

Ad, Soyadı: Yasemin ERENGEZGİN KAFKAS

Bildiri başlığı: KÜRESELLEŞMENİN SANATA ETKİSİ VE ULUSLARARASI SERGİLER /
THE IMPACT OF GLOBALIZATION ON ART AND INTERNATIONAL EXHIBITONS

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 10. Ulusal Sanat Sempozyumu “Yeni Dünya Düzeninde Sanat”,
7-8 Haziran 2012, Ankara

ÖZET / ABSTRACT

Bu metin küreselleşme ve çağdaş sanat ilişkisi hakkındadır. Postmodern durum ve postsanat kavramını açıklamak için küreselleşmenin anlamı ve tarihi üzerinde durulmuştur. Sanata yeni oryantalist yaklaşım, batılı küratör ve eleştirmenlerin sanatçıların çalışmalarındaki rolü ve bu yaklaşımın neden desteklendiği açıklanmıştır. Bu sebeple, uluslararası sergiler ile eleştirmen ve sanat tarihçilerinin görüşlerinden örnekler verilmiştir. Kültürel emperyalizm, ötekileştirme gibi sosyal ve politik meselelerin periferi sanatçıların güncel çalışmalarına etkisi bu metinde önemli bir yere sahiptir.

This article is about the relationship between globalization and the contemporary art. In order to explain the postmodern state and the postart concept, the meaning and history of globalisation is mentioned. The new orientalist approach to art, the role of western curators and critics in artists' works, and the reasons why these approaches are supported is explained. Therefore, some examples of international exhibitions and the ideas of critics and art historians are given. Examining influences of social and political issues like cultural imperialism and othering in contemporary works of peripheral artists takes an important part in this article.

Sanata etkilerine geçmeden önce küreselleşme kavramı üzerinde biraz duralım. Küreselleşme, yaşanan hızlı değişim ile teknolojiadaki çarpıcı gelişmelerin etkisiyle yerel ve bölgesel farklılıkların ortadan yavaş yavaş kalkarak dünyanın kocaman global bir köye dönüşme süreci olarak özetlenebilir. 20 yüzyıl sonları ve 21. yüzyılın başından itibaren ülkeleri ve toplumları derinden etkileyen bir olgu olmakla beraber, başlangıcını sanayileşmenin başlamasına kadar götürürler vardır. Süreci başlatan etkenlerden en önemlileri arasında Sovyetler Birliği'nin dağılması sonucu iki kutuplu dünyanın çözünmesi, dijital devrim ve buna bağlı olarak bilgi ve iletişim teknolojilerinin gelişerek bilgiye erişimin kolaylaşması ve yaygınlaşması, pek çok alanda üretimin yerel ölçekten çıkıp uluslararası ölçüğe dönüşmesi, tüketim alışkanlıklarının değişmesi ve tüketim hızındaki artış sayılabilir. Bu etkenler temel alındığında küreselleşme olgusunun direkt olarak kapitalizm ve onun dünyayı ele geçirme etkinliğinin doğal bir sonucu olduğuna varılması yaygın bir yorumdur.

Bu süreçlerin belli çevreler tarafından birleştirici ve bütünleyici yönleri öne çıkarılarak olumlanması mümkün olmakla beraber, özellikle son yıllarda küreselleşmenin bu etkilerine karşıt olarak parçalayıcı ve yıkıcı yönlerinin baskınlaştığı düşüncesi ağırlık kazanmakta, bu çelişkili yapısı gittikçe daha çok tepki ve eleştirilerle karşılaşmaktadır.

Tartışılmaya başlandığı ilk yıllarda gerçekten de bilginin yaygınlaşması, insanları birbirinden ayırıştırıran ve yabancılaştıran sosyo-kültürel etmenlerin zayıflaması, üretim ve tüketimin uluslararası alanda yaygınlaşması sonucunda daha yaşanılabilir ve daha zengin ortak kültürel üretimlerin ortaya çıktığı bir dünya hayali kurulabilmekteydi. Oysa aradan geçen zaman bize ekonomik dağılımın daha da adaletsizleştiği, doğru bilgiye ulaşmanın güçleştiği, bel bağladığımız teknolojik gelişmelerin bireylerin ve ülkelerin gelişiminden çok her an üzerimizdeki baskıyı daha da artıran “güvenlik” sistemleri, yani her anımızı sürekli izleyip kaydeden kocaman gözler kurmaya hizmet ettiği bir dünyanın resmini gösterdi.

