

ISTANBUL ART NEWS YAZILARI

AĞUSTOS 2013

Günümüze özgü, küresel kültür sanayisinin hem kuramsal hem de ekonomik açıdan zirvesinde yer alan yorumcu, eleştirel, muhalif görsel-nesnel-işitsel sanat üretiminin toplum tarafından nasıl ve hangi açılardan değerlendirildiği, sanatçılar ve sanat uzmanları açısından önemli olmaya devam ediyor. Bu üretimin yansıttığı görsel düşünce düzeyi ile toplumun görsel düşünce düzeyi arasındaki açıklık gerginlik ve karamsarlık oluşturuyor. Bu durumda bu üretimin ulaşması gereken kitle amaçlanan zihinsel açılım ve öngörülerden yararlanamayabilir.

Görsel-nesnel-işitsel yapıtların genelde üretildikleri ülke ve bölgelerin siyasal, ekonomik, kültürel değişkenlerine ve altyapılarına göre değerlendirilmeleri önkoşul sayılır. Her ne kadar küresellik her şey her yerde ve aynı anda gibi bir kanı yaratıyor ve bu değişkenlerin ve altyapıların eşitlendiği gibi bir izlenim veriyorsa da, gerçek deneyimlerde ve mikro düzeyde bunun hiç de eşit ve adil olmadığını biliyoruz.

Eşitlik, sanatçıların ve sanat uzmanlarının bilgiye ulaşma, iletişim ve seyahat olanaklarının gelişmişliği dolayısıyla zamanın ruhuna uygun ve/veya geleceğe yönelik öneriler içeren üretimler yapma olanağına sahip olmalarıdır. Küresel ekonomi ve siyasetin sürekli etkileri ve dünyayı yerel ve bölgesel çıkarlar doğrultusunda yeniden biçimlendirme gücü karşısında günümüz sanatı disiplinler arası çalışma olanağı veren yöntemleri, işlemleri ve ürettiği düşünce, kuram, söylem ve tezleri ile verimli bir muhalefet ve direniş alanı oluşturuyor. Bu işin en olumlu yönü olarak değerlendirilebilir. Nitekim 20.yy'lı Modernizm ve Post-modernizm açısından yerel-bölgesel-çevrel özelliklerle yaşamış olan sanat ortamları sonunda 1990'lardan başlayarak bu içedönüklük ve yalıtılmışlıktan kurtulup günümüzdeki yoğun iletişim ve etkileşime girdiler. Bu sanatın işleyişini sağlayan sistemler, altyapılar ve iletişim ağları kuruldu ve geliştirildi. Ancak söz konusu ülkelerdeki yetkeci siyasal düzenler, özgürlük, bağımsızlık ve özerklik temelinde işlemesi gereken bu altyapılara henüz gereken ortamı sağlayamıyor.

Türkiye, içinde bulunduğu bölgede (Güney Kafkasya, Orta Doğu, Doğu Akdeniz ve Güneydoğu Avrupa) 20yy'da yaşadığı kendine özgü Modernizm ve Ulus Devlet ideolojisinin öngördüğü devlet güdümlü kültür politikasıyla değerlendirildiğinde, devlet denetimli ve destekli altyapılarla 1980'lerin ortasına kadar Sovyetler Birliği ile karşılaştırılacak bir altyapıya sahipti. Siyasal ve ekonomik sistemin liberalleşmesiyle, bu kültür politikası gücü, içerik ve biçimde köktenci bir değişime uğramadan, özel sektöre geçti; bu kez özel sektörün, AB ve ABD modellerinden alıntılarla kendi öngörüsü ve çıkarları doğrultusunda kurduğu altyapılarla.

1980'den sonra AB ülkelerinde köktenci altyapı düzenlemeleri yapıldı. Bugün, AB'nin kültür ve sanat politikası devlet-yerel yönetim-özel sektör ortak yatırımı ve işbirliği, ülke çapında yaygınlaştırılmış, içerik ve biçimde özerk ve bağımsız, küresel kültür süreci için sürdürülebilir demokratik kurum ve kuruluşlar ile yürütülüyor ve kültür sanayileri ülke ekonomilerini kalkındırıyor.

Türkiye'nin resmi veya özel kültür politikası bu modeli henüz benimseyemedi; şu anda tam saptayamadığımız bir şeyleri değiştirmek için kendi kendine model üretmeye çalışıyor.

TÜSAK kısaltmasıyla gündeme gelen ve devletin kültür/sanat politikasının yeniden düzenlenmesini içeren yasa taslağı da bu arayışın bir örneğı! Bu “kurum” gerçekte olduğu anda, yukarıda sözünü ettiğim eşitsizlik iyice belirginleşecek. Bu tasarının AB ve ABD’deki özerk ve bağımsız kurullardan esinlendiğı söyleniyorsa da, “Kurul üyeleri, en az 4 yıllık eğitim veren yükseköğretim kurumlarıyla, bunlara denklığı yetkili makamlarca kabul edilen yurtdışındaki yükseköğretim kurumlarından mezun olmuş veya mesleğinde temayüz etmiş, devlet memuru niteliğine sahip kamu kurum ve kuruluşlarında ya da özel sektörde en az yıl deneyim sahibi kişiler arasından, bakanın teklifi üzerine Bakanlar Kurulu kararıyla atanır” maddesindeki koşul ve kurallar ve kurumun TC Kültür ve Turizm Bakanlığı’na ve Bakanlar Kurulu’na bağılılığı söz konusu modellerle çelişiyor. Bakanın, bakanlığın ve bakanlar kurulunun onayından geçmeden proje desteğı almak kolay olmayacak ve araya mutlaka İstanbul 2010 AKB’de olduğu gibi “ihale yasası” ve “taşeron şirket” girecek! Bu sistem bugüne kadar Ankara merkezli benzer kurumlarda yaşanan çıkarlar doğrutusunda atama ve denetlemeye de açıktır.

Tam da bu noktada sorulması gereken sorular şunlardır: Bakan, Bakanlık ve Bakanlar Kurulu bu atamaları hangi ölçütlere dayanarak yapacaktır? Siyasal ve ideolojik çıkarlar ve kurulmak istenen kültür politikasının mevcut iktidara hizmet eden değışkenleri ile günümüze özgü sanat içerikleri, biçimleri ve estetiğı ve bu olgunun küresel ekonomik rekabetteki payının taşıdığı ölçütler nasıl bağdaşacaktır?

Bu taslağı eleştirecek ve kültür bakanlığı ile (ya da bu taslağın gerçekteleşmesini isteyenlerle) pazarlığa oturup taslağı sanatçı ve sanat uzmanı yararına dönüştürecek bir güç var mı? Bu soru acil yanıt ve eylem bekliyor gibi görünüyor.

EYLÜL 2013

İstanbul’un kimlik kazanma sürecini yaşarken bu kimliğin özelliklerine eğilmemiz gerekiyor; kendiliğinden oluşan bir uluslararasılık mı yoksa yapay bir uluslararasılık mı? Uluslararası olmak, değışik ve uzak kültürlerin, olguların ve yaşam biçimlerinin buluşması, birbirine kaynaşması ya da karşı karşıya gelip çatışması, bu sürecin yeni bir bireşim yaratması anlamına geliyor. İstanbul, konumu, tarihi, güncel durumu dolayısıyla ayrıcalıklı bir uluslararası odak noktası; Doğı ve Batı’nın geleneksel karşıtlığının her an buluştuğı, Doğı Akdeniz’in köklü kültürlerinin izlerinin günümüze değın yaşadığı, bunun yanında günümüzün süper güçlerinin (çokuluslu şirketlerin, uluslararası turizmin etkileri, sürekli nüfus artışı ve yapılaşma) büyük gösterişler içinde patladığı bir kent.

Bu yönleriyle İstanbul, uluslararası olma özelliklerini taşıyor, örneğin uluslararası ekonomik güçlerin bir buluşma ve yatırım noktası olduğu bir gerçek. Milyonlarca insanın uğrak yeri olduğu da kesin. Beş yıldızlı otelleri, plazaları, galeriaları ve her türlü lüksü ile uluslararası trafiğinin her kesitinin gereksinimlerini karşılamaya hazırlanıyor. Geçmişin uygarlık katmanları, bugün insanlar için çekici olan tarihsel boyutu da sunuyor. Ancak, bu saydıklarımız uluslararası olmanın görünen yanları. Uluslararası olmanın görünmeyen ama, ana maddeyi oluşturan parçası: Kültür ve sanat alanında ne kadar uluslararasıyız? Evrensel kültür ve sanat yaratıcılarının yaşayabildikleri, buluştukları bir yer mi İstanbul? Bu kent için ya da bu kentte dünyanın dört bir yanından gelmiş sanatçılar yapıt yaratıyor mu? Bu kentte yeni

düşünce ve sanat akımları doğup, dünyaya yayılıyor mu? Bu kent kendi insanları ile yabancılar arasında gerçek bir kültür iletişimi kurabiliyor mu? Bu sorulara olumlu yanıt verebiliyorsak, İstanbul'un kendi bünyesinden doğan bir uluslararasılığa sahip olduğunu doğrulayabiliriz. İstanbul artık kaçınılmaz bir biçimde uluslararası olma sürecini yaşadığı için, işin bu yönünü de düşünmemiz gerekiyor; çünkü bu gerçekleşmeden oluşan uluslararasılık, süreç içinde kimliğimizi yitirmemize neden olabilir. İstanbul, yeni gelişmeler ve değişimler içinde kültür kimliğini vurgulamak, yeni bireşimleri kendi kimliğinin egemenliğinde kurmak zorundadır..

Bu yazı bugüne ait değil; 2. İstanbul Bienali dolayısıyla Arredamento dekorasyon dergisinde yazdığım bir yazıdan alıntıdır. İyimser bir yazı! 1989'da ileri sürdüğüm konulara ve sorduğum sorulara bugün çok farklı açılardan yanıtlar verilebilir.

