

Kültür Politikaları Süreci İçerisinde Türkiye’de Sanatçının Kimliği ve Rolü

Fırat Arapoğlu¹

Özet

Sanatçının tanımı “bilgisini, uzmanlığını ve hakikatle olan ilişkisini estetik mücadele alanında kullanan kişi” olarak yapılırsa, 1990’larda Türkiye’de kurumsal olarak inşa edilen güncel sanat politikaları ekseninde sanatçının üstlendiği “rol” ve sanatçının çağdaş toplum yapısındaki “işlevi” eleştirel bir analize tabi tutulabilir. Günümüz toplumunda sanatçı hangi bilgiye sahiptir? Kitleden farklı olarak düşündüğü, tasarımı yaptığı alanlar nelerdir? En önemlisi birebir politik bir angajmana bağlı olmadan “poetik” bir rolü üstlenmekte midir?

1990’lar Türkiye’de gündelik alışkanlıklar noktasında büyük farklılaşmalar getirmiştir ve bu süreç her yıl artarak, devam etmektedir. İnternet, cep telefonları, alışveriş merkezleri, iş dünyası dergileri ve özel üniversiteler bu kurumsallaşmada göstergeleri oluşturan unsurlardan sadece bir kaçıdır. Bu dönemi imleyen en önemli parametre ise mal üretiminden bilgi üretimine geçiştir. Bu çalışmada günümüz sanatçısının sosyolojik bir terimle “toplumsal bir tip” olarak okunabilmesi için en uygun modelin “yeni orta sınıf” kavramı olduğu ileri sürülerek, “yeni orta sınıf” kavramı ekseninde konu analiz edilmektedir.

1. Giriş

Eğer sanatçının tanımı “bilgisini, uzmanlığını ve hakikatle olan ilişkisini estetik mücadele alanında kullanan kişi” olarak yapılırsa, buradan yola çıkılarak 1990’larda Türkiye’de kurumsal olarak inşa edilen güncel sanat politikaları – ya da stratejileri içerisinde – sanatçının üstlendiği “rolü” ya da daha doğru bir deyişle sanatçının çağdaş toplum yapısındaki “işlevi” eleştirel bir analize tabi tutulabilir. Günümüz toplumunda sanatçı hangi bilgiye sahiptir? Kitleden farklı olarak düşündüğü, tasarımı yaptığı alanlar nelerdir?

1 Dr. Öğr. Üyesi, Altınbaş Üniversitesi, firat.arapoglu@altinbas.edu.tr, 0000-0003-0312-6920

En önemlisi birebir politik bir angajmana bağlı olmadan – temelde “etik” olarak, Herbert Marcuse’nin belirttiği üzere “sanatın gerçekliği gerçek olarak tanımlanan yerleşik gerçekliğin tekeline kırmasında yatmaktadır” (Marcuse, 1997) - “poetik” bir rolü üstlen(ebil)mekte midir?

1990’lar Türkiye’de gündelik alışkanlıklar noktasında da büyük farklılaşmalar getirmiştir ve bu süreç her yıl itibarıyla artarak, devam etmektedir. İnternet, cep telefonları, alışveriş merkezleri, “business” dergileri ve özel üniversiteler bu kurumsallaşmada göstergeleri oluşturan unsurlardan sadece bir kaçıdır (Şimşek, 2005). Bu dönemi imleyen en önemli parametre ise mal üretiminden bilgi üretimine geçiştir (Arapoğlu, 2009). Günümüz sanatçısının sosyolojik bir terimle “toplumsal bir tip” olarak okunabilmesi için en uygun modelin “yeni orta sınıf” kavramı olduğunu düşünmekteyim ve öncelikle bu “yeni orta sınıf” kavramını açıklamaya çalışacağım.

