GÜNÜMÜZ SANATINDA ANTROPOLOJİK VE ETNOGRAFİK ETKİLER

RAWA ÖZGÜL KILINÇASLAN SAKARIŞ

Dokuz Eylül Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü
İZMİR

ozgul.kilincaslan@deu.edu.tr

Anahtar Kelimeler: Güncel sanat, etnografi sanatçı, paradoks nesne, sanat ve politika

Özet

Güncel sanat ve kültür bilimsel kimi söylem ve eleştirmenlerce paradoksal değil karmaşıklıklar içeren hatta güncel sanat kültüre doğru çalışmaz. Tıpkı avangard hareketin bulunduğu kültürüne bir başkaldırı olduğu gibi tıpkı yeni avangard yorumlar ya da anti sanat pratikleri, geniş perspektiften kültürün bir parçası haline gelirler. Bugünün sınırsız ve heterojen sanat ürünlerini içerisinde barındıran gelişmiş bir kültürün anlamın değişmekte sanat pratiklerinde kimlik ve kültürel üretimlerin yönlendirdiğini görmekteyiz. Özellikle kavramından ilham alınarak bir kimlik ideoloji sabunu üretimleri Louis Gruyun Art Power adlı kitabında ulusal kimliğin paradoksal nesne kataklerini tasvirlemektedirler. İdeolojik yaklaşımla çalışmalarda sanatçı kültürün sanat ortamında değişiklik yaratma ile birlikte alıp verdiği de çeşitlenen tanımlara sahiptir. Benzer şekilde Hal Foster'ın Gerçeğin Geri Dönüşü kitabında tanımladığı Etnografi sanatçı modelinde kendi kişisel bakış açısını. Buradan hareketle Umut Çevikel, Halil Altındere, Burak Delier gibi sanatçıların üretimleri özgünden paradoksal sanat üretimi, etnografi veya antropolojik olarak nitelendirilen eserler üretmektedir.

Günümüz Sanatında Antropolojik ve Etnografik Etkiler

Sanat üretmek / üretici olarak hepimizin arasında bir varlık olmak ile ilgili bir yorumdan bir estetik kaygı karşısında politik bağlandı işlem. Kendilerini politikaya bağlı olarak sunduklarında, tavırlar sanatsal değer kategorisidir. Sorunun yanıtlanmasındaki temel zorluk, soyutlama içinde hazır sayılar tanımlamak olmasından dolayı verilecek her yanıt bakışın mutlak sınırlarını belirleyecek ait soru kavramlarına dair yanıt verecek materyale dönüşmelidir. Politik duyarlılığa dayalı bir sanat eserini bir bakış açısıyla değerlendirmeye çalıştığımız kanısındayım, sıklıkla kültür incelemesinin antropoloji ve etnografi gibi sosyal disiplinlerine özgü olan araştırmalarından yararlanıldığı görülmektedir. Bu modernle ait bilimsel söylemlerden beri olarak. Gerçekten alansallık ilişkisiyle üretilen sanat, kendilerine atfedildiği bir tanımlamayı yansıtabiliyor mu yoksa yeniden alansallaşmaya mı başlıyor, sorusunu ele alabiliriz. Bu noktada yeniden belirleyecek olan kavramların anlamları yeniden alansallaşmasından ve kendi disiplinlerinin değerlendirmeleri ile uzaklaşarak kurduğu yeni anlamlarını yüzeyden yitirmesi olasılığıdır. Yanlış bir belirleyecek değil bir durumda yitirilen anlamlar üretmek çalışmanın kendini sabote etmesidir. Alansallık ideal yaklaşımlar, geçişken farklılıklara alanlaşmaya inanlar mal ötesi Gruyun tezini ve ana tezini ayırt zamanında bir araştırmanın konusu nesnesi

