



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

**SANATÇININ VE ESERİNİN
BİR METÂ OLARAK DOLAŞIMI;
DOLAŞIMDAYIM O HALDE VARIM**

Seçkin AYDIN

Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu

Ankara, 2012

SANATÇININ VE ESERİNİN BİR METÂ OLARAK DOLAŞIMI;
DOLAŞIMDAYIM O HALDE VARIM

Seçkin Aydın

Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

Ankara, 2012

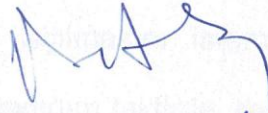
KABUL VE ONAY

Seçkin Aydın tarafından hazırlanan "SANATÇININ VE ESERİNİN BİR METÂ OLARAK DOLAŞIMI; DOLAŞIMDAYIM O HALDE VARIM" başlıklı bu çalışma, 19 Mart 2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

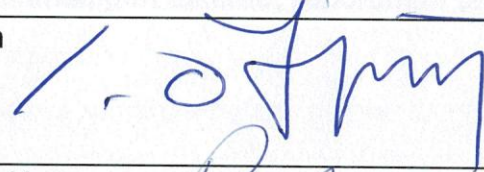
Prof. Hüsnü Dokak (Danışman, Başkan)



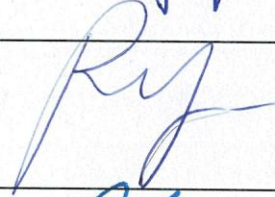
Doç. İsmail Ateş



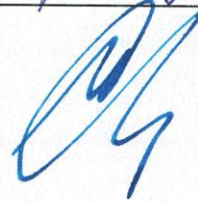
Doç. CebraİL Ötgün



Doç. Necla Rüzgar Kayıran



Yrd. Doç. Mesut Çelik



Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Ş. Armağan Tarım

Enstitü müdürü

BİLDİRİM

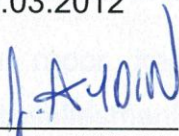
Hazırladığım raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

☒ Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime
Açılabilir

☐ Raporumun....yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

19.03.2012


Seçkin AYDIN

ÖZET

AYDIN, Seçkin, SANATÇININ ve ESERİNİN BİR METÂ OLARAK DOLAŞIMI; DOLAŞIMDAYIM O HALDE VARIM. Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu. Ankara, 2012.

Egemenler, tarihin her döneminde, hegemonyalarını sürdürebilmek ve yönettikleri toplumlar tarafından gelebilecek olan herhangi bir başkaldırıyla karşılaşmamak için kendi iktidarlarını meşrulaştırmaya çalışmışlardır. Bunu yaparken de çeşitli alanları ve o alanda uzman insanları araç olarak kullanmışlardır. Bu araçlar, din, bilim, ahlak, medeniyet, hak, hukuk, adalet, kültür ve sanat olmuştur.

Bu tez kapsamında, egemenler tarafından günümüzde kullanılan araçlardan biri olan sanat ve sanatçı ele alınmıştır. Sanatın tektipleşmesi ve sanatın giderek kitle kültürüne yaklaşması, sanatın, egemenler tarafından kitleleri yönlendirmek için kullandığı bir araç olmanın yanında, sistemi eleştirme ve karşı tavır geliştirme gücünü törpüleyip, sanatı ve sanatçıyı sisteme karşı direnme yerine sisteme dahil olmaya zorlamaktadır.

Bu rapor kapsamında, hayatın hemen hemen her alanını ele geçiren küreselleşmenin ön hazırlığı olan kültürel hareketlilik ve bu hareketlilik sonucunda oluşan kültürel homojenleşmenin her alanda olduğu gibi sanat alanında da kendini göstermesi ve bu durumun sanat ve sanatçı üzerindeki etkileri üzerine düşünceler üretilip sanat eserleri ortaya koyulmuştur. Kavramsal çerçeve oluşturulurken, tezle ilgili kaynaklar taranmış olup konuyla ilgili daha önce yazılan yazılara ve üretilen sanat eserlerine atıflar yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler : Sanat, sanatçı, metâ, küreselleşme, homojenleşme, sanatsal dolaşım.

ABSTRACT

AYDIN, Seçkin, CIRCULATION OF THE ARTIST AND HIS/HER ART WORK AS A COMMODITY: I Circulate Therefore I Am. Ph.D Dissertation. Ankara, 2012.

