

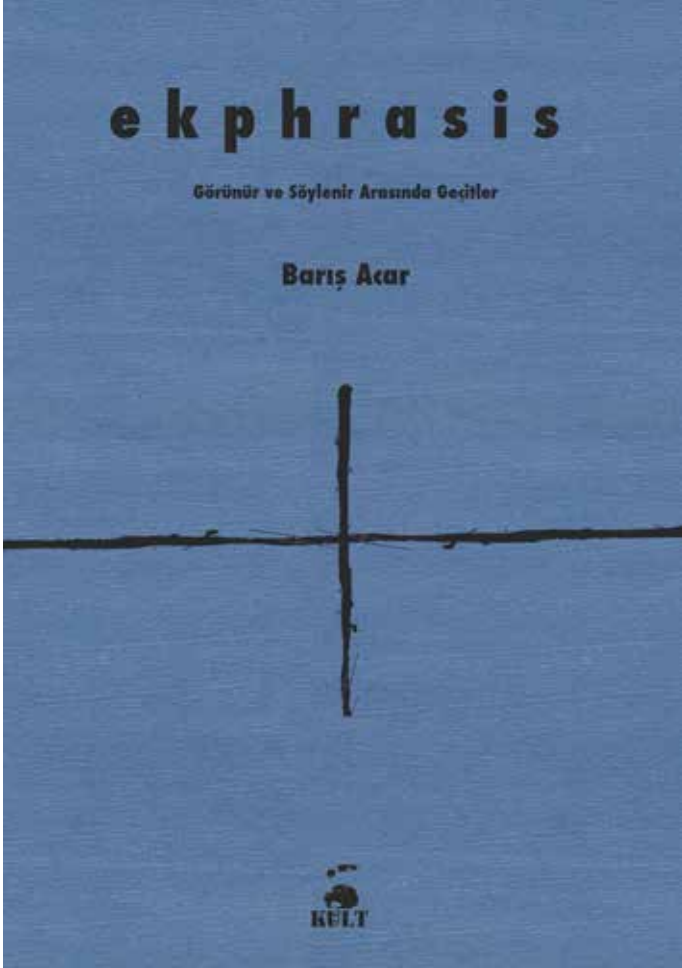
Barış Acar'la Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa
ve Ekphrasis üzerine:

Politik sanatı ancak sanatın politikasıyla konuşabiliriz

KORAY DEMİR

► Sanat tarihçisi, yazar Barış Acar'ın biri Sel Yayınları, diğeri Kültür Neşriyat'tan olmak üzere iki sanat kitabı Nisan ayında art arda yayımlandı. *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar - 2000'ler Türkiye'sinden Çağdaş Sanat Manzaraları*, sanat tarihi yazımı, küratörlük, avangardizm, sanatın politikası gibi sorunlar etrafında dönüyor. Sanat alanındaki kimi tartışmalar ve sergi değerlendirmelelerinden oluşan *Ekphrasis - Görünür ve Söylenir Arasında Geçitler* ise üç cilt olarak yayımlanacak bir dizinin ilk kitabı. *Evensel Kültür*'ün de yazarlarından Barış Acar'la kitapları üzerinden çağdaş sanatın bugünü hakkında konuştuk.





Öncelikle “Ters Dönmüş Kaplumbağa” metaforunu çok sevdiğimi söylemeliyim. Çağdaş sanat algısının aslında “baş aşağı duruyor olabileceğini” iyi bir şekilde ifade ediyor bu metafor. Bundan biraz bahsedelim mi?

Aslında iki kitap da bu metaforun işlemeye çalıştığı temel bir soru üzerinde dönüyor. Sanat algımızı yönlendiren olgu ne? Bu elbette hem teorik hem pratik yansımaları olan bir soru ve *Ters Dönmüş Kaplumbağa* olayın teorik çerçevesini çıkarmaya çalışırken, *Ekphrasis* üçlemesi örneklem alanı kurma gayretinde. *Kaplumbağa*’da dört ana başlık var: Avangard, sanat tarihi, küratörlük ve sanatın politikası. Özellikle 90’lardan bugüne uzanan sürece baktığımızda bunların sanat olgusunu belirleyen temel tartışmalar olduğunu görebiliriz. Bu yönüyle kitap döneme dair bir nevi teorik özet çıkarma girişimi. Ama aynı zamanda bir sorular kitabı da. “Türkiye’de yerleşik sanatın normlarını

