

No Ifs, No Buts

Özgen Yıldırım



Yeni bir mekân kurgusu mümkün müdür? Bu kurgulama süreçleri içinde yer alan “özne”nin yeni bir kimlik algısı oluşturulabilir mi? Ya da “özne” artık modern kurgulamanın mihenk taşı olan özne-nesne dikatomisini aşabilir mi? Tüm bu komplike soruların birbiriyle olan bağı ve yanıtlanma süreçleri, toplumsal dönüşümlerin analiz noktalarının anahtarları olma işlevini yerine getirmektedir. Toplumsal dönüşümün dinamikleri karşısında duruşunu alan sanatçılar, tüm bu süreçleri sanat çalışmaları vasıtasıyla yorumlamakta ve bir nevi ayna tutmaktadırlar. Kimi zaman toplumsal gerçekçi bir üslup ile dokümanter nitelikteki çalışmalarını galeri mekânlarına taşıyan sanatçılar kimi zaman sanat çalışmaları üzerinden kendi ütopyalarını izleyici ile paylaşmaktadırlar.

“No Ifs No Buts” sergisi sanatçıların sanat çalışmaları üzerinden paylaşımları da yukarıda değindiğim komplike soruların bir sanat çalışması ile nasıl yorumlandığı ve anlamlandırıldığı ile ilgilidir. Kapitalist sistemin içinde öznenin itilmişliği, nesnenin odak haline gelişi, ulus-devlet yapısının yeni bir form kazanması, bu formun altında sınır olgusunun coğrafi referanslarının yerini artık çok uluslu şirketlerin pazarlama noktalarının alması, özne’ye biçilen küresel kimlik algısının, ta kendisinin tüketici’lik olarak adlandırılması, sınırları aşan bir yaşam biçiminin kültür gibi yerel değerler ve pratikler mekanizmasına entegre edilmesini teşvik eden ideolojik sistemler vs. Tüm bu oluşlar Doğu ve Batı arasında farklı tezahürler gösterirken, özellikle Orta Doğu’da daha şiddetli karşılanmaktadır. Yerleşik değerler sisteminin üzerine tamamen yabancı Batı orijinli değerler sisteminin oturtulmaya çalışılması, yeni/modern bir yaşam tarzının sunulması, özellikle genç kuşakta kendi kültürlerine, yaşam biçimlerine derinden bağlanmalarıyla sonuçlanmış, kısacası kökene geri dönüş şeklinde ortaya çıkarak, tüm tepkiselliklerini fundemantalist hareketler adı altında Batı’ya karşı göstermişlerdir. İran örnek olayından yola çıkarsak eğer, modernist değerlerin nasıl iflas ettiğini daha iyi algılayabiliriz. 1945 sonrası 3. Dünya ülkelerinde Batı teşvikli gelişme ve kalkınma programlarının uygulanmaya çalışılması yeni bir bağımlılık şeklinin ortaya çıkmasıyla ve Batı’nın kitle iletişim araçlarıyla bireyden başlayarak kitlesel olarak zihinlere sızdığı bir dönem olarak tarihteki yerini alır. Hammadde ve petrol ihracatı ile yabancı sermayenin hâkim olduğu karşılıklı bağımlılık ilkesine dayalı bir ekonomi ile televizyondan sürekli yayınlanan batılı yaşam tarzları ve değerler 1960’lardan itibaren Humeyni’nin karşıt propagandalarının ana teması olmuştur. Ona göre kitle iletişim araçları Batı emperyalizminin bir silahıydı ve İran halkı bunu fark etmeliydi. Şah ise gerek kalkınma programlarını gerekse kitle iletişim araçlarını, geleneksel toplum yapısını elimine ederek yerine modern bir toplum kurmanın önemli araçları olarak görmekteydi. 1979 yılında Şah’ın gelişme ve kalkınma programlarına şiddetle karşı çıkan, geleneksel yaşam tarzlarını dinsel değerlerle şekillendirmeyi tercih eden gruplar, yakın tarihin dikkat çeken halk hareketlerinden birini gerçekleştirdi. Şah’ın modernleşme çabaları Humeyni’nin başarılı propagandaları karşısında boşa çıktı. İran’ın yakın tarihinde toplumsal dönüşüm şiddetli bir şekilde yaşandı. Köklü bir siyasal, toplumsal dönüşüm bir kenara itilirken Batı’nın değerleri sığıklarıyla havada