In every period of history, sovereigns try to make legitimize their power in order not to meet with a rival of societies governed by them or in order to survive their hegemony. While doing this they use different realms such as religion, science, ethic, civilization, law, culture and art as a tool.

Within this thesis, art and artist are examined as a tool which used by sovereigns in our day. Standardization of art and its growing relation with mass culture are resulted with not only art's becoming a toll to shape masses for sovereigns but also it takes art's ability of criticizing the system and its ability of developing counter aspect. So, art's usage as a toll forces art and artist to be part of the system instead of resisting to the system.

Within the scope of this report, ideas are generated and art works are created on cultural mobility as a preliminary step of globalization which invades almost every realm of life and also on cultural homogenization as a result of this mobility. Moreover, ideas and art works were produced on cultural homogenization's effects on art and artist since it places itself in the realm of art as it is any other realm,.

In conceptual scope, after examining former resources which are related with the thesis, references were made to these resources and former art works.

Key Words : Art, Artist, Commodity, Globalization, Homogenization, Artistic Circulation.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİM DİZİNİ.....	vi
GİRİŞ.....	1
1 . BÖLÜM	
KÜRESELLEŞME	3
1 . 1. KÜRESEL DOLAŞIM VE HOMOJENİZASYON.....	3
2. BÖLÜM	
SANATIN TİCARİLEŞMESİ ve KÜRESEL HAREKETLİLİK.....	7
2. 1. BİR YATIRIM ARACI OLARAK SANAT.....	7
2. 2. HEGEMONİK SİSTEMİN SÜREKLİLİĞİ; BİLİNÇ SANAYİİ.....	23
2.3. SANATIN KİTLE KÜLTÜRÜNE YAKINLAŞMASI ve METÂLAŞMASI.....	26
3. BÖLÜM	
ESER ANALİZLERİ.....	35
3. 1.DOLAŞIMDAYIM O HALDE VARIM.....	35
3. BÖLÜM	
4.SONUÇ YERİNE.....	89
4.1. SAVUNMA SANATI – SANATI SAVUNMA.....	89
KAYNAKÇA.....	113
ÖZGEÇMİŞ.....	117

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa no:

Resim 1: Hans Haacke, Cowboy with Cigarette, 1990, 94 x 80 x 6 cm.....	8
Resim 2: Hans Haacke, Sosyal Cila, 1975, Alüminyum Plaka, 76,2 x 76,2 cm..	9
Resim 3: Seçkin Aydın, Sanat Bizi İşletiyor, 2012, Dijital Baskı, 200 x 115 cm.	10
Resim 4, Resim 3'ten ayrıntı.....	11
Resim 5, Kamusal Alan Sanat Laboratuvarı, Müzecinin Çantası, 2012, Çantaya yerleştirilmiş Dijital ekran.....	12
Resim; 6, Kamusal Lana Sanat Laburatuvarı İnternet Sitesi. Performans anında okutulan karekodlarla bağlanınlan site.....	13
Resim; 7. Marcel Broodthaers, Saf Külçe Altın, 1971,Modern Sanat Müzesi, Kartallar Departmanı, Finans Bölümü.....	14
Resim 8, Seçkin AYDIN, Sanat İrsaliyesi, 2010, Dijital Baskı Üzerine El Yazısı, 13 x 16 cm.....	16
Resim 9, Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Maddi İmkansızlığı, 1991. Tigger cins Köpek Balığı, Cam, Çelik, %5 Formaldehit solüsyon. 213 cm × 518 cm.....	18
Resim 10,, Seçkin Aydın, Sıradan Bir Sanatçının Eserinde Üretimin <i>Maddi İmkansızlığı</i> , 2011. Su, Cam, Plastik Köpek Balığı, 21.3 x 51.8 cm.....	19
Resim 11, Seçkin Aydın, Algı Şekillenmesi, 2012-02-26, Dijital Baskı, 280 x 360 cm.....	20
Resim 11, Resim 12'den ayrıntı.....	21
Resim; 13, Seçkin Aydın, "Artkod" 2010, Fotoblok, 63 x 49 cm.....	25
Resim 14. Sylvie Fleury Le caddy, 2000.....	28
Resim; 15. Sylvie Fleury, Pleasure, 1996.....	28
Resim; 16. Damien Hirst, Pharmacy, 1992.....	29

