

Makale Türü: Araştırma Makalesi

KAFA KARIŞIKLIĞIMIZIN RESMİ: ÇAĞDAŞ SANAT

Ferhat ÖZGÜR¹

ÖZ

Sanatta en muammalı ve kafa karıştırıcı terimlerden biri olan “çağdaş”lık üzerine özellikle son on yılda Türkiye ve yurt dışında yayınlanan teorik çalışmalar büyük bir artış gösterdi. Bununla birlikte terimin neye karşılık geldiğine yönelik net bir sonuca hala ulaşılmış değil. Öte yandan, söz konusu tartışmaların birleştiği ortak noktalar yine de var. Tartışmalar sanatın, sanatçının ancak çağdaş olabildiğinde kendi ülküsünü yerine getirdiği noktasında birleşiyor gibi görünseler de çağdaşlık için sanatın anlamsal ve biçimsel özelliklerinden çok şey yitirdiğini dile getirenler de azımsanmayacak derecede. Bir başka deyişle çağdaşlık meselesi artık şüphe götürür bir hale geldi ve sanat yapının sanatsal kaliteden ziyade sanatın teşhire çıktığı ortamların sosyo politik, ekonomik ve kültürel özellikleri çerçevesinde değerlendirilmesi kaçınılmaz oldu.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Vurucu İş, Spekülasyon, Modern, Post-Fordist

¹ Prof. Dr., Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Orcid No: 0000-0003-4427-6132, ferhatozgur@duzce.edu.tr

Makale Geliş Tarihi: 1 Nisan 2020 **Kabul Tarihi:** 29 Mayıs 2020

THE PICTURE OF OUR CONFUSION: CONTEMPORARY ART

ABSTRACT

The theoretical studies both in Turkey and abroad especially over the last decade on the concept of “contemporaneity”, which is one of the most confusing description in art, has increased so much that there is no exact compromise on what the term literally refers to. Yet there are still common points between those opposite opinions. Although the debates seem to merge at the point where the artist can fulfill his/her own ideal only when he/she can be contemporary, there are considerable numbers of those who claim that art has lost much of its contextual and formal features on behalf of contemporaneity. In other words, the problem of contemporaneity has already become a suspicious issue and it has become inevitable to assess the work of art within the scope of socio-political, economical and cultural aspects of the environments in which it is exposed rather than with its artistic qualifications.

Keywords: Contemporary Art, Udarny Trud, Speculation, Modern, Post-Fordist

Türkiye’de çağdaşlık tartışmaları Osmanlı İmparatorluğu’nun 19. yüzyıldaki Batılılaşma yıllarına kadar uzanıyor. Bundan önce imparatorluk kendini Doğulu ve İslami referanslara bağlı olarak tanımlıyordu. Batıda ise genellikle 1945 sonrası dönemi parantez içine alan hareketlerin temel meselesi bizdeki “yerellik-modernlik çatışması” yerine “öncülük-çağdaşlık” ölçütleriydi. Bu noktada başka bir yazının konusu olabileceği kaygısıyla “güncel-çağdaş” kutuplaşmasından ziyade Batı terminolojisinde “contemporary”nin karşılığı olan “çağdaş”lıkla ilgili karmaşıklığın metnin ana meselesi olduğunu belirtmek gerekir. Kavramının belirsizliğini tartışmak amacıyla, Türk modernleşme hareketlerinin D Grubu ve Müstakiller gibi artık iyi bilinen 1930’lardaki mücadelelerini örneklemek ve sanat tarihsel bilgileri tekrarlamak yerine, bu terim çerçevesinde yaşanan gelgitler güncel küresel tartışmalarla ele alınacaktır.

Türk sanatında çağdaşlık meselesi 1960’lı ve 1980’li yıllarda sıcak tartışmalara gebe olmasına karşın küreselleşmeyle birlikte artan büyük uluslararası sergiler, biennaller ve fuarların sonucunda bu olgu da küresel bir mesele haline geldi. Bu yüzden yazının başlığına kafa karışıklığı ibaresinin konma amacını belirtmek gerekir. Çağdaşlık sorunu, Batı, Ortadoğu, Uzakdoğu ve Asya’yı aynı anda ilgilendiren küresel bir olgudur artık. Çağdaş sanatı “1960’lardan başlayarak gelişen yeni toplumsal ve siyasal akımlardan ayrı düşünmek olanaksızdır” (Kahraman, 2005, s. 189). Son yıllarda bu olgu üzerine şüpheler, olumlu ya da olumsuz saptamalar hiç olmadığı kadar arttı. Terimi yaratan aktörler özellikle son on yılda bu şüphelere ayrıntılarıyla ayna tutan, çağdaşlığı masaya yatıran sayısız teori ortaya attılar². Ancak çağdaş sanatın sermayeyle kurduğu kan bağı bağlamında eleştirilerin artması ona yönelik şüpheleri de yeniden sorgulama zorunluluğunu getirdi. Kafa karışıklığı da işte tam bu yüzdendir. Çünkü çağdaşlığın ne olduğunun tanımlanması teoride olanaklı gibi gözükse de sanat eserleri bağlamında mümkün değildir. Bu anlamda, her modern dönem yapıtına da modernist denilemez, çünkü hepsi öznedir. Böyle bir sınıflandırma sanat tarihi ve kuramcılar tarafından sanatçılara rağmen halen yapılıyor. Sonuçta da öznellik iddiası bu kategoriye ait olduğu ileri sürülen çalışmaları kurumsal bir kıskacıdan kurtaramıyor. Örneğin şöyle bir sav ortaya atılabilir: Bir yapıtın çağdaş olabilmesi için, güncel sosyo politik, kültürel, ekonomik ya da küresel sorunları tema ve malzeme tutarlılığıyla ortaya koyabilmesi gerekir. Ancak bu savın yukarıda belirtilen “öznel” bir sanat yapıtındaki kesin karşılıklarını bulmak mümkün müdür? Bu sorunun cevabı olumsuzdur, çünkü sanat yapıtının öznelliği aynı zamanda onun çağdaş olup olamayacağına yönelik ölçülemezliğini de beraberinde getirir. Başka bir deyişle, teoride çağdaşlığın ölçüleri kurulsun da bunların bir yapıtta hangi düzlemde gerçekleştiği belirsizdir. Söz konusu yapıtın içeriği bütünüyle çağdaş bir mesele üzerine kurulabilir ancak yapıt “çağdaş”