Başlangıçta bienalin ülkemizdeki çağdaş sanat ortamının sorunları, gereksinimleri, koşulları göz önüne alınarak saptanan ilke ve amaçları şöyleydi: Uluslararası çağdaş sanat ortamını her yönüyle ülkemize getirmek; ülkemizdeki çağdaş sanat ortamını uluslararası ortama tanıtmak; çağdaş sanat alanında uluslararası bir ilişki ve iletişim sağlamak.

Bu ilke ve amaçlar zaman içinde de sürdürüldü; hemen her bienalin basın bülteninde bu düşüncelere yer verildi. Nitekim, 1990-2013 arasında İstanbul'a yüksek düzeyde uzman sayılan bir çok küratör, müze müdürü, sanat eleştirmeni geldi; bir çok sanatçı İstanbul'da kısa veya uzun süre yaşadı ve iş üretti; bir çok sanatçı yurtdışındaki sergilere davet edildi; İstanbul halkının seçkin kesimi "yağlıboya tablo" döneminden sırasıyla "yerleştirme", "fotoğraf" ve "video" dönemine geçiş yaptı, koleksiyoncular müzeler açtı gibi olumlu gelişmeleri sıralayabiliriz.

Ne ki, bu genel-geçer değerlendirmelerin tanıtım kokan tınısı kimseye çekici gelmiyor artık! Neo-liberal süreçte resmi ve özel kültür sanayisini yönlendirenlerin kabul etmekte zorlandığı bir gerçeği işaret etmeliyiz: İstanbul'a gökdelenler, marka oteller, AVM'ler yapılmadan önce Bienal yapılmıştır. Avrupa Modernizminin 19.yy sonunda başlatarak yarattığı "büyük uluslararası sergi" modelinin Türkiye'nin 1980'lerde içinde bulunduğu coğrafyadaki periferal konum ve koşullarına göre uyarlanmış bir biçimi olan İstanbul Bienali, İstanbul'un 1923-1980 arasında geçirdiği siyasal-ekonomik-toplumsal güçsüzlük ve loşluk döneminden sonra, yeniden kalkınmasını sağlayan kültürel bir etkinliktir. İstanbul önce "bienal" markasıyla küresel ilgi odağı olmuştur! 1980'lerde askeri darbenin sıfır demokrasi sürecinde ve ekonominin liberal ekonomiye devşirilmesi sırasındaki karmaşada İstanbul başka nasıl çekici olabilirdi ki?

İkinci önemli gerçek de, Bienal'in, 1950-1980 arasındaki Geç Modernizmin bayatlığına, tüketim kültürünün istilasına ve popüler kültürün sıradanlaştırıcılığına karşı Post-modern darbe olmasıdır. Postmodernist sanat üretimi tüketimin toplumsal değişkenlerini ve popüler kültürün etkisini kendi söylemi ve estetiği içinde eleştirel bir konuma yerleştirmiştir.

Kırsal/yöresel sınıfların göçleri ve ekonomik krizlerin tetiklediği göçlerle Londra-Mumbai arasındaki coğrafyada dev kent durumuna gelen İstanbul'da, kuşak kuşak kentleşen/seçkinleşen sınıflar için bienal ekseninde çağdaş sanat bir yaşam biçimi göstergesi olmuştur. Özellikle bu sınıf göstergesi olma durumu bienalin işleyiş, biçim ve içeriğini de olumlu-olumsuz-artık bu da bir inceleme konusudur -belirleyici olmuştur.

Ancak yine de bu süreç seçkin bir kitleyi imliyor. Türkiye'nin 20.yy resmi kültür politikası ve bunun melezleşmiş (ve TC Kültür Bakanlığı'nın hazırladığı son tasarıya bakılırsa iyice yönünü

şaşırmış) biçimi olan günümüz kültür politikası içinde Modern ve Post-modern sanat üretiminin önemli olduğunu söylemek, fazla iyimserliktir. Bu birikim henüz kitleye sunulması gereken biçimde sunulmuyor. Sunulamadığı sürece epistemolojik olarak hak ettiği değeri kazanamıyor.

Bugün bile özel sektörün ve çok küçük bir koleksiyoncu grubunun ilgi gösterdiği bur üretimin 76 milyonluk bir ülke içinde nasıl bir kültürel değer taşıdığını tartışmak zorundayız. Durum böyleyken, İstanbul'un küresel çekici merkez konumuna gelmesini sağlayan bienalin temsil ettiği sanat türünün sessiz ve derinden giderek toplumu zihinsel ve görsel açıdan etkilediğini biliyoruz. Resmi veya özel görüş ister kabul etsin, ister etmesin, bu sanat türü demokratikleşmenin ve içerdiği erdemlerin zihinsel besleyicisi olarak önemli bir işlev taşıyor.

13. İstanbul Bienali'ne gelindiğinde, 26 yıllık bir geçmişten, 3 kuşak sanatçının ve sanat uzmanının ve de izleyicinin yaşadığı bir deneyimden söz ediyoruz. Bu geçmiş kataloglarda, arşivlerde, gazete ve dergilerde belgelenmiştir ve araştırmacılar için zengin bir bilgi oluşturmaktadır.

Burada sorulması gereken önemli bir soru, bugüne gelindiğinde bu 26 yıllık geçmişten ne kazandık, ne kazanamadık? Bu soru bugün değilse bile yakın geçmişte kapsamlı olarak yanıtlanmalı. Ekonomik açıdan bakıldığında 13 Bienal milyonlarca dolar yatırım demektir ve bu yatırımdan kim yararlanmış, kim yararlanamamıştır? Kuramsal açıdan bakıldığında bu bienal dünyaya hangi kültürel söylemi yansıtmıştır? Siyasal açıdan bakıldığında bu bienal, 26 yıl boyunca yaşadığımız anti-demokratik süreçlere müdahale etmiş midir ve nasıl müdahale etmiştir?

EKİM 2013

4.Selanik Bienali'nin 17-18 Eylül'deki açılışına katıldım. Bu bienalin, ekonomik krizde halkı ağır koşullar altında yaşamaya mahkûm edilen bir ülkede, Yunanistan'da gerçekleştiğini hatırlamanızı isterim. Selanik'te ilk bakışta bu ekonomik krizin izleri açıkça görülüyor, çünkü bu kent 1997'de Avrupa Kültür Başkenti olduktan sonra kentsel ve kültürel açıdan kendini yeniledi; müzelerle donatıldı, Güney Doğu Avrupa'nın Akdeniz'e açılan kapısı oldu. Kültürel açıdan Ege bölgesinin en donanımlı kentinde ilk bakışta görünmeyen kriz izleri ikinci gün kentin içinde gezmeye başlayınca görünür olmaya başlıyor. Çok sayıda kapanmış dükkân, parklarda, sahilde işsizliği gösterir şekilde dolaşan kalabalıklar ve evsizler... Buna karşın bu bienal "kültürle kalkınmak" iradesinin bir göstergesi.

Bienal, 2007-2013 Makedonya-Trakya Operasyonel programı ve Avrupa Bölgesel Destek programı ortaklığı, Selanik Belediyesi ve halkın desteğiyle düzenleniyor. Sergiler müzeler ve tarihsel yapılarda. 31 Ocak'a kadar kitle katılımını hedef alan sanat ve kültür etkinlikleriyle süren bir bienal. Bu açıdan bakıldığında İstanbul Bienali'nin "kamusal alan ülküsü" burada kendiliğinden gerçekleşmiş.

Kamusal alan ve sanat arasındaki ilişki İstanbul'da 1980'lerin ortasından sonra önemli örneklerle yaşandı. İlk önemli girişimin 1. İstanbul Bienali'nde Sultanahmet bölgesine yerleştirilen kavramsal yapıtlar olduğunu anımsayalım. Örneğin Gülsün Karamustafa, Ayasofya'nın cenaze kapısına bir müdahalede bulunmuştu; Sarkis de aynı yapının hazine binasına bir avize asmıştı. Hristiyan ve İslam dünyası için kutsal sayılan ve üstelik her dönemde siyasal çıkarlarla gündeme gelen bu yapının 1987'de kullanılabilmiş olması ilginç bir örnektir. O dönemde kamusal sanat alanında çağdaş sanat yapıtı, Türkiye'de kamusal

alana yerleştirilmiş, anıt anlamındaki yüzlerce ideolojik heykel karşısına sanatçının bağımsız ve özgür iradesinin bir manifestosu gibi dikiliyordu. Amaç da Modernizmin kalıplaşmış biçim ve içeriklerinin yenilenmesi ve 1980'lerden sonra gelişen yeni düzene yanıt veren sanat üretiminin kent halkının gündemine yerleştirilmesiydi.

Ancak kamusal alanda çağdaş sanat etkinliği her yerde ve Türkiye'de 1980'lerin ortasından başlayarak bambaşka bir karakter taşıyor. Toplumsal alanı ve sivil toplumu çalışma alanı olarak belirleyen, insanların kişisel ve sivil kimlik kazanma süreçlerini geliştiren, toplulukların gereksinimlerini ve dışlanmalarını irdeleyen, toplumsal değişimleri destekleyen, çoğu kez hedef kitleyle doğrudan görüşmeler ve çalışmalarla gerçekleştirilen sanat projelerinin bugün ne anlama geldiği şöyle anlatılıyor:

Toplumsal sorunlara gösterilen genel sanatsal heyecan siyaseti gölgede bırakma eğilimidir. Sanatsal toplumsal iş siyasal eylemin yerine geçer. Ve görünen o ki toplumsal müdahaleci sanat pratikleri geçmişin siyasal müdahaleci sanat pratiklerinin ayağını kaydırmıştır. Siyaset nerede olursa olsun sahneye çıktığında, özel olarak "toplum yararına toplumsal iş" olarak bir politika anlamında anlaşılır... Kamusal sanat, kamusal refahın özeli bir uyarlaması olur. Burada şaşırtıcı olan yalnız yönetime ilişkin bürokratik karabasanların ortaya çıkması ya da sanatta yönetim reformu değil, herşeyin ötesinde bir zamanlar bayrağı yükseklerde dalgalanan kamusal alan kavramının kırılmasıdır. Çünkü kamusal alan kavramı toplumsal işler evrenine indirgenmiştir ve toplumsal alan bu adı ancak siyasal kamusal alanı işaret ettiğinde hak eder.*

Bu uzun makalede yer alan düşüncelere bakarsak, kamusal alan ilişkili sanat üreten herkes doğrudan siyasal bir iş görüyor demektir. Bu da kamusal alanla ilgili bir bienal yapan küratörün ve ekibin siyasal bir işin içine girme özgürlüğü, cesareti ve gücü olup olmaması ile ilgili bir sorunu da içeriyor.