Resim; 17, Andreas Gursky, 99 Cent II, 2001.....	30
Resim 18, Seçkin AYDIN, kARTvizit 1, Dijital baskı, 8 x 5 , 2010.....	31
Resim 19, Seçkin AYDIN, kARTvizit 2, Dijital baskı, 8 x 5 , 2010.....	31
Resim 20, Seçkin AYDIN, kARTvizit 3, Dijital baskı, 8 x 5 , 2010.....	32
Resim 21, Seçkin AYDIN, kARTvizit 4, Dijital baskı, 8 x 5 , 2010.....	32
Resim 22, Seçkin AYDIN, ARTvizit 5, Dijital baskı, 8 x 5 , 2011.....	33
Resim 23, Seçkin AYDIN, ARTvizit 6, Dijital baskı, 8 x 5 , 2011.....	33
Resim 24, Resim 24'ün yapılış aşamaları.....	36
Resim : 25, Seçkin Aydın, “Dolaşımdayım O Halde Varım”, 2009, Dijital Baskı, 100 x 200 cm.....	37
Resim 26, Seçkin Aydın, Ötekim Olursan Ol Yine de gel, Dijital Baskı, 2010, 100 x 200 cm... ..	38
Resim 27, Seçkin Aydın, ...MAYIN!, 2010, Kağıt üzerine dijital baskı, 10 ve 20 cm. yarıçaplarında.....	40
Resim 28, Seçkin Aydın, ...MAYIN!, 2011, Kağıt üzerine dijital baskı, Herbiri 20 cm. yarıçapında.....	41
Resim 29, Seçkin Aydın, Kesintisiz İletişimsizlik: Volum 2, 2009, Foto Performans. Değişik ebatlarda fotoğraflar.....	43
Resim 30, Seçkin Aydın, disCONNECTING PEOPLE, 2012, Foto Performans. Değişik ebatlarda fotoğraflar.....	44
Resim 31, Seçkin Aydın, SANATİÇİNPAPARAİÇİNSANATSANATİÇİNPAPA, 2012, Duvar üzerine, Dijital Baskı, 3 x 5 cm.....	47
Resim 32, Reism 31 dan Ayrıntı.....	48
Resim 33, Joseph Beuys, Kunst = Kapital, 1982, Para üzerine El Yazısı ve İmza, 12,5 x 6,5 cm.....	49
Resim 34, Joseph Beuys, Kunst = Kapital, 1979, Para üzerine El Yazısı ve İmza, 12,5 x 6,5 cm.....	49

Resim 35, Joseph Beuys, Kunst = Kapital, 1979, Para üzerine El Yazısı ve İmza, 12,5 x 6,5 cm.....	50
Resim 36, Joseph Beuys, Kunst = Kapital, 1979, Para üzerine El Yazısı ve İmza, 12,5 x 6,5 cm.....	50
Resim 37, 100 ABD Doları.....	51
Resim 38, Seçkin Aydın, İman, Sanat Para, 2011, Dijital Baskı Çerçeve. 40 x 60 cm.....	52
Resim 39, Seçkin Aydın, Tek Kullanımlık Taze Sanatçılar- Serisi, 2010, Foto Performans, Strech filmle sarılmış sanatçılar.....	54
Resim 40, Resim 39'dan Ayrıntı.....	54
Resim 41, Resim 39'dan Ayrıntı.....	55
Resim 42, Seçkin Aydın, Fresh and daily Art, Con-Temporary, 2010, Foto Yerleştirme, Cam Üzerine Dijital Baskı.....	56
Resim 43, Marcel Broodthaers, Modern Sanatlar Müzesi, Kartallar Departmanı1968 –1969. Müzenin önünde bekleyen.....	58
Resim 44, Marcel Broodthaers, Modern Sanatlar Müzesi, Kartallar Departmanı1968 –1969.....	59
Resim 45, Marcel Broodthaers, Modern Sanatlar Müzesi, Kartallar Departmanı1968 –1969.....	60
Resim 46. Seçkin Aydın, “Hızlı Olan Kazanır-Şehir İçi”, 2011, Streç filmele sarılmış çalışma. 50 x 70 x 40. cm.....	61
Resim 47. Seçkin Aydın, “Hızlı Olan Kazanır-Şehir İçi”, 2011, Streç filmele sarılmış çalışma. 50 x 70 x 40. cm.....	61
Resim 48, Seçkin AYDIN, “Hızlı Olan Kazanır-Şehirler Arası”, 2011, Balonlu Naylona Sarılmış ve Kutuya Konulmuş Çalışma, 70 x 35 x 70. cm.....	62
Resim 49, Seçkin Aydın, “Hızlı Olan Kazanır-Uluslararası” 2011, Kutulanmış çalışma, Farklı Ebatlarda.....	63