olarak paradoks nesne tanımı bu tür çalışmaları değerlendirmede yararlı olabilir.[1] Boris Groys burada yapıtın eş zamanlı olarak, sanat yapıtı olması ve olmaması gibi (Duchamp Pisuvar örneği), geometrik bir figür ve resim olması gibi (Malevich Black Square örneği), gerçekçi ve soyut olması gibi (Gerhard Richter örneği) daha çok ontolojik yapıya ilişkin paradoksların altını çizmiştir. Ama burada ele alınan işler sanat tarihi açısından belli başlı kırılma noktalarıdır. Bu nedenle onları takip eden benzer espirilerden yararlanan işleri zaten kendi bünyelerinde yok edeler. Tony Godfrey'in Conceptual Art adlı kitabında sürrealist hazır nesneden bahsederken, Duchamp'tan hemen sonra hazır yapıt kavramının değiştiğinin altını çizer. Bu nedenle paradoks nesne olarak ele aldığım daha güncel örnekler Groys'un örneklediği öncüllerinin anlamsal yoğunluğunu taşımamaktadırlar. Bunun bilincinde olarak, pozitif ya da negatif herhangi bir yargı barındırmadan soru içindeki soruları kavrayabilmek için estetik bağlamları zayıf fakat güncel politik söylemler içeren çalışmaları üretim aşamasından sergilenme pratiğine kadar devam eden süreçte paradoks nesne olarak değerlendirmenin, hem sanatçı hem de izleyici açısından daha rahatlatıcı olacağını düşünüyorum. Aksi takdirde sorulanma yanıtlarken indirgemecilikle ya da anlamı saptırmakla yargılanmamız kaçınılmaz görünmektedir.

Sanatsal üretim genel ekonomi tarafından koşullandırılmışlık yargısını koyabiliyorsak, sanat çalışmalarının kime ya da nereye söylendiğini de aslında üretimin en başından tahmin etmemiz olasıdır. Geçtiğimiz yüzyılın başında ve ikinci yarısından hemen sonra avangard yaklaşımların tersinir etkisini samimiyetle karşılayabiliriz belki. Ama özellikle 90'larda sanat yapıtının simgesel ekonomisinin, içinde yer aldığı bağlamın genel ekonomisinden bağımsız olmadığı bilinen bir denklemdir. Sanatsal görünürlük kaygısından uzaklaşmadan hatta belirli bir ölçüde bunun hesaplandığı hissi uyandıran bir çalışmanın, politik sosyolojinin alanına dahil edebileceğimiz söylemlerin bu hesaplanma hissi ile birlikte değer kaybına uğrar mı? Soru içindeki sorulardan biri de bu olmalıdır. Çünkü estetik kalite kaygısı gütmeden politik bağlantısına yaslanan işler söylemi de zayıfladığında iki kez değer sorgulamasına tabi tutulmuş olur. Çalışmanın esas espirisinin yüzeyde çözülmesi ve estetik bağlamlarla kurduğu zayıflık onu yalnızca bulunduğu anda anlamlı atfederek, süreksiz bir şimdiye hapseder.

Diğer bir taraftan sanatsal otorite ve kültürel politika arasındaki ilişkiye Walter Benjamin'in "Üretici Olarak Yazar" paradigmasından hareketle yeni bir paradigmanın altını çizen Hal Foster "Etnograf Sanatçı" tanımlaması ile "kültür yarması ile ulaşan ve çeşitliliği kutlayan" " merkez sanat piyasasını ve onun içinde görünürlük kazanmaya çalışan merkezden olmayanların üretimlerini değerlendirmede zihin açıcı rol oynar.[2] Ekonomik ilişkiler bağlamında tanımlanan öznenin kültürel kimlik bağlamında algılanan özneye dönüşmesinin zorluğunu belirtmekle birlikte iki paradigma arasında belirgin paralellikler ortaya koyar. Burada kimi varsayımların sorunlu bir biçimde ikinci modelde de devam ettiğini söyler. Birinci varsayım, politik dönüşüm alanının aynı zamanda sanatsal dönüşüm alanı olduğundan ve buna bağlı olarak politik öncülerin sanatsal öncülere tahakküm ettiğinden bahseder. İkinci varsayım ise bu alanın kültürel öteki ya da ezilen postkolonyal gibi başka bir yerde olduğudur. Üçüncü varsayımda, kendisinden yardım istenilen sanatçının kültürel öteki olarak algılanmasının zorunluluğunu aksi takdirde dönüştürücü ötekiliğe erişiminin kısıtlı olacağıdır.[3] Foster'ın ifadesi ile "ideolojik koruyucu" rolünü üstlenen sanatçı etnograf rolünün yanı sıra yerli ve bilgi veren rolünü de üstlenmesi istendiği zaman tehlike daha da derinleşir.[4]

