

Sayın Okuyucu, Lütfen Medyanızın Ayarları ile Oynayınız.

Bu yazıya yurtdışında başladım. Yurtdışında ve başka bir dilde. Belki de geçikmişliğine rağmen, yeniden buraya geldiğimde ve Türkçe olarak başlamayı diledim. Belli belirsiz bir bilinçlilikle buradaki seslere, kokulara gereksinim duydum; belki de yıllardır edinmediğim televizyonu buraya gelip izlemem gerekti. Belki de Türkiye'deki medyayı sadece internet üzerinden değil basılı yayından takip etmem, mizah dergilerini obur bir iştahla karıştırmam, ezberlemem gerekti. Peki ya bütün bu gereklilikler sadece bu yazı için mi?

Sürekli değişen bir Türkiye profili uzamında sanatsal bir grişimde bulunmak bu profili nasıl etkiler? Daha da açıkcası nasıl bi üretim bu profilin ve çoklu değişken doğasının altını çizip görünür kılabilir? **Atıl Kunst**'un işlevini, salt medya eleştirisi olarak konumlamak bu oluşumu kısıtlamak olur. Yıllardır düzenli olarak üretikleri ve e-posta yolu ile dağıtıma sundukları çıkartmalar gündemi ve medyanın tanımladığı gündeyi yeni bir mecra oluşturarak açıklamakta, analizden kısa ve net itkiler sunmakta. Çıkartmaların yanısıra, son dönemde ürettikleri ve yer aldıkları sergiler, etkinlikler bu mecraı çeşitlendirmekte ve yeni boyutlar kazandırmakta; dahası yeni mecralara ön ayak olmakta.

Gündem Fazlası adı altında yayınladıkları çıkartmalara odaklanacak olursak, onların biraradılığıyla ortaya çıkan bellekten öte, gündenin, gündemin dinamiklerini, dilini, sesini ve kokusunu bulabildiğimiz bir günce ile karşı karşıya kalıyoruz. Kimi zaman oldukça kötü bir estetik ile, kimi zaman incelikli bir ironi ile oluşturulmuş ve her koşulda sürekliliğini korumuş bir üretim **Atıl Kunst**'unki. Bu pratik ilksel doğası ile bile gündemin özgüllüğünü ortaya koyuyor.

İşitsel ve dokunsal bir dünyadan çok görsel bir dünyada yaşıyoruz. Günümüz koşulları imge ve onun bileşenleri üzerine kurulu, ve bu düzen imgenin fetişi ve fetişin imgesi ile ivmelenmekte. Görüntü artık salt bir temsiliyet olmaktan çıkıp kendi temsilini talep ederken, toplumlar görüntüler üzerine kuruluyor. Başka bir deyişle, günümüz toplumları bileşenlerini (vatandaşlar, sosyal altyapı, kimlik, vs) görüntüleri üzerinden tanıtlıyor. Ya durumlar imgeye dönüştürülüyor ya da imgeleri ile tanımlanıyor. Bunun yanısıra imgeye atfedilen tekil özgürlük, toplumların kendini tanımlamasında, tanıtlayıp kanıtlamasında başrol oynuyor. İmgenin nesnelleşmesi, öznenin nesne ile eş olması iki ayrı sürecin ve dönüşümün tek bir noktada kesişmesine tekabül ediyor: öznenin imge, imgenin özne olması. Bir başka açıdan ele alacak olursak, Spinoza'nın özne-nesne ayrımının asıl bileşeni olan algı, artık tek yönlü bir ilişkisellikten çok, çok-yönlü ilişkiler ağında var oluyor. Öznenin bakışı, nesnenin ona

geri bakışı ile bütünlenerek oluşmuyor sadece, post-postmodern koşulda var olduğumuzu ön gördüğümüzde. Bakış, koşullar ve koşullandırılmaların etkisinde öznenin öznesiği (imge olarak aktarılan nesne) ile karşılaşmasından doğuyor. Bu noktada, bazı açılımlarda bulunmam gerektiğini hissediyorum: Koşullar ve koşullandırmalar, özneyi çevreleyen sosyal, ekonomik, politik, duyuşsal ve psikolojik durumlara tekabül ediyor. Öznesik, öznesim, öznesi gibi olan, öznenin yerine kullanılabilir olan, özneyi temsil eden gibi çoklu bir tanımlı karşılıyor. İmge olarak aktarılan nesne tanımından kasıt ise algılanan nesnenin beyinde görüntü olarak taşınması ve görme işlevinin karşılanması değil, algılananın olgusal tekabülünün imgesi ile eşleşmesine işaret etmesi. Bakış kavramına yaklaşımımı Bauman'ın Avangard ve postmodern ayırımında kullandığı Iuri Lotman metaforu ile açmak isterim.