Resim 50, Seçkin Aydın, “Hızlı Olan Kazanır-Uluslararası” 2011, Kutulanmış çalışma, Farklı Ebatlarda.....	64
Resim 51, Marcel Duchamp. Boîte-en-valise, 1935-41.40.6 x 38.1 x 10.2 cm., The Museum of Modern Art, New York.....	65
Resim; 52, Marcel DUCHAMP Boîte-en-valise [The box in a valise]	66
Resim 53, Robert Filliou, Galerie Légitime, 1962-1963, Şapka ve İçinde İmajlar.....	67
Resim 54, Robert Filliou, Galerie Légitime, 1962-1963. Şapka ve içinde imajlar.....	67
Resim 55, Seçkin Aydın, Dolaşım Giysisi, 2011, Balonlu Naylon, Bant.....	69
Resim 56, Seçkin Aydın, Dolaşım Giysisi-II, 2012, Balonlu Naylon, Bant.....	70
Resim 57, Resim 56’dan Ayrıntı.....	71
Resim 58, Resim 56’dan Ayrıntı.....	72
Resim 59, Resim 56’dan Ayrıntı.....	73
Resim 60, Resim 56’dan Ayrıntı.....	74
Resim 61, Resim 56’dan Ayrıntı.....	75
Resim; 62, Resim 56’dan Ayrıntı.....	76
Resim 63, Seçkin Aydın, Wearable Galley – GiyilebilirGaleri’nin tabelası, 2012, Dijital Baskı, 5 x 20 cm.....	78
Resim 64, Seçkin Aydın, Sergi Afişi, 2012, Dijital Baskı, 10 x 15 cm.....	78
Resim 65, Seçkin Aydın, Giyilebilir Galerî, 2012, Kaban üzerine Foto- yerleştirme, Değişik Ebatlarda.....	79
Resim 66, Resim 65’ten Ayrıntı.....	80
Resim 67, Resim 65’ten Ayrıntı.....	81
Resim 68, Resim 65’ten Ayrıntı.....	82
Resim 69, Resim 65’ten Ayrıntı.....	83

Resim 70, Seçkin Aydın, Giyilebilir Galeri'yle Kamusal Alanda, 2012.....	84
Resim 71, Seçkin Aydın, Giyilebilir Galeri'yle Kamusal Alanda, 2012.....	84
Resim 72, Seçkin Aydın, Giyilebilir Galeri'yle Kamusal Alanda, 2012.....	85
Resim 73, Seçkin Aydın, Giyilebilir Galeri'yle Kamusal Alanda, 2012.....	86
Resim 74, Seçkin Aydın, Giyilebilir Galeri'yle Kamusal Alanda, 2012.....	87
Resim 75, Seçkin Aydın, Giyilebilir Galeri'yle Kamusal Alanda, 2012.....	88
Resim 76, Seçkin Aydın, Giyilebilir Galeri'yle Kamusal Alanda, 2012.....	91
Resim 77, Marcel Broodthaers, Modern Sanatlar Müzesi, 1969.....	92
Resim 78, Santiago Sierra, Gazyağıyla Yakılmış Galeri, 1997.....	93
Resim 79, Kamusal Sanat Laboratuvarı, (İsimsiz) İstanbul Bien'ali, 2011 Davetiyenin kazınmadan önceki hali.....	94
Resim 80, Kamusal Sanat Laboratuvarı, İsimsiz (İstanbul Bien'ali) 2011 Kazıdıktan sonra ortaya çıkan mektup.....	95
Resim 81, Seçkin Aydın, Bienali Hatırası, 2011, Enstalasyon, Performans, Foto Yerleştirme.....	95
Resim 82, Resim 81'den Ayrıntı.....	96
Resim 83, Resim 81'den Ayrıntı.....	97
Resim 84, Ondřej Horák, Gallery 155/55, 2010.....	98
Resim 85, Gallery 155/55, 2010.....	98
Resim 86, Mira Gaberová, Fridge Gallery, 2009.....	99
Resim 87, Fridge Gallery, 2009.....	100
Resim 88, Seçkin Aydın, "Evvel mekan içinde", Sergi Afişi, 2011.....	101
Resim 89, Evvel Mekan İçinde sergisinden ayrıntı; tuvalet. Eser: Şefiik Özcan: Şeyleri Özelleştirmek, 2011 Tuvalet Kağıdı üzerine, Mürekkep.....	101
Resim 90, Evvel Mekan İçinde sergisinden ayrıntı; banyo. Eser: Dilek Güneş, İsimsiz, 2010, Dijital Baskı, 240 X 150 cm.....	102