Öncelikle mesafeli bir duruşla paradoks nesne olarak ele aldığımız çalışmanın müellifi etnograf sanatçı kimliği ile karşımıza çıktığında soru içindeki sorular çalışmanın kendisinden üreticisine doğru evrilir. Bu arada çalışmanın müellifi meselesi de ayrı bir tartışma konusudur. Özellikle merkezdeki sanatçının geciken adımı espirisinden yola çıkılan çalışmalar öncül örneklerinden hemen sonra ironik güçlerini de yitirdiklerinden daha da yüzeyselleşirler. Serkan Özkaya'nın geriden gelme fikrine dayalı sanatın epistemolojik sorunlarına ilişkin çalışmaları yerel bağlamda öncü nitelikteydi. Ardılları benzer bir espiriyi takip

eder niteliktedir. Süreç içinde daha doğal çeşitlenmeler gösteren Türkiye'deki güncel sanat çalışmaları geçmiş yıllarda özellikle belirli coğrafi konumlara göre tanımlanmaktaydı. Bu konumlandırmalar sanatçılar tarafından da sıvedilikle benimseniyor gibi görünmektedir. Etnograf sanatçı tanımlamasına denk düşen ve geriden gelme fikrini yerli ve bilgi veren kimliğiyle özdeşleştiren çalışmalardan birisi 2003 tarihli Şener Özmen / Erkan Özgen'in Tate Modern Yolunda adlı videosudur. Don Quixote ve Sancho Panza karakterlerine atıfla iki Kürt gencinin Tate Modern'i arayışlarını anlatan video etnograf sanatçı paradigmasının sorunlu varsayımlarına denk düşmektedir. Diğer bir taraftan bu çalışmanın sergilendiği etkinlikler, galeriler ve yer aldığı koleksiyon düşünülürse sanatsal değer kategorisine ilişkin sorduğumuz sorunun zorluğu daha da belirginleşir.



Resim 1. Şener Özmen / Erkan Özgen, Tate Modern Yolunda, 2003



Resim 2. Halil Altındere, Annem Fluxus'u Seviyor Çünkü Fluxus Anti-Sanattır, 2002

Benzer şekilde Halil Altındere'nin Fluxus seven anne portresi, kültürel öteki kimliğinin sanatçı aracılığı ile bir kez daha politik dönüşüm alanıyla sanatsal dönüşüm alanını eşitlediği "başka bir yer" olur. 9. İstanbul Bienali'nin tartışmalı misafirperverlik alanında yer alan Burak Delier'in Avrupa Birliği bayrağına benzer çarşaflı kadın portresi ise reklam imgesi mantığının ötesine geçememiştir. Freud'un küçük farklılıklar narsizmi dediği şey bugünkü toplumsal düzlemde özellikle reklamlar aracılığıyla yüceltilmektedir. Bu yüceltme tam tersi bir şekilde yüzeyde eleştirel bir yapı olarak sunulsa da reklam imgesi niteliğini aşamayan bir görsel dil söz konusudur.