² Örneğin, *e-flux Journal* tarafından yayınlanan “What is Contemporary Art” (2010) adlı yayın ile Adam Lindemann’ın *Collecting Contemporary* (2010) ve Terry Smith’in *Contemporary Art* (2011) adlı kitapları, hem terimin tarihsel anlamda geçirdiği süreci hem bugün üzerinde tartışılan noktaları tartışmalarla ele almaktadır. Ayrıca, Ebru Nalan Sülün’ün *Türkiye’de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu* (2019) adlı kitabı, AICA’nın yayınladığı *Çağdaş Sanat Nasıl Oluyor Yani?* (2019) ve Barış Acar tarafından iki cilt halinde yazılan *Çağdaş Sanatta Bireyselleşmeler* (2017) adlı kapsamlı yayınlar terime yönelik tartışmaları içeren ilk akla gelen kanıtlardır.

olmayabilir. Bu açıdan böyle bir sav teoride mantıklı gözükmeyle birlikte aslında çağdaşlık meselesi yapıtlar bağlamında değil de onların üretildiği ve gösterildiği sosyo-politik platformlar çerçevesinde tam bir kafa karışıklığı oluşturmaktadır. Söz konusu kafa karışıklığını şu an deneyimlemekte olduğumuz örneklerle açıklamak yerinde olacaktır.

Çağdaşlığın Ölçütleri

Kesinleşmiş çağdaşlık dizgeleri somut olarak ortaya konduğunda herkes çağdaş mı olur? Bir sanat yapıtına bakıp bize bu kadar kolayca “çağdaş” belirtecini kullanma hakkını, rahatlığını veya genellemesini veren şey nedir? Çağdaş dediğimizde kesinkes “yeni” olan bir olgunun altını çiziyor olmalıyız. Bir başka deyişle çağdaş sanat tartışmalarında bir yapıtın ya da sanatçının ötekilerden ayrıldığı noktaları vurgulamak için ‘yeni bir dil geliştirmiş ve tavır almış olması’ bir ayrıcalık belirteci olarak sıklıkla kullanılagelmiştir. Oysa yenilik modernliğe özgü bir paradigmayla o zaman modernliğin de başlangıç noktasının kesinleştirilmesi gerekir ki bu da başka bir belirsizlik oluşturur. Çünkü “yeniyi yeni yapan onun eskiyle olan ilişkisidir” (Groys, 2020, s. 13). Bu durumda geçmiş sürekli olarak geri gelen ve yeninin içinde yaşamaya devam edendir. Öte yandan Giorgio Agamben’in nörofizyolojiden hareketle dile getirdiği “çağdaşlığın karanlığı” metaforunun reçetesi verildiğinde herkesin bu karanlığı kolayca hak etmiş olabileceği gerçeği doğuyor ki bu durumda çağdaşlık herkesin hakkıdır ama ancak şimdiki zamanın içindeki bu karanlığı yakalayabilenler çağdaş olacaktır. Agamben (2013)’e göre çağdaş birey kendi çağının içinde gözlerini kapatıp karanlık yolda ilerleyebilen öznedir. Agamben “ışığın karanlığı” metaforuna başvururken (*off-cells*: kapalı hücreler ya da gözümüzü kapattığımızda gördüğümüz karanlık) çağdaş bireyi, kendi çağının ilgi duyduğu şeyi, onun tarihsel kültürünü ve oluşumunu (çağın zararına bir şey olarak) çağımızın hastalığı ve eksikliği olarak ele alan birey olarak tanımlıyor. Tıpkı Baudlaire’in ‘kişi modern olmalıdır’ iddiasında ısrar etmesi gibi.