Resim 91, Evvel Mekan İçinde sergisinden ayrıntı; Mutfak. Eser: Uğur Orhan, Kendimle Sohbet, 2011, Foto ve Ses Enstalasyonu.....	102
Resim 92, Evvel Mekan İçinde sergisinden ayrıntı; Sergi Kokteili. Kurufasülye, pilav ve ayran.....	103
Resim 93, Evvel Mekan İçinde sergisinden ayrıntı; Mutfak. Eser: Menekşe Samancı, Dayak/Yemek Kültürü, 2011, Pişmiş Çörekler.....	103
Resim 94, Evvel Mekan İçinde sergisinden ayrıntı; Yatak odası. Eser: Samet Aydın, Yastık, 2011, Yerleştirme, Çimento, Yastık, Döşek.....	104
Resim 95, Evvel Mekan İçinde sergisinden ayrıntı; çocuk odası. Eser: Nancy Atakan, Hiçbir yerde, 2002, Dijital Baskı, 46 x 102 cm.	104
Resim 96, Evvel Mekan İçinde sergisinden ayrıntı; sanatçılarla <i>Aile Fotoğrafı</i> .	
Resim 97, Seçkin Aydın, Evsel Mekan İçinde Sergi Afişi, 2011.....	106
Resim 98, Evsel Mekân İçinde Sergisinden ayrıntı, Yatak odası. Eser: Tib Roibu, İsimsiz, 2011, Nevresim Üzerine, Pilot Kalem. 70 x 120 cm.....	108
Resim 99, Evsel Mekân İçinde Sergisinden ayrıntı, Yatak odası. Eser: Tib Roibu, İsimsiz, 2011, Nevresim Üzerine, Pilot Kalem. 150 x 40 cm.....	108
Resim 100, Evsel Mekân İçinde Sergisinden ayrıntı, Yatak odası. Eser: Debbie Claxton, Anywhere, 2011, Cam üzerine renkli baskı. 20 x 30 cm.....	109
Resim 101, Evsel Mekân İçinde Sergisinden ayrıntı, Yatak odası. Eser: Debbie Claxton, Anywhere, 2011, Cam üzerine renkli baskı. 30 x 20 cm.....	109
Resim 102, Evsel Mekân İçinde Sergisinden ayrıntı, Banyo. Eser: Ashton Haws, Hanger, 2011, İpe asılmış Makarna.	110
Resim 103, Evsel Mekân İçinde Sergisinden ayrıntı,.Girişl/Gardrop. Eser: Debbie Ashton Haws, hangers, 2011, Elbise askıları ve makarna,	110

GİRİŞ

Bütün dünya kültür endüstrisinin süzgecinden geçirilir.

Theodor W. Adorno

Küresel neoliberal ekonomi, dünya çapında yarattığı büyük tahribatları meşrulaştırıp, kendi hegemonyasının sürekliliğini sağlayabilmek için bireyler ve toplumlar üzerinde sistemli bir normalizasyon ve uyum süreci başlatmıştır. Egemenler, üstten dayattıkları yapay bir kitle kültürü ile insanları yığınlara dönüştürerek yaşamlarını kontrol altında tutmayı amaçlamıştır. Oluşturulmaya çalışılan bu yapay kültürün meşrulaştırılıp kamusallaştırılması için çeşitli toplumsal araçlar kullanılmıştır. Bu araçlar, başta medya ve kitle iletişim araçları olmak üzere sanat, din ve bilim gibi hayata ve topluma dair hemen hemen her şeydir. Özellikle kültürle organik bir yakınlığı bulunan sanat, kapitalizmin öncü birlikleri gibi hayatın her alanına sızdırılmaya çalışılmıştır.