'Iuri Lotman'ın metaforunu (ki bu, Deleuze ve Guattari'nin malum 'rizomik' benzetmesinden daha yerinde bir mecazdır) kullanacak olursak, bu iki durum arasındaki farkı – gelecekte bütün suların aynı nehir yatağını besleyeceği şekilde, denize doğru akarken kayalık arazide bir yarık açan – güçlü bir nehrin yoğunlaşmış enerjisi ile, - zaman zaman orada-burada bazı patlamaların olduğu fakat bir sonraki patlamanın ne zaman ve nerede gerçekleşeceğini hiç kimsenin tam olarak bilmediği – bir mayın tarlasının dağılık enerjisi arasındaki fark olarak düşünebiliriz.'

Potansiyelinin nerede dönüşüme uğrayacağını bilmediğimiz bir haritalama olarak değerlendiriyorum imgenin bugünkü durum ve konumunu. Dolayısıyla bakış, imgeyi üreten ve imgenin ürettiği ile bütünleşiyor. **Atıl Kunst**, gündeme bakıyor. Gündeme ve gündemin ürettiklerine. Dahası gündemin sakladıklarına, ardında bıraktıklarına. Bunu, sanatçı bakışını tüketimci bakışı ile birleştirerek yapıyor. Salt bir geriçevirme, kendine yansıtma değil, medyanın bileşenlerine kendini maruz bırakarak özneliğini oluşturuyor. Yeri geldiğinde medyanın göz boyama taktiklerine atıfta bulunuyor, yeri geldiğinde bu taktiklerin birer hedefi olarak yanıt veriyor. Sadece politikanın nabzını değil, gündemin nabzını tutuyor. Biraraya getirdikleri ilk başta birbirinden bağımsız gibi görünse de, onların sessiz ilişkilerinin işaretlemesini yapıyor. Ve sadece bir işaretleme değil, çıkartmaların ana metodu. *Gündem Fazlası*, birden çok metotla – gerek görsel, gerek dilsel – oluşturulan ürünler. **Atıl Kunst** sadece medyanın görüntüler kümesi ile iş yapmıyor, gündemde olan konuların, kavramların semiyolojisine eğiliyor. Bu eğilme, eklemelenmiş görüntülerin yazı ile tamamlanmasının yanısıra, dilin de bölünüp çoğaltılmasını içeriyor. Örneğin anayasa değişikliklerinin gündemi kapladığı bir dönemde Atıl Kunst anayas kelimesini üretiyor. Bu kelime yapısal ve içeriksel olarak anayasa düzenlemelerinin içinde bulunduğu duruma kısa ve net, özlü ve propogandasız bir yorum getiriyor. Basit bir kelime oyunundan çok katmanlı anlam üretiyor. Atıl Kunst sadece medyada yer alan görüntüler ile oynamıyor, kendisi görüntü üretiyor. Kendi fotoğrafladıklarını, kolajlarını da katıyor üretiminin içine, kendi dil oyunlarını,

medyanın kavram bombardımanından beslenerek şekillendiriyor. Geçici olarak yoğun tüketime sokulmuş tanımlamalar ile dans ediyor, sorguluyor ve sorguluyor. Kendi imgelerini üretiyor, gündemin üzerine giydiliyor. Gündemin imgelerini cılızlaştırıyor, kendi üretimini doyuruyor. Dolayısıyla, sürekliliğin yapıtaşısı olduğu bu girişimde **Atıl Kunst** kendi sürekliliğini farklı katmanlarda üretiyor. Bir başka deyiş ile, üretimlerinin pragmatik yapısı (her hafta üretilen etiketler) içeriği, görsel ve dilsel sorgulamayı canlı tutuyor. İşin sürekliliği, ön-üretim ve üretimin sürekliliğini beraberinde getiriyor. **Atıl Kunst** sürekli besleniyor ve besliyor. Beslenmesini tek kanaldan yapmıyor, görsel sanatların dışına çıkıyor, bilim ve edebiyattan besleniyor, bu beslenmeyi kendi alanına taşıyor. Disiplinlerarası pratiğinde izleyicisi için prospektüs oluşturuyor, iki kule arasında mahya asıyor. Kendi disiplininde, kendi sınırlarının, beklentilerin dışına çıkıyor estetik ile oynuyor görsel üretimin kalıplarını zorluyor. Bu devinim içerisinde tekil bir forma, iki boyutlu bir mekana bağlı kalıyor. Sanal ortamda çıkartmalar için belirlediği ölçülere mütabık kalarak üretim yapıyor. Yeni bir mecrada o mecranın sınırlarında o mecranın ötesine geçmeye göz kırıyor. E-posta ile dağıtılan çıkartmaların akibeti için sınırlama getirmiyor. İzleyicisini ve bir anlamda katılımcısını edimsel ve düşünsel olarak serbest bırakıyor. Katılımcı, kendi tepkisi ve duruşundan mesul oluyor. Israrsız bir çağrı yapıyor **Atıl Kunst**, farkındalık alanını genişletmek, yaşananlardan ve çevreleyenlerden sorumlu olmak adına. Kendi duruşunu, kendi sesini, üretkenliğini paylaşıyor, açıkca.

