye'de eleştirmen var. Hem de sürüsüne bereket. Lakin görünmüyorlar; çünkü her geçen gün biraz daha daralmakta olan çağdaş sanat piyasasında ortada görünmeleri için bir sebep yok.

Bugünün eleştirmeni, eğer ki görünmesi için ortalıkta bir sebep yoksa, yani somutlaşmış bir çıkar ilişkisi, sipariş edilmiş gazete / dergi / katalog yazısı, yakalanacak bir kontak, bir *“pozisyon”*, network'te kalma arzusu vb. yoksa, ortalıkta değildir. Bulunmasının en elzem olduğu yere geç gider. Sıkışınca erken kaçar. Yok eğer şartlar müsaitse, yani ortamda bir ışık gördüyse, sanat profesyoneli olarak eleştirmen ortamın tozunu attırır. Artık *“Deleuze ve çokluk”* mu istersiniz, *“Foucault ve panoptikon”* mu, yoksa *“Baudrillard, simulakra”*, sonunda da *“Eh, işte hiper - gerçekçilik bu!”*

Ertesi gün “pozisyon güncellemesi” başlığı altında yeni kurduğu iş ilişkisini haber veren bir mesaj atar herkese.

Kahraman’ın söyleşisinde, hem dile gelenler hem de bunların dile dökülme biçimi, bu durumu dört başı mamur anlatıyor. “Herkesin anlayacağı dille yazılmış” son kitabı üzerine konuşurken modern sanat - çağdaş sanat karşılaştırması için şöyle diyor örneğin:

“Çağdaş araba tasarımı, çağdaş moda, çağdaş mimari dediğim zaman gözünüzün önüne bir şey gelmiyormu? Geliyor. İşte gözümüzün önüne o alanlarda ne geliyorsa, sanat dünyasında da bunun bir yansıması olan şeyler gözümüzün önüne gelmeli. Bugünün sanatı Rönesans sanatı değil, Picasso’nun sanatı değil... Bugün Henry Ford’un yaptığı arabaya binmiyorsak, onun yerine Ferrari, Lamborgini, Mercedes’i Ford’un arabasının yerine tercih ediyorsak, neden bunu sanatta yapmayalım?”²

Söyleşi Sabah gazetesine verildiği için “Bilal’e anlatır gibi” anlatmış olacak Kahraman. Çağdaşlık konusundaki

bu engin değerlendirmeye şapka çıkartmamak zor. Hele ki buradan “çağdaş sanat” tanımı yapma gayretkeşliğine...

Hem, *Ferrari* karşısındaki bu ölçüsüz hoşgörüsüzlüğümüz de nereden geliyor, öyle değil mi? O eski *servet düşmanlığı* işte...

Sanat üretiminin koşulunu “*Ford estetiğinden Lamborgini estetiğine geçiş*”le tanımlıyorsanız, eleştirmenden beklentinin -yani omletin kimin için hazırlandığının- cevabını açıkça vermiş oluyorsunuz herhalde. Kötü niyetli olmamak adına, verilen örneğin tekilliğine takılmadık diyelim. İşte gerçek bir kıyas:

“Modern sanat, daha çok akılla, kültürle ve daha ileri birtakım sezgilerle anlaşılabilir bir sanat olarak ortaya çıktı. Bugün bile Picasso’nun resmi hazmedilmiş bir resim değil. Bugün Picasso’nun resmine bakıp hayranlık duyuyorum ama ortaya koyduğu çizgi, figürasyon, gündelik hayatta bizim karşılaştığımız bir gerçekçiliğe dayalı değil. Çağdaş sanat öyle değil. Çağdaş sanat modern sanatın tükenmesinden sonra ortaya

çıktı. 1960'larda kendini gösterdi. Amerikan pop sanatı, modern sanatın zor, işe dönük, kapalı, izleyiciyi dışarıda bırakan tavrına karşı doğdu."

Söyleşinin elle tutulur tek eleştirisi burada. Lakin, Kahraman'ın mutfağında durduğu bu *postmodern eleştiri biçimi* daha 1990'larda tüketilmişti. Gerçekten bir akademisyenin hâlâ bu kulvardan giderek çağdaş sanatı açıklamak zorunda kalması ne vahim durum...