Şu halde çağdaşlık, kişinin bağlı olduğu ve aynı anda mesafeli durduğu zamanıyla arasındaki tekil ilişkiyi tanımlıyor. Diğer bir deyişle anakronik bir kopuş çağdaşlığın tek gereğidir. Edebiyatta 1740-1814 yılları arasında yaşayan Marquis de Sade, kendi çağına yabancılaşan anakronik bir kopma örneğidir. Yaşadığı dönem Avrupa Aydınlanma dönemidir ve Sade Katolik Kilisesi’nin yaptırımcılığına kökten karşı çıkarken, tüm ahlaki değerlerin bittiği sınırsız bir özgürlük söylemiyle, şiddet ve aşığılamayı din adamları ve politik liderler üzerinden ana motifler olarak öne çıkarır. Yazdıklarından dolayı otuz iki yıl hapse mahkûm edilir ve bunun on bir yılını ‘özgürlük, eşitlik ve kardeşlik’ sloganlarının sivrildiği Fransız devriminin gerçekleştiği Paris’in Bastille hapisanesinde geçirir. Başka türlü söylenecek olursa, Sade kendi döneminde ışığın karanlığında yürüyen öznedir.

Cuauhtémoc Medina da çağdaş teriminin bilhassa çevre ülkeler denen kesimden (Güney

ve eski sosyalist dünyadan) gelenler için hala belirli bir ütopyik tınıya sahip olduğuna vurgu yapıyor. Ona göre, sanat ancak kültürel yeniliği kolonyal ve emperyal metropollerde iyice yoğunlaştıran, öyle ki modernizmi tabiri caizse ‘NATO Sanatı’yla özdeşleştirme raddesine varan anlatıların tedricen eskiiyip gitmesi anlamına gelirse ‘çağdaş’ olmaktadır (bkz. Medina, 2013). Dolayısıyla Güney ve diğer çevre bölgeler için (sözelimi Varşova Pakti’ndan kimi ülkeler, Arnavutluk, Bulgaristan, Çekoslovakya, Doğu Almanya, Macaristan, Polonya, Romanya gibi) çağdaşlık, Kuzey Atlantik Pakti’na dâhil ülkelerin kategorize ettiği sanatsal estetik değerlere eklenilebilme başarısıyla ölçülüyor gibidir³. O halde “çağdaş”ın hala “modern” ile karşıtlığı üzerinden tanımlanmasına rağmen artık kopuş anının 1960’ların büyük ‘dönüm noktası’ olmadığı görülür. Artık kopuş anı 1989’dur. Çünkü 1989 soğuk savaş yıllarının bittiği, Berlin Duvarı’nın yıkılmasıyla Rusya’daki komünist bloğun çöküşüne ve ekonomik sistemin vahşi kapitalizme evrildiği bir kırılma noktasına işaret eder. Küreselleşme denilen bu dönemin ardından çağdaş sanat da şu veya bu şekilde küreseldir. Örneğin Çin Çağdaş Sanatı Çinli sanatçıların bu tarihten sonra yaptıkları, Batı’da görünürlük kazandıkları ve meşruluk elde ettikleri bir zaman dilimini kapsar ki bu zaman dilimi çağdaş sanatın yukarıda bahsedilen Kuzey Atlantik Pakti’na eklenmesine tekabül eder.

Medina ayrıca çağdaş sanat ortamlarını sol düşüncenin kamusal söylem olarak hala dolaşımında olduğu birkaç alandan biri olarak tanımlar: “Çağdaşlık, küresel sanat takvimimin bir parçası olma açlığı içinde olup, gerçek bir estetik uğraş veya meraktan ziyade zamanın çılgınlığına ayak uydurma çabasıdır” (Medina, 2013, s. 7). Bu çılgınlık sanatta anti-demokratikliği de beraberinde getirir. Kûratör-sanatçı ilişkilerindeki kopma ya da birleşmelerden, sergilere sanatçıların dâhil edilmesi veya dışlanmasına kadar bir dizi tercihe dayalı tavırlar, çağdaş sanatın anti-demokratikliğinin en çıplak kanıtıdır. Ancak paradoks gibi görünse de tam da bu eşitlikçi olmayan anti-demokratik tavırdan dolayı sanatsal radikalizmin önü açılmıştır. Diğer bir deyişle, tüm sanatçıları memnun eden ve çağdaşlık mücadelesi verip vermediğine bakılmaksızın, demokrasi için envai çeşit yapıtların sergilenmesinden oluşan bir tutum radikal bir tutum olarak nitelenemez. Bunun yaşayan en somut örneği, Londra Kraliyet Akademisi’nde her yıl düzenlenen “Yaz Sergileri”dir. Bu sergiler, içinde çağdaş sanatçıların yapıtlarını içerse de demokratik ve çoğulcu katılım için ölçütlerin ortadan kaybolduğu, kalite ile vasatın içi içe geçtiği bir panayır alanına dönmektedir.