Resim 2. Burak Delier, Avrupa Birliği Çarşafı Kadın, 2005

Estetik kalite karşısında politik bağlantısı daha güçlü olan çalışmalar konusunda netleşemeyen sorular oluşsa da Boris Groy'un "The Weak Universalism" makalesinde altını çizdiği anti profesyonellik yaklaşımı yanıtları netleştirebilir. Anti profesyonellik sanatı demokratikleştirme yönünde önemli bir adımken bu profesyonel olmamakla karıştırılmıştır. Bilgi ve ustalık anti profesyonellik için gereklidir. Öncüllerinden hemen sonra benzerlerinin varlığını tehdit eden, temel problemlerden biri budur. Groys aynı makalesinin girişinde sanatçıların akademikleşmeyi ve kurumları eleştiren yaklaşımının uzun bir geleneğinden bahsediyor ve sanatçıların kendilerini kurumsal bir figür olarak eleştirmediğinin altını çiziyor.[5]

Müzeler, akademiler, galeriler, küratörler ve sanat eleştirmenleri sanatçılar tarafından eleştirilmiştir. Sanatçılar aynı eleştirel bakışı kendilerine de yönelttikleri takdirde sanatçıların kurumlaşması ve pazar ekonomisi ile olan ilişkileri de farklı boyutlar kazanabilir. Günümüz sanatında hakim olan avangard anlayış geç avangardın akademikleşmiş halidir diyen Groys burada sanatçıyı ele alış biçiminin gelenekselmiş bir yaklaşım haline geldiğinden bahseder. Bu nedenle oluşan bu yeni yapı da eleştirilmelidir ki diğer kurumsallaşmış ve artık ihtiyaçlara cevap vermediği düşünülen yapılar gibi kendisini yenilemeli belki de dinamik bir hale gelmelidir. Böyle bir sonuca uygun düştüğünü düşündüğüm bir çözüm Stephen Wright'ın önerdiği disiplinlerarası sanatçı modelidir. Bu, sanatçının süreç içindeki durumunu öne çıkaran, kendi bilgi ve becerisini ortak paylaşıma açan bir modeldir. Sanat adına bir şey edinme kaygısı olmadan, bilim insanları ile ortak çalışabilmekten bahseder. Gerçeklik içinde bir eylemde bulunmak amacıyla sanat ütopyasından uzak duran bir sanatçı modelini öne sürer. Bu aynı zamanda, yapıtı, yaratıcısı ve alıcısı kutsallaştırılmayan bir sanattır.[6] Sanatı hayatla eşitleyen bu öneri, sanatın epistemolojik sorunları açısından da bağlamı açısından da soruları yanıtlayabilir.

Kaynaklar

1. B. Groys, Art Power, The MIT Press,(2008)
2. H. Foster, Gerçeğin Geri Dönüşü, Ayrıntı Yayınları, (2009), s.213
3. agk., s.216
4. agk., s.217
5. B. Groys, e-flux journal, 15, (2010) http://www.e-flux.com/journal/view/130
6. A. Akay, S. Wright, Sanat Dünyamız, 92, 130-135, (2004)
7. T.Godfrey, Conceptual Art, Phaidon Press, (1998)

Notlar

- Unicef'in reklam sloganlarından biri.

ANTHROPOLOGICAL AND ETHNOGRAPHICAL INFLUENCES IN CONTEMPORARY ART

RABİA ÖZGÜL KILINÇASLAN SARIKUŞ

Dokuz Eylül University
Faculty of Fine Arts
Department of Painting
İZMİR

ozgul.kilincarslan@deu.edu.tr

Keywords: Contemporary art, artist as ethnographer, paradox object, art and politics.

Abstract

According to some curators and critics, the relationship between contemporary art and culture does not include parallelism but contrast, furthermore, contemporary art does not even nurture the culture. Like the engagement of avant-garde movement and bourgeois culture in a way, new avant-garde interpretation or anti-art applications become a part of the culture in a broad perspective. The intensity of identity and memory centered production especially outside the western societies is conspicuous in today's transitory and heterogeneous production of art. A number of ideologically based production constituted by the concept of "Other" bear the paradoxical object character that Boris Groys had underlined in his book "Art Power". Proposed thesis in ideologically approached works sometimes possesses a character that constitute its own antithesis when it is subject to environment of art. Likewise, artist as ethnographer model defined by Hal Foster's "Return of Reality" book also contains its own paradoxes. Hence in this text, ideas like paradoxical object of art and artist as ethnographer and anthropologist are discussed from the work of artists like Sener Özmen, Halil Altındere, Burak Delikter.