İnternet, çağımızın en büyük bilgi kaynağı olacakken bilgi kirliliğinin, dezenformasyonun temel aracı haline geldi. Küresel köyümüz ise hiç de hepimizin ortak hedeflere yöneldiği, kaynakların mutlu mesut paylaşıldığı bir cennet değil; tam tersine farklılıklarımızın düşmanlık anlamında daha da bilendiği, eskisinden çok daha ayrılıkçı ve merhametsiz bir arena.

Küreselleşmenin yarattığı olumsuz sosyal ve ekonomik koşullar ile postkolonyal durum günümüzde gelişmiş Batı ülkelerinde de huzursuzluğu artırmış, girilen mali sıkıntılar göçmenlere ve yabancılara karşı düşmanca tavırların artmasına, ırkçı ve ulusalcı akımların güçlenmesine sebep olmuştur. Bu durumda küreselleşmenin uluslar arasında bütünleştirici olmak yerine daha da ayırıştırıcı bir rol oynadığı gözlenmektedir.

Siyasi alanda ayrışmalar ve kavgalar artarken, zayıf karşı koyuşlara rağmen kültürel alanda tam tersi bir durum görülmekte. Kültür ve sanat alanında çeşitlilik ve farklılıklar giderek eriyip homojenleşmekte; özgün yaklaşımların yok sayıldığı bir çeşit postmodern klüp dışında kendi olarak, samimiyetle, herhangi bir kurum ya da sosyolojik klana mensup olmadan üretim yapmaya çalışanlar gittikçe azalmakta. Çağımızda herkesin aynı giyinip aynı şeyleri tüketmesi gibi aynı düşünmesi de sağlanarak global emperyalizm zincirinin son halkası da bağlanmış gibi görünüyor.

Bu noktada kısaca postmodern dönem ve bu dönemin sanatına değinmeliyiz. Her ne kadar ülkemizde son 15-20 yılda söylem olarak yaygınlaşmış olsa da, aslında postmodernizm tartışmaları II. Dünya Savaşı'na kadar dayanıyor.

Postmodern tavır modernist değerlerin reddiyle başlamış olsa da, geldiği noktada aslında adlandırılmasındaki “-post” ön ekinin ötesinde, Modernizm de dahil olmak üzere tüm tarihsel değer ve akımların iç içe geçtiği ve aynı zamanda içinin boşaltıldığı kaotik bir yapıya evrildi.

2004 yılında Amerikalı sanat eleştirmeni, sanat tarihi ve felsefe profesörü Donald Kuspit, “Sanatın Sonu” adlı kitabında postmodern dönemde sanatın dönüşümü konusunda ilginç savlar öne sürmüştür. Aslında Kuspit’in kitabı pek çok insanın kafasında olan soru işaretlerinin ve günümüz sanatına yabancılaşan, tepki duyan kitlelerin tavrının kuramsallaştırılmış bir ifadesidir. Kuspit “Sanatın Sonu”nda bu dönemin sanatçılarının yapıtlarını “postsanat” olarak tanımlamaktadır. Yazar eserinde postsanattan bahsederken şöyle der : “... mesaj ne kadar basitse o kadar iyidir; çünkü basit bir mesajın kitlelere iletilmesi diyalektik açıdan karmaşık bir mesajın iletilmesinden daha kolaydır. İdeolojik sanatta – tabii buna hala sanat demek mümkünse- düşünceler slogan haline, bir nevi pankart yazısı haline gelmiştir.”¹ (Kuspit 2004)

Her an kendimiz ya da diğerleri için çılgınca üretmek, koşuşturup durmak zorunda olduğumuz bu dünyada artık durup düşünmeye vaktimiz yok. Son elli yılın felsefi külliyatına baktığımızda postmodern düşünürlerin aslında herhangi yeni bir felsefi önerme getirmediklerini, yazdıklarının ise daha çok sosyolojik saptamalardan ibaret olduğunu fark ederiz. Böyle bir yaşam ve düşünce dünyasının paralelinde artık sanat da sorgulamak yerine gösteren, önermek yerine kaba bir sarkastizmle kabullenilen bir kimliğe bürünmüştür. Ona en çok ihtiyacımız olduğu anda sanatın ölümü yüzümüze bir tokat gibi çarpılıverdi ve bu durumu sessizce kabullenmemiz bekleniyor.

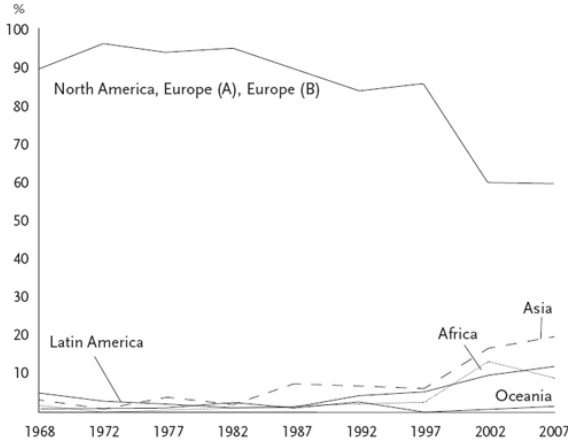
Bu yeni sanat-olmayan-sanat anlayışının en esaslı şov alanı da tabii ki global dünyanın birer eksiksiz maketi olarak bienaller gibi uluslararası etkinlikler olacaktır. Özellikle son 20 yılda bu etkinlikler merkez Batı dışında Doğu, Uzak Doğu, Güney Amerika ülkeleri gibi coğrafyaların rağbette olduğu bir alan haline dönüşmüştür. Enteresandır ki, tüm bu küreselleşme söylemine rağmen bu ülkelerin sanatçılarından hala otantik bir hava beklenmektedir. ABD’li ya da İngiliz bir sanatçıdan daha “evrensel” ya da bireysel tavırlar kabul görür, çoğunlukla sanatçının milliyeti tartışma konusu bile olmazken; bir Çinli’nin “Çinli gibi”, bir İranlı’nın ise “İranlı gibi” sanat yapımları beklenmektedir. Ama bu arada gerçekten Çinli ya da İranlı olmak da bu arenada pek makbul değildir. Asıl geçer akçe olan New York’lu bir İranlı ya da Londralı Çinli olmaktadır. Sanat tarihçisi ve akademisyen Chin-tao Wu “Bienaller Gerçekten Sınır Tanımıyor mu?” başlıklı yazısında uzak diyarlardan sanatçıların, Kassel Documenta veya Venedik Bienali gibi batılı etkinliklerin ilgi odağı olmalarının merkez ile çevre arasındaki ayrımın ortadan kalktığını gösteren bir kanıt olarak sunulmakta olmasından yola çıkarak bu iddiayı kapsamlı şekilde araştırmış. 1968-2007 yılları arasında Documenta’ya katılan sanatçıların doğdukları ve yaşadıkları yerlerle ilgili istatistiki bilgileri çıkarmış ve grafikler oluşturmuş. Wu, bu verilerden hareketle;

Üzerine onca lakırdı edilen “merkezin çöküşü” ve “çevrenin dağılması”, kimilerinin iddia ettiği kadar kesin ve tartışılmaz olgular mıdır? Küresel sanat dünyası gerçekten de kökenleri ne olursa olsun tüm sanatçıları kucaklamakta mıdır – mesela Paris’in veya New York’un nazarında en marjinal olan yerlerden gelen sanatçılar da bu dünyada yer bulabilmekte midir?² (Wu 2009)

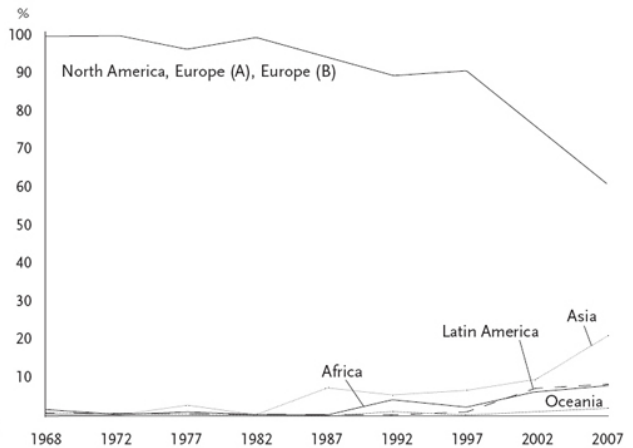
sorularının yanıtını arıyor. Vardığı nokta küreselleşmecilerin ve etkinlik sahiplerinin gururla öne sürdükleri yaygınlık ve kapsayıcılık iddialarını doğrular nitelikte değil ne yazık ki. Verilere göre 1982 yılına kadarki Documenta sanatçılarının yüzde yüze yakını Kuzey Amerika ve Avrupa’da yaşamakta. Daha sonraki sergilerde bu oran biraz düşse de hala 2002’de katılımcıların yüzde yetmiş sekizinin bu bölgelerde ikamet etmekte olduğunu tespit ediyor. Ama asıl sorguladığı nokta, bu yüzdelerin de ötesinde, periferiden merkeze hareket süreklilik arz ederken, tersine bir akışın görülmemesi. Doğal olarak bu durumda periferinin bu etkinlikte gerçek bir temsilinden söz edilemeyeceği ve sanat alanında iddia edildiği gibi bir globalleşmenin gerçekleşmediği sonucuna varıyor.

¹ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, Türkçesi: Yasemin Tezgiden, İstanbul, Metis Yayınları, 2006, s.57

² Chin-tao Wu, **Bienaller Gerçekten Sınır Tanımıyor mu?**, Türkçesi:Elçin Gen, <http://www.e-skop.com/skopbulten/bienaller-gercekten-sinir-tanimiyor-mu/390>



Documenta sanatçılarının doğum yerleri



Documenta sanatçılarının halihazırda yaşadıkları yerler

Wu, soruna istatistik ağırlıklı yaklaşarak bu sonuca varıyor. Üretilen işlerin içeriği ve niteliği açısından baktığımızda, çok daha çarpıcı bir durum çıkıyor karşımıza. Merkezde ya da periferide olsun; her tür coğrafya, ırk ve milletten sanatçı çok benzer yaklaşım ve tarzlarda, benzer söylemleri yeniden üreten işler yapıyorlar. Wu yazısının başlarında;

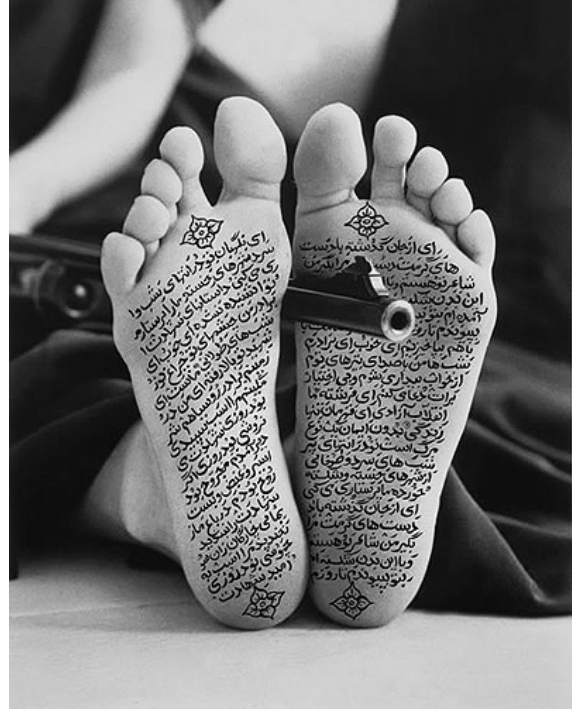
Küreselleşme, melezlik, ulusaşırılık, dünya piyasaları vs. gibi kavramların dillere pelesenk olduğu bir zamanda çağdaş sanat pratiğini sanatçıların milliyeti ve doğum yeri bağlamında ele almak tuhaf, hatta geri kalmış bir yaklaşım gibi görünebilir. Gelgelelim, ulusal aidiyet meselesi, 1980'lerden beri bienalin (keza trienalın veya beş yıl arayla düzenlenen sergilerin) temsil ettiklerinde kilit yere sahiptir³ (Wu 2009) diyerek bu konuda gelebilecek eleştirilere önceden karşılık veriyor. Uluslararası sergilerin bu ısrarlı temsil iddiaları olmasaydı dahi, sanat yapıtının eleştireliliği ve samimiyeti açısından bu homojenleşmeyi ciddi şekilde mercek altına almak gerekirdi. Sanatın ve sanatçının doğası gereği bireysel, toplumsal ya da ulusal kimliklerin yapıtlara yansımaması olanaksızdır. Bir Türk ya da Filistinli sanatçının – kendisini ne kadar “dünyalı” hissederse hissetsin- bir Amerikalı ya da İngiliz’in mesafeli yaklaşımı ve onların yaratım diliyle kendi coğrafyasına, mesela Arap Baharı’na ya da Filistin meselesine dair işler üretmesi inandırıcılıktan uzaktır. Nitekim “bienal sanatı” diye de adlandırılan standartlaşmış, propaganda temelli ya da sarkastik, dışlayıcı sanatın artık belli çevreler dışında seyircisinin kalmadığını görüyoruz. Halkın sanata ve sanatçıya yaklaşımını küçümsemeden önce, bu uzaklaşmada mevcut ortamın payını anlamak gerekir. Sanatın artık ciddiye alınmaması, izlenmeye ve kavranmaya çalışılmaması, popülerlikten uzak kalmasına bağlanagelmiştir hep. Oysa postsanat tam da eleştirdiğimiz popülerliğe oynar; sadece hedef artık geniş izleyici kitleleri değil, içine kapalı ve prestijli, ekonomik gücü yüksek bir “alıcı” zümresidir.

Bu inandırıcılıktan uzak olma ve temsil ettiği ya da eleştirdiği duruma yabancılaşma durumunu Beral Madra’nın “İki Yılda Bir Sanat” adlı kitabından şu pasajla daha iyi örnekleyebiliriz:

İki bienaldir başta ettiğimiz Shirin Neshat, kuşkusuz sıcak bir kadın; ancak etrafı yakacak kadar sıcak değil, çünkü ateşinde bir yapaylık var. Bu yapaylık onun yıllardır yaşamadığı bir ülkenin ve hiç yaşamadığı diğer ülkelerin kadınları adına konuşmasından kaynaklanıyor... Üstelik bu, postkolonyalist söylemin çağıracağı türden bir konuşma... Neshat’ın 4. Bienaldeki fotoğraflarının üstündeki yazılar suya sabuna dokunmayan aşk şiirleriydi. Bu kez daha yürekli bir iş yaparak, dahası ‘sanki’ köktendinci bir toplumda kadının yaşadığını yapay olarak yaşayarak bir çeşit günah çıkartıyor. İstanbul ortamında kara çarşafli kadınların konumu bu denli kolay anlatılabilecek ve algılanabilecek bir şey değil [...] Bunun yorumu izleyicisine göre değişir; bu video New York’ta başka algılanır, Paris’te başka, İstanbul’da başka...⁴ (Madra 2003)

³ Chin-tao Wu, **Bienaller Gerçekten Sınır Tanımıyor mu?**, Türkçesi:Elçin Gen, <http://www.e-skop.com/skopbulten/bienaller-gerçekten-sinir-tanimiyor-mu/390>

⁴ Beral Madra, **İki Yılda Bir Sanat**, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2003, s.99



'90lı yıllarda Doğu'ya dair bienallerde gördüğümüz işler genelde bu yapıdaydı ve ağırlıklı olarak Neshat gibi ABD'li sanatçılar etnik kökenlerine dayanarak bu çalışmalarla öne çıkıyorlardı. 2000'lerde bu durum Wu'nun da tespit ettiği gibi bir miktar değişmiş, periferide yaşayan sanatçıların oranında artış olmuştur. Yine de grafiklerde de gözlemlediğimiz gibi, iddia edilen ölçüde bir temsilden söz edemiyoruz. İçerik anlamında ise merkezde yaşıyor olmasalar da sanatçıların bakış açılarındaki farklılaşması ve özgün görüşlerin artmasına yönelik pozitif bir gelişme göremiyoruz.

Bu durum aslında bize daha da vahim bir tabloyu göstermekte. Artık küreselleşmenin etkisi kültürel anlamda o kadar egemen hale gelmiştir ki, merkezde yaşamaları da sanatçıları aynı görüşleri yeniden üretmekten öteye geçemez hale gelmişlerdir. Periferiyi temsil iddiasında olan ve bu duruma düşen sanatçılar da iki türdür: Bir kısmı gerçekten ele aldıkları konuları postkolonyal, arada kalmış kimlikleri yüzünden bilinçsizce çok yukarıdan bir bakışla yansıtabilmektedir. Bir diğer kesim ise günümüz dünyasında çok güçlü bir sanayiye dönüşen sanat piyasasına bilinçli olarak hizmet ederek çok önemli, can yakıcı konuların bile içeriğini boşaltıp, süsleyip püsleyip sunarak ekonomik çıkar sağlamak peşindedir.

Ali Artun bir sempozyumda yaptığı konuşmada şöyle söylüyor:

“Zamanımızda iletişimin egemenliği daha ziyade tüketim kültürünün, pazarlamanın türevi olarak geliyor. Artık pazarlama, mal ve hizmetlerin çok ötesinde, düşüncelerden, politikalarından kentlere, ülkelere, hatta kişiliklere de varıncaya kadar bir varlık koşulu. Pazarlanamayan şey kimliksiz kalıyor.”⁵ (Artun 2009) Uluslararası etkinliklere Doğu ve Ortadoğu'yu temsilen dahil edilen pek çok sanatçı, Wu'nun belirttiği gibi bir ayakları merkezde olma durumundan ötürü Batı'da ülkelerine dair olumlu bir imaj oluşturma çabasına girişiyorlar. Onların yarattığı bakış açısı çağımızda Yeni Oryantalizm olarak tanımlanabilecek bir duruma sebep oluyor. Bu Yeni Oryantalizm'in klasik olandan farkı, artık Doğu'nun bizzat doğulular tarafından yaratılmış hayali bir yansımasını sunması. Böylece Batı yıllarca eleştiri konusu olan oryantalist hesaplaşmasını yapar görünürken, daha da sağlam bir şekilde bu yeni durumu emperyalist amaçlarında kullanmaya devam ediyor. Emre Zeytinoğlu “Sanatın Suç Ortaklıkları” kitabında şöyle açıklıyor bu durumu:

Bir kavramı kendi yörüngesinden bir kez çıkartırsanız, onu istediğiniz gibi tanımlama ve anlamlandırma özgürlüğüne de kavuşabilirsiniz. O zaman da o kavramı herhangi bir bağlamda üretip durmanız kolaylaşır (aynı, Baudrillard'ın söylediği gibi). Sözelimi (farklılık kavramını dolaşıma sokarak), Kızıldere'yi yok ederken; şiirlerini de 'yaşamın gerçek anlamı' olarak ilan edebilirsiniz. Bombaladığımız, ambargo altında tuttuğunuz yerlerin sinemacılarını yüceltebilir, ödüllendirebilir ve onları 'büyük çağdaş sanatçılar' olarak sunabilirsiniz.⁶ (Zeytinoğlu 2003)

⁵ Ali Artun, **Küreselleşen İstanbul Sanatsal Ekonomisi**, <http://www.aliartun.com/content/detail/48>

⁶ Emre Zeytinoğlu, **Sanatın Suç Ortaklıkları**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2003, s.62

Son yıllarda ciddi bir yükseliş gösteren İran sineması da bu örnekler arasında sayılabilir. Gerçekten de son dönemde İran sinemasının çok iyi örneklerine tanık olduk. Ama burada da gözden kaçırdığımız bir nokta olabileceğini hesaplamamız gerekir. Ortadoğu’da bölgesel işbirliği ile yayımlanan kültür dergisi Bidoun’un editörü, küratör Tirdad Zolghadr’a göre dünya, son dönemde, bir tür sözde uluslararasılığın pençesinde. Zolghadr, son dönem İran sinemasının festivallere yönelik bir türünün ağırlıklı olarak “poornography”, yani bir tür yoksulluk/sefillik sömürüsü olarak tanımlanabileceğini söylüyor. Zolghadr 2006’da Milliyet Sanat dergisine verdiği bir röportajda şunları söylemişti:

...Bu tür filmlerde düşkünlük, yoksulluk cezbedilir, şiirselleşir... Baldırıçıplak veletler sağa sola savrulur, kadınlar köylerde halı temizleyip durur. Şu anda İran’da bu türlü filmlerin üretim dalgası Afganistan’a odaklanmış görünüyor. Birçok sinemacı İranlı taşralıların sorunlarını işlemekten sıkıldı ve kameralarını Afganistan taşrasına çevirdi. Eğer bir İranlı sinemacı Afganistan’a giderse, Batı da bunu hoş karşılamaya dünden hazır. Hele de bu bir kadın sinemacı ise, 'Oooo, İranlı yönetmen mi...' deniliyor. Ağızlar kulaklara varıyor. Oradan ne gelse kabul görüyor.⁷ (Zolghadr 2006)

Yoksulluğun fetişleştirilmesi sadece oryantalist bir sorun değil çağdaş küresel sanatta elbette. Nisan 2012’de Maçka Sanat Galerisi’ndeki “Elmas” başlıklı sergiyle ilgili “Yoksulluk Sanat Olunca” başlıklı bir yazı yazan Nihan Çetinkaya ise şöyle eleştiriyor sergiyi: “Maçka Sanat Galerisi’nde yoksulluğa dair bir sergi yapmanın, yoksulluğu fanusa koyup göstermenin kavram ile aramıza konan mesafeyi fazlalaştırmaktan öteye gidemeyeceğini düşünerek kaygılanıyorum sergi metnini okurken...”⁸



⁷ Evrim Altuğ-T. Zolghadr söyleşi, Milliyet Sanat Dergisi, sayı:563, İstanbul, Milliyet Yayınları, 2006, s.38

⁸ Nihan Çetinkaya, **Yoksulluk Sanat Olunca**,

http://www.birgun.net/culture_index.php?news_code=1335342738&year=2012&month=04&day=25

Ve şu sonuca varıyor sergi hakkında: “Sanatçının sahip olduğu bilgi birikiminin ve deneyiminin hak ettiği sanatsal zenginliği göremediğim için bu sergi yoksullukla ilgili bir yer değiştirme yapmaktan uzak, “yoksulluk” a bir “katkı” yapmaktadır.”⁹ (Çetinkaya 2012) Bu eleştiri yazısının ülkemizde son dönemde yapılan sergiler açısından önemli bir nitelik taşıdığını düşünüyorum.

Batı'nın sanatta vardığı nokta bizde bazı çevrelerin iddia ettiği gibi geçmişten kökten bir kopuş ve yozlaşmanın sonucu olarak basite indirgenemez. Batı kültür ve sanat birikiminin geçirdiği aşamalar gerçekten de sanatçıları belli dönemlerde kendileri de dahil tüm sistemi ve sanat üretiminin gerekliliğini sorgulamaya itti. Bu sorgulamalarla birlikte Dada gibi radikal hareketler ortaya çıktı. Ama bunların sonucunda yeni fikirlerle, yeni yaklaşımlarla doğan farklı akımlarla sanat dünyası yeniden dinamize oldu. Buna rağmen resmin ve genel olarak sanatın ölüp ölmediğine dair tartışmalar sürekli yeniden alevlendi. Postmodern dönemin aslında sanata en büyük katkısı da bu olacaktır belki. Batı dünyası tarih boyunca gereğinden fazla yüceltilmiş sanat ve sanatçı kavramlarını radikal biçimde reddederek gerçekten de bilindik anlamda sanatın sonunu ilan etti. Bu da zaten Platon, Hegel gibi düşünürler tarafından çok eskiden beri sürdürül gelen bir tartışmaydı.

Oysa merkez Batı dışında kalan bizimki gibi ülkelerde bu süreçler hiç yaşanmadan postmodern durum egemen hale geldi. Kendi estetik dilini oluşturmuş, Batı'nın geçtiği tarihsel aşamalardan geçmemiş coğrafyalarda birdenbire temselsiz bir şekilde sonuca atlayıverdik. Evrensel olarak ortada sanatın tamamen ortadan kalkması gibi bir durum, yani Hegel'e göre asıl olan felsefe ve dilin en yetkin haline dönüşmesi ideali gerçekleşmediği sürece insanlığın bir ifade biçimi olarak sanata ihtiyacı sona ermeyecektir. Hegel'in ideal dünyasının gerçekleşme ihtimali burada konu dışıdır. Konumuz için önemli olan, bizim yaşadığımız çağda tam da sanata dair birikmiş potansiyelimiz ve gereksinimimizin dorukta olduğu bir noktada sanat tarafından hayal kırıklığına uğrattılıp küstürülüşümüzdür.

Bu durumun sebebi Batı'nın kültürel hegemonyasıdır. Sanat ölmediyse eğer, sanal olarak nasıl öldürülmektedir? Yukarıda bahsetmiş olduğumuz sözde uluslararası sanat etkinlikleri, sokaktaki insan ve hatta sanat üreten pek çok kişi için bir şey ifade etmemektedir. Medya aracılığıyla egemenlerin dayattığı kültür insanların geleceğe dair ümidini gittikçe yitirmesine sebep olmaktadır. Bunların dışında kalıp samimiyetle sanat yoluyla kendini ifade etmeye çalışanlar görmezden gelme yoluyla ya da yeterince çağdaş olmamakla itham edilerek yok edilmektedirler. Yine Wu'dan bir alıntı yapacağım:

Son yirmi yıldır, büyük ölçekli uluslararası sergiler düzenlemede en çok rağbet gören kurumsal düzenek olan bienalin, (burada “bienal”le uluslararası bienal, trienal vb. etkinlikler kastediliyor)¹⁰ sömürgeciliği kırma ve demokratik olma iddialarına rağmen, hâlâ çağdaş

Batılı sanat dünyasının geleneksel iktidar ilişkilerini bünyesinde barındırdığı görülmektedir. Tek fark şu: “Batılı” kelimesinin yerini, sessiz sedasız biçimde, her kapıyı açacak yeni bir anahtar kelime almıştır – küreselleşme.¹¹ (Wu 2009)

Küreselleşme mi? Kültürel hegemonya mı? Kendimize sormamız gereken soru budur.

Zira Kuspit'in de söylemiş olduğu gibi, “Sanat, sosyal bilimlerin ve spekülasyonun değil, hafızanın bir biçimi ya da dalıdır.”¹² (Kuspit 2004)

Ulusalcılık, otantik olacağım derken geleneksel olanı yeniden üretme ya da dekoratifleşme, piyasaya yaranma gibi tuzaklara düşmeden, samimiyetle sanat yapmakta direnmek gerekir; henüz anlatacaklarımız bitmedi ve her geçen gün çoğalmakta. Yaşadıklarımız insanlığın yükü, sahip olduklarımız insanlığın ortak mirasıdır. Gerçekten bir küresel akıl ve vicdan oluşturabilmek için hala bir umut varsa eğer...

⁹ A.g.m.

¹⁰ Wu'nun yazının sonuna eklediği kendi notundan

¹¹ Chin-tao Wu, Bienaller Gerçekten Sınır Tanı mıyor mu?, Türkçesi:Elçin Gen, <http://www.e-skop.com/skopbulten/bienaller-gerçekten-sinir-tanimiyor-mu/390>

¹² Donald Kuspit, Sanatın Sonu, Türkçesi: Yasemin Tezgiden, İstanbul, Metis Yayınları, 2006, s.202

KAYNAKÇA :

ALTUĞ, Evrim, 2006. T. Zolghadr söyleşisi. Milliyet Sanat Dergisi, 563:38

ARTUN, Ali, 2009. “Küreselleşen İstanbulun Sanatsal Ekonomisi”, <http://www.aliartun.com/content/detail/48>

ÇETİNKAYA, Nihan, 2012. “Yoksulluk Sanat Olunca”, Birgun.net
http://www.birgun.net/culture_index.php?news_code=1335342738&year=2012&month=04&day=25

KUSPIT, Donald, 2006. Sanatın Sonu. İstanbul: Metis Yayınları. Türkçesi: Yasemin Tezgiden
MADRA, Beral, 2003. İki Yılda Bir Sanat. İstanbul: Norgunk Yayıncılık

WU, Chin-tao, 2009, “Bienaller Gerçekten Sınır Tanımıyor mu?”, e- Skop Dergisi Türkçesi: Elçin Gen,
<http://www.e-skop.com/skopbulten/bienaller-gercekten-sinir-tanimiyor-mu/390>
orj. metin: Chin-tao Wu, "Biennials without Borders", New Left Review, sayı 57 (may-june 2009) s. 107-115,
<http://newleftreview.org/>

ZEYTİNOĞLU, Emre, 2003. Sanatın Suç Ortaklıkları. İstanbul: Bağlam Yayınları