kıran, onu sarsan bir avangard çıkıştan söz edebilir miyiz?” “Sanat tarihi yazımının sanat piyasasıyla ilişkisi ve bir tarihyazımı pratiği olarak çıkmaz sokakları nerelerde?” “Küratörlük olgusu 90’lardan bu yana piyasayı ve sanat yapma pratiklerini nasıl dönüştürdü?” ve elbette son olarak “Gezi Direnişi sonrası sanatın politikasını nasıl tanımlayabiliriz?” gibi sorular eşlik ediyor bu çerçeveye.

Buradan düşünersek Türkiye’de çağdaş sanat ters dönmüş, çırpınan bir kaplumbağaya benziyor. Lakin bana kalırsa sorun onun çaresizliğinde değil, ters bırakılmışlığında yatıyor. Örneğin *Ekphrasis*’te bir dizi yazı, İnsan Hakları Vakfı’nın 2010 yılında Depo’da yaptığı sergiden yola çıkarak, Marksizmle çağdaş sanat arasındaki ilişkiye değiniyor. Marksistler, Rus avangardlarının 20. yüzyıl başında sahiplendikleri devrimci çıkışı neden kullanıyorlar? Bir tür hegemonya tartışması var bunun arka planında. Neoliberalizmin alan üzerindeki etkisini görüp geri çekilerek, kendini klasikleşmiş sanat anlayışında konumlandıran yanlış bir strateji bana kalırsa. Bunu aşmamız gerek. Eğer ki sanata ya da dünyaya bakışımız biçimci değilse tabii. Yani bu alanda müthiş muhafazakârlıklar var ve *Kaplumbağa* biraz bunu ortaya çıkarma gayretinde.

Kitabın giriş makalesinde Tanzimat döneminden başlayarak Türkiye aydınının kendini gerçekleştirme durumundan kaynaklanan melankolisine de değinmişsin. Özellikle burada Joseph Beuys ve Osman Hamdi’nin işlerini analiz ederek yaptığın çıkarımlar oldukça ilginç. Bu melankolinin, “monarşiye karşı olduğu halde” bürokraside tuttuğu yerden dolayı, ‘yetkili bir abi’ olma zorunluluğundan kurtulamamış -dolayısıyla da aslında giderek devletleşmiş- Tanzimat sonrası Türk aydınının, “kendi ‘tekilliğini’ kurma yetisinden yoksun bırakılmış öznellik konumunun trajedisinden” beslendiğini söylüyorsun. Bu öznellik ve tekillik kavramlarına biraz değinebilir miyiz?

Aydının karakteri üzerine, Niyazi Berkes’te ya da Halil İnalçık’ta, İlber Ortaylı’da ya da Çağlar Keyder’de, yapılan bütün analizlerde şu yön ortak: Türkiye’de aydın devletin bir organı gibi hareket etmiştir. Dolayısıyla sanat kurumlarımızı oluşturan akıl da bağımsız, örneğin 19. yüzyıl sonu Rus aydınlarında olduğu gibi kendini birey olarak tanımlayan, devlete karşı kuşkucu, zaman zaman nihilist

karakterlerden yoksundur. Osman Hamdi'de de aynı özellikleri buluruz. Ressam olmak isterken akademi kurucusu olmuş, arkeolog olmak isterken müze müdürlüğü yapmak zorunda kalmıştır. Tam anlamıyla devletin arzuladığı öznel pozisyonunu üreten, bu yüzden kendi bireyselliğini ve -geriye doğru giderek söylersek- tekilliğini ortaya koyabilmiş bir karakter değildir Osman Hamdi.

Bu belki tek başına güçlü bir örnek olmaya bilirdi. Bana göre daha ilginç olan bu karakterin günümüze dek yankı bulmuş olması ve giderek bütün kurumsal yapılanmalarımızın temelini teşkil etmesidir. Bu yüzden tekilliklerden bahsediyorum. Özne ile özneleşmeyi birbirinden ayırmak lazım. Politik anlamda özneleşme süreçleri önemlidir. Ancak bu vurguda asıl belirleyici olan süreçtir, yoksa "özne" bir tanımı imlediği ölçüde sahiplenilmiş bir üstkimlik olur ve onu yeniden değiştirmek gerekir. Devrimciler burada ne demek istediğini çok iyi anlayacaklardır. Bu yüzden özneleşme bireyselliği gerektirir ve sürü psikolojisiyle hareket etmekten çok tekillikleri, o tekilliklerin -mümkün olabiliyorsa- bir araya gelişlerinden konuşmamız gerekir. İşte bugün sanat alanında ihtiyacımız olan şey tam olarak bu.

Gelelim kitabında benim en çok ilgimi çeken bölüme: Türkiye'de Küratörlük. Özellikle küratörlüğün dünyada ortaya çıkışı ve gelişimi ile Türkiye'de izlediği yolun birbirinden farklı olduğunu belirterek; Türkiye'de küratörlerin yaptıklarının, bir bağlam yaratmaktan çok "çingene bohçası" gibi piyasa için sergi oluşturma olduğunu söylemişsin. Sanırım ülkemizde küratörlük sisteminin kurumlaşmasını bunun önemli bir nedeni olarak görüyorsun. Peki aksi mümkün müydü? Yani dünyanın geri kalanında bu sistem gerçekten bağımsız bir şekilde sadece küratörün kavramsal tercihlerine göre mi işliyor?

Küratörlük olgusunun gelişim çizgisinin incelenmesi hem dünyada hem Türkiye'de sanatın piyasalaşma süreçlerini takip etmek için çok güzel olanaklar sağlıyor bize. Küratör, orijinal anlamıyla, müzede depodan sorumlu, oradaki malzemeyi organize etmiş ve en iyi bilen, zaman zaman da bu malzemedan seçkiler derleyerek kamu için sergiler hazırlayan sanat tarihçisidir. Türkiye'de müze yapısının sıkıntıları ortada. Hele ki iş çağdaş sanat

Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar*

2000'ler Türkiye'sinden Çağdaş Sanat Manzaraları

Barış Acar



müzesine gelindiğinde (ancak 2006 yılında ve özel girişimlerle açılabilirdiğinin altını çizmeliyim) daha da karışık. Dolayısıyla küratörlük bizde bir gelenek oluşturmuş değil. Sergi komiserlerinden, akademi bazlı kimi kurulların seçiciliğinden, 90'larla birlikte birden tek seçicinin hâkim olduğu küratöryal sistem ortaya çıkıyor. Elbette bu sanat fuarlarıyla ve bienaller süreciyle ilişkili. 90'larda bir star küratörler kuşağımız var. Üç-dört isimden oluşan. Bunlar çağdaş sanat için bir sahne kuruyorlar. Sanat tarihsel anlamda, akademinin belirleyiciliğinin dışında, o güne dek tabu addedilmiş konuların ele alınmaya başladığı, sanatı malzeme belirleniminin dışında taşıyan bir sahne bu. Bu sahnenin niteliğini önümüzdeki yıllarda bol bol konuşacağız herhalde. Şu anda sadece olgu saptaması düzeyinde kalacağım. 2000'lerin ortasına dek süren bu dönemin ardından, kurumlaşmaların tamamlanmasıyla her

galerinin kendi küratörünün olduğu yeni bir dönem başlıyor. Üçüncü kuşak küratörler dediğim dönem bu. Praker işçilerden oluşan bu yeni küratör kuşağı, eğitimini küratörlük bölümlerinde tamamlamış, güvencesiz çalışan, piyasaya etkinlik yetiştirme telaşında bir karaktere sahip. Haliyle dünyadaki örnekleri eleştirebiliriz, ancak bağımsız girişimler üretebilme ve sanat tarihi anlamında ortaya koydukları manzaraya bakacak olursak küratörlüğün bizdeki halinin pek iç açıcı olmadığını kabul etmek gerek.

Türkiye'nin 90'lı yıllarla beraber sanatsal anlamda içine girdiği süreci bir tür avangardizm olarak yorumluyorsun. Bunu yukarıda bahsettiğin özneleşme sürecinin geç kalınmış bir tezahürü olarak yorumlayabilir miyiz?

Elbette. Ancak avangard bir dönem ya da biçimler topluluğu değildir bana göre. Ben avangardı, sanatın içinde kurumlaşmamış olan, devindirici, yaşamsal olan olarak tanımlıyorum. Bunun sanat tarihimize geriye doğru giderek pek çok örneğini bulabiliriz. Avni Lifij'in omzunda delik çorabıyla otoportresini yapması bu avangard çıkışlardan biridir mesela. Yahut Cihat Burak'ın akademi dışında üretilmiş gündelik yaşam sahnelerini içeren resimleri. İlhan Koman'ın heykelleri, Altan Gürman'ın çalışmaları... Listeyi uzatabiliriz. Bunları birbirine bağlayan ve duyumsallığı "ortak duyum"un hegemonyasından kurtaran bir ruh olduğunu öne sürüyorum. İşte o ruhtur avangard. 20. yüzyıl başında Dadacılar da böyleydi, 1960'ın yeni-avangardlarında da.

90'lı yıllarda akademinin, devlet eksenli sanat beğenisinin güçlü bir eleştirisi var. Bu eleştiri elbette Soğuk Savaş sonrasının argümanlarından destek alarak ortaya çıktı. Lakin tek başına böyle yorumlarsak kuru determinizm yapmış oluruz. Keza genç sanatçıları bu hareketin içine çeken bir huzursuzluk da vardı. Aynı yılların 80 sonrası politik anlamda örgütlü hareketin tekrar yükseldiği yıllar olduğunu da unutmamak lazım. Bu harekette geçme isteminin de bir uzantısı olarak yorumlamalıyız 90'lı yılları. Sonuçlara bakarsak orada Emek Sineması direnişindeki sanatsal tavırları, Gezi Direnişi'ni bulacağız. Bunun üzerine yeniden düşünmeye değer bence.

Gezi Direnişinden devam edelim o zaman... Gezi'nin sanat dünyamızda bir çatlak oluşturduğunu ifade etmişsin. Hayırlı mıdır?

Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa'nın son bölümü Gezi Direnişi sırasında kaleme aldığım bir dizi yazıdan oluşuyor. Direnişin sanatsal karakteri, bu sanatın politikayla buluştuğu yer vb. konular çok önemli. Ancak belki daha da önemlisi, Gezi Direnişi'nin bir bütün olarak bize politik sanat hakkında bir fikir vermesi. Sanat bir biçimler topluluğu değildir; aynı şekilde kimi mesajların aktarıldığı bir içerikler kümesi de değildir. Özellikle de 18. yüzyıldan bu yana. Endüstri devrimleriyle yeni bir çağın başladığı, modernizmle birlikte temsili sanat rejiminin tartışmaya açıldığı bir çağda bunu açıklığa kavuşturmalıyız. Rancière'in vurguladığı gibi bir mekân ve zaman kullanma biçimidir sanat. İnsanlar ve onların oluşturduğu kurumlar, nesnelere ve kullanımlar arasındaki ilişkileri yeniden düzenleme etkinliğidir. Zaten onu politik yapan şey de tam olarak budur. Taşındığı mesaj, ait olduğu ideoloji vb. bir yapıtı politik yapmaya yetmez. Ancak angaje yapabilir. Bunun gerekliliği ve gereksizliği bir başka tartışma; ancak şu çok açık, sanatın dünyaya katılma biçimi, dünyayı düzenleme yeteneği onu politik yapar. Bu yüzden bugün politik sanatı ancak sanatın politikasıyla konuşabiliriz. Keza politika da ideolojik bir bağlanmadan ziyade bir sınır belirleme etkinliğidir. Adsız olana ad verme, söz hakkı olmayana söz hakkı kazanma, görünür olmayana görüntüye çekme etkinliğidir politika. Gezi, bu tanımlamalar içinde sanatın ve politikanın nasıl bir ve aynı şey olabileceğini harika bir biçimde örneklendirdi bana göre. O güne dek kendini politik olarak gören sanatçılar bir anda görünmez oldu, ancak bambaşka kişiler çıktı sahneye ve kendi eylemlerini gerçekleştirdiler. Duvarlardaki graffitilerde, barikatlarda söylenen şarkılarda, ters çevrilmiş araçlarda ve danslarda hem sanat hem politika olan şeyler vardı. Bugün elbette piyasa bu eylemleri de kendi hanesine yazdırmak için tüm gücüyle çalışıyor. Bu noktada sorun yine bir hegemonya tartışmasında kilitlenecek. Biz kendi eylemimize, kendi tekilliklerimize ve bir araya gelişlerimize sahip çıkmak için ne yapacağız? ■