Çağdaş sanat, Doğu Avrupa komünizminin çöküşüyle birlikte tüm dünyada nerdeyse tek ekonomik sistem haline gelen kapitalizmin zaferi sonucunda giderek kitle kültürüne daha fazla yakınlaşmıştır.

Çağdaş sanatın kitle kültüründen bağımsızlığı, kendine özgü ekonomisi ve genellikle ele aldığı konular gibi bazı özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, çağdaş sanat, mevcut dünya düzenine ve küreselleşen sermayeye karşı topyekûn bir savaş içindeymiş gibi görünür. Stallabrass'ın (2004, s;12) da belirttiği gibi, "ilk bakışta, sanat, serbest ticaretin pratiği üzerine olmasa da ideali üzerine kurulmuş küresel neoliberal ekonomi sisteminden çok farklıymış gibi, başka hiçbir sistemle arasında bu denli büyük fark olmamış gibi görünüyor".

Oysaki çağdaş sanatın kitle kültürüne yakınlaşması ve finans ekonomisinin hareketlerine bağlı iniş-çıkışı, mevcut ekonomik ve politik küresel düzenin tamamlayıcısı gibi çalıştığını ve bu düzenin kültürel sızma biçimi olduğu söylenebilir. Bu konuda, Stallabrass'tan (2004, s;16) alıntıyla Jacques Derrida'nın yaptığı bir belirlemeyi vermek tam da yerinde olacaktır, Derrida'ya

göre; “Bir kitabın sonsözü ya da bir makalenin dipnotları gibi, sistemin tamamlanmasında rol oynar ve onun temel karakterini paylaşır”.

Sanat dünyası, neredeyse tüm dünyayı saran kapitalizmin yayılmacı anlayışına paralel olarak küresel etkinlikler yaparak yenedünya düzenine kendini hemen adapte etmiştir. Özellikle 90’larda dünyayı saran küresel etkinlikler furyası başlamıştır, bu durum sadece çağdaş sanat alanında değil, aynı zamanda sanatın diğer alanları, spor ve bilim alanlarında da küresel etkinliklerin ulusaşırı büyük etkinlikler olarak yapılması ulusaşırı şirket mantığının kültürel yayılmacı yönüne paralellik oluştuyordu.

Liberalizmin, toplumları homojenleştirip üretim ve tüketimde global bir aynılık yaratma politikasından doğan günlük yaşamın tektipleşmesine paralel olarak Batı-merkezli büyük sanat etkinlikleriyle ve bu etkinliklerin dünya sanatının ölçütü olma çabasının sonucu olarak, bu küresel etkinliklere dahil olmak isteyen sanatçılar ve kurumlar kendilerini bu ölçüte uydurma çabasına girmişler. Bu da sanatçıların dolayısıyla sanatın tektipleşmesine, yol açmaktadır.

Sanatın tektipleşmesi ve sanatın giderek kitle kültürüne yaklaşması, sanatın, egemenler tarafından kitleleri yönlendirmek için kullandığı bir araç olmanın yanında, sanatın, sistemi eleştirme ve karşı tavır geliştirme gücünü törpüleyip, sanatı ve sanatçıyı sisteme karşı direnme yerine sisteme dahil olmaya zorlamaktadır. Yüksek rakamlı satışlar, turistik/sanatsal seyahatler ve mega starlar gibi rağbet görmeyen saçıdığı rengarenk ışıklar, sanatçı için sanatta varılacak doruk nokta ve uğruna canla başla çalışılması gereken yüce vazife haline gelmiştir.

Bu rapor kapsamında, hayatın hemen hemen her alanını ele geçiren küreselleşmenin ön hazırlığı olan kültürel hareketlilik ve bu hareketlilik sonucunda oluşan kültürel homojenleşmenin hayatın her alanında olduğu gibi sanat alanında da kendini göstermesi ve bu durumun sanat ve sanatçı üzerindeki etkileri, üzerine düşünceler üretilip sanat eserleri ortaya koyulmuştur. Kavramsal çerçeve oluşturulurken, tezle ilgili kaynaklar taranmış olup konuyla ilgili daha önce yazılan yazılara ve üretilen sanat eserlerine atıflar yapılmıştır.

1. BÖLÜM

KÜRESELLEŞME

1. 1. KÜRESEL DOLAŞIM ve HOMOJENİZASYON

Küreselleşme, onu kullananlar ve ondan etkilenenler tarafından farklı isimlerle adlandırılır. Leuthold'a (2011, s;18) göre Asyalılar ona *Batılılaşma* derler, Avrupalılar ise *Amerikanlaşma*, oldukça ironiktir ki Amerikalılar da bu sürece *Globalleşme* demeyi tercih ederler.