Anthropological And Ethnographical Influences In Contemporary Art

One of the hardest questions that sometimes we all have to answer as art producer /audience is which category of artistic value is undertaken by politics-related works when they are presented in opposite contexts to their own policies especially in the face of aesthetic quality. The main difficulty in the answering of the question is that it harbors other questions in the same question. Any answer to the question should be of quality that may answer the sub questions by testing the boundaries of information. Some works that can be categorized in so-called politic sociology force the limits of field works unique to basic disciplines such as ethnography and anthropology of cultural analysis. So, as a subset question, we can discuss the question, can the art which was made beyond the field really create a platform of its own as outside of the field or is it starting to stay in the field again? At this point, the thing that will determine the answers is its possibility to lose the meaning of the

structure which it made by getting further away from the values of its own field before the study being in the field again. Another situation which can determine the answers is that it sabotages itself by the lost meaning turning into its contrary. Are the approaches outside the field bringing one another within the field again? Paradox object definition as an art object that support Gray's both thesis and antithesis can be useful in the evaluation of such studies.[1] Boris Grays here highlighted the paradoxes especially concerning ontological structure such as the fact that a work is both a work of art and not (Duchamp Fountain case), or that fact that it is both a geometric figure and a painting at the same time (Malevich Black Square case), or the fact that it is both realistic and abstract (Gerhard Richter case).). However, the works mentioned here are the main breaking points in terms of art history. So, in their internal structure, they already destroy the works which benefited from the similar works which followed them. While Tony Godfrey mentions about surrealist ready-made in his Conceptual Art book, he underlines that ready-made term changed just after Duchamp. For this reason, the updated cases I analyze as a paradox object do not have the same meaning intensity as the previous ones that Grays exemplified. By being conscious of this, in order to comprehend the questions inside the questions without any negative or positive judgement, I think that evaluating the works whose aesthetic contexts consist weak but up-to-date political discourses. As paradox objects in the process which continues from production process to exhibition will be more comfortable not only for the artist but also for the audience. Otherwise, it is inevitable that we will be accused of deviating the meaning or reducing it in answering our questions.

If we can judge as "artistic production has become conditioned by general economy", it is probable that, in the beginning of production phase, we guess that the works of art were referred to whom or where. In the beginning, and right after the second half of the previous century, we could greet the reversible affects of avant-garde approaches with sincerity. However, particularly in the 1990s, it is a well-known equation that symbolic economy of art work was not independent of the general economy of the context it was in. If a work gives the impression that it considers the visibility in art to some extent without hiding it, will its discourse that can be included in politic sociology lose any value due to this consideration? Because when the discourse of works which leans on the political connection without pursuing aesthetic quality, it will be subjected to value questioning twice. The effortless discovery of the main issue of the work and its weak associations with aesthetic context can only attribute a value to it in the time it exists and confines it to non-progressive present.

On the other hand, the definition of "Ethnographic Artist" of Hal Foster who undermined a new paradigm from the paradigm point of Benjamin's "The Author As Producer" to the relationship between cultural politics and artistic authority acts as a mindwaker role in evaluating the productions of the ones who are not from the center and who try to get appearance in central art market "which reaches it by means of culture and bless the variety" [2]. He reveals similar analogies between two paradigms by stating the difficulty of the subject defined in the context of economical relations turning into perceived subject in the context of cultural identity. Here, he says that some assumptions continue in the second model in a problematic way. First assumption mentions about that political transformation area is artistic transformation area at the same time, it mentions that the political leaders protectorate artistic leaders. Second assumption is that this area is in another place like cultural other or the oppressed postcolonial. And the third assumption is that the obligatory of the artist who is asked for assistance is perceived as cultural other, otherwise access to transformational otherness will be limited [3]. With the expression of Foster, the danger becomes deeper when the artist who adopted the "ideological protector" role is also asked to adopt the local and the information provider role together with

ethnographic role [4].