Atıl Kunst bir birey gibi fakat bir birliktelik içinde üretiyor kendini. Gülçin Aksoy, Yasemin Nur Toksoy ve Gözde İlkin'den oluşan, onların farklılıklarından ve benzerliklerinden beslenen yönlü bir birliktelik **Atıl Kunst**. Yönü, duruşunu üslubuyla belirginleştiriyor olmasından kaynaklı. Bauman'ın eleştirdiği postmodern duruma bir tepki sunuyor olması **Atıl Kunst**'u devrimci bir internet girişimi olmanın ötesine taşıyor. Atıl Kunst yeni ve hızlı içkinleşen bu mecrada kendini var ediyor, bu varoluşu sergi alanlarına taşıyor, naklediyor. İnternetin dolaşım kapasitesini medyanın egemenliğine karşıt alıyor, bilmediğine, tanımadığına dokunuyor. Bu temasın geri dönüşleri sanal ortamın ara yüzünü açmıyor: maddesiz bir maddecilikte maneviye yer açıyor. İzleyicisi katılımcı olduğunda **Atıl Kunst** üç sanatçıdan oluşan bir birlikteliğin ötesine geçiyor.

Atıl Kunst'un sanatsal pratiğini, 1966-72 yıllarının maddesel olmayan sanat (dematerialisation of art) akımı ile – gerek metodoloji gerek içerik yönünden – ilişkilendiriyorum. Özellikle Latin Amerika'ya bakacak olursak, örneğin Cildo Meireles'in Cola şişeleri gibi maddesel olmayan, maddesi ve politik bir duruşu olan sanat pratiğini tahayyül edebiliriz. Ya da *Tucumán Arde* 'nin şişeler ile olan üretimini sanatsal aktivizime örnek teşkil etmesi bakımından inceleyebiliriz. Cildo Meireles, gündelik bir nesneyi sanat alanına dönüştürürken, *Tucumán Arde* gündeyi sanata taşımaktadır. Batı Amerika'ya

baktığımızda ise bir düşünce olarak sanat düşüncesi (art as idea as idea) gibi kavramsal ve yapıbozucu sanat pratiklerini inceleyebiliriz. Tüm bu çağrışımlar doğrultusunda **Atıl Kunst**'a ve üretimine baktığımızda, kullandığı medyum olan interneti mecralaştırarak, iki boyutlu bir düzlemi çok boyutlu bir üretime dönüştürmektedir. İmajı bir üst deri gibi kullanarak içeriği bedenselleştirir. Sanat hem bir düşüncedir, hem itki, hem de tepki. İçerik ve formun ayrışmazlığında **Atıl Kunst**'un çıkartmaları birbiri ile ilişkili ve de bağımsız imgelerdir. Gündemin fazlaları gündemin oyuncakları ile bazen sert bazen işveli, bazen düz bazen dolambaçlı, bazen aleni bazen gizli kapaklı ilişkilenebilir. Üretimlerindeki nükte bazen kara mizah, bazen de çıplak gerçeklik olur.

Peki, sürekli değişen bir ülke profili uzamında sanatsal bir girişimde bulunmak bu profili nasıl etkiler?