Bir sanat tarihçisi olarak ("üsluplar tarihi" denen karmaşayı sökmeye uğraşan biri olarak) bu tanımlamalardan ne çıkaracağımı kestiremiyorum bile. Picasso'nun *Guernica*'sı (1937) Matthew Barney'nin *Cremaster* videolarından (1994-2002) daha mı zor hazmediliyor? Damien Hirst'ün *Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fizikî İmkânsızlığı* (1991) "izleyiciyi içine çeken" bir yapının ürünü mü? Jan Fabre'in *Bulutları Ölçen Adam*'ı (1998) "gündelik hayatta karşılaştığımız" bir gerçekliğe mi tekabül ediyor?

Buradan çağdaş sanat eleştirisi çıkarmaya çalışmıyorum. Aksine, modern ve çağdaş sanat nosyonlarının, piyasa tarafından karşı karşıya getirilerek istismar edilmesine işaret etmek için ele alıyorum bu örnekleri. (1990'larda eleştirinin düzeneği, bunlardan birini itibarsızlaştırıp diğerine itibar kazandırmak şeklinde işliyordu.)

Bugün, Beuys'un da Picasso'nun gayet "gerçek" olduklarını herkes çok iyi biliyor; oradan Laibach'a da, Yes Men'e de, Ai Weiwei'ye de rahatlıkla uzanılıyor.

Tam bu noktada Kahraman'ın "gerçekçilik"ten ne anladığını sormaya korkuyorum doğrusu. Kandinski, Mondrian ya da Klee gibi, hayatı boyunca yalınlığı ve açıklığı aramış sanatçıların çalışmalarının "kapalı" olarak tanımlanması da, tam sözünü ettiğim erken dönem heveskâr postmodern itiraza yaraşır nitelikte. Bugün artık kimse bu argümanları kullanmıyor sanat yapıtını değerlendirmek için. Farklı modernizmlerden ve çeşitli postmodern eleştirilerden konuşuluyor. Yeni kavramsal

konumlanmalar üretiliyor sanat eleştirisinde. Aktivizm, göçmen problemleri, iletişimsellik ve hukuksal konum, dijital ve sibernetik dünya, yeni sınıfsal oluşumlar, beden ve sınır ihlalleri konuşuluyor.

Öte yandan Kahraman'ın hem arzuladığı hem mükemmel biçimde örneklediği sanat eleştirisinin, kendi küçücük dünyasında her yanı kaplamış olduğunu görmek mümkün. Bunca galeri, onca sergi, bienaller, uluslararası ve yerel fuarlar, sanat kurumları, *art project*'ler... Kendi üslubunca bir dolu örnek görmek için onların katalog yazılarına, gazete tanıtımlarına, web sitelerine bakabilir Kahraman.

Zaten kafasındaki eleştirmeni yıllar öncesinden açıkça yazmamış mıydı?

“Türkiye bu alanda galerilere, mekanlara, koleksiyonerlere, alıcılara, hatta resimlerin çerçevelerine bile yatırım yaptı fakat eleştirmeni ihmal etti, dışladı, görmezden geldi... Sadece yatırımcı bakımından ele alındığında bile eleştirmen ve onunla iç içe geçmiş bir danışmanlık kurumunun oluşmaması son derecede vahimdir.

Sadece koleksiyonların ‘doğruluğu’ ve ‘yanlışı’, dolayısıyla da yatırımın niteliği bakımından ele alınsa bile bu eksiklik çok ciddi sonuçlar doğurmaya adanmıştır. İyi eleştirmen bugün küresel bir kimliktir. Çağdaş sanatın önemi de öncelikle küresel olmaktan kaynaklanır. İsteğimiz Türk çağdaş sanatının evrensel piyasalara erişmesidir. Bunu sağlayacak olan eleştiridir.”

Bu satırlarda “çağdaş sanat” tamlaması hisse senedi gibi tınlamıyor mu? O vakit “eleştirmen” deyince Kahraman'ın kafasından nelerin geçtiğini görmek mümkün oluyor. -Nitekim bugün kendi küçük hükümrانlığında iktidar sahibi olan da o.-

Sanat camiasının gündemine çok düşmedi ama Kahraman'ın yine aynı gazetede 2010 yılında kaleme aldığı, ev işçilerini kastederek yazılmış “Kadın’ Bulmak Zor İştir” yazısını anımsayanlar, buradaki eleştirmen arzusunun şeklini şemailini tahayyül edebilirler.

“Düşünün, bir tek telefon edip

ihtiyacınızı karşılayacağınız, size temizlikçi bulacak şirket, kurum, kuruluş yok. Bu kadınlar kimlerdir, kimleri eve sokuyoruz?”²⁵

Sakin eleştirmen arzusu da böyle bir şey olmasın?