Selanik'ten hemen sonra Köln Ludwig Müzesinin davetiyle Türkiye'de çağdaş sanat gelişmeleri konusunda bir konferans vermek üzere Düsseldorf üstünden Köln'e geldim. Bir zamanlar bu iki kent Avrupa'da "hot spot"du!

Bilindiği gibi Duesseldorf 2. Dünya savaşı sonrasında 1960-1970 arasında Flüksus akımının merkeziydi; 1970-1990 arasında da Düsseldorf Akademisi odaklı çok açılımlı sanat hareketlerine sahne oldu. Nam June Paik, Joseph Beuys, Gerhard Richter, Sigmar Polke gibi sanatçılar ve 1980'lerin Yeni Dışavurumculuk hareketi 20.yy'da bu kentin ne denli önemli olduğunu gösterir. 1996'da İstanbul ve Düsseldorf'lu sanatçıları içeren bir sergi düzenlemiştik. Köln ise her zaman Köln sanat fuarı ve Ludwig Müzesiyle gündemdedi. Ne ki 1990'da Berlin başkent olduktan sonra, bu iki kent giderek parlaklığını yitirdi, şimdi yeniden kalkınma sürecinde.

Çağdaş/görsel sanat üretimi kentleri parlatır; kuşkusuz değeri bilinirse ve sürdürülebilirse! İstanbul bir süredir çok parlak görünüyordu. Bunun sürdürülebilirliğinin ancak kamusal-özel-sivil öngörü-uzlaşma- işbirliğiyle ve sanatçıların bu işbirliği içinde belirleyici olma konumuyla gerçekleşebileceğini söylemeye gerek yok sanırım.

*Oliver Marchart, *Art, Space and the Public Sphere(s), Some basic observations on the difficult relation of public art, urbanism and political theory*; <http://eicpc.net/transversal/0102/marchart/en>

Kavramsal çerçevesi gibi açıklandığı günden başlayarak tartışma yaratan 13. İstanbul Bienali başlığı dolayısıyla son dönemde yanıtı aranan bir çok soru *anne*'ye yöneltildi! Türkiye her ne kadar "baba" ülkesiyse, bu özelliğini gittikçe dönüşü olmayacak bir biçimde pekiştiriyorsa da, *anne*'yi yol gösterici ve bilge olarak gösteren bu başlık yararlı oldu. Anne, başbakanın önerdiği *dört çocuk doğurması beklenen kadın* olmaktan öte, genç kuşağa akıl veren bilge insan konumuna taşındı.

Her ne kadar anneye sorulan *ben barbar mıyım* sorusu oryantalist tını taşıyorsa ve biraz tarih dışıysa da bienal küratörünün yaptığı en iyi işlerden birisi bu başlıkla Lale Müldür gibi sıradışı bir şairi ve yazarı toplumun başlıca zihinsel hastalığı olan belleksizlik karadeliğinden çıkarıp birkaç ay gündeme getirmesiydi. Diğeri de herkesin *kendisinin ne olduğunu* sorgulamasına kapı açmasıydı. Anne ben insan mıyım, anne ben sanattan anlar mıyım, anne ben hıyar mıyım, yoksa ben koç muyum gibi birçok soru da sosyal medyada dolaştı ve bazı eğlenceli yanıtlar da aldı.

Bir soru daha gündeme gelebilir bu başlıkla.

Günümüzde yalnız mütevazı sanatçıların ve sanat uzmanlarının değil yapıtları milyon dolarlara satılan sanatçılardan kendilerini küresel sanatın imparatoru olarak gören küratörlere kadar herkesin düşündüğü konu neo-kapitalist düzenin sanat üretimi ve tüketiminin değer göstergesini olumlu-olumsuz etkilediği. Koleksiyoncular küratörlerin ve eleştirmenlerin önüne, fuarlar da bienallerin ve sergilerin önüne geçmiştir bu oldukça yerleşik kaniya göre. Sanat içeriğini, biçimini ve estetiğini etkilediği varsayılan bu gerçeği kimse yok saymıyor günümüzde, ancak eleştirebiliyor ya da direniş alanları oluşturmaya çalışıyor.

Bu arada *küratörlük* de - bu işi meslek edinmiş olmasa da – sergi yapan herkesin rağbet ettiği bir ünvan olarak öne çıkıyor, dolayısıyla *anne ben küratör müyüm* sorusu da sorulabilir. Kimliği ve eylemi sanatçıya ve sanat yapıtına bağlı olan küratör, sergilediği sanatçılar ve yapıtlar kadar taraflı ya da tarafsız oluyor. Neo-kapitalist siyaset ve ekonomiyle, tüketim kültürünün insanı sıradanlaştırması ve pasifleştirmesiyle uğraşılıyor ya da uğraşmıyor. Küratör aynı zamanda bu tür yapıtları sergisiyle görünür kıldığı için bir pasifist ya da bir kışkırtıcı oluyor.

Bu açıdan bakıldığında küratörün bağımlı ya da bağımsız olması ve dolayısıyla sergilerin hangi kaynaklarla yapıldığı irdeleniyor. Kamusal kaynakla yapılan serginin küratörü doğrudan topluma karşı sorumlu; özel kaynakla yapılan serginin küratörü de kaynağı sağlayan kişi ve kuruluşa karşı sorumlu oluyor. Her iki durumda küratör sanatçıya karşı da sorumluluğundan kaçamıyor.

Eğer küratörün örneğin siyasal-toplumsal düzeni, küresel tüketim kültürünü eleştiren bir tavrı varsa ve bunu sergiye seçtiği yapıtlar yoluyla açıklıyorsa o zaman bu eleştiriye yansıtın sanat yapıtlarını seçip, onları bir sanat fuarı düzeninde yan yana dizerek her biri ötekinin yerini alabilir görüntüsü vererek yapıtları istemeyerek etkisizleştiriyor. Kimi sergilerin kavramsal çerçevesinin işaret ettiği sorunların öznesi olan izleyici bunun ayırdına vardığında

küratörü sorundan çıkar sağlayan çevrelerin yandaşı olarak nitelendiriyor. Küratör böylece izleyici karşısında da sorumlu kişi oluyor.

Eğer yapıtlar bu yan yana dizilme dolayısıyla, serginin kavramsal çerçevesine görsel bir ivme ve artı etki katıyorsa bu kez serginin izleyici ile buluşmasından çıkar sağlamayı amaçlayan çevreler küratörü çıkarlarına karşı çıkan kişi olarak görüyor.

Genelde temsiliyet dili düzleminde bir duruşu saptayan düşünsel kuramsal öğelerle temel sanat biçimleri, ilkeleri ve duruşlarının kesiştirilmesi anlamına gelen sergi yapma işinde yaşanan bu olumlu ya da olumsuz süreçlerde küratörün işbirliği yaptığı sanatçılar ve yapıtları da ister istemez aynı ikilemli ve vahametli alanın içinde değerlendiriliyorlar.

Bütün bu ikilem ve çelişiklere karşın küratörün herkesin imrendiği bir *iktidar* sahibi olduğu kanısı da yaygın. Sözünü ettiğim kesimleri (sanatçılar, yatırımcılar, resmi ve özel kurumlar, geniş izleyici kitlesi ve özellikle de basın ve medya) bir sergide buluşturuyor; her birinin iktidarını kendi iktidarı için kullanıyor gibi bir kanı! Buna bir de iktidar partisi ve sanat piyasası ile olası ilişkileri de eklersek, bu *iktidar* özelliği iyice pekişiyor!

Bu *iktidar* özelliği o denli benimsendi ki, küratörden daha önemli kimlik taşıdığını varsaydığım sanatçılar ve akademisyenler de küratörlüklerini öne çıkarıyor.

Oysa, küratörlük ortaya çıktığından bu yana, birçok küratörün başı derde girdi.

Harald Szeemann 1969'da küratörlüğün başlangıcı sayılan *When Attitudes Become Form* sergisini yaptığında annesi *korkunç telefonlar alıyorum, bu saçma sergileri yapmaktan vazgeç demiş**

Son dönemde iki küratörün davranışları Kaspar König** ve Boris Groys***(aslında önemli bir düşünür ve akademisyen) basında ve sosyal medyada tartışılıyor.

Kendisine *anne ben küratörüm* diyen kişi tanımlamaya çalıştığım sarmal içinde nasıl davranmalıdır ve kim *küratör'* dür sorusu üstüne düşünmeyi size bırakıyorum.

Beral Madra, Ekim 2013

*<http://galleristny.com/2013/06/bad-attitudes-harald-szeemanns-landmark-exhibition-was-a-scandal-in-its-day/>

**<http://art-leaks.org/2013/08/29/boycott-manifesta-2014-in-st-petersburg/>

***<http://baibakovartprojects.wordpress.com/2013/10/09/boris-groys-pulls-out-of-the-kyiv-biennale-discussion-platform-following-petitions/>

ARALIK 2013

Başörtüsü ile TBMM'ye girme hakkını elde eden kadın milletvekillerinin bu yeni güçleriyle Türkiye'deki babaerkil ve erkekegemen düzenin eşitlikçi düzene geçmesine ve düzenin arazı olan kadın ve namus cinayetlerinin, çocuk gelinler sorununun çözümlenmesine farklı bir katkı sunacaklarını umut ediyorum.

Türkiye'de 1990'lardan bu yana uygulanan başörtüsü biçimi, örtünmenin barındırdığı gösterişsizlik ilkesine karşın kadını oldukça çekici ve gösterişli kılan bir biçimdir. Günümüzde hangi dine mensup olursa olsun kadınların tüketim ve görsel ortağı medya endüstrisinin ve modanın etkisinde kalmayacaklarını varsaymak gerçekçi değil. İdeolojik dayatamalar dışında, örtünme bu gerçeğe de bağlı olarak çeşitli biçimler almıştır ve almaya da devam edecektir. Tüketim kültürünün dışında kalmak gibi bir durum oldukça zor.

1980'lerden başlayarak Post-modern görsel kültür ve sanat küresel kimliklerin şifresini çözüp ifşa etmeye başladı. Özellikle kadın sanatçılar kendi kimliklerini irdeleyen, sorgulayan,

yorumlayan işleriyle öne çıkmaya başladılar. Yine aynı dönemde Avrupa ve ABD'deki göçmen azınlıkların kültür ve sanat alanındaki üretimleri görünür oldu; Afrika, Orta-Doğu ve Asya kentlerinde çağdaş sanat etkinlikleri gelişmeye başladı. Bu birbirini tamamlayan sürecin çağdaş sanat alanındaki örneklerine baktığımızda mülteci ya da göçmen kadın sanatçıların çok dikkat çekici üretimlerini izliyoruz. Yine aynı dönemde Komünizm-Kapitalizm karşıtlığının yerini alan İslam-Hristiyan-Yahudi çekişmesi bağlamında kimlikler çağdaş sanat üretimlerinde çok çeşitli görüntülerle gündeme geldi. Bunların başında da işte bu "örtünme" konusu geliyor; ve 1995'den sonra fotoğraf ve video yapıtlarıyla ünlü olan çok sayıda kadın sanatçı var. Burada kısa bir anımsatma yapıyorum: Ramesh Kalkur (Hindistan), Shadi Ghadirian (İran), Shrin Neshat (İran-USA), Jannane Al-Ani (Iraq), Ghazel (İran), Zinep Sedira (Cezayir-İngiltere), Mitra Tabrizian (İran), Aidan Salakhova (Azerbaijan-Russia), Sermin Sherif (Türkiye-İngiltere), Şükran Moral (Türkiye-İtalya)ı Nezaket Ekici (Türkiye-Germany), Nilbar Güreş (Turkey-Avusturya), Özgül Arslan (Türkiye).

Örtünme üstüne yapıt üreten sanatçılar çoğunlukla İslam dininin egemen olduğu İran, Orta-Doğu ve Kuzey Afrika ülkelerinde yasakları sollararak üretiyorlar ya da AB'ye ve ABD'ye göçmüşler.

Yapıtlarda örtünmüş kadın imgelerini, sanatçılar örtünmeyi olumsuz yönden eleştiriyor, yargısıyla izlemek yerine, onların örtünme konusunu toplumsal ve geleneksel bir gerçek olarak ele aldıklarını, örtünmenin günümüz koşullarındaki kadın kimliği ile ilişkisini irdelediklerini ve örtünmeye zorlanan ya da örtünmeyi seçen kadının gelenek ve modernizm arasındaki duruşunu sorguladıklarını düşünmek doğrudur. Her durumda babaerkil ve erkekegemen toplum düzeninde olmazsa olmaz karşı duruş olan feminist bir bakış açısının varlığını da gündemde tutuyorlar.

2000'den bu yana sergilerimde bu tür yapıtlar yer aldı, ancak bu konuya daha kapsamlı bir yaklaşımla Aidan Salakhova'nın 2012'de Moskova Modern Sanat Müzesinde küratörlüğünü yaptığım sergisi dolayısıyla eğildim.

Aidan Salakhova'nın örtünmüş kadın imgeleri ve heykelleri kompozisyon öğeleri ve estetik değerleri açısından Bizans ve Hristiyanlık ikonlarındaki Meryem Ana figürleri ile İran Minyatürlerinin bireşimini sunuyor ve örtünmenin tarihsel görsel örneklerini günümüzün örtünen kadın kimliği ile örtüştürüyor. Bu imgeler ve heykeller aynı zamanda başta Edward Said olmak üzere bir çok düşünür tarafından yapıtsöküme uğratılmasına karşı genelde hala sürmekte olan ve içinde haz ve erotizm barındıran Oryantalist bakış açısının çarpıklığına karşı görsel bir direniş oluşturuyor. Örtünme, günümüzdeki biçimleriyle haç gibi dinsel bir gösterge midir? Bu hala tartışılan bir konu. Fethi Benslama İslam'ın Psikanalizi'nde *"Başörtüsünü öğütleyen İslami teolojinin bakış açısında başörtüsü işaret değildir. Dışı bedenini kısmen ya da tamamen gizleyen şeydir. Başka deyişle, din açısından gösterişli olan şey kadın bedeniyken, başörtüsü onu rahatsızlık yaratıcı etkilerden yoksun bırakan ve kurtaran filtredir"** diyor.

Örtünme dinsel nedenlerle olsa da aynı zamanda erkeği kendi bakışından korumak ve kadını erkeğin bakışına karşı görünmez olmaya zorunlu kılmak gibi bir işlev taşıdığı için melezleşiyor. Görsel sanatlarda izlediğimiz örtünme imge ve metaforları da daha çok İslam ülkelerinde kadın kimliğinin 20.yy'daki siyasal sistemler içinde siyasal erk tarafından yeniden denetlenmesini irdeliyor. İkonlarda olduğu gibi dinsel anlamlarını değil, örtünmenin bu denetlenmenin derecesine göre nasıl biçimlendiğini ve kullanıldığını gösteriyor.

Bu açıdan bakıldığında kadın sanatçıların örtünmeyi konu alan yapıtlarıyla, örtünmenin yapısökümünü gerçekleştirdiler; örtünmeye çağdaş sanat açısından bakmayı önerdiler ve arzulanın büyüsunün ya da ürkütücülüğün**dügümünü çözdüler.

Beral Madra, Aralık 2013

*Fethi Benslama, İalam'ın psikanalizi, İletişim, 2004,s.193 ;

**fascinans and tremendum, <http://independent.academia.edu/BMadra>

OCAK 2014

20.yy başından günümüze Modern ve Post-modern sanatı yönlendirici ve denetleyici konumlarını koruyan ABD ve AB sanat piyasası devleri petrol zengini ülkelere ve şimdilerde de Çin'e yatırım yaparak basın ve medyada "son dakika" haberleriyle satış rekorlarını açıklıyor. Yerel ve küçük sanat piyasaları da kendi çaplarında aynı modeli uygulamaya çalışıyor.

Küresel ekonomik krizlerin gölgesinde kapitalizm sorgulanırken, Modern, Post-modern ve günümüzün ilişkisel estetiğini yansıtan yapıtlar bu krizlerden sapasağlam çıkarak bu sorgulamanın dışında kalmış gibi görünüyor.

Çelişki şu ki, günümüz sanat üretimi, onu destekleyen açıklayıcı metinlere ve kitlenin sanat konusunda bilgilenmesine yardımcı olan altyapılara karşın "anlaşılması zor", "okunması zor" bir üretim olarak nitelendiriliyor. Buna karşın, bir malın fiyatı herkes tarafından kolaylıkla anlaşılabilir bir göstergesi; fiyatı yüksek malların değerinin de yüksek olduğu varsayılıyor. Sanat yapıtları da bu değerlendirme ölçütü kapsamında çabucak "anlaşılır" oluyor.

Sanat yapıtlarını satış fiyatları üstünden anlayabilen alıcıları biraraya getiren fuar ve müzayedeler sanat yapıtlarının hem galerilerin ve olası sergilerin başaramayacağı kadar geniş bir kitleye ulaşmasına hem de onların birbirleriyle ilişki kurmasına olanak vererek bir "küresel sanat alıcısı cemaati" oluşmasını sağlıyor. Bu cemaatin yalnız alıcılardan oluşmadığını, sanat sanayisinde işlevi ve işi olan herkezin bu cemaatte bir yeri olduğunu da belirtelim. Sonuçta herkezin çıkarı gereği işbirliği içinde olmak zorunda.

Müzayede ve sanat fuarlarının alıcı kitlesinin hoşuna giden bir başka yönü de müzeler ve sergilerdeki "yetkeci" ve "düzenleyici" ölçütlerin olmaması, her tür sanat yapıtlarının yanyana esnek bir düzen ya da düzensizlikte alıcının beğenisine sunulması. Fuar ve müzayedeler bu açıdan heterojen olan sanat üretimini alıcının yararına olarak homojenleştiriyor. Başka bir deyişle, küresel kapitalizmin herşeyi kapsayan koşullarına karşı direniş gösteren sanat üretimi fuar ve müzayedelerde ehlileştiriliyor. Bu ehlileştirme işlemine sanal ortamdaki sanat sayılan veya sayılmayan yapıt satışlarının da eklendiğini de anımsatayım.

Kimi sanatçı için müzayede ve fuarlar yararlı alanlar; galerilere bu konuda yardımcı oluyor ve uygun yapıtlar üretiyorlar. Kimi sanatçı da fuar ve müzayedelerde nitelik ve nicelik açısından bir ölçüsüzlük olduğunu düşünüyor ve dışarda kalmayı yeğliyor. Fuar ve müzayedelerin parasal getirisinden memnun olan galerilerin bile fuarların entellektüel boşluğundan ve eğlence sektörü koşullarından şikayet ettikleri biliniyor. Nitekim bu şikayetler gündeme alındı ki, 1990'lardan başlayarak fuarlara aksesuar olarak küratörlü sergiler, ünlü sanat eleştirmenleri ve kuramcılarının katıldığı forumlar eklendi.

Söz ettiğimiz bu genel saptamalar ülkelerin siyasal, ekonomik, kültürel düzeylerine ve koşullarına göre değişiyor kuşkusuz. Basel, Miami, Frize, Köln gibi güçlü ve etkin fuarlar ve müzayedelerin yapıldığı ve bunların baş müşterilerinin yaşadığı ülkelerde çağdaş sanat ve

kültür kurumlarının ve altyapılarının oluşturduğu ölçütler ve değerler düzeni sanat yapıtının parasal çıkarların ölçsüzlüğü içinde sunulmasına karşı koruyucu bir alan oluşturuyor. Bu kurum ve altyapıların güçsüz, güncelleşmemiş, yetersiz olduğu ülkelerde bu alanda bir karadelik söz konusu. Karadeligi sanat üretimi üstünden sağlanan parasal çıkarlar kolaylıkla aydınlatıyor.

Bu gelişmelere bağlı olarak galericilik de fuar ve müzayede odaklı bir mesleğe dönüşüyor. Galerici olmak için bilgiden önce bir sermaye gerekiyor; tanınmak için de sürekli fuar ve müzayedeler katılıyor olmak. Katılmak da o denli kolay değil. Ünlü ve yapıtları satılabilen sanatçılarla çalışıyor olmak ön koşullardan birisi. Fuar ve müzayede seçici kurulları bu bağlamda gücü ellerinde tutuyor; bu kurullarda da ünlü galerilerin yöneticilerin oturuyor olmasını da belirtelim.

Fuarlar, müzayedeler ve galerilerin karşında genelde dört tür alıcı yer alıyor: Süper zengin koleksiyoncular ya da sanata yatırım yapan şirketler, başkentlerdeki müze ve çağdaş sanat merkezleri, aracı kişi ya da kurumlar. Dördüncüsü ise piyasanın genişlemesini sağlayan ve yeni kuşak sanatçıların ucuz işlerine talip olan küçük alıcılar. Genel kaniya göre küresel sanat piyasasında etkin olan seçkinlerin oluşturduğu bir hizip var, bir de bu hizipe girmeye çalışanlar. Sanat ve insan arasındaki ilişki önce bu düzlemde yaşıyor, sonra kitleye iniyor! Müzelerin ve ilgili kurumların yönetim kurullarında da bu seçkinlerin oturduğunu belirtelim. Bizde de buna benzer örnekler var.

Türkiye'deki fuar, müzayede ve koleksiyoncu sistemi de küresel sisteme koşut olarak, ancak yukarıda söz ettiğim karadeligin sanat üretiminin niteliğini etkileyen çelişkiler, açmazlar ve müdahalelerle sürüyor. Görünen o ki bu sistem içinde en çok zarar gören kesim var olmak ve ayakta kalabilmek için yapıtlarını her koşulda satışa sunmak zorunda kalan genç kuşak sanatçılar, sanat ve kültür uzmanları. Neo-liberal kapitalizmin sanat üretimini denetleyen bu sistemi karşısında onların hakları ve çıkarlarının korunması kime düşüyor?

Bu yazıyı yazarken devlet müzelerinden – o müzelerin durumu da vahim ya – çalınan ve müzayede evleri ve koleksiyoncular arasında gidip gelen 30 tablo bulundu. Tablolar bulundu, çalanların adı bu haberde açıklanmadı. Neden dokunulmazlıkları var, anlaşılır gibi değil! Darısı yaklaşık 20 yıldır çalındığı söylenen ve bir türlü bulunamayan diğer 270 tablonun başına. İşin umut veren yanı, bu tabloların uluslararası piyasada alıcısının pek olmadığı; dolayısıyla zaman içinde bir şekilde satışa sunulacağı...

ŞUBAT 2014

YOLSUZLUK VE SANAT

Türkiye insanların cinayet, polisiye, aksiyon, korku ve casusluk filmlerinde yaşayabileceği sahte heyecanlar yerine her gün ve her saat adrenalin salgısını yaşayabildiği ender ülkelerden birisi oldu. Bu psiko-dramatik durum içinde nefes nefese izlenen son gündem **yolsuzluk** olarak parladı. İşin siyasal-toplumbilimsel-ekonomik yönleri günlerdir tartışılıyor ve yolsuzluğun şifreli haritası halkın bilgisine sunuluyor .

Bu yazıda hem bu değiş-tokuştaki yolsuzluk kültürünün günümüz kültür ve sanat sanayisindeki işleyişinin izini süreceğim hem de bu türden yolsuzluklara ve genel olarak siyasal-ekonomik yolsuzluğa karşı görsel sanat üretimineki örneklerle değineceğim.

Yolsuzluk kültürel bir yozlaşmayı işaret ediyor; ancak yolsuzluk kültürü diye bir durum da söz konusu; yolsuzluğa şık bir örtü giydirmek de diyebiliriz buna! Yolsuzluk kültürü insanlar arasındaki değiş-tokuşun başladığı ilkçağlara kadar iniyor.

Değiş-tokuşta her çeşit eşitsizlik, aldatma ve düzenbazlık *yolsuzluk* olarak adlandırılabilir. Yolsuzluk yalnız paraya odaklı değil, paradan başka şeyler de geçerli; özellikle de sanat yapıtları!

Günümüzde yolsuzluk kültürünün en belirgin örneği Çin’de gerçekleşiyor ve buna **Yahui** yani **zarif rüşvet** adı veriliyor; kültür ürünleri ve sanat yapıtları sistematik bir yolsuzluk için kullanılıyor. Belirlendiğine göre, çağdaş sanat yapıtları siyasetçiler, bürokratlar, işadamları, sanat simsarları ve kimi zaman da sanatçılar arasında rüşvet aracı olarak benimsenmiş. Büyük servetlerin iktidarı karşısında kendilerini ezik hisseden siyasetçiler ve bürokratlar, rüşvet olarak sanat yapıtlarını kabul ediyor, zamanla koleksiyon oluşturuyor ve koleksiyoncu kimliği saygınlığından yararlanıyor. Bu arada bir taşla üç kuş vuruluyor: Verilen sanat yapıtlarının izini sürüp rüşveti kanıtlamak zorlaşıyor, rüşvet veren kişi kayıt altına alınması zor olan sanat yapıtı üretimini kara para aklamakta kullanmış oluyor ve de zaman içinde alınan rüşvet ikiye üçe katlanıyor! Alan memnun, veren memnun.

Sonuçta kültür ve sanat üretiminin yarattığı parasal değer dağılımı sırasında bu tür yolsuzlukların yapılması neo-liberalizmin her türlü kazancı sakıncasız kılması gereği olağandır. Bu kültür/sanat uğruna yapıldığı söylenerek göz yumulan bir durumdur da! İyimser bakışla bu tür yolsuzluk büyük ölçüde sanat yapıtı üretenlerin bilgisi ve isteği dışında gerçekleşmektedir.

Türkiye henüz Çin’de başarıyla uygulanan bu yolsuzluk estetiğini keşfetmiş değil, iş oldukça kaba ve zevksiz yürütülüyor; her ne kadar yolsuzluğa adı karışanlardan birisi müzayedede de Nazmi Ziya resmi almaya çalıştıysa da! Türkiye’de bu **zarif rüşvet** işinin-esasen bir bu eksiklik-gerçekleşmemesinin nedenini kurcalamaya gerek yok. Oldum olalı sağ ya da sol siyasetçilerin ve bürokratların Modern ve Post-modern görsel sanat yapıtlarının küresel sermaye ve kültür sanayi içinde ne olduğu ve ne olmadığı konusunda kısıtlı bilgileri olmadığını biliyoruz. 300 ve belki de çok daha fazla resmin başkentte devlet müzesinden çalınması –ki bu da kültür yolsuzluğuna güzel bir örnek- bu bilgisizliğin somut kanıtı herhalde!

Türkiye’nin siyasal ve bürokratik kadrolarının kültür politikalarının kültür yolsuzluğu yarattığının altını çizelim: Bu politikalar sanat kavramını siyasal çıkarlar doğrultusunda çekip çeviriyor; sanatçıları iktidarın kültür politikasına hizmet eden yazarlar, siyasal promosyon aracı olarak kullanılan dizi oyuncularını, türkücüler ve şarkıcılar olarak sınırlandırıyor ve küresel rekabette yer alma hakkını çalıyor; toplumun bilgi ve yaratıcılık ufkunu daraltıyor.

Devlet ve yerel yönetimler açısından durum böyleyken, özel sektörün ve özel sektör destekli kurum ve kuruluşların kültür ve sanat politikalarının sanatçı haklarını göz ardı ederek yalnız sektör çıkarları doğrultusunda tasarlandığını daha önceki birçok yazımda belirtmiştim.

Devlet ve yerel yönetimlerin tümüyle güncel siyasete odaklanmış, ama günü geçmiş bir kültür politikasını ısrarla sürdürmeleri; sanat ve kültür üretiminin pazarlanmasını sağlayan aracı kişi, kurum ve kuruluşların sanatçının kırılgan ve dirençsiz durumundan –bir çok ülkede sanatçılar yasal haklar açısından örgütlenmemiştir- yararlanarak şeffaf olmayan bir satış politikası yürütmeleri; sanat ve kültür üretiminin bilinen yöntemlerle kara para aklamak açısından kullanımı; sanatçıların ve sanat uzmanlarının içinde buldukları yetersiz altyapı ve kısıtlı mali koşullarda bu tür manipülasyonlara alet olmaları ya da taciz edilmeleri; sanat yapıtları ile oluşturulan toplumsal uyarıların, eleştirel bilginin bastırılmasıyla oluşan örtük ya

da açık denetimler ve saptırmalar kültür yolsuzluğu ve yolsuzluk kültürünün başlıca özellikleri!

Bu durum yalnız Türkiye’de değil kuşkusuz.

Uluslararası ortamda bir grup sanatçı küratör, sanat tarihçisi mesleki alanda yaşanan haksızlıklar ve tacizlere karşı ve özellikle de neo-kapitalist iktidarların öngördüğü kural ve koşullara uymayanların başına gelenlere dikkati çekmek için Artleaks adlı bir kolektif kurdu (<http://art-leaks.org>). Kültür yolsuzluğu ya da yolsuzluk kültürü kurbanıysanız derdinizi bu sayfaya dökebilirsiniz!

MART 2014

Mart! Ay sonundaki seçimler açısından Türkiye için kritik bir ay! Mart sözcüğünün kökeni Latince *Martius*, ve Roma Panteon’unda savaş tanrısı olan Mars’a gönderme yapıyor. 2014 yılı da kitlesel savaşların başladığı 1914 1.DS’nin 100.yılı. Bölgemizde 100 yıldır savaşların sürdüğünü söylemek abartılı olmaz; yakın geçmişte Irak, şimdi Suriye yüzbinlerin öldüğü, milyonların mülteci olduğu savaş alanları. Savaş tanrısı Mars’ın hayaleti her zaman aramızda. 20.yy’da savaşlar sömürgecilik, emperyalizm, nazizm, faşizm, komünizm gibi, gözü dönmüş kişi ve kadroların büyük insan kitlelerinin özgürlüklerini yok etmelerine yardımcı olan ideolojilerle yürütüldü. Benzer özellikler günümüzde de sürüyor; yetkeci iktidarlar silahlı ya da silahsız, ordularıyla ya da polisle halklarına karşı savaşıyor; teröristler sivilleri öldürerek intikam alıyor.

Düşük ya da yüksek yoğunluklu, ülkeler-arası ya da ülke içinde savaşın ve bunun arka alanındaki ekonomik olumsuzlukların yarattığı gündemle sanat üreticisinin ve ürettiği yapıtın gündemi arasındaki etkileşim 1.DS’den günümüze değin sayısız örnekle sürüyor.

Modernizmde izleyenleri sarsan Umberto Boccioni’nin Mızrakçıların Saldırısı (1915) Max Ernst’in Yağmurdan Sonra Avrupa (1942)’sı, Otto Dix’in 1914-1925 arasında yaptığı savaş resimler, Salvador Dalí’nin Savaşın Yüzü (1941), Picasso’nun Guernica’sı (1937) ya da Kore’de Katliam (1951) gibi resimler bugün bize nostaljik ve simgesel ve safdil görünüyor. 1960’larda iki etkileyici yapıt söz konusu savaşa gönderme yapan: Wolf Vostell’in Miss America adlı kolaj baskısı (Edward T. Adams’ın çektiği bir Vietnamlının katledilişi fotoğrafını kullanarak) ve Edward Kienholz’un Taşınabilir Savaş Anıtı (1968). Vostell’inki ABD’nin Komünizm ile savaşındaki katliam boyutunu irdelerken, Kienholz, bayrak diken askerleri, sıradan bir ABD kafesinde Hot-Dog reklamı ve Coca Cola makinasının yanına yerleştirerek gelmiş geçmiş savaş anıtlarının – özellikle askerlerin kahramanlığını gösteren- kalıplaşmışlığını, anlamsızlığını ve tüketime odaklanmış ABD halkının kayıtsızlığını işaret ediyor. Vietnam Savaşının eleştirisi 1960’ların sonunda George Segal, Duane Hanson ve Leon Golub’ un resim ve yerleştirmelerinde de izleniyor.

Günümüze gelindiğinde sanatçıların buldukları bölgenin savaş durumuna göre yöntemler geliştirerek işler ürettiklerini ve performanslar yaptıklarını izliyoruz. Orta-doğu’lu sanatçılar 90’lı yıllardan başlayarak bölgelerinde yaşanan savaşları ve katliamları sanat yapıtı aracılığıyla belgelediler ve bu yapıtların çoğu şimdilerde AB ve ABD’nin büyük müzelerinin koleksiyonlarında. Örneğin Walid Raad’ın 90’lı yıllarda ürettiği Lübnan Savaşı ile ilgili işler ve en son örnek olarak 2013 Venedik Bienali’nde Akram Zaatari’nin “Red Eden Pilota Mektup” adlı kısa filmi. Batılı sanatçılar da savaş ve katliamları kendi açılarından yorumluyor. Dinos ve Jake Chapman’ın kurşun figürlerle yaptıkları yerleştirme bunlar arasında en çarpıcı olanı

sayılır. Bu yerleştirmenin yüzlerce ayrıntılı sahneden oluştuğunu görüyoruz. Kurşun figürler erkek çocukların oyuncağı ve yüzlerce sahne 3D oyunlarındaki çeşitli savaş türlerinin şiddetinin ve vahşetinin her türlüünü gösteriyor. Müzelerde bu işin çocuklar tarafından görülmesinde sakınca olduğu belirtiliyor.

Bu konuyla ilgili olarak benim izlediğim sanatçılar arasında Alfredo Jarr'ın 1997'de Rwanda katliamı için gerçekleştirdiği metinler ve diaporitlerden oluşan yerleştirme bir savaşın ideolojik ve psikolojik haritasını çiziyordu. Jarr'ın yapıtının akıl almaz katliamı gösterme biçimini Jaques Ranciere "Özgürleşen Seyirci" kitabında "Katlanılmaz Görüntü" başlığı altında irdeliyor.

Katlanılmaz görüntülerin – ki örneğin üç yıldır Suriye Savaşı bağlamında bu görüntüler basın, medya ve sanal ortamda sürekli servis ediliyor- iki boyutu var: Olan bitenin saklanmadan gösterilmesi ve toplumların bilgi edinmesi önemli bir işlev ve sorumluluk olarak kabul ediliyor; ancak görüntülerin toplumlara ulaşma sürecinde neo-liberal ideolojiler ve kapitalist çıkarlar araya girip görüntülerle amaçlarının dışında oynandığı için bu katlanılmazlar bir gösteriye dönüşüyor. Gösteri toplumunun gizli arzularını ve dahası şiddetten zevk alma özelliğini tetikliyor. Dahası görüntünün iktidarı şiddetin katlanılmazlığının önüne geçiyor ve kanıksama yaratıyor. Toplumların katlanılmaz görüntülerin gösterilme amacını irdelemeleri ve bu amacın hangi ideolojilere hizmet ettiğinin bilincinde olmaları ve katlanılmaz görüntülere bakarken, baktığı için suçluluk duymaları durumunda bu görüntülerin yitirdiği anlam geri kazanılıyor.

Elektronik imgelerle sunulan milyonlarca katlanılmaz görüntülerin ideolojik manipülasyonların dışına çıkarıp, olayların gerçek boyutlarıyla algılanmasına yönelik serinkanlı çözümlene seçenekleri sunan sanat yapıtlarının taşıdığı yapıcı işlevin altını çizmek gerekiyor. Bu katlanılmaz görüntüler günümüz sanatçısının görüş alanına da arsızca giriyor ve onun bu görüntülerin etkisinde kalmasını istiyor. Sanat yapıtlarına eleştirel yaklaşırken özellikle yapıtın bu tuzağa düşüp düşmediği yapıtın değerini belirleyici oluyor

NİSAN 2014

Kapitone noktası

Şu linkteki <http://www2.tbmm.gov.tr/d24/10/10-157564gen.pdf> meclis araştırma önergesindeki yitirilmiş "çocuklar" üstüne bilgiler sanat üstüne iyimser yazı yazmamı ve neşeli sanat etkinliği üretmemi oldukça zorluyor.

Türkiye'de iki önemli kapitone iş yapıldı: Altan Gürman'ın 1976 tarihli arkasında kırmızı kapitone bir arkalık olan masasında oturan bir insanı gösteren Kapitone adlı yapıtı, diğeri de bu ay Depo'da "Duble Hikaye" başlıklı sergisini izlediğimiz Gülçin Aksoy'un 2009'da Masa Projesi kapsamındaki masa şeklinde bir vitrin içine serilmiş bir kapitone arkılığı gösteren "Masa Üzerinde Koltuk Hatası" adlı düzenlemesi*. Bu iki öngörülü sanatçı Türkiye'nin ulus devlet ideolojisinin simgesel alanlarından birisi olan siyasal bürokrasiyi – ki içinde yaşadığımız dönemde bu bürokrasinin demokrasiyi, siyaseti ve ekonomiyi belirleyici yapısı saçılıp dökülürken bir yandan da iktidar tarafından kendi çıkarları doğrultusunda altı üstüne getiriliyor- irdediler. Bu kapitone arkalıklar ulus devlet ideolojisine bağlantılı türlü çeşitli iktidar, erkekegemenlik, toplum mühendisliği gibi kurtulmak istediğimiz köhne yapıtların uzantısı olan devlet bürokrasisinin Türkiye sanat tarihine geçmiş iki metaforudur. Bu iki iş

aynı zamanda Lacan'ın "point de capiton" (kapitone noktası) bağlamında güncel simgesel alanın mecaz gösterenleridir.

Lacan'a göre "*Kapitone noktası, dil'in yüzeyinde yarattıkları örüntüyle bir ideolojik sistem, bir söylem çerçevesi oluşturur. Kuşkusuz farklı kapitone noktaları, aynı dilsel yüzeyde farklı bir ideolojik yapı, farklı bir söylem oluşturacaklardır*" **

3 Mart'da Berlin'de José Manuel Barroso, Martin Schulz, Hannes Swoboda, Doris Pack, Wim Wenders, Klaus Staack gibi) bürokratları ve kültür insanları Brandenburg Kapısı yanındaki Allianz Forum binasında yaklaşık 10 saatlik bir toplantıda AB kültür politikasının ve kültür endüstrisinin güncel durumunu, geleceğini ve mevcut ya da oluşabilecek sorunların nasıl çözüleceğini konuştu.***

Sabah konferanslarında dinlediğimiz siyasetçiler AB'nin "kapitone noktası"nın ekonomi üstüne değil kültür çeşitliliğinin zenginliği üstüne yapılanması vurguladılar; kendi yaşam öykülerinden yola çıkarak söz konusu kültürün farklılığı, çoğulluğu ve zenginliğinin korunması gerektiğinin ve bütün kültürel etkinliklerin demokratik sistem içinde gerçekleşmesi gerektiğinin altını çizdiler. Öğleden sonra 30 kişilik bir açıkoturum, AB'nin çeşitli kentlerinden gelen kültür uzmanları ve bürokratları kendi açılarından mevcut durumu ve projelerini açıkladılar; yeni kültür politikaları için önerilerini sundular. Sıra bana geldiğinde şunları söyledim: "*Bildiğiniz gibi Türkiye yeni ve zorlu bir demokrasiyi yeniden kurma, koruma ve yaşatma döneminden geçiyor. Biz bugün AB'nin kültür politikasının yeni değişkenlerini ve açılımlarını konuşurken, dün Ankara'da Kültür ve Turizm Bakanlığı TÜSAK adlı yeni bir yasayı kabul ettirmeye çalışıyor. Yasanın içeriği tüm kültürel üretimlerini parasal kaynak açısından Türkiye'de çok zararlı sonuçlar veren özelleştirme kapsamına almayı öngörüyor. Olası kamusal parasal desteğini de iktidarın belirleyeceği bir seçici kurulun insafına bırakıyor. Bu nedenle, eğer, Türkiye'deki güçlü sanat ve kültür üretim potansiyeli ile ilişki, iletişim, işbirliği kuraksanız önerim bundan böyle AB fonlarını artık resmi kanallardan geçmeden doğrudan sivil topluma ulaşacak bir sistemle dağıtmanızdır.*"

Küresel kültür endüstrisinin özellikle Almanya örneğinde mükemmelleşmiş modelinde izlediğimiz gibi günümüzdeki bilimsel parametreleri, üretimin kamusal ve özel sektör parasal yatırımlarının bireşimi ve işbirliğiyle uzmanlık düzleminde bağımsız yönetimlerle gerçekleştiğini; kültürel tüketimin (zihinsel ve nesnel) de seçkinler düzleminde değil geniş kitleler düzleminde yaygınlaşmasının ödün verilmeyecek bir koşul olduğunu göstermektedir.

Berlin 2014 konferansında işte tam da bu can alıcı konu vurgulandı: Kültür endüstrileri ve politikaları siyasal parametrelere ve çıkarılara hizmet etme modundan çıkmalı ve kültürün öznelerine hizmet etme moduna geçmelidir; siyasetçiler ülkelerinin kültürel dinamizmini oluşturan bireyler ve topluluklarla yakın ilişki ve bilgi alışverişi içinde çalışmalıdır.

Şimdilerde yaşadığımız ve üstesinden gelmekte zorlandığımız bu süreci Lacan'ın "kapitone noktası"na bağlıyorum. Kapitone denilen dikim tekniğinden ödünç alınan kavram düğmelerin gösterilenle gösterenin birbirine bağlanarak bir anlam oluşturmasını işaret etmektedir.

İktidarın yetkeci söylemlerinin oluşturduğu gündelik simgesel alanda gösterenin istikrarsız ve sürekli kaymaları gösterilenden sürekli ve sakıncalar yaratarak ayrılmaktadır. Kapitone düğmeleri koparılırken kurtulmak istediğimiz köhneleşmiş pozisyonların yerine daha köhne ve sakıncalı pozisyonlar içeren düğmeler dikiliyor. "Kapitone noktası"nı olumluya yönlendirecek kültür projeleri yapmanın gerekli olduğu bir döneme giriyoruz.

*<http://masaproject.blogspot.com.tr/2009/05/gulcin-aksoy-error-of-couch-on-table.html>

**<http://www.felsefeforumu.com/viewtopic.php?f=59&t=415>

***<http://www.asoulforeurope.eu>).

Mayıs 2014

Moskova ve İstanbul

Nisan'ın ilk haftasında iklim açısından erken baharın, siyasal ortam açısından fırtınalı günlerin yaşandığı Moskova'da üç gün geçirdim. Moskova'ya ilk kez 2010 Nisan'ında Rusya Kültür Bakanlığının her yıl ülkedeki çağdaş sanat etkinliklerine ve önemli sanatçılara verdiği ödül olan Innovation'ın jüri üyesi olarak gelmiştim. Bu yıl ise aynı ödüle aday gösterilen etkinliklerden Alanica 2013 (Vladikafkaz-Kuzey Osetya) Çağdaş Sanat Sempozyumu'nun küratörü olarak geldim; adaylık ödülle sonuçlanmadı. Bir kentte ne olup bittiğini üç gün içinde anlamak zordur; Moskova'nın insan ölçeğine ödün vermeyen, Kiril alfabesi ve Rusça bilmeyene karşı davetkar olmayan kentsel dokusu işi daha da zorlaştırıyor. Neyse ki, ödül töreni dolayısıyla biraraya gelen kültür ve sanat insanlarıyla yaptığım konuşmalar özellikle siyasal gelişmeler konusunda hızlı bilgi edinme sağladı. Rusya'nın Kırım politikası bu çevrelerde çok da olumlu karşılanmıyor; sorunun büyüüp gerginlikten çatışmaya dönüşmesi endişesi yaygın. En belirgin endişe de Rusya'nın Avrupa Birliği ile çatışmaya girmesi; özellikle kültür ve sanat alış-verişi açısından bunun çok olumsuz sonuçları olacağı korkusu var. Ödül günü Venedik Mimarlık Bienali'nde Rusya Pavyonu'ndan sorumlu mimar küratörün Kırım politikası konusunda eleştirel yazı yazdığı için görevden alınması bu endişeleri pekiştirdi. Dahası Rusya Kültür Bakanlığı Türkiye'de uygulanmak istenen TÜSAK benzeri parasal desteğin siyasal denetimini ve güncel kültürel dinamikleri değil siyasetçilerin tahayyülündeki kültürü destekleyen yeni yapılanmayı da gündeme getirmiş. Demokrasiyi göstermelik araç olarak kullanan yetkeci rejim modellerinin uygulandığı bir coğrafyada doğası gereği muhalif sanat üretmenin zorlaştığı bir dönemdeyiz.

Moskova ve İstanbul örneğindeki gibi diğer demokrasi sorunlu kentlerde de yaşanan sorunlar çağdaş sanat altyapılarının yarattığı ilginç sanatçı profilini ve üretimini ne kadar etkiler zaman gösterecek. Innovation sanat eleştirisi ödülünü alan Elena Selina iki ciltlik "Reconstruction 1990-2000" başlıklı kitapta bu verimli Post-Sovyet dönemi belgelemiş. Araştırmacıların bu kitabı National Centre for Contemporary Arts (NCCA)'dan (<http://www.ncca.ru/en/index>) edinmelerini öneririm. 2011 Venedik Bienali'nde Rusya Pavyonundaki Andrei Monastarsky ve "Kolektif Eylemler Grubu" etkinliklerini gösteren kapsamlı sergi 1970-1990 arasındaki dönemi ayrıntılarıyla sunuyor, 1990'dan günümüze oluşan üretimin arkasındaki bilgi, kavram, estetik gücün varlığını kanıtlıyordu. Tretyakov Müzesindeki koleksiyona bakıldığında açıkça izlenen 1930-1980 arasındaki Sovyet kimliği ve siyasetine hizmet eden Sovyet Gerçekçiliği resimlerine karşın 1980'lerden 2000'e iki kuşak sanatçının bu baskıyı aşip eleştirel ve ilişkisel estetik rejime çok önemli yapıt örnekleri katmasını hayranlıkla karşılamak gerekiyor. 2000'den sonra Rusya oligarkları tarafından desteklenmesiyle özel sektörün ilgi alanına girmesine karşın çağdaş sanata ilişkin altyapıların büyük bölümü devlet kurumları (Kaliningrad, St.Petersburg, Moskova, Nizhnii Novgorod ve Ekaterinburg Ulusal Çağdaş Sanat Merkezleri). Bu kurumlar şimdilik siyasal atamalarla değil, uzmanlıklarıyla öne çıkmış yöneticilerle yönetiliyor. Özel sektör

varlığının en parlak iki örneği Stella Sanat Vakfı ve IRIS Vakfı kuruluşu olan ve Gorky Parkı'na yerleşen Garage Center for Contemporary Culture. Birincisi Stella Kesseva (Tütün baronunun eşi), ikincisi de Dasha Zukhova (Roman Abramovic'in eşi) tarafından kurulmuş. Zukhova son dönemde Allen Jones'un çömelmiş siyahı kadın heykelinin üstüne otururken görüntü vermiş ve sosyal medyada protesto edilmişti. Kamusal paradan destek alan özerk kuruluşlar arasında zengin fotoğraf arşivi içeren Moskova Multimedya Sanat Müzesi (MAMM) ve Winzavod Sanat Merkezi yer alıyor. Eski şarap fabrikası Winzavod'da Marat Guelman, Galeri XL, Aidan Salakhova Stüdyosu, Regina Galeri, Proun Galeri gibi önemli galeriler yer alıyor.

Muhafif ve direnişçi sanata çok ilginç bir örnek 1999'da heykel sanatçısı Zurab Tsereteli tarafından kurulan, oğlu Vasili Tsereteli tarafından yönetilen MMOMA'da kısa bir zaman önce intihar eden, ölmeden önce değerlendirilememiş Pavel Pukhov'un (1983-2013) retrospektifinde izleniyor. Pasha 183 adıyla bilinen bir sokak/kamusal alan sanatçısıydı ve 1980'lerdeki resmi Sovyet sanatı dışında üretim yapan muhalif sanatçıların izini sürüyordu. Sanat yaşamına 2002'de Moskova'nın marjinal bölgelerinde, yeraltı tünellerinde stensiller, performanslar ve ışık yerleştirmeleri yaparak başlayan Pasha'nın doğası gereği zaman içinde yitip gittiği varsayılan yapıtlarının kendisi tarafından çok iyi belgelendiği izleniyor; sergide fotoğraflar, videolar ve özgün örnekler yer alıyor. Pasha 183 2012'de yabancı gazeteler onu keşfedince gündeme gelebilmiş; oysa Sovyet belleği, Post-sovyet geçiş dönemi olayları, neo- kapitalizmin etkileri, dünya siyaseti üstüne yorum ve eleştirileri, kendi kuşağının içinde bulunduğu dünyayı gerçekçi, kara mizahçı yapıtlarla yansıtıyor. Birbiriyle pek ilgilenmeyen Moskova ve İstanbul sanat ortamlarının özellikleri ve sorunlarının benzerliği dikkat çekici; belki bu durum yakın gelecekte değişir ve bir alış-veriş başlar.

Beral Madra, Nisan 2014

HAZİRAN 2014

BÜTÜN ZAMANLAR İÇİN SANAT

Editörümüz yaz tatili öncesinde bir yıllık bir değerlendirme yapmamı istedi. 1980'lerden bugüne küreseliğe, bilimsel, teknolojik ve kuramsal bilgi ve değerlere bağlı siyasal, ekonomik, toplumsal eleştiri içeren sanat üretimi ve bunun ekonomik, toplumsal ve siyasal değeri üstüne yüzlerce sayfa değerlendirme yazdım. Dönüp baktığımda itiraf etmek zorundayım ki bu yazıların sanat üretiminin biçim ve estetiği, kurumların yapısı ve işleyişi, resmi ve özel kültür politikaları açısından sürekli yinelenmeler içerdiğini görüyorum. Neredeydik, nereye geldik sorusunun yanıtı bu yazılarda benzetmek yerindeyse "mehter yürüyüşü"ne benziyor. Tam işte beklenen gerçekleşiyor derken, beklenmedik bir geriye gidişe tanık oluyoruz.

Bu görüşüm kötümserlik olarak nitelendirilebilir; ancak içinde yaşadığımız sanat ortamını değerlendirme yaklaşımlarını inceleyince, kötümserliğin ve iyimserliğin nedenleri anlaşılabilir. Özel sektör kurumlarında çalışanlar ve bu kurumların sağladığı olanaklardan yararlanabilenler, doğal olarak gidişi yeterli ve olumlu buluyor; akademik alanda çalışan ve ortamı kuramsal açıdan değerlendirenler eğer durum çalıştıkları üniversiteyle ilgili değilse görece eleştiri yapabiliyor; bağımsızlar ve sürekli işi

olmayanlar sorunları bire bir yaşadıkları için durumu daha keskin eleştirebiliyor. Bir de bienal gibi büyük etkinliklerde İstanbul'a davet edilen uluslararası eleştirmenler ve gazeteciler var; onlar da vitrinde sunulan oluşumları değerlendirip, dükkanın içine girip gerçekte ne satıldığını öğrenmeden işi bitiriyor.

Değerlendirme yetkisine sahip bu topluluk için mutfağındaki "emekçi" kişiler. Bir de salonda masada oturup yemeği yiyenler var; onların değerlendirmeleri iş arkadaşları, eş ve dostlarının, onların iş arkadaşları, eş ve dostlarının değerlendirmelerine güvenmek şeklinde ilerliyor. Bu arada AB ülkelerinde iş bulmayı, İstanbul'un abartılmış büyümesine kapılıp gelen yabancı danışmanların değerlendirmelerini de yerel uzmanların değerlendirmelerine yeğliyorlar.

Yıllık değerlendirmeyi yaparken durumun değiştiğini söylemek zor. Çok yazıldı, tartışıldı ama, bir yıl deyince değerlendirmeye 13. İstanbul Bienali'nden başlamak gerekiyor. Haziran 2013'de Gezi ve Bienal aynı anda yaşandı. Gezi ve bienal arasında olumlu ya da olumsuz çeşitli ilişkiler kuruldu. 1980'lerden günümüze görsel sanatın çeşitli araçlarıyla üretilmiş olan yorum, eleştiri, uyarı ve başkaldırı örnekleri iki kuşak insanın bireysel özgürlük arzusunu, ortak siyasal iradesini ve görsel düşüncesini tetikledi-görsel sanatlara duysuz olan insanlar bile istemsiz de olsa etkilendi. Gezi'deki eylem ve etkinliklerin biçimi, doğaçlama ve dışavurum özellikleri temelinde sanatsal projelerde uygulanan yaratıcı yöntemlerin belirgin izlerini gözlemledik. Bu açıdan Gezi etkinlikleri ile bienal etkinlikleri arasında herhangi bir karşıtlık değil bir tamamlanmışlık olması gerekiyordu.

Özel sektör kaynaklarıyla gerçekleştirilen Bienal'in - olasılıkla bu tür destekçilerin Gezi'nin yarattığı siyasal türbülânsta iktidarın olumsuz davranışına bağlı olarak - kamusal alandan geri çekilme kararı, bienali güncel söylemin dışına itti ve yabancılaştırdı. Gezi'den önce bienale atfedilen seçkincilik özelliği bir kez daha bienalin içeriğini oluşturan muhalif sanat yapıtlarıyla çatışmaya girdi. Burada sanatçıların da bu çelişki içinde sıkıntı çektiklerini görmeliyiz. Bu çelişkiyi sollayıp, Gezi ile örtüşen bir bienal gerçekleştirmek için küratör saf değiştirip, davet ettiği sanatçıları da ikna edip Gezi toplumu ile birlikte çalışmalıydı. Ne ki, bu da çeşitli sınıf ve görüşte insanlara ilişkin farklı bir özveri, adanmışlık, görüş, bilgi ve deneyim isteyen bir çalışmadır.

Daha da köktenci bir gözlem yapacağım: İstanbul bienallerinin 20 yıldır yaratıcı özgürlüğün demokratik süreci besleyen, görsel kültürü ve düşünceyi zengileştiren içerik ve biçimlerini sunması hiç bir zaman yadsınmaması gereken büyük bir katkıdır; ancak aynı anda bu bienaller bağlı olduğu küresel bienal sisteminin de bir ögesidir ve o sistemin barındırdığı neo-kapitalist odaklı çelişkileri içerir. 13. İstanbul Bienali ve Gezi olayı yanyana geldiğinde söz konusu çelişki içerik, biçim, kitleyle ilişki üçgeninde bir âraz (semprom) olarak o tarihe kadar hiç olmadığı biçimde görünür oldu.

Gezi sonrası belirginleşen bu arazın etkileri yıl boyunca sürdü diyebiliriz. Bilinçli izleyici çağdaş sanat üretimlerine Gezi perspektifinden baktı; kimi sanatçılar Gezi'ye gönderme yapan işler üretti, ya da daha önce ürettikleri benzer işleri hatırlattı; bu işler sergilendikleri mekanların kurumsal kimlikleri ile ilişkili olarak değer kazandı ya da yitirdi. İzleyici kimi sergide Gezi'nin yarattığı çöşküyü aradı ve buldu; bulamayınca düş kırıklığına uğradı. Kimi izleyici de medya, reklamlar ve magazinler için üretilen imgelerin tuvallere uygulanmış mükemmel el yapımı göz nuru örneklerine hayran olmaya devam etti.

Gezi sanat ortamını kavramsal, zihinsel, nostaljik açıdan etkilerken sanat piyasası ilk dönemde bu gidişten fazla etkilenmedi; ancak son sekiz aydır Türkiye'nin siyasal ve ekonomik çıkmazlara doğru yönelmesiyle bu alandaki sorunlar ve piyasa sisteminin üçgenindeki (galeriler, fuarlar, müzayedeler) çıkar çatışmasının çeşitli oyunları sahneye çıktı. Kimi galeriler ve sanatçıları olumsuz etkileniyor, çok az sayıda galeri - başka kaynaklardan beslendikleri için - etkilenmeden yola devam edebilir. Benim açımdan ve görsel sanatın küresel gidişi açısından işin tartışmasız baş oyuncularını olan görsel-işitsel-nesnel-muhalif üretim yapan ve mevcut koleksiyoncu topluluğu tarafından benimsenmemiş sanatçılar devlet-yerel yönetimler-özel sektör şeytan üçgeninde var olma mücadelesi veriyor. Müzayede ve galeri satışlarının oluşturduğu arz-talep ortamına sürekli resim üretip geçimlerini sağlayan ya da refaha kavuşmuş ressam ve belediyelere mermer heykel yontan heykelticileri de bu mücadelenin dışında tutuyorum.

En büyük cami, en büyük hava limanı, en büyük kanal, en yüksek gökdelen, en çok AVM sahibi

İstanbul'da yerel yönetimlerin kurduğu kültür sanat merkezleri dışında (hak yemeyelim, çünkü İstanbul 2010 AKB projelerinde bu binaları kullandık ve uzak ilçelere çağdaş sanat etkinlikleri götürdük), kamusal parayla ve uzman istihdamıyla işletilen sanat ve kültür kurumları yok. Bu boşluk sanatçıları ve sanat uzmanlarını özel galeriler, sanat merkez ve müzeleri, fuarlar ve müzayedelerden oluşan özel sektörün insafına bırakıyor. Bu insafın sınırlarını da yatırım ve markalaşma çıkar ve koşulları belirliyor.

Ve aslında ben burada sanatın sisteminden değil, kendisinden söz etmeliyim. Hangi sanatçının hangi önemli işi ürettiğini, hangi galerinin, hangi küratörün etkileyici sergiler yaptığını anlatmalıyım. Genel görüşüm şöyle: 1990'ların sonundan başlayarak "güncel sanat" terimi benimsendi ve benimsetilmeye çalışıldı. Ben de günümüzdeki üretimi "şimdi için sanat" ve "bütün zamanlar için sanat" olarak ayırmak eğilimindeyim. Şimdi için sanat gösteri toplumunun geçici heveslerini ve başka medyalar ve tüketim araçlarıyla yönlendirilmiş zevklerini besleyen sanat türlerini işaret ediyor. Bu tür sanatın içerik, biçim ve estetiği küresel tüketimin görsel ideolojisine bağımlıdır. Bütün zamanlar için sanat ise siyasal, ekonomik, kültürel koşullar değişse bile her kuşağa iletecek bir anlam dizgesi, söylemi, bildirisi, yorumu olan sanattır. Sanat bilgisi/bilimi de işte bu ayrımı ve değerlendirmeyi yapabilmeyi öğretiyor.

Beral Madra, Haziran 2014