Hızlı, Çağdaş ve Kindar

Yeni dönem bir “hız çağı”dır. Bugün sergiler, bienaller ve uluslararası organizasyonların hızı içinde sanatçılar kaybolmamak için amansız bir mücadele veriyorlar. Artık “sergilemek” de sorun değildir. Ayrıca aşırı sergilemenin başka bir

³ Başka bir deyişle, tüm üyelerinin askeri ve savaş harcamalarının toplamının, dünyadaki savunma giderlerine harcanan paranın toplamının yüzde yetmişinden daha fazla olduğu bir topluluğa.

düşündürücü yanı daha vardır: Başarı hırsının, hemen şimdi ve her yerde olma, her şeye yetişme, her yerde görülme arzusunun getirdiği hızlı üretimin sanatsal yaratımın niteliğini perdelemesi. Sanatsal üretim bu hız çağında kendi içinde gelişen, yapılp bozulan, ekleme ve çıkarmayla belli bir sürece yayılan ve sonrasında en son biçimini bulan bir ifade olmaktan çok, proje bazlı, son şeklinin ne olacağının daha baştan kesinleştirildiği, “başlamadan bitirilmiş” bir tasarıma evriliyor. Çağdaş sanatçı iki yıl sonra ne yaratacağını şimdiden bilen bir proje koordinatörü olmak zorundadır artık. Bu hız çağının sanatçısı, aynı zamanda kendi üretiminin de kuramcısıdır. Eskiden görsel ve düşünsel yapısı eleştirmenler tarafından bağımsızca çözümlenen sanat eserlerinin bugün kendi yaratıcısının elinden çıkma “demeç / statement”lere ihtiyaçları vardır. Proje çağında kendi “statement”ini bir köşede hazır etmeyen bir sanatçının kaçırdığı fırsatları düşününmek yeterli olacaktır.

Çağdaş sanat ortamının kendine özgü entellektüel kindarlıkları vardır. Bir galeri, küratör ya da eleştirmenle fikir ayrılığına düştüğünüzde veya yollarınızı ayırdığınızda bu entellektüel kindarlık içten içe işlemeye başlamaktadır. Şu veya bu şekilde yolları ayrılan galeri ile sanatçı, sanatçı ile eleştirmen, eleştirmen ile küratör, birbirlerini karşılıklı düşman ilan edip bir daha aynı platformları asla paylaşmamayı bir gurur mücadelesi olarak sürdürür. Koleksiyoncu, şahsiyetini sevmediği bir sanatçıdan yapıt satın almaz; eleştirmen, kapıştığı sanatçının üretimlerine ilgisiz kalarak bir tür ceza kesen yargıca dönüşür; eleştirel metin, bu gibi durumlarda sadece yazan ve hakkında yazılanın okuduğu dar alandaki paslaşmalara dönüşür. Gizlilik esasından dolayı somut örneklerin ve isimlerin verilmesi mümkün olmamakla birlikte, gerek kişisel gerekse ulusal ve uluslararası alanda başka sanatçıların yaşadığı benzer deneyimler bu görüşü desteklemektedir⁴. Bir başka deyişle, genel anlamda sanat piyasası sanatçıdan itaaktar bir tavır beklemeye her zaman koşulludur ve tersine bir tutum sanatçının kariyerinde belli tikanmalara yol açabilir.

Çağdaş sanat işte böyle bir hız çağı, içirme ve dışlama sistemleri içinde vuku buluyor. Hız dediğimiz şey, sanat, teknoloji, eğlence, şöhret, enformasyon gibi kavramların oluşturduğu melez çalışmaların yanı sıra içinde bulunduğumuz bu hiper modern çağın kanıtıdır. Artık sanat eskisi kadar edilgin bir mesele değildir. Çoğumuz Hito Steyerl’in saptamasıyla “şok etme” ve “vurucu iş”ler yapmak için kıyasıya bir rekabet içindeyiz. Hito Steyerl “vurucu iş”e özel bir önem atfeder ve şöyle tanımlar:

“Terim, ‘çok üretken ve coşkulu çalışma’ anlamlarında kullanılan *udarny trud* deyişinden türetilmişti (*udar*, şok, vurucu, çarpıcı demek). Günümüz kültür fabrikalarına uyarlandığında ise, vurucu iş daha çok şokun duyuşsal boyutuyla ilişkili. Günümüzde sanatsal vurucu iş, tuval boyamak, kaynak yapmak ya da çamur yoğurmaktan ziyade; onu bunu küçümseyerek, çene çalarak ve poz keserek yapılıyor. Vurucu işçiler hisleri, algıları ve seçkinliği, akla gelebilecek her tür ve ebatla seri üretirler. Doluluk ya da boşluk, yüce ya da saçma sapan, hazır-nesne ya da hazır gerçeklik olsun; vurucu iş, tüketicileri, istediklerinin farkında bile olmadıkları her şeyle donatır” (Steyerl, 2013).

⁴ Bu noktada Bruno Latour’un ANT (*Artist Network Theory*) adını verdiği Aktör Ağ Estetiği’ne dedikodu ve lobi çalışmalarının etkisini açıklaması bağlamında bakılabilir (Bkz. Gielen, 2016, s. 54-72).

Hızlı üretim şöhreti de beraberinde getiriyor. Artık şöhret hiç olmadığı kadar reklam olgusu olarak günümüzde sanat eserinin satışına katkı sağlayıp tüketimi arttıran bir dinamik şekilde dikkat çekiyor ve zenginliğin aşırı derecede gösteri dünyasında serimlenmesini doğuruyor. Çağdaş sanat ekonomik büyüme ve bilimsel rasyonalitenin biricik doğrular olarak kabul edildiği bugünkü burjuva demokrasinin ürünüdür. Bu burjuvayı da Alexander Bard ve Söderqvist'in vurguladığı biçimiyle düşük statülü ağların en altındaki bilgisiz fakat gereğinden fazla enformasyona sahip kitleler oluşturuyor:

“Söz konusu kitleler de tamamen en adi ve değersizleştirilmiş biçimiyle ‘En Yeni’nin insafına kalmıştır. Onlara göre, sık sık tekrarlanan çeşitli enformasyon yağmurlarının tek bir tutarlı mesajı vardır: ‘En Yeni’nin yerini hızla ‘En En Yeni’ler alır ve sonuçta giderek statükoyu farkedilebilir derecede etkileyebilecek yeni bir enformasyonu ve yeni olgular kombinasyonunu hayal etmek neredeyse imkânsız hale gelir” (Bard ve Söderqvist, 2012, s. 69).

Bugün çağdaş sanat ortamının pozculuğundan rahatsız olmayan neredeyse yok gibidir. Nihayetinde sergi açılışları herkesin birbirine gövde gösterisi yaptığı, hissedilebilir bir mesafenin alındığı rahatsız edici bir arenadır. Bu tür bir gözlem kişisel gibi görünse de söz konusu rahatsızlığı ortama katılan herkes öyle veya böyle dile getiriyor. Ruben Östlund’un 2017 Cannes Altın Palmiye ödüllü filmi “Square / Kare”nin çağdaş sanat ve hayat arasındaki gelgitleri deyim yerindeyse felsefi bir cinayet romanı gibi işlemesiyle burada hatırlanması gerekir. Film, çağdaş sanatın izleyiciyle arasındaki ilişkileri, kimi zaman gergin kimi zaman alaycı diyaloglarla çok boyutlu bir bakış açısından büyüteç altına almaktadır. Koleksiyoncu, küratör ve medya sektöründeki karmaşık ilişkiler ağından sanatı destekleyen yüksek sosyete ve azınlıklara yönelik ön yargılarımıza kadar uzanan çoklu bir panorama içinde film, bizi bir “kare”nin içine hapseder ve içinde bulunduğumuz durumu bu alan içinden sorgulamaya yöneltir.

Anti-Demokratik Azınlıklar

“Kare”nin ortaya attığı sorunlardan hareketle çağdaş sanat platformunun açıktan işleyen bir yok sayma ya da görmezden gelme stratejilerinin vuku bulduğu karmaşık bir yapısı olduğu öne sürülebilir. Çağdaş sanatta varolabilmek bu anlamda belli iletişim ustalıklarını barındırmanızı da gerektirir. Açılışlarda, özel partiler veya cemiyet hayatının gerektirdiği her türden ritüelde konuşmalarınız, jestleriniz, giyim kuşamınız ve hatta fiziksel görünüşünüz sizi bir zihin işçisi olarak başkalarından daha avantajlı duruma getirebilir. Pascal Gielen *post-fordist* süreçte böylesi bir figürü *sinizm* terimiyle birlikte *iyi bir fırsatçı* olarak adlandırıyor:

“Sinizm ve fırsatçılık, küreselleşmiş toplumumuzun yapı taşları artık. Ya da Virno’nun da savunduğu üzere, *post-fordist* dünya ekonomisinde ‘çokluğun duygu tonlarını’ renklendiriyorlar. Çağdaş sanat dünyasına uygulandıysa, sinizm ve fırsatçılık karşımıza işleri yürütmenin bir gereği olarak çıkıyor... İyi bir fırsatçı herhangi bir durumu nasıl kendi lehine çevireceğini bilir, beklentisi finansal yönde olabilir veya odağında daha yüksek bir amaç vardır, farketmez. Can alıcı nokta, zihin işçisinin fikren esnek olmasıdır.

Yeni koşullara ve yeni fikirlere açık olmalıdır, bunları ancak bu şekilde zihinsel üretimle yapabilir” (Gielen, 2016, s. 86-88).

Ancak Gielen’in “fırsatçı” tanımını ayakta kalabilmenin bir gereği olarak kaçınılmaz bir strateji ve nötr bir davranış modeli olarak karşımıza çıkıyor. Bu fırsatçılık koşullarında eleştiri de günümüzde büyük organizasyonların VIP, VIP Plus etkinlikleriyle satın alınmış durumdadır. Bu organizasyonlara özel olarak davet edilen eleştirmenlerin “olumsuz” bir yazı yazma riskine girilmesi kötü sonuçlar doğurabilir. Çağdaş hiyerarşinin kendi katmanlarını ören dışlayıcı mekanizması devreye girer: Örneğin Damien Hirst’ün Tate Modern’deki sergisi için “pis kokuyor” diyen Julian Spalding Tate’den kovulmuştur (Spalding, 2012).

Peki, çağdaş sanatın bu münakaşa ve kıyasıya rekabet ortamından elini ayağını çekmek ne dereceye kadar mümkündür ve böylesi bir yol en ideal seçenek olabilir mi? Ya da Milan Kundera’nın *Yavaşlık* adlı romanına yaslanan bir geri çekilme stratejisi mümkün müdür? Kundera’ya göre “yavaşlığın düzeyi anının yoğunluğuyla doğru orantılıdır; hızın düzeyi unutkanlığın yoğunluğuyla doğru orantılıdır” (Kundera, 2016, s. 37). Açıkçası hızlı gittiğimizde unutuyoruz oysa hatırlama geriye doğru bir harekettir. Benzer bir analogi Heidegger’in sanat ve hatırlama tanrıçası Mnemosyne tanımlamasında da karşımıza çıkar. Heidegger’e göre, Mnemosyne geriye yönelik hatırlamanın bir araya getirilişidir ve düşünülmesi gereken şey üzerine geriye yönelik bir düşünme biçimi olarak şiirin de temelini oluşturur (bkz. Heidegger, 1954). Çağdaş sanat siyaset ve aktivizmin gücüne nazaran dünyayı değiştirmede yetersizliğini kabullenip kendini bu “hızlı ve sürekli üretim” zorunluluğuna hapsedmiş durumdadır.

Yavaşlama ya da Geri Çekilmenin İmkânsızlığı

Gielen için bu durum *post-fordist* dönemde simgeler endüstrisiyle çalışan işçiler ve üretim sürecine, diğer bir deyişle *post-fordist* ya da *Toyotaist* süreçte maddi işgücünün zihinsel işgücüne evrilmesine tekabül eder. Bu süreçte, kişi artık yeni bir fikir üretmediğini hissettiği için değil, beyninin bir tarafında her zaman keşfedilmemiş ve harekete geçirilmeyi bekleyen kullanılmamış bir bölge olduğu düşüncesinin yarattığı gerilim yüzünden çöküntüye uğramaktadır. Hatta yazar bu bağlamda çağdaş sanatın geçmişle bağlarını olduğu gibi koparmayı reddettiğini ama unutmayı da tam olarak başaramadığını, akıntıya kapılıp giderken kaybettiği en önemli şeyin tarihle gerçekten ilgilenebilme gayreti olduğunu da ekler (Gielen, 2016, s. 125). Açıktır ki sisteme karşı bir yavaşlama ya da toptan bir geri çekiliş mümkün görünmüyor. Bu noktada Boris Groys bütünüyle sanat dünyasını düzenleyebilen katıksız bir estetik, özünde sanat olan, özerk değerler sistemi gibi bir şeyin de söz konusu olmadığına vurgu yapıyor:

“Çağdaş sanat aşırı makyajla kusurlarını kapatmaya muhtaç bölgelerin, artık bir nevi buyruğa dönüşmüş ‘yaratıcılığı’ yücelten hızlı bir güzelleştirme operasyonundan geçirilmesi; ya da kumarbazların heyecanlı bekleşiyle, üst sınıf yatılı okul öğrencilerinin ağırbaşlı zevklerinin bir araya getirilmesidir. Baş döndürücü kuralsızlıklar yüzünden kafası karışmış ve çökmüş bir dünya için, imtiyazlı bir oyun alanıdır. Çağdaş sanat, ‘kapitalizm nasıl daha güzel gösterilebilir?’ sorusunun yanıtıdır” (Groys, 2013, s. 19).

Günümüzde bu spekülasyonun etrafında, Gielen'in saptamasıyla sanat eserinin değerinin sanatçının sosyal konumu, sergileri düzenleyen kurumlar, onlar hakkında yazan dergiler vb. temeller üzerinden kararlaştırılan bir mekanizma yatıyor. Eserin sanatsal niteliği kurumsal bağlamdaki konumuna göre belirleniyor. Sonuçta, çalışmanın niteliğinin “iyi” olup olmadığı, nesnenin dâhil edildiği kurumun, bu önemli bir koleksiyoncu veya bir ticari galeri olabilir, hiyerarşik konumuna bağlı oluyor” (Gielen, 2016, s. 57). Kapitalizm de kendini hiyerarşiler üzerine temellendirdiği için sanatçı günümüzde eskisine göre sanıldığı kadar özerkliğini koruyamıyor. Bu açıdan Bard ve Söderqvist'in bürokrasi değil netokrasi çağı olarak adlandırdığı bu yeni dönemin resmini iyi kavramak gerekiyor:

“Dijital etkileşim ile şekillenen bugünün toplum modelinde, enformasyonun yükselen elitleri olarak ‘Netokratlar’ siyaset, kültür, ekonomi, tüketim ve toplumsal kimliğin yaratılması gibi günümüzün ötesinde, toplumun en önemli yönlerinin geleceğini tayin eden yeni aktörler. Netokraside enformasyonun değeri yüksek fakat bilginin içeriği kesinlikle belirsiz. Bugün eksikliğini duyduğumuz şey enformasyon değil genel bir değerlendirme ve bağlamdır. Coşkulu enformasyon akışı, çağımızda özgürlüğün yaratıcılığın ve edebi mutluluğun teminatı” (Bard ve Jan Söderqvist, 2015, s. 67).

Netokrasinin İçindeki Şöhret, Eleştiri, Spekülasyon

Şöhretli çağdaş sanatçılar tam da bu sahne içinde var oluyorlar. Eleştirinin ağırlıklı kısmı ise günümüzde parayla işleyen bu şöhret mekanizmasında varlığını sürdürebiliyor. Paolo Virno'nun da belirttiği gibi “bir şeyin sanat olup olmadığına karar vermenin yorumlamaya veya dil ustalığı veya performans dediği şeye kalmış olmasıdır” (Gielen, 2016, s. 39). Arthur Danto da “eser ile algılanışı arasındaki boşluğun önemli hale geldiğini savunur ve bu boşluğu da sanat nesnesini geri plana iten kuramın doldurduğunu iddia eder” (Gielen, 2016, s. 43). Dolayısıyla sanat eleştirisi de bu kuru gürültünün içinde genel değerlendirmelere, ready-made basın bültenlerinin olduğu gibi kullanıldığı bir aktarma oyununa dönüşebilme tehdidi altındadır. Günümüzde kuramdan yoksun eleştiri de Steyerl'in bahsettiği vurucu işin medyatik anekdotunu-söylemselliğini meşrulaştırmaktadır. Önemli olan, hakkında konuşuluyor olmaktır. Bard ve Söderqvist bu çılgınlığı şöyle betimliyor:

“Herkesin içinde hissettiği ve kesinliğinden emin olduğumuza inandığımız tek şey, hayatın kısa olduğu ve bizim hayattaki görevimizin onu mümkün olduğunca çok ve farklı deneyimle, mümkün olduğunca çok eğlenceyle doldurmamız gerektiğidir. Artık kazanan, krala en yakın olan (feodalizmde olduğu gibi), ya da öldüğü zaman arkasında en çok parayı bırakan (kapitalizmde olduğu gibi) değil, en çok ve en ölçsüz eğlenceyi deneyimlemiş olandır” (Bard ve Söderqvist, 2015, s. 73).

Önceden bir taksi şoförü olan ama şimdi Çin'in milyarderlerinden biri ve Şangay Modern Sanat Müzesi'nin sahibi olan Liu Yiqian 2015'te Modigliani'nin “Uzanan Çıplağı”na 170 milyon dolar ödeyerek bir müzayedede bir sanat yapıtına ödenen en yüksek bedel rekorunu kırmıştı. Leonardo da Vinci'ye ait olup olmadığı halen kuşkuyla olan ve 15. yüzyıla tarihlenen “Salvator Mundi” adlı tabloya Kasım 2017 Christie Müzayedesi'nde 450 milyon dolar ödeyenin de yine Yiqian olduğu dedikodular

arasındaydı. Gerhard Richter böylesi bir arenada kendisi de dâhil olmak üzere çağdaş sanatçıların yapıtlarının astronomik rakamlara satılmasını “kişilik kültü” yakıştırmasıyla eleştirmişti (Neuendorf, 2015). Ama neoliberal pazar ekonomisi artık rakipsizdir. Diğer bir deyişle, “iktidardan kaçış yok ve iktidar dışında olamayız” (bkz. Foucault, 2015).

İtibarsızlaştırılan Çağdaş Sanat

Çağdaş sanat, akademinin çöküşünün ardından, söz edimi ya da dil cambazlığını yapıt kadar öncelemesiyle, hayatın içine eklemelenmeyi, hayat ve sanat arasındaki sınırları eritmeyi kendine yeni bir görev biçmesinin ardından, “itibarsızlaştırma” diyebileceğimiz envai çeşit karşı saldırılara da maruz kaldı. Sokaktaki her türlü çöp yığınının, öteye beriye bırakılmış çeşitli nesnelere, müzede bir zemine kasten bırakılmış bir gözlüğe, galeride masa üzerine yerleştirilmiş bir küllüğe “sanat” etiketi addedilerek yapılan dalga geçmelerin çıkış noktasında, sanat dünyasının *post-fordist* süreçte toplumun merkezine ulaşmış olması yatıyor (Bkz. Acar, 2016). Başka türlü söylenecek olursa, sanatın toplumun merkezine ulaşması Baudrillard’ın yakındığı biçimiyle “sanatla ilgili her şeyin sanata dönüşmesi” anlamına geliyor (bkz. Baudrillard, 2010). İtibarsızlaştırma eğilimlerinin altında da böylesi bir durum yatıyor.

Sanatçı Romantizm’le birlikte kutsallık mitini reddedip toplum ve hayatın içine nüfuz etmeye başladığı anda bir şeyin sanat olup olmadığına yönelik şüpheli dalga geçmeler de ortaya çıkmaya başlıyor. “Bunu Ben de Yaparım”, “Yapmama Sanatı”, “Çağdaş Sanat Nedir?” gibi kitapların temelinde sanatın belirlenmesinde pazar değeri ve spekülasyonun gittikçe büyüyen rolünün, sanatın basit araç gereçlere indirilerek herkesin yapabileceği sıradan bir eylem alanına çekilmiş olmasının ve sanat ve zanaat arasındaki sınırların eritilmesinin yarattığı kuşkulu durumların analizi yatıyor. Öte yandan Bruno Latour bu yeni durumun lehte işlediğine vurgu yapıyor. Ayşe H. Köksal’ın açıklamasıyla:

“Bugün çağdaş sanat, her şeyi aracı ve konusu olarak alabiliyor. Çağdaş sanatçının üretim olanakları da sonsuz ve açık uçlu. Heterojen aktörlerin birbiriyle ilişkide olduğu ağa dâhil olan sanatçı, bu ağdan üretimine uygun ne varsa onu çekip çıkarıyor; bir araya getiriyor ve sanat olarak var ediyor. O yüzden, post-çağdaş sanat bir aktör-ağ estetiği. Latour, sadece akademik disiplinler değil, sanat, kültür ve girişimcilik gibi etkinlikler arasındaki sınırları da yıkar. Artık her şey çağdaş sanattır” (Köksal, 2017).

Sosyal Sorumluluk Bir Çözüm Olabilir mi?

Çağdaşlığın tanımına ilişkin bütün bu kafa karışıklığı içinde, bugün sanat dünyasında etkin olan herkesin birleşmesi gereken tek bir yol çizmek sakıncalı gibi görünse de ortak bir amaçtan bahsedilebilir: Bir sosyal sorumluluk alanı olarak çağdaş sanat; politik ve kültürel sorunları daha iyi bir yaşam için ortaklaşa sahiplenebileceğimiz bir alan olarak “çağdaş sanat”. Tıpkı hayatı idealleştiren Romantikler’in içinde yaşadıkları toplumla uyumsuzluk içinde olmaları gibi çağdaş sanat da bugünün genel-yerleşik toplumsal kabulleriyle gireceği bu uyumsuzluk sayesinde, iktidarların bize dayattıkları dünyanın

tersine daha insani bir yeryüzü idealini kurabilir: Demokrasi ve insan haklarından ekolojik felaketlere uzanan meseleleri içeren, herhangi bir ideolojinin bayraktarlığını yapmayan ve hiçbir iktidarın çıkarlarına kurban gitmeyen bağımsız bir varoluş çabası olarak çağdaş sanat. Tanımı hepten belirsiz, bulanık ve her yöne çekilebilecek bir esneklik kazanmışken çağdaş sanattan bekleyeceğimiz en acil hareketin bu sayılan amaçlar doğrultusunda, “ilericilik” veya “sınır ötesi” deneyimler olduğu gerçeği ağırlık kazanıyor. Zira bireysel kopmalara ve toplumsal yarılmalara karşı bizi bir arada tutabilecek bu alanda her türlü sınıfsal kompleksimizden ve bireysel ihtiraslarımızdan nasıl kurtulabileceğimizi yeniden sorgulamamız gerekiyor. Müşterek bir varoluşun koşulları burada yatıyor.

Kaynakça

- Acar, B. (2016). *Çağdaş Sanatın İtibarsızlaştırılması Kime Yarar?*. Artful Living. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/cagdas-sanatin-itibarsizlastirilmasi-kime-yarar-i-6606>
- Agamben, G. (2013). *Çağdaş Nedir?*. A. Artun, N. Öрге (Ed.), *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat* içinde (s. 41-51). İletişim Yayınları.
- Bard, A., Söderqvist J. (2015). *Netokratlar*. (Çev: G. E. Yılmaz). Karakalem Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu*. (Çev: E. Gen, I. Ergüden). İletişim Yayınları.
- Foucault, M. (2015). *İktidarın Gözü*. (Çev: I. Ergüden). Ayrıntı Yayınları.
- Heidegger, M. (1954). *What is Called Thinking*. (İng. Çev: J. G. Gray). Harper and Row.
- Gielen, P. (2016). *Sanatsal Çokluğun Mirıltısı*. (Çev: A. Ulutaşlı). Norgunk Yayıncılık.
- Groys, B. (2020). *Yeni Üzerine: Geçmişle Gelecek Arasında Kültürel Ekonomi*. (Çev: Z. Baransel). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Groys, B. (2013). *Zamanın Yoldaşları*. A. Artun, N. Öрге (Ed.), *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat* içinde (s. 53-62). İletişim Yayınları.
- Groys, B. (2010). *Going Public*. Strengberg.
- Kahraman, H. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. Agora Yayınları.
- Köksal, A. H. (2017). *Latourcu Estetik mi Dediniz?*. E-Skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/latourcu-estetik-mi-dediniz/3594>
- Kundera, M. (1995). *Yavaşlık*. (Çev: Ö. İnce). Can Yayınları.
- Medina, C. (2013). *Çağdaş Sanat: 11 Tez*. A. Artun, N. Öрге (Ed.), *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat* içinde (s. 7-19). İletişim Yayınları.

- Neuendorf, H. (2015). *Gerhard Richter Says He's Shocked by the State of the Art Market*. Art News. <https://news.artnet.com/market/gerhard-richter-criticizes-art-market-398694>
- Spalding, J. (2012). *It stinks! Art critic Julian Spalding was banned from Damien Hirst's Tate exhibition after calling him a talentless conman... but we smuggled him in - and here's his verdict*. Mail Online. <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2126669/Art-critic-Julian-Spalding-banned-Damien-Hirsts-Tate-exhibition-smuggled-in.html>
- Steyerl, H. (2013). *Sanatın Politikası ve Post-Demokrasiye Geçiş*. (Çev: Z. Baransel). E-Skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-politikasi-cagdas-sanat-ve-post-demokrasiye-gecis/1433>