Günümüzde küreselleşme tektipleşme ile aynı anlama gelmektedir. Özellikle egemenlerin iktidarlarını pekiştirip toplumları daha kolay yönetebilmek için tek tip düşünen, üreten, tüketen, beğenen daha doğrusu tektip yaşayan bir dünya kurmaya çalışmaktadırlar.

Küreselleşme; kapitalist üretim ve tüketim mantığı içerisinde ve kontrolü altında dünyanın tektipleşmesidir. Ersoy'un (2008) da belirttiği gibi Günümüzde küreselleşmenin mahiyetini, sınırlarını belirleyen, ona yön ve biçim kazandıran esas unsur, batı kaynaklı olan kapitalizmdir. Kapitalizmin temelinde, dünya geneline hâkim olmak ve onu bağımlılık ilişkileri dahilinde adeta tek pazar haline getirmek arzusu ve stratejisi vardır. Bu da, kapitalizmin küreselleşme ile kesişme noktasıdır ki; artık burada kuvvetli bir birliktelik sergilenir ve küreselleşme, kapitalizmin sırtından bütün dünyaya tesir eder. Kapitalizm ölçeğini büyüttüğü ve sınırlarını genişlettiği yerlerde küresel bir bağımlılık gerçekleşir.

Küresel yayılma mantığını tarihin önceki dönemlerinde farklı şekillerde görmek mümkündür. Tarihin her döneminde egemenler, dünyaya yayılma ve onu kontrolleri altına alma girişimlerinde bulunmuşlardır, bunu yaparken de, bu yayılmayı kendi dönemlerinin ahlaki kurallarına dayandırmayı da ihmal etmemişlerdir. Bu ahlaki kurallar; (Egemen anlayışa göre) ötekinin barbarlığı, dinsizliği, sapkınlığı, geri kalmışlığı gibi ötekinin yapısal ve işlevsel bozukluklarına ve bu bozuklukları gidermek için de barbara medeniyeti götürme, geri kalmışı yüksek medeniyetler seviyesine çekme, demokrasiyi getirme, insan

haklarını götürme vs. gibi mekana dayalı getirip götürmelerden oluşan kültürlenme hareketleridir. Aslında bu, ahlaki, dini ve bilimsel kurallar, yine egemler tarafından belirlenip, din, bilim, ve kültür insanları aracılığıyla topluma dayattıkları kurallar olarak görebiliriz. İşte bu noktada evrensel değer denen şey aslında pek de o kadar evrensel değildir, aksine olabildiğince tikeldir. Wallerstein’a (2007) göre; “Evrenselcilik iddiası kadar etnisite merkezli (etnocentrik) ve bir o kadar da tikelci bir şey olmadığı şeklinde bir paradoksal argümanla başlayabiliriz”.

Modern dünya sisteminin tarihi büyük oranda, Avrupa devletleri ve halklarının dünyanın geri kalanına yayılmasının tarihidir. Bu durum, kapitalist dünya-sisteminin kurulmasının temel bir parçasını oluşturmaktadır. Dünyanın birçok bölgesine yayılma hareketi askeri işgal, ekonomik sömürü ve çok büyük adaletsizlikleri içermektedir. Bu yayılmayı gerçekleştirenler ve ondan en çok istifade edenler, onu, dünya insanlığı için daha fazla fayda sağlamak şeklinde meşrulaştırarak kendilerine ve dünyaya açıklamaktadırlar. Genel tez yayılmanın uygarlık, ekonomik büyüme, kalkınma ve/veya ilerleme gibi kavramlarla adlandırarak gerçekleştiği şeklindedir. Tüm bu kavramlar, evrensel değerlerin ifadesi olarak yorumlanmaktadır ve sıklıkla da doğal yasa olarak tanımlanan şey ile çerçevelenmektedir. Dolayısıyla, bu yayılmanın yalnızca insanlık için faydalı bir şey olmakla kalmayıp, aynı zamanda tarihsel olarak da kaçınılmaz olduğu iddia edilmektedir. Bu etkinliği tanımlamak için kullanılan dil, bazen teknolojik bir hal alırken bazen de seküler felsefi bir dünya görüşüne dayandırılmaktadır (Wallerstein, 2007, s:15). Muktedirler daima, hakimiyetin getirdiği avantajlar ve ayrıcalıklar için bir meşruluk derecesi elde etmeye ihtiyaç duymaktadırlar”. (Wallerstein, 2007, s;79).