2. Yeni Orta Sınıf

Max Weber’e göre yeni orta sınıf üretim ilişkileri içerisinde rasyonelleşme ve bürokratikleşmenin, eğitim ve uzmanlığın artmasıyla ofislerde ayrıcalıklı bir tabaka yaratılmasının sonucunda ortaya çıkan bu sınıfı imlemek için kullanılan bir tanımdır (Weber, 2009). Hizmet sınıflarını içermeyen bu tanım bankacılık, finans, bilişim sektörü, medya, halkla ilişkiler ve reklamcılık gibi alanların 1980’lerde belirmesiyle görünür olmuş, ama asıl 1990’lardan itibaren vitrine çıkmaya başlamıştır. Tülin Öngen’e göre, “*yeni sınıf*”, “*teknokratik sınıf*”, “*teknik entelijensiya*”, “*yönetici elit*”, Ali Artun’un tanımıyla “*artokrasi*” bu tip yöneticilerin sınıflandırılabilceği kümeler arasında bulunmaktadır (Öngen, 1996 & Artun, 2010).

Yeni Orta Sınıf, sadece yöneticiler ya da üst-düzey bürokrasiyi değil; öğretim üyeleri, medya mensupları ya da sanatçılar gibi yarı-özerk çalışanları da kapsamaktadır. Öte yandan Alex Callinicos örneğinde olduğu gibi Yeni Orta Sınıf’ı ayrıcalıklı bir toplumsal tip ya da bir sınıf olarak kabul etmeyen; homojen olmadıklarını iddia eden teorisyenler de bulunmaktadır (Callinicos, 2000). Sınıfsal geçişlerin kaygan bir zeminde ele alınabileceği postmodernist süreçte homojen bir yapı göstermese de, Yeni Orta Sınıf yine de somut, analiz edilebilir bir tabakayı gösterebilmektedir.

Daniel Bell’in sanayi sonrası toplum fikri, “*kuramsal bilginin*” öne çıktığı bir süreci imler; yeni toplum, enformasyon edinme, işlem den geçirme ve dağıtma konusunda gelişen yeni metotlarla tanımlanabilmektedir (Bell, 1973). Bu enformasyon toplumu yaklaşımının temelinde bilgisayar vardır. Çağdaş sanatın network ağları, bu gelişmenin sonucu olarak tespit

edilmektedir ve sanatçıların, sanat tarihçilerinin ve eleştirmenlerin, bilginin elektroniğe geçişiyle, bilgisayar kullanımlarının altın çağı 1990'larla başlar.

3. Kültür Politikaları Sürecinde Toplumda Sanatçının Nitelikleri

Bu noktada Türkiye özelinde 1990 sonrası ortaya çıkan sanatçı tipolojisi üzerine bazı genellemeler yapabilmek mümkün görünmektedir, bu genellemelerin elbette istisnai durumları mevcuttur fakat majör ve kütleli bir yapı arz eden bir durum göstermekte olduğu da gözden kaçırılmamalıdır. Bu noktada tespit edebildiğim sanatçı nitelikleri içerisinde şunlar bulunmaktadır: enformasyon, başarı ve kariyer, risk alma ve imaj.

- a) Enformasyon: Günümüz sanatçısı, bilgi ve kültür konusunda bir tevekkül halini göstermemekte, önceki dönemlerin entelektüel bilgisinin getirdiği kâmil olma hali gözlenmemektedir. Başarı, kariyer, verimlilik ve para ölçütlerinin geçerli olduğu 1990'larla birlikte, en az bir yabancı dile hâkim, Batıcı hayat tarzına sahip, iyi tüketip, iyi yaşayan, iddialı, yetenekli ve dinamik bir özellik göstermesi beklenmektedir. İtiraf kültürünün fazlasıyla hâkim olduğu bu sanatçı modelinde, cüretli, ironik ve cool bir duruş da bu niteliklerin arasında katılmaktadır. İyi bir “*eğitimle*” kazanılan konum sürekli vurgulanmakta ve yurtdışında alınan eğitim, her fırsatta dile getirilmekte, bazı galerilerin yurtdışı eğitimi ve tecrübesi olmayan isimlerle asla sergi açmaması konuşulmaktadır – Örneğin, sanatçılarla yapmış olduğum bir görüşmede Galerî X-İst’in bu özelliğini sürekli vurguladığı aktarılmaktadır (Anonim, 2011). Sürekli alınan yurtdışı eğitimlerinin vurgulanması bunun tipik yansımasıdır. Bu “oradan” “buraya” satılan bir lokal ürün niteliğini haizdir.
- b) Başarı ve kariyer: Sanatçı modelinin başarı ve kariyer planlamasına duyduğu saplantı, sanat dünyasında var olan “*tehdit*” edici bir “*aşağıya*” yuvarlanma riskini düşünmesine neden olmaktadır. Kaybedilecek bir şeylerinin olması ya da kültürel sermayesi nedeniyle kaybedecek bir şeye sahip olabileceğini düşünmesi bu özellikleri arasındadır – Nitekim yakın bir zamanda konuştuğum genç bir sanatçı 35 yaşına gelmeden büyük bir koleksiyona giremezse artık sanat dünyasında yeterince etkin var olamayacağını söylemiştir (Anonim, 2011). Bu yüzden, günümüzde genç sanatçıların neredeyse her ay bir sergiye katıldıklarını, hatta aynı ay içinde iki ya da üç karma sergide bile yer alabildiklerini görebilmek mümkündür – Bir genç sanatçı, diğer emsallerine göre daha minör ama etkili galerilerle düzenlenen Art

Bosphorus Fuarı’nda nispeten ucuza sattığı bir tablo için “şanımız yürüsün” tabirini kullanmıştır (Anonim, 2011).

- c) Günümüz sanatçısı, bir önceki kuşağı “*kinik*” ve “*ironik*” olarak kodlamakta ve yeni sanatçı modelinin 1990’ların ikinci yarısından itibaren adım adım inşa ettiği model, “*kazanma ve risk alma*” ve “*başarıyı mutlaklaştırıp başarısızlığı lanetleyen*” bir anlayışa sahip olmaktadır. Kamplaşmalar kültür politikaları ekseninde büyük yarılımalara neden olmuş, bazı panellerde bile bazı isimleri yan yana getirebilmek mümkün olmamıştır – Örneğin Türkiye’de Performans Sanatı’nın gelişimi ile ilgili düzenlemek istediğim bir panele sanatçılardan biri diğerlerinden daha farklı işler ürettiği, farklı bir konumda yer aldığını ileri sürerek katılmayı reddetmiştir (2011). Bu demokratik bir düzlemin değil, kültür politikaları ekseninde farklı bir sanatçı modelinin yan yana gelişleri ile açıklanabilmektedir. Venedik, İstanbul gibi bienaller, Documenta ya da Manifesta gibi etkinliklerde yer almak ya da İstanbul Modern ya da Arter’de bir sergiye katılabilmek gibi unsurlar, en büyük başarı kriterleri arasında görülmekte, bunun dışında yer alan sanatçılar sanat tarihi yazımında görmezden gelinmeye çalışılmaktadır.
- d) Yeni ilişki modellerinin gelişmesi de bu süreçte gözlemlenebilir. Sergiler için artık klasik açılışlar yetmemekte, Haluk Akakçe’nin sergi açılışı sonrası sadece davetlilere “*özel*” parti gerçekleştirilmesi gibi, bir grubun kendisini farklılaştırmasının göstergeleri görülebilmektedir. Yeni sanatçı modeli artık açılışlara giderken süslü giyinmeyi değil, sadeliği tercih etmekte, takım elbise ya da elbise yerine, blue-jean, t-shirt ve bluzlar giyilmektedir. Cinsel ilişkiler ve rahat arkadaşlık düzeyindeki artış, yeni sosyal yaşam biçimleri geliştirmiştir; bu dönem sanatçısı evini, atölyesini ziyaretçilere ve kamuya rahatlıkla açmaktadır; modernitenin mahrem bir alan olarak imlediği “*sanatçı atölyesi*”, perdelerin kaldırıldığı, vitrini her zaman izlenilebilecek bir “*dükkan*” konumuna çekilmiştir.

4. Sonuç İçin Çıkarımlar: Kültür Politikaları İçerisinde Sanatçının İşlevi

Yeni sanatçı modelinin toplumsal yapıdaki ara katman; bir kontrol, güvenlik, aşırılığa karşı bir bariyer yaratmak; toplumsal denge gibi kavramlarla görünür olan, muhafazakâr bir projeksiyondur. Biçimsel olarak bir sanatçının ürettiği ve aynı sınıfa mensup izleyici kitlesinin de alımlamayı arzu ettiği sanat işinin nitelikleri bellidir: Yeni, farklı, uyumlu, her malzemenin kendi kimliğini koruyarak, diğer malzemelerle yan yanalı, birleşebilmesi-

ki bu açıdan bu işler, “*intermedial*” değil, “*multimedial*”dır. Mekânsal olarak da müzeler, AVM’ler gibi, birçok şeyin bir arada bulunabilmesi ile kodlanır: İstanbul Modern ya da Pera Müzesi cafe/restoranlarından, hediyelik eşya/katalog satışları ve eğitim programlarına kadar birçok niteliği içermektedir.

Sanatçının ya da izlerkitlesinin parayı nasıl kazandığının önemi yoktur, önemli olan kazanmaktır, bu da tüm değerlemelerin kapital üzerinden okunabildiği, konuyu ayakta kalmanın varlık sebebi olduğu bir noktaya getirmektedir. İzleyici için “*baz duyularak tüketilebilecek*” üretimler gerçekleştirilmesi gerekir. Burada işlerde gözlemlenen temel prensipler: Gurbet, Şükran Moral’in “Göçmen Kuşlar” (2005), tesadüf Ahmet Öğüt “Kara Elmas” (2010), şaşkıncılık Şükran Moral “Amemus” (2010), merak uyandırıcı ve şok edici Halil Altındere “A Portrait of a Dealer” (2010) gibi özelliklerdir. Bu bağlamda toplumların sanat eserlerinin/sanat işlerinin toplumsal tarihte işgal ettikleri materyalizm ne günümüz sanatçısının ne de izleyicisinin ilgisini çekmektedir– Nitekim Neş’e Erdok’un “*Tekel İşçileri*” tablosuna olan talep azlığı, bunun göstergesidir (Yılmaz, 2010). Bu iktidara karşı günümüz sanatçısının duyduğu “*çekinmeyi*” gösterdiği gibi, bu modelin kaypaklığını da işaret etmektedir.

Günümüz sanatçısı göçebedir – ama Foucault’nun bahsettiği anlamda değil, buna aşağıda değineceğim. Maceracı, özgür bir ruha sahiptir, artist-in-residence programlarına katılmakta ve gezgin bir karakter arz etmektedir. Fakat bu özgür ruh asla satış ve meta kavramlarından ayrılamayacağı için bilgisayar ve internet bağlantılı cep telefonu ve taşınabilir bilgisayarı sürekli yanındadır.

5. Sanatçı Konumlanmaları İçin İşlev Önerileri

Günümüz sanatçısının işlevi, 19.yüzyılın ya da 1960’ların “neo-avangard”larında ortaya çıkan ve Situasyonist Enternasyonel’in sona ermesiyle birlikte “evrenselin” sözcüsü olma iddiasından uzaklaşmıştır. Evrensel adalet üzerinden yapılan okumalar, bu tarihlerden itibaren yerini – Michel Foucault’nun “entelektüel”in dönüşümü üzerinden yapılan okuma üzerinden gidilirse – “solcu sanatçıya” bırakmıştır (Foucault, 2005). Bunun 20.yüzyılın ilk yarısındaki rolünü “avangard” sanat üstlenmiştir, tabii ki Fütürizm hariç– sanat tarihinin avangard ve neo-avangard’a biçtiği rolün bu olduğu en azından söylenebilir. Avangard’a biçilen askeri anlam bir “kavga” üzerinden mücadele² okumasını önerirken, sürekli önderlik pozisyonunun alınabilmesi için daima ve sürekli bir adım önde olunması gerektiğini göstermektedir.

2 Hegel’e göre “mücadele her şeyin atasıdır”.

Sanatçının rol analizinde yararlanabileceğimiz diğer bir modellemeyi Gramsci’den alarak analiz edebiliriz: Gramsci’nin “entelektüeller” ayrımından hareketle (2009) iki tür sanatçı vardır; geleneksel sanatçı ve organik sanatçılar:

- a) Geleneksel sanatçı, özel ustalıkları olan ve bundan dolayı kendisini hâkim toplumsal gruptan özerk ve bağımsız olarak ortaya koyan bir sanatçı modellemesini göstermektedir. Bu sanatçılar arasında akademililer olarak tabir edilenler (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Gazi Eğitim vb.), sanat tarihçileri (Kıymet Giray, Semra Germaner, Zeynep İnankur, Kaya Özsezgin gibi kendilerini bu sanatın anlamlandırılması noktasında “connoisseur” olarak addedenler), yine bu minvalde davranan sanat tarihçileri, eleştirmenler ve sanatçılar gibi sanat kurumsallaşmasının etrafında yer alan isimler yer almaktadır.
- b) Organik sanatçılar, ekonomik üretim dünyasında ortaya çıkan her yeni toplumsal grup tarafından organik olarak yaratılan tiplerdir. Ait oldukları sınıfın fikirleri ve özlemlerini yönlendirmede işlev görmektedirler. Bu noktada yeni orta sınıf kavramını kabul edersek, bu sınıf kendi entelektüellerini yaratma olasılığına sahipti ve bunu yapmıştır. Güncel sanatın ilerlemesini mümkün kılacak bir estetik-etik blok kurma adına sanatçılar organik olarak 1990’larda ortaya çıkan yeni toplum düzenine ayak uydurmuşlardır. Sanat tarihi alanında Ahu Antmen, Esra Alıçavuşoğlu gibi isimler ve akademi-dışı sanatçılar bu grupta sayılabilir.

Yine tüm bu tanımların ışığında üçüncü bir modelleme öneri sürmek olasıdır ve bunu “spesifik sanatçı” olarak isimlendirebiliriz. Toplumun ve tarihin sürekli bir akış halinde olduğunu ve sürekli oluşum halinde olduğuna dair Herakleitos, Sartre, Hegel ve 1960’ların Zen düşüncesine kadar gelen sistemli düşün yapısının ışığında, sanatçı modellemelerindeki üstbelirlenimci retoriklerin yerine, yeni çoğul ve yerel, merkezsiz bir işlev üstlenmek gerekmektedir. Spesifik, yerel bir alanda uzmanlık ve yetkinleşme becerisi etkin bir yönelim olarak düşünülebilir. Sanatçı modellemesini üç temel spesifik nitelik üzerinden dikotomik önermelerle şemalaştırsak:

- a) Sanatçının sınıfsal konumu: Bu noktada sanatçı ya postmodern sermayenin güdümünde küçük burjuva rolünü ya da toplumun “organik” etkin figürü rolünü oynayacaktır.
- b) Sanatçının politik konumu ya da diğer bir deyişle yaşam ve çalışma koşulları: içinde yer aldığı konumda – akademisyen, bağımsız sanatçı, galeri sanatçısı vb. – isyan ettiği ya da benimsediği ya da en tehlikelisi “kinik” bir pozisyon üstlendiği durumlar.

- c) Sanat dünyasındaki – genel olarak toplumdaki – ekonomik, sosyal ve politik belirlenimdeki yönelimler üzerinde göstereceği duyarlılıklar: Bu değişken bir nitelik gösterebileceği için zaman içerisindeki konumlanmaların Hal Foster’ın Freud’dan aktararak kullandığı “ertelenmiş eylem” (deferred action) kavramı üzerinden okunması gerekecektir (Foster, 2009). Bir olay ancak bir sonraki olayda, öncekini kapsayan ve anlamlandıran şekilde yeniden ortaya, travmatik bir biçimde çıkmasıyla yorumlanacaktır.

Sanatçının konumlanacağı ve işlev göreceği bu sanat sisteminin ekonomi-politiğinin göstergelerini okumak adına bazı öneriler getirilebilir;

- Sanat tarihi, söylem biçimlerinin ve bu söylemi üreten kurumların merkezinde yazılmaktadır.
- Sanatçılar, sürekli ekonomik ve siyasi teşvik altındadırlar.
- Sanat günümüzde geniş çaplı bir dağılımın ve tüketimin nesnesi konumundadır.
- Sanat, belli başlı birkaç kurumun denetimindeymiş gibi lanse edilmekte ve meşrulaştırılmaktadır.

Bu veriler ışığında sanatçının üstlenmesi gereken işlevleri daha net analizini araştırmanın bir sonraki aşamasına bırakarak başlıklarını belirtmeyi uygun bulmaktayım:

- Sanatçıların üniter ve bütünselleştirici yaklaşımlardan uzak durması gereklidir – 101 Çağdaş Sanat İşleri çalışmaları gibi yaklaşımlar monolitik ve dışlayıcı olacaktır.
- Sanatçıların, piramidal hiyerarşik yaklaşımların aksine, çoğalarak, yan yana gelebilerek ve Leibniz’in monad’ları gibi bağlantılarla işlev görmeleri gerekir.
- Farklılık, birlik, hareket ana düstur olarak kabul edilmelidir. Üretken olanın göçebe olan olduğu akılda tutulmalıdır – Nil Yalter bu konuda önemli bir rol model olarak önerilebilir.
- Edinilen konumlar ve konumlanmalara âşık olmadan, tam olarak sahiplenilmeden mücadele alanları sürekli değiştirilmelidir.

Kaynakça

- Anonim (2011). İsmi vermek istemeyen orta kuşak ve genç sanatçılarla çeşitli görüşmeler.
- Arapoğlu, F. (2009). *Robert C. Morgan: Sanatı Yeniden Keşfedebilir Miyiz?*, Birgün Gazetesi, 16 Aralık 2009, s.15.
- Artun, A. (2010) Kültürel Teori I – II Ders Notları
- Bell, D. (1973). *The Coming of Post-Industrial Society*, Basic Books: New York
- Callinicos, A. (2000). *Postmodernizme Hayır*, çev. Şebnem Pala Ayraç Yayınları: İstanbul
- Çevikbaş, S. (2006). *Leibniz ve Felsefesi: Mantık, Fizik ve Metafizik, Çizgi Kitabevi: İstanbul*
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*, çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları: İstanbul
- Foucault, M. (2005). *Entelektüelin Siyasi İşlevi / Seçme Yazılar I*, Ayrıntı Yayınları: İstanbul
- Gramsci, A. (2009). *Hapishane Defterleri (Felsefe ve Politika Sorunları Seçmeler)*, çev. Adnan Cemgil Belge Yayınları: İstanbul
- Marcuse, H. (1997). *Estetik Boyut: Sanatın Sürekliliği, Marxist Estetiğin Bir Eleştirisine Doğru*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi: İstanbul
- Öngen. T. (1996). *Prometheus’un Sönmeyen Ateşi*, Alan Yayınları: İstanbul
- Şimşek, A. (2005). *Yeni Orta Sınıf, L Yayıncılık: İstanbul*
- Weber, M. (2009). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, çev. Gülistan Solmaz, Alter Yayıncılık: İstanbul
- Yılmaz, K. (2010). *Tekel İşçisini Kimse Almadı*, Radikal Gazetesi, 27.12.