Fatoş Üstek

İzmir, 16.Temmuz.2010

Zygmunt Bauman Postmodern sanat, ya da Avangard'ın imkansızlığı makalesine, Avangard sozcüğünün sözlük tanımı ile başlar. Akıncı, öncü güç, devriye kolu ya da seferdeki bir ordunu cephe hattı anlamına gelen avangard kelimesi silahlı kuvvetlerin öncelikle kullandığı bir terimdir. Bauman'ın deyişi ile:

'Avangard, kendisini ana kitleden zamansal bir boyutla ayıran uzaklığı gösterir: küçük bir birimin yaptığı şeyi daha sonra bütün bir kitle tekrarlayacaktır. Bu birimin 'ileri' görülmesinin ardında yatan varsayım, 'ötekilerin bunları taklit edeceğidir'. Söylemeye bile gerek yok ki, biz ne tarın ön ne tarafın arka, neresinin 'önde' neresinin 'geride' olduğunu kesin olarak biliyoruz. (ayrıca bu ikisi arasındaki mesafenin yerinde saymadığını – ön hattın hareket halinde olduğunu – da biliyoruz.) [Yani] avangard kavramı, özünde muntazam bir zaman ve uzam düşüncesini ve bu iki düzenin özsel koordinasyonu düşüncesini ifade ve naklediyor. Avangarddan söz edilebilen bir dünyada 'ileri' ve 'geri' [kavramlarının] aynı zamanda hem uzamsal hem de zamansal boyutu vardır.

İşte bundan dolayı, postmodern dünyada avangarddan söz etmek pek anlamlı değildir. Evet doğru, postmodern dünyada olmayan tek şey hareketsizliktir; bu dünyada her şey hareket halindedir. Fakat bu

hareketler rastgele ve dağınıktır; kesin (hele de kümülatif) istikametlerden yoksundur.’

Bauman, bugünün yoksunluğunun yön tayin etmede etkin olan öncü kıta olduğunu; dolayısıyla postmodern dünyanın nereye döşendiği bilinmeyen mayınlar ile dolu bir tarla olduğunu öne sürmektedir.

Zygmunt Bauman, *Postmodern sanat, ya da Avangard’ın imkansızlığı*, Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları, İngilizceden çeviren İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 2000, P.135

Bknz. <http://www.mtaar.org/en/atilkunst-gundem-egzersizleri>

Atıl Kunst, 2009 yazında Berlin’in önemli sanatçı ağırlama kurumlarından biri olan Künstlerhaus Bethanien’in iki kulesi arasına ‘Sadede Gel’ yazan bir mahya asmıştır. Işıklı olarak tasarlanan mahya bürokratik engellemelerle karşılaşmış, politika yaptığı öngörüldüğünden uzun bir bekleme sürecinden geçmiştir.

1948 doğumlu, Brazilyalı sanatçı Cildo Meireles, Boş kola şişelerini toplayıp üzerlerine kola şişesinin üzerinde kullanılan beyaz mürekkep ile gündeme dair politik mesajlar yazar. Mesajlarını taşıyan kola şişelerini fabrikada yeniden doluma giden kola şişelerinin arasına koyar. Dolan şişelerde beyaz mürekkep ile yazılmış mesajlar okunabilir hale gelir ve bu sanat nesnesinin dolaşımı fabrika tarafından bilmeksizin yapılır. Böylelikle Meireles yeni bir nesne üretmeden söylemini büyük bir kitleye yaymıştır.

Tucumán Arde (Tucumán Yanıyor) 1968 yılında Arjantin’de kurulmuş bir sanatçı kolektifidir. Bu kolektif avangard akımın izinde kendi sanatsal pratiğini sorgularken dönemin hükümetinin propoganda kampanyasını halkın bilgisine açar. Bilgi bombardımanının döngüsünü sorgulayan grup incelikli bir kareografi ile işlerini üretir. Örneğin, ismini aldığı seker pancarı ve tropik ürün tarımı açısından oldukça zengin kuzeydoğu Arjantin’de bulunan Tucumán bölgesinde yerel sendika liderleri ve sivil oluşumlar ile iletişime geçerek o bölge hakkında bilgi toplamış; yöre işçileri ile röportajlar yaparak yörenin görsel belgelemesini yapmış; bu belgeleri Arjantin’in diğer bölgelerinde yine sendikalar ve sivil inisiyatifler ile işbirliği içinde Birinci Avangard Sanat Bienali adı altında sergilemiş – ki bu sergi açılışından bir kaç saat sonra kapatılmıştır- ve hükümet politikasını sanatçıların, sosyal bilimcilerin ve halkın değerlendirmesine açmıştır. Hükümetin bu sergide yer alan bilgileri kendi yararına kullanmak istemesiyle birlikte kolektifin kurucu üyelerinden Graciela Carnevale, arşivin büyük bir bölümünü imha etmiştir.

Bknz. Joseph Kosuth, *Art as idea as idea*, 1967