Hiç korkmayınız Hasan Bey, arzu ettiğiniz broker ya da spekülör eleştirmen piyasada yeterince var. Bir yerlerde bizzat sizin altınızı ustalıkla kazdığını bile duyabilirsiniz dikkatli dinlerseniz. İktisadî düşünüşün iktidarına -*Lamborghini* estetiğine- terk edilmiş bir sanat ortamı içinde, network’e çalışan eleştirmenden gayri nasıl bir şey bekliyordunuz ki?

Lakin *omlet* yapсын diye saraya yetiştirilen ressam ve onun müstakbel

eleştirmeninden uzakta yaşayan, geniş arazilerde türlü ottan rayihalar derleyen başka sanatçılar ve başka eleştirmenler de var.

Onların mutfağı küçük, ama lezzetleri kıyas götürmez.

Dipnotlar:

1. Sonat, Bahar. “Çağdaş sanattan korkacak bir şey yok!”, Sabah, 07.06.2015, <http://www.sabah.com.tr/pazar/2015/06/07/cagdas-sanattan-korkacak-bir-sey-yok>
2. Sonat, Bahar. *a.g.e.*
3. Sonat, Bahar. *a.g.e.*
4. Kahraman, Hasan Bülent. “Çağdaş Sanatın Belkemiği Eksik”, Sabah, 04.12.2011, <http://www.sabah.com.tr/yazarlar/pazar/kahraman/2011/12/04/cagdas-sanatin-belkemiği-eksik>
5. Kahraman, Hasan Bülent. “Kadın’ bulmak zor iştir”, Sabah, 12.09.2010, http://www.sabah.com.tr/yazarlar/pazar/kahraman/2010/09/12/kadin_bulmak_zor_istir (Bu yazı üzerine *Ev İşçileri Derneği*’nin *Bianet*’te yer alan eleştirisini de mutlaka göz önünde bulundurmalıyız: <http://bianet.org/bianet/medya/124815-hasan-bulent-kahramana-cv-iscileri-derneginden-yani>)

(*E-Skop*, 14 Temmuz 2015)

Ekphrasis sözcüğü, Türkçeye genellikle “*resimbetim*” olarak çevriliyor. Halikarnaslı Dionysius ve Aelius Theon gibi hatipler tarafından, daha birinci yüzyılda *ekphrasis*, “*söz konusu edilen nesneyi kanlı canlı olarak gözler önüne seren konuşma*” olarak tanımlanmış. Çağdaş sanat eleştirmenlerinden David Carrier ise *ekphrasis*’i bir tür yorum olarak görüyor, etkisini de sanat eleştirisinin retorik üretme gücüne bağlıyor. İşte bu iki uç arasında *ekphrasis* bugün sanat tarihinin kullandığı her kilidi açan maymuncuğa dönüşüyor.

Barış Acar’a ait ve üç cilt olarak tasarlanan *Ekphrasis Üçlemesi*, plastik sanatlar başta olmak üzere, sinema, edebiyat, tiyatro gibi sanatın farklı alanlarına yayılan bir zemin üzerinde hareket ediyor.

Görünür ile Söylenir Arasındaki Geçitler alt başlığını taşıyan bu birinci kitap, gündelik yaşantının ritmini bölüyor, nesnesini *ekphrasis* kavramının eleştirisi ışığında kendine çekiyor. 2000’li yıllardan itibaren sanat dünyamızı farklı yönleriyle tartışmaya olanak sağlayan bazı sergilere eleştiriler ile çağdaş sanat kavramları üzerine odaklanıyor.

Corpus, *Ekphrasis Üçlemesi* içerisinde yer alan yazılardan bir seçkinin yer aldığı, *Ekphrasis / Passages Between The Visible And The Sayable* başlıklı İngilizce bir *seçme yazılar kitabı*’nı da ayrıca yayınlıyor.

Sanat kuramı, edebiyat ve sinema üzerine odaklanan çalışmaları ile tanınan Barış Acar’ın ortak kitap ve katalog çalışmalarının yanı sıra, *Pıhtı* (Komşu Yayınları, 2012) adlı bir deneysel öykü kitabı ve *Töz / Dust* (Ve Yayınevi, 2016), *Cam / Glass* (Ve Yayınevi, 2018) adlı çift dilli haiku kitapları ile çağdaş sanat üzerine kaleme alınmış *Procrustes’in Yatağı* (Monokl Yayınları, 2015), *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar* (Sel Yayıncılık, 2016) kitapları bulunuyor.



COR
PUS
Y

ISBN: 978-605-81714-0-4