asılı kaldı. Sonuç İran İslam Cumhuriyeti'nin kurulması ve dini kisvelerle şekillendirilen bir toplum yapısının ortaya çıkışı oldu. Batı'nın gelişme ve kalkınma programlarının İran gibi stratejik ve ekonomik öneme sahip bir ülkede halk hareketiyle reddedilmesi, Batı'nın kontrolü dışında kalan yeni bir yapılanmanın ortaya çıkışını beraberinde getirdi.

21. yy'ın ilk on yılında özellikle ön plana çıkarılan, dünya medyasında sürekli yer verilen nükleer tesis ve kimyasal silahlar konusu ülkenin, uluslararası siyasi arenada bir tehdit olarak algılanmasının bir gereği olarak sürekli telaffuz edilmektedir. Batı yeni bir propaganda argümanını keşfetmiştir ve sonuna kadar kullanacaktır. Sanatçı Marco Poloni tam da bu noktadan devreye girmektedir Sanatçı birkaç yıldır Amerika'nın savaş yanlılarının dikkati çektiği İran'da bulunan Bushehr'e gizlice gider ve burayı yakından inceler. İncelemeleri sırasında bir takım kareleri fotoğraflayan sanatçı bu fotoğraflarını yerleştirmesinin bir parçası olarak kullanır.

Bir bakıma nükleer silahlanma kapsamında kişisel bir anlatı inşa etmeye çalışan sanatçı "The Sea Rejected Me/Deniz Beni Reddetti" isimli kısımda, anti-terör ekibinden bir kişi ile çıktığı keşif gezisinde, yakıt rezervlerini gezen sanatçı, yaptığı mülakatın dökümlerini de çalışmasındaki fotoğrafları destekler nitelikte yerleştirir. Sanatçının amacı üzerinde bir uzlaşımında bulunulamamış olan bu konu üzerine spekülasyon kanallarını açmak ve yeni yaşam şekillerini tahsis etmeye yarayacak yeni referanslar elde etmektedir. Bu aslında yeni bir mekân kurgusunun olasılığı ile ilişkilidir. Sanatçı yerleştirmesiyle bu olasılığın peşine düşmektedir. Bu olasılığı destekleyen "Majorana of Sea/Deniz Majorana" isimli kısımda ise sanatçı, Majorana tarafından kaleme alınmış bilimsel bir makaleyi okur ve çok etkilenir. Gelecekte gerçekleşmesi muhtemel görünen post-atom patlaması üzerinde durur. Aynı zamanda radyoaktif bir deniz patlamasını andıran fotoğraflarla desteklenen yerleştirme ürpertici ve karanlık bir geleceğe işaret verir. Sanatçının bu seri yerleştirmesinin en naif kısmını ise 1970'lerde çekilmiş amatör bir fotoğraf serisi oluşturmaktadır. "Persian Gulf Incubator/Basra Körfezi İnkübatörü" isimli kısımda yer alan bu fotoğrafta New York Limanı'nda "T/S Raffaello" isimli İtalyan lüks yolcu gemisinde el sallayarak veda eden yolcular arasında bir kadın ön plana çıkmaktadır. Sanatçı bu fotoğraftaki durumu kendi çocukluğunda yaşadığı deneyimle özdeşleştirir. Sanatçı çocukluğunda New York'tan Napoli'ye giden bu gemiye binmiş ve yolculuğa çıkmıştır. Bu özdeşleştirme sanatçının sanat çalışmalarının deneyimle olan ilişkisini net bir şekilde ortaya koymaktadır.



"Orta Doğu'nun önemli noktalarından Filistin mülteci kamplarından yola çıkan Ursula Biemann dokümanter nitelikte bir video çalışmasını izleyicinin algısına açar. "X-Mission/ X-Görev" isimli çalışmada sanatçı, Susan Arkam, Bilal Khabeiz, Samar Kanafani, Ismael Sheikh Hassan, Oroub elAbed ve Beshara Doumani ile gerçekleştirdiği mülakatlar üzerinden hümaniter analiz ve değerlendirmelerde bulunur. Sanatçı, kaydettiği görüntülere bir takım sanatsal müdahalelerde bulunarak, mültecilerin kamplarda nasıl bir yaşam biçimi oluşturmaya çalıştıklarını, kendilerine dikte edilen bu mekânları nasıl dönüştürdüklerini göstermektedir. Bu gösterimle o, izleyiciyi Filistinli mülteci

gruplar arasındaki bağlardan ve ilişkilerden yola çıkarak onların, kültür atmosferi ile aidiyet duygusu üzerine düşünmeye çağırır. Lübnan'daki Nahr el-Bared mülteci kampının yeniden inşa edilmesi, işgücünü Çin ve Hindistan'dan sağlayan Ürdün'de bulunan, Nitelikli Sanayi Bölgesi ile kampta bulunan Filistinli mülteciler arasındaki grift ilişkiler bu videoda izleyici ile paylaşılan vakalara birer örnek teşkil eder. Mültecilerin buldukları kampları dönüştürmeleri ve bu dönüşüm içinde kendilerine biçilen kimlik ile sahip oldukları kimlik arasındaki açıklanması zor durumların yansıtıldığı video çalışması, Orta Doğu'da birey olmanın, halk olmanın, sınırları belirlenmiş bir mekânda yaşamak zorunda olmanın vb. yaşanılabilirlikleri açıkça gözler önüne serer.

"No Ifs, No Buts" sergisinde "Hiçbir Yerde Randevu" isimli kapsamlı bir yerleştirme ile yer alan Zbynek Baladrán, Kominist Manifesto ile Karel Honzik'in ütopyik fikirlerinin birbirlerini tamamladığı görüntüleri videoya almıştır. Duvara projekte edilen görüntüler akarken, yerde konumlanmış bir büyük ekran ve hemen ardında 3 küçük ekran bulunmaktadır. Sanatçı bu ekranlarda tarihsel kaynakları yakın plan olarak göstermekte ve dışarıdan bir el müdahalesiyle sayfaları çevirmektedir. Küçük ekranlarda yer alan kaynak defterler, üzerinde el yazısı ile bir takım notlar alınmış sayfalardan oluşmaktadır. Bu notlar arasında göze çarpan krokilerin hemen yanına iliştilmiş olan ibareler terör ve Hamas'tır. Yerde konumlandırılmış videolar ile duvara projekte edilen video görüntülerinin ortak noktası ise mükemmel kominist toplum fikrinin tarihi argümanlarla irdelenmesidir. Sosyalist Çekoslovakya'da hazırlanmış olan bu yerleştirmenin video görüntüleri, tarihi argümanlardan yola çıkarak liberal kapitalist toplumlar ile bir karşılaştırmanın yapılması anlamında referanslar vermektedir.

Toplumsal değişim ve dönüşümü mekân ve yapı üzerinden irdeleyen çalışmalardan biri Daniel Knorr'un diğeri ise Aglaia Konrad'ındır. Daniel Knorr "Bükreş Mimarisi 2001/2005" isimli fotoğraf serisiyle, izleyiciyi Bükreş'in kentsel dönüşümüne tanıklık etmesini sağlar. 26 fotoğraftan oluşan fotoğraf serisi, kentlerin periferisindeki çorak, atıl araziler ile yeni ve eski binaların inşasını ve yıkımını kare kare verir. Yıkımı gerçekleştirilen eski binaların yerine modernizmin o tek biçimci, küçük dairelere sahip çok katlı binaları yerleştirilmektedir. Kominist geçmişi bir tarafa bırakarak AB standartlarında yeni bir yapılanma içine giren kentte, siyah-beyaz çekimlerde bulunan sanatçı, kentin ve kent sakinlerinin yaşadığı duygu durumlarını ve kentin yeni yapılanmasının karanlık yüzünü şiddetli bir şekilde vurgular. Kent mekânlarının belirleyicileri artık kendileri değil, dış bir müdahaledir.

"Çöl şehirleri" isimli video çalışmasıyla, çöl arazilerinde modernist yapılanmaları konu edinen sanatçı Aglaia Konrad; Kahire, İskenderiye ve Anwar el Sadat gibi şehirleri inceleme nesnesi olarak belirler. Bu kentlerin durumu ile ilgili 2 ayrı yazardan metin çalışması ister. Bu metinlerin seslendirilmesiyle videoyu gerçeklik ile kurgu arasında salıncıdan sanatçı, Batılı modern değerlerin yerel kültür öğeleriyle olan çatışmasını, yapı olgusuyla izleyiciye aktarmaktadır. Bu aktarımdan çıkan sonuç ise bir hayli ilginçtir. 1990'larda uygulamaya geçen kent projelerinden yararlanmaya başlayan insanlar modern bir yaşam tarzını ve ilişkileri aramaya başlarlar. Ancak bir taraftan geleneksel yaşam tarzları ve kültürel ilişkilerini bu yeni mekânlarda sürdürürken diğer taraftan modernist ilişkilerin kendiliğinden oluşacağı sanrısı, bir müddet sonra yabancılaşmanın ve aidiyet duygusunun ortadan kalkmasının önünü açar. Nitekim buralarda ikamet edenler bir müddet sonra bu binaları terk etmişlerdir. Buralar adeta harabeye dönmüş ve hayalet kent görüntüsüne bürünmüştür. Bu projelerin başında ütopyik beklentiler içinde bulunanlar, şimdi gerçekleşmeyen hayallerinin varlığını bile yok saymaktadırlar.

"No Ifs, No Buts"da sergilenen "özne" odaklı çalışmalardan biri Esra Ersen'in "Hangisini Seçersin" isimli video yerleştirmesidir. Toplumsal cinsiyetçilik tarafından belirlenen kadına biçilen roller ve konumlandırmalar üzerinden giden sanatçı, konu üzerine bir takım mülakatlarda bulunur. Kadınları kendi konumları üzerine düşünmeye ve yorumlamaya sevk eden sanatçı, aynı zamanda "mekân politikaları"nın üzerine düşündürür. Kadınların daha çok güvencesiz, geçici işlerde çalıştırılması, uzmanlaşma ve yükselme gibi konularda ayrımcılığa maruz kalmaları genellikle geleneksel konumlandırmalardan kaynaklanmaktadır. Moda dergileri mülakatlarda kullandığı materyallerden bir tanesidir. Ve sanatçı "kadın bu dergilerde nasıl presente ediliyorsa öyle olmalıdır" şeklindeki steroipleri alternatif düşüncelerle yıkmaya peşine düşmektedir.

Sinisa Ilic ve Goran Fercec'in "Heiner M'ye Mektup/ 2. Nüsha" isimli yerleştirmelerinde, Goran Fercec tarafından yazılan performans metni, küçük ebatlı görsel çizimlerle desteklenerek sunulur. Öznel olanın sanatsal olanla birlikteliği samimi ve bir o kadar da gerçekçi bir şekilde ortaya çıkar. Figüratif ağırlıklı çizimler ve mekân tasarımlarının yer aldığı bu çalışmalarda varılan ortak sonuç; yaşanan ve çalışılan dünyada kendi konularımızın yeniden ve yeniden ifade edilebilmesidir. Burada kültürel ilişkilendirme söz konusu değildir zaten bu ilişkilendirme şartta değildir.



Nevin Aladağ "Mezanin" isimli canlı performansın video dokümantasyonunda, Hamburg'ta Bergstrasse sakinlerinin yaşam koşulları ve deneyimleri üzerine görüşlerini alır. Görüşlerini aldığı kişilerin ses kayıtlarını, cam önüne konumlanan ve serbest hareket alanına sahip olan bir oyuncunun dudak hareketleriyle izleyiciye aktarır. Oyuncu adeta konuşan kişinin kimliğine bürünür. Sayıca taklit eden kişi tek ancak taklit edilenler bir hayli fazladır. Konuşan kişilerin tek bir ara yüzle aktarılması, o kişilerin bedenlerinden başlayarak kimliksel özelliklerine kadar hiçbir referans değerini görsel olarak yansıtmaz. Tüm tikel unsurlar tümel bir kişilik olarak izleyiciye geçer.

Yerel topluluklar üzerine kavramsal ve politik düşünme kanallarını açan, finansaşma süreçlerini detaylı bir şekilde inceleyerek toplumsal değişimin mümkünlüğü üzerine düşündürmeyi amaçlayan sanatçılar Marina Grzanic, Aina Smid ve yardımda bulunan Zvonka Simcic; "Çıplak özgürlük" adını verdikleri video çalışması ile sergide yer almaktadır. Video çalışmasının arka planında Ljubljana'dan 7 genç ve sanatsal uğraşları olan diğerleri, Ljubljana'nın yakınında bir köy de bir araya gelirler. Onlar bu köyde kapitalizmin ve sömürgeciliğin üzerine düşünürde bulunup sanatın politik ve eğitim ile olan ilişkisini ve bu ilişkilerin toplumsal değişimin itici gücü olup olamayacağını değerlendirmektedirler. Onlar her şeyin küresel bazda değerlendirildiği bir sistem içerisinde yerel bir toplantı gerçekleştirmekte ve radikallikleri bağlamında yeni sosyal ilişkilerin imkân dâhilinde olduğunun altını çizmektedirler. Bir metafor örneği olan çıplaklık olgusu, videoda bedenler üzerinden işlenerek ideolojik alt metinlere referans sağlamaktadır.

Şimdiye kadar yaptığı sanat çalışmaları bağlamında sergide yer alan önemli bir isim, Santiago Sierra ve çalışması "10 İşçinin Arkasına Püskürtülmüş Poliüretan" riskli aynı zamanda ideolojik göndermeleri olan bir performansın dakika dakika görüntülenmesinden oluşmaktadır. Performansta, 10 Iraklı kadın ve erkek işçi üzerine havayla temasa girdiğinde hızla sertleşen zehirli sıvı plastik olarak tabir edilen poliüretan püskürtülmektedir. Bu işlemde zarar görmemeleri için özel bir kıyafet giymişlerdir. Sanatçı kullandığı malzemenin niteliği ve kullandığı kişilerin uyruklarıyla tartışmaları başlatır. Irak Savaşı, kimyasal savaş ve Iraklı savaş esirlerine uygulanan işkence sanatçının üzerinde durduğu konulardır. Gruplar şeklinde ikişerli sıralanan işçilerin üzerine püskürtme işlemi yapılırken giydikleri özel kıyafet sanatçı tarafından İslam ve Batı arasındaki kodlamalara atıfta bulunur. Batı'nın "örtünme" olgusuna karşı aşırı hassasiyeti, bu olgunun militarizmin ana hedefi haline de getirmektedir. Püskürtme işleminin kendisi ise doğrudan savaş suçları ve işkenceyi irdeletmektedir. Savaş, kapitalizmin olmazsa olmazı rekabet olgusunun en aşırısı olması itibarıyla de başlı başına çözümlenmesi gereken problem olarak karşımıza çıkmaktadır.

“No Ifs, No Buts” sergisinin kanımca en naif sanat çalışması olan Nada Prlja’nın “Sıra” isimli yerleştirmesi, serginin hemen girişine konumlandırılmıştır. Sergiyi gezmek için merdivenleri çıkan izleyicinin içinden geçmek zorunda bırakıldığı ve bizzat deneyimledikleri bu çalışma aslında havaalanlarında zorunlu olarak girilen pasaport kuyruklarına göndermede bulunur. Mekân değiştirmek için bu hatları kullanmak bireyi zorunluluk kavramıyla baş başa bırakmaktadır.

Glсен Bal ve Walter Seidl’nin küratörlüğünde 1 Aralık- 9 Ocak tarihleri arasında DEPO’da izleyicinin beğenisine sunulan “No Ifs, No Buts” sergisi, kratrlerin bir araya getirdikleri isimler ve sanat çalışmaları açısından oldukça zengin ve başarılı bir sergi olma özelliğini taşıyor. Kişi, grup, toplum ve ülkelerin spesifik olarak yer aldıkları sosyal konteks içinde tezahür eden oluşların sanatçılar tarafından bir sanat çalışmasına dönüştürülerek farklı bakış açıları geliştirmeleri ya da bu oluşları olduğu gibi izleyici ile paylaşmaları “duyarlılık” olgusunun önemini bir kez daha vurgulamakta ve izleyiciyi bu olgu üzerine düşünmeye sevk etmesi yönünde önemli bir adımında göstergesi olmaktadır.