Wallerstein’in söz ettiği teknolojik ve seküler felsefik dil, bu yayılmanın dayandığı *ahlaki değerler* söyleminin egemenlerin silahşörlüğünü yapan bilim adamları ve filozofların sömürgeyi meşrulaştırmak için kullandıkları dildir. Bu dil kendini bazen Antropoloji, bazen Oryantalizm, bazen İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi, bazen Uluslararası Siyaset, ticaret ve güvenlik anlaşmaları olarak ortaya koymaktadır. Ancak özellikle günümüzde kullanılan yayılma dillerinden biri yukardaki dillerden daha farklı daha etkili ve daha hızlıdır. Bu dil, genellikle

çokkültürlülük, sınırların kalkması, kültürel hareketlilik, kültürler arası diyalog gibi postmodernist ve olabildiğince hümanist isimlerle kamufle edilmeye çalışılan Küresel ve Kültürel Homojenleşmedir. Küresel Homojenleşme inanç, yaşam, eğitim, üretim ve tüketim kültürlerini, yani yaşama dair her şeyi, birbirine benzeterek tektip bir dünya anlayışı ortaya koyarak insanlar arasındaki farklılıkları ortadan kaldırmaya çalışır. Genellikle kitle iletişim araçları ve uluslararası büyük etkinliklerin yaydığı reel ve sanal imgeler bu dilin en büyük araçlarıdır. Bu araçlar Batı merkezli olup yaydıkları imgeler yoluyla Global bir kültür oluşturmaya çalışırlar.

Waters'a (akt; John Tomlinson, 2004, s; 39) göre; "Malların karşılıklı değişimi yerelleştirir, siyasetinki uluslararasılaştırır ve sembollerinki küreselleştirir. İnsan toplumunun küreselleşmesi kültürel ilişkilerin ekonomik ve siyasi düzenlemelere nazaran ne kadar etkili olduğuna bağlıdır. Ekonomi ve siyasi yapı, küreselleştiği ölçüde; yani ikisi arasındaki alışveriş sembolik olarak gerçekleştiği sürece küreselleşebilir. Kültürel alandaki küreselleşmenin boyutu ekonomik ve siyasi alanda yaşananlardan daha büyüktür".

Sembolik olanın bu kadar hızlı küreselleşebilmesinin sebebi daha hızlı taşınabilmesi yani deyim yerindeyse *zamandan ve mekândan nispeten münezzeh* olmasıdır. İmgelerin üretimi ve yeniden üretimi daha kolay olması ve özellikle bilişim teknolojisinin de bu verilerin olabildiğince hızlı ve çoklu paylaşımına olanak sağlaması onu büyük bir kudrete dönüştürmektedir ve kudret her çağda egemenlerin vazgeçilmezi olmuştur.

Küreselleşmenin temel dinamiği olan hareketlilik yani mobility, yerele dair her şeyi yerinden söküp yersiz-yurtsuzlaştırarak, kendi bünyesine dahil edip, küresel, yapay bir kültür hareketliliği oluşturmaya çalışmaktadır. Bu yapay kültür, bireylerin ve toplumların yaşam tarzlarını daha doğrusu üretim ve tüketim ilişkilerini kontrol altında tutma amacıyla sermaye tarafından yönetilmektedir. Sermayenin, kültürü küreselleştirirken kullandığı en büyük silahları medya, reklam ve sanattır. Zaten, günümüzde bu üçünü hem yapısal olarak hem de işlevsel olarak birbirinden ayırmak oldukça güçtür. Balzac (2005, s;130) eski zamanlarda, sofistler sınırlı sayıda insanlara hitap ettiklerini ama günümüzde

ise sistemli medya aracılığıyla bir ulusu tamamen yoldan çıkarabileceğini söyler.

Günümüzde kültür, her şeye benzerlik bulaştırır, filmler, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirirler. Bu alanların her biri kendi içinde ve hep birlikte sözbirliği içindedirler. Kültür açıkça ve fütursuzca, herhangi bir meta üretimi sektöründeki üretim kurallarına uyan bir sanayi haline gelmiştir. Kültürel