First of all, when the author of the work we analyze as a paradox object from a distance stands with his/her ethnographic identity, the questions in the question is turned to the producer from the work itself. By the way, the author of the work is also another matter of discussion. Especially the works that are headed from the late step matter of the artist in the center become more superficial as they lost their ironic power just after their premise examples. The studies of Serdar Özkaya which are about the epistemological problems of the art, are based on the later idea that have the quality of premise in terms of locality. One of the studies which assimilates the idea which is suitable for the ethnographic artist definition with the local and the information provider identity is the video of Şener Özmen / Erkan Özgen called "Road to Tate Modern" in 2003. The video about the search of Tate Modern of two Kurdish guys with referring to Don Quixote and Sancho Panza characters corresponds to the problematic assumptions of ethnographic artist paradigm. On the other hand, if the location of the collection, exhibitions and galleries are thought, the difficulty of the question that we asked about artistic value category will be more clarified.

Similarly, Fluxus loving mother portrait of Halil Altındere becomes "another place" where cultural other identity makes political transformation and equal once more with artistic transformation area by means of the artist. European Union headscarfed woman portrait of Burak Delier that took place in the controversially hospitality zone of 9th Istanbul biennale couldn't go beyond the thought of commercial image. What Freud called as minor differences of narcissism is enriched by means of especially commercials in current society. Although this enriching is represented as a critical structure on the contrary, a visual language which can't go beyond the commercial image quality is at issue.

Although some questions that could not be clarified about the studies whose political connections are stronger than aesthetic quality occur, anti-professionalism approach that Boris Groy underlines in his "The Weak Universalism" article can clarify the answers. While anti-professionalism is an important step for making the art democratic, this is confused by not being professional. This is one of the main problems of the works which threatens the existence of their similar just after their premises. In the beginning of the same article, Groys mentions about a long tradition of the approach which artists criticize the corporations and getting academicals and underlines that artists do not criticize themselves as a corporation figure. [5]

Museums, academies, galleries, curators, and art critics are criticized by the artists. When the artists direct the same critical point of view to themselves, institutionalizing of the artists and their relations with market economy will gain different dimensions. Groys who says the avant-garde understating which is dominant on our current art is the academic form of late avant-garde understanding, mentions that the approach of artists is becoming a traditional approach at this point. So, this new form should be criticized so that it should renew itself like other structures which are institutionalized and thought that they no more meet the needs and maybe it should make itself dynamic. A solution which I think that is suitable for such kind of a result is the interdisciplinary artist model of Stephen Wright. He mentions a model which puts the condition of the artist in the process forward, which gives importance to the sharing of their information and capabilities. According to this view, artists work together with scientists without the concern of getting anything in the name of art. With the aim of performing an action in reality, he offers an art which has no audience, no creator; an art model and work which stands far away from art utopia. [6] This suggestion of equating art and life itself can answer the questions not only in terms of epistemological problems of art but also in terms of its context.

References

1. B Gaya, Art Power, The MIT Pres,(2008).
2. H. Fiedler, Gerçeğin Geri Dönüşü, Ayrıntı Yayınları, (2009), p.213.
3. a.g.k., p.216.
4. a.g.k., p.217.
5. B. Gaya, e-flux journal, 15, (2010) http://www.e-flux.com/journal/view/130
6. A. Akay, S. Wright, Sanat Dünyamız, 92, 130-135, (2004).
7. T.Godfrey, Conceptual Art, Phaidon Press, (1998).

MARMARA ÜNİVERSİTESİ 1883

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

MARMARA
ÜNİVERSİTESİ