

İLK RAUNT: KURDUN ETTİKLERİ

M. Wenda Koyuncu

Galata Rum Okulu'nda Banu-Hakan Çarmıklı çiftine ait "İlk Raunt" adlı koleksiyon sergisi isminin de çağrışımları ile bize içinde yaşadığımız *olağanüstü* haller adına bir şeyleri tartışma imkanı veriyor. Bunlardan birincisi koleksiyonerin dönem açısından tutumu, bir diğeri ise sergide bize gösterilen imgesel düzenlemenin *gün* açısından neleri hatırlattıkları ile ilgilidir.

Koleksiyona baktığımızda, öncelikle, Türkiye'de birçok alanda olduğu gibi eleştirel sanat zeminin de gittikçe erozyona uğradığını çıplak bir şekilde görebiliyoruz. Bunu, sergideki çalışmalardan değil, son birkaç yıldır rastladığımız sanatsal üretimlerin ne'liğinden anlayabiliyoruz. Bu dönemdeki sanatsal pratikte gözlediğimiz: sanatın hayata ve politikaya müdahil olma arzusundaki düşüş halinin belirginliğidir. İzlenen seyir, genel itibarı ile politik ve kültürel mevzulardan uzaklaşmak şeklindedir. Sergilere veya aktivitelerdeki imgesel skala: Sanatçıların güncelden uzaklaşıp daha antropolojik, varoluşsal veya mitsel imgelere sığınması gibi özetlenebilir. Gündelik hayattan alınıp yoruma ve müdahaleye dayalı üretme pratiği, yerini, arkaik formlar, anıştırmalar, kavramsal ve *sanat içi* tartışmalara dayalı bir *eğilime* terk etmiş gözüküyor.

İlk Raunt'a Yaklaşırken

Sanatsal üretimde muhakkak ki dönemseller dalgalanmalar mümkündür, zaman, mekan ve düşünce seyrine göre estetik rota farklı mecralara kayabilir. Ancak yaşanan zamana tanıklık hatta müdahil olma gerekliliği, son dönemki sanatsal pratiklere baktığımızda, tersine, bir nevi *yabancılaşma* halinin yaşandığını gösteriyor. Bir tür kabuğuna çekilme olarak da tanımlanabilecek durum'a karşı İlk Raunt sergisi bu manada derslerle dolu bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Koleksiyonerin buradaki tutumu stratejik bir sıçramanın, bir tür *uyarı lambası* rolüne bürünmenin cesaretlendirici, sezgisel işlevselliği ile nitelendirilebilir.

Mevcut *geriye çekilmenin* sebeplerine sadece pazar/piyasa parametrelerinin talepkarlığı, kurumsal düzenin hegemonyası veya küresel çapta tematik sapmalar ya da kuramsal/akademik düzeyde bir tartışmanın eşlik ettiği söylenemez. Yaşanan durum güncel sanat gibi politik, dinamik bir alanının kendini var eden muhalif gelenekten uzak düşmesi ile izah edilebilir ancak. Bunun en baştaki sebeplerinden bir tanesi, toplumsal kesimler üzerinde yaratılan korku atmosferinin sanat alanındaki aktörleri de etkisi altına almasıyla alakalıdır.

Başka bir deyişle iki binli yılların ortalarından itibaren süren *neo liberal bahar havası*, son birkaç yılda, yerini bürokratik devletin klasik resmi reflekslerine terk etmiş bulunmaktadır. Güncel sanat alanı da bu *yalancı* bahar içinde önlenemez yükselişle kendi libidinal enerjisine muazzam bir yatırım yapmıştı. Oysa güncel/çağdaş sanat alanı, kendi meşruiyetini ve rüştünü ispatlama sürecinde hakim sanat anlayışları ve resmi mekanizmalara karşı amansız bir mücadele örneği gösterebilmişti. Şimdiki sinizmine karşı radikal bir *geleneğe* dayanarak büyümüştü.

Yaratıcı/muhalif üretimin gün geçtikçe önünün alınması ve daha az rastlanır oluşu bizi ister istemez sosyo-psikolojik bir analize muhtaç kılıyor. Çünkü güncel/çağdaş sanat tam da kendini bütün

kurumsallıklardan radikal bir şekilde azade ederek var etmişti. Dolayısıyla serginin, daha doğrusu koleksiyonerin buradaki tutumu demek daha gerçek bir yere tekabül ediyor, bugün açısından önemini kavramak için bu geleneğin nasıl oluştuğunu hatırlamak önemlidir.

Yol Nerelerden Geçmişti?

Doksanlı yılların puslu politik atmosferinden yakın döneme, toplumsal/tarihsel/estetik sorunların bütün boyutları güncel/çağdaş sanat pratiği içinde yaratıcı bir üretimle kendine yer buluyordu. Kimlik, cinsiyet, ekoloji, kültürel-entegrasyon sancıları, gelir adaletsizliği ve sınıfsal çelişkiler, sanat alanındaki aktörlerin konumlanma biçimi, kentsel alanın sermaye tarafından tahkimi, bürokratik/militer hegemonyanın varlığı, devletin ideolojik ve baskı aygıtlarının farklı veçhelerdeki şiddeti gibi son derece canlı/hayati meseleler sanatsal üretimin içinde bolca ve kışkırtıcı bir varoluşla temsil edilebiliyordu. Hatta diyebiliriz ki, bu sanat alanı kendini inşa ederken neredeyse bütün malzemesini bu sorunlar ve kıyısındaki yorumlara dayandırarak yapmıştı. Neredeyse bu süreçteki hiçbir çalışma bir mekanı süslemek mantığı ile yapılmamış, tersine, karşı ideolojik bir tavır takınılarak sanatın hayata müdahil olma arzusu ile üretilmişti. Bu dönemde bağımsız, yatay ve kolektif bir üretme tarzı ile kendini sanat alanına kabul ettiren güncel sanat, neredeyse bütün disiplinleri ve engelleri dionysosçu bir şenlik havasıyla aşmıştı.

Kökleri daha 60'lı yıllarda Altan Gürmanlara, Sarkislere, Füsün Onurlara, Gülsün Karamustafalara; seksenlerde Hale Tengerlere, Selim Birsellere, Erdağ Aksellere, Cengiz Çekillere ve daha bir çok muhalif olmalarıyla ünlenen sanatçılara dayanan bu sosyolojik gövde sanat alanının bağrında sağlam bir politik zemin çıkarmıştı. Hakeza, süreç boyunca, güncel/çağdaş sanat alanı diri bir enerji ile akademik alanın stabil/muhafazakar yaklaşımını aşarak hem kuramsal/zihinsel kapasitesini derinleştirmiş hem de estetik tartışmaların çeperini, yerelde, sınırsız bir şekilde genişletmişti. Muhakkak ki bu yaratıcı potansiyelin ortaya çıkmasında küresel ve bölgesel dinamikler de etkili oldu ki: bu konuda çok yazılıp söylendi, söyleniyor. Şimdilik bu mevzuyu başka bir makalenin konusuna havale ederek, Çarmıklı koleksiyonun mahiyeti ve önemine değinmek ardından da sergideki enerjiyi sembolize ettiğine inandığımız eserlerin analizine odaklanalım.

Uyarı Lambası Olarak Koleksiyoner

Türkiyeli sanat tarihçilerine göre sanat koleksiyonerliğinin geçmişi çok eskilere dayanmaz. Profesyonel manada bu uğraşın otuz kırk yıl öncesinden başladığı söylenebilir. Sayısı çok olmamakla beraber son yıllarda sanat eserlerinin yüksek kar sağlaması ve koleksiyonerliğin popülerleşmesi yeni zenginleri de bu alana dahil etti. Hatta üst-orta sınıftan birçok koleksiyonerin de yavaş yavaş görünür olmaya başladığı söylenebilir. Bu uğraş, sanat piyasasını kimi zaman canlı kılmaya yarıyorsa da koleksiyonerlerin piyasa telaşı ile sanat eserini salt bir yatırım amacı olarak düşünmesi, yapıtların estetik ve entelektüel kıymetini düşürüyor.

Dikkat ve bilgi eksikliği, koleksiyonerin, sanatçının ne düşündüğünü, neyi tahayyül ettiğini pek anlamaya yanaşmadan yapıtı duvarını süsleyecek ve kendisine prestij sağlayacak bir meta gözüyle bakması; sanata, sanatçıya veya kamuya değil sadece piyasanın işine yarar ancak. Estetik ve entelektüel bilgi birikimi gerektiren koleksiyonerlik bir nevi kamu adına zihinsel ve estetik korumacılık rolü üstlenmektir. Sadece para ve prestij kaygısı içinde olan koleksiyoner, bir tek, sanatın ticarileşmesini kolaylaştırabilir.

Bir koleksiyoner öncelikle şu olgunun farkında olmak zorundadır: sanat eserleri salt estetik/kültürel nesnelere olmayıp aynı zamanda birer *düşünce imgeleri*'dir. Birer politik önermedir. Yapıtların

Sosyolojik, siyasal, felsefi, psikolojik açıdan okunmaya muhtaç olduklarını, ait oldukları zamanın çok ötesine geçen zamandışı unsurlar barındırdıklarını ve hem düşünce tarihi hem de toplumsal tarihle iç içe okunması gereken nesnelere oldukları bilinmelidir. Toplumsal ve düşünsel evrimin seyrini sanat eserlerine veya dönemin estetik algısına bakmadan analiz etmek ne kadar eksikse bugüne ait meseleleri de o minvalde dillendirmek yetersiz kalacaktır. Ki sanatsal üretim, eleştirel tarih okumaları açısından önemli bir kaynak sunmaktadır. Nasıl ki; insan, doğa, varlık, yaşam veya metafizik açısından Antik Yunan'a bakmadan, Rönesans'ı, Rönesans'a bakmadan Modernizmi anlamak ve yorumlamak mümkün değilse, çağın sanatsal aurasına bakmadan da ne bugünü ne de yarını etüt etmek mümkün olmayacaktır. İşte tam bu noktada Çarmıklı koleksiyonu cesaret ve umut veren bir önermeler dizisi olarak karşımıza çıktı. Koleksiyonerin tavrı dönem açısından şaşırtıcı ve cesurcadır. Belleksizleştirilmiş bir zaman algısına karşı bir uyarı ışığı olarak *görünmeyen* üstünü aydınlatma çabasıdır.

Karşımıza İlk Raunt olarak çıkan eser öbeği – ki bu öbek dışında, koleksiyonda mevcut bulunan ama gösterilmemiş bir çok başka çalışmanın da bulunduğunu tahmin etmek zor olmasa gerek-koleksiyonerlerin hangi tutkulara yatırım yaptığı yönünde net bir skala veriyor: Türkiye modernleşmesinin politik/kültürel belleği ve çatlakları. Bu çatlaklardan sızanları biriktirmek nasıl bir tutku ile mümkündür? Çünkü toplanan nesnelere bir *yıkıntı tarihinin* materyalleridir. Yıkıntılar içinde kaybolmaya yüz tutmuş olanı bugünde deneyimlemek de W.Benjamin'e götürür bizi.

Benjamin'e göre, koleksiyoner, tıpkı alıntı toplayanlar gibi, nesnelere dolayısıyla geçmişe ait bir görüntüyü ve anlamlar dizgesini yakalayıp, koruyan tavrı bakımından bir tarihsel maddeci gibidir. Koleksiyonerin geçmişle ve tarihle kurduğu böylesi bir ilişkiyi muhafazakâr bir tavır olarak değerlendirmek doğru olmaz. Aksine gelenek kırıcı bir tavır olarak ortaya çıkan böylesi bir geçmişle ilişki biçimi, geçmişe dair olanı muhafaza etmek üzere geçmişe pasif bir özlem duyan tavır değil, geçmişe bugünü anlamak üzere müdahale eden bir tavidir. Daha da önemlisi, bu tavır geleneği konformizmin tuzağına düşmekten de kurtaran, bu anlamda gelenekle şimdi arasında dayanışmayı da sağlar.¹ Koleksiyoncunun bu tutkusunun asıl amacı, nesnelere yalnızca koleksiyoncunun kendi iç mekânına kapatmak değil, bir zamanlar topluma ait olan bu zenginliklerin yitip gitmesini de önlemektir.²

Çarmıklı koleksiyonundan önümüze düşen çalışmalar işte tam da bu noktada bize uyarılar yapmaktadır. Buradaki uyarı belki en başta sanatçı ve sanat piyasasındaki diğer aktörlere aittir. Sanatsal politik üretkenliğin gerekliliğine işaret etmektedir. Sergi isminin farklı çağrışımlar yaptığını başta belirtmiştik. Koleksiyona baktığımızda ve koleksiyonerin tutumuna baktığımızda evet, bu, söz konusu yıkıntılar: ilk rauntta kaybedenin hanesine yazılmış olanın tarihidir. İlk Raunt'ta *muzaffer* olanın aynı zamanda estetik olarak kafaya tutulma halidir de. Yıkıntılardan kurtarılanlar bugün için anlam kazandıkça eleştirel potansiyelleri de fark edilmiş olur.

İLK RAUNT

İlk Raunt koleksiyon sergisinde bahsettiğimiz bu meselelere dair önemli bir imgesel harita mevcut. Sanatçıların güncel, tarihi ve kültürel alana dair radikal üretimleri bize alternatif bir tarih okuması sunuyor. Hegemonya karşıtı kamusal bir alanın hayalini kurmak babında, geçen yüzyıldan devralınan toplumsal siyasal mevzuların, dikte ettirilmiş söylem ve ezberlerin yabancılaştırıcı etkisini kritik eden eserler koleksiyonun ana gövdesini oluşturuyor. Serginin genel diyalektiğini incelediğimizde karşımıza

¹ . Benjamin, W., & Gürbilek, N. (1993). Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den seçme yazılar. Metis yayınları.

² . Oskay, Ü. (sunan). Walter Benjamin. (1985) Estetize Edilmiş Yaşam. Der Kitabevi

modernleşme hamlesi içindeki bir coğrafyanın beraberinde getirdiği yapısal üç büyük sorun ortaya çıkıyor: Eğitim, kalkınma ve milli idealler

Serginin tamamı bize içinden geçtiğimiz endişe dolu zamanı durdurma ya da en azından yavaşlatma bir el freni işlevi görüyor. Ancak aşağıda adından bahsedeceğimiz üç sanatçının çalışmaları işte bütün bu gövdenin iskeletini teşkil eden sembolik bir resim sunuyor bize. Bu çalışmalar: Neriman Polat'ın *Mülk Allahındır*, İhsan Oturmak'ın *Nizam ve Ferhat Özgür'ün Kurt adlı çalışmalarıdır*.

Tedrisat

İhsan Oturmak'ın karışık malzemelerden oluşturduğu *Nizam* adlı çalışması, toplumsal-ulusal inşacılığın, iç karartan bir pedagojiyle ele alınışını işliyor. *Nizam*, parçalı, sosyolojik bir hakikatin inkarına dayalı, koyu tonlarla dikte edilen bir monizmin (tekçilik) terbiye edici şiddetine odaklanıyor. Toplumunu yeni baştan inşa etmeye dayalı, yerel ve kültürel bütün dinamikleri tek bir kod etrafında sabitlemeye ve farklı olanı bastırmaya dönük *ütopyacı, eşitlikçi, modern* bütün siyasal söylemlerin zamana direnen etkilerini görünür kılıyor.

Oturmak, ulus-devletçi projelerin, *cumhuriyetçi, ilerlemeci, kalkınmacı, muhafazakâr* bütün türevlerinde *rıza* üretme kaygısının, fark gözetmeden, tek tipleştirme politikası ile ilerlediğini hatırlatır. Farklı medeniyet algılarının *kuşaklar* üzerindeki kuşatıcı, disipline edici seyrine dikkat çeken çalışma, eğitim alanının büyük bir ideolojik kapma aygıtına dönüşümünü gösteriyor.

Totalde, *muasırlaşma-millileşme* iddialarına dayanan bu politikaların vardığı nokta: kır-kent toplumsallığının kırsal alanlar aleyhine yarattığı derin çatlaktır. Endüstrileşmeyle beraber kitlesel eğitimin biyo-politik açıdan önem kazanması: kırsal toplulukların kentlere yoğun bir şekilde göçüyle sonuçlanmıştır. Nüfusun ve niteliklerinin istatistik bir veriye dönüşüp kapasitesini arttırmanın yolu kitlesel eğitim ile mümkün olabilmektedir. Kapitalizmin tarihi, özelde, nüfus planlaması ve kitlesel eğitim tarihidir de denebilir.

İnşaat

Gelgelelim ulusal *idealler, milli hedeflere* dönük söylemler, kente doluşan modernize ve tasnif edilmeye *muhtaç* kırsal nüfusu güvencesiz bir iş ortamı içinde bırakır. Kente çağırılan kitleler, bu yabancılaştırıcı ve güvencesiz ortam içinde, resmi *ütopyayla* reel hayat arasındaki boşluğu dehşetle fark eder. Döngüsel ve yavaş akan bir zaman diliminden hızla ilerleyen bir zaman dilimine geçilmiştir. Kitleler, iş bulma ve kamusal hizmetlerden yararlanma imkanlarının zorluğundan daha öldürücü bir sorunla yüzleşir ki, bu: *barınma* sorunudur.

Kent kamusalılığına yabancılaşma, *milli ütopya* ile özdeşleşmenin imkansızlığı, *mülkiyet ve adalet* arasındaki gerginlik büyüdükçe mülk edinmenin aciliyeti ortaya çıkar. Ancak mekânın iktidarın kullanım alanına ait olduğu da aşikardır. Dolayısıyla özel mülkün iktidarın gölgesi altındaki güvencesiz hali topluluklar üzerinde farklı söylemleri devreye sokar.

Özel mülkiyetin yeni kentliler açısından güvencesiz halini güvenceye almanın ve kamusal mülkten aşırıldığını meşru kılmanın yollarından biri de dine referans vermektir. Modernleşmenin işaret ettiği

kamusallıktan geleneğe referans veren bu kamusalılık inşası pragmatiktir. Neriman Polat'ın Çarmıklı koleksiyonundaki "Mülk Allahındır" adlı duvar yerleştirmesi tam da bu *melez* bir kamusalılığı inşa etmenin pragmatik söylemine denk düşüyor. Kentsel alanda barınma ve yerleşmeden sonra, hukuku tartışmalı bir şekilde, yayılmanın güçlenerek siyasi söylemlere oturması millilik ile cemaatçilik arası bir politik referansa karşılık verir. Kolektif bilinç dışında mülksüzlüğün yer yurt edinmeme üzerindeki endişesi kent alanlarının kontrolsüz bir şekilde talanının kapılarını aralar. Polat'ın, kitsch sayılabilecek, btb mozaikten yaptığı duvar bezemesi: sekteye uğramış bir modernleşme hamlesinin sonunu gösterir. Ki bu durum yayılan neoliberal siyasetin tehdidi altındaki "özel mülkiyeti" koruma kaygısının yerelliğe ve millliğe sığınma halinin dışı vurumu olarak da okunabilir.

Fecaat

Milliyetçilik veya ulusal idealler yer yüzünde her zaman, ana akım siyasetin en büyük argümanı olarak işledi. Bu bağlamda Çarmıklı koleksiyonundaki bir çok eser milliyetçilik sosuyla köpürtülmüş bir ideolojin ürettiği toplumsal/kültürel *fecaat* halleri olarak da görülebilir. Sergideki işlerden biri olan Ferhat Özgür'ün "Kurt" adlı işi tam da koleksiyonun üzerine oturduğu malzemenin sembolik sermayesini oluşturuyor. Özgür'ün Kurt'una eşlik eden 'Demokrasi Kulesi' çalışması da siyaset alanının eşitlikleri gizleyen, sisteme bağımlılığı süreklileştiren egemen söylemin bir diğer tuzağı olan temsili demokrasi geleneğinin derme çatma hallerini işaretler. Sürekli sallantıda olan demokratik bir işleyişin milliyetçilik veya milli irade diskuru adı altında toplumsal adaletsizliği besleyen bir demokrasi oyununun göstergelerini sunar.

İşte tam da bu demokrasi oyununun sembolü olan ve eşitsizlikleri meşrulaştıran seçim sandıklarının soğuk gri renkli tahtalarından gelişi güzel şekilde inşa edilmiş devasa 'Kurt' içi boş bir gösterendir. Bu boşluk simgesel alanın gerçeklik üzerindeki yanıltıcı etkisini gösterir. Kurt, küresel boyutta, sadece boş bir gösteren olarak milli ve dini ülküleri diri tutmakla meskundür. Rolü: rant, sömürü ve şiddetin, görünmez koruyucusu olmaktır. Sanatçının malzeme seçimi Neriman Polat'ta olduğu gibi milli inşacılık diskuruna da uygundur. Simgesel figür gittikçe büyüyor ama hiçbir şey vaad etmeden orada duruyor. Dolayısı ile milli ideallerin gelip dayandığı yer: toplum, kent, kültür ve gelecek tahayyülü adına içler acısı bir durumdur. Yani "Kurt"un ettikleri saymakla bitmez.

Kısacası İlk Raunt sergisi olarak karşımıza çıkan Banu-Hakan Çarmıklı koleksiyonu bu çalışmalarla beraber alternatif bir tarih yazımı olarak değerlendirilebilir. Sergi çoğunlukla yaşadığımız zamana ait veya etkisi bugüne taşan toplumsal/tarihsel/yapısal sorunlarına güncel sanat pratiğinin radikal eleştirel bakışını hatırlatıyor. Türkiye'deki güncel sanatçılar bu sergide gösterdikleri gibi tarihçilerden ve siyasetçilerden daha aktif davranıp yıkıntıların tarihi belgelemektedirler. Dillendirilemeyeni dillendirmek adına önemli bir saha çalışması yapmaktadırlar.

Tehdit altındaki yaşamların (hayvan, insan, bitki, hava, su) bir bütün olarak kıyısında olduğumuzun işaretleri olarak okunabilen eserler, bugünlerde az rastlanır bir politik dinamizm taşıyor.

Umuyoruz ki bu sergideki enerjiden sonra Türkiye Güncel Sanat'ı biraz daha silkinip küllerinden doğan bir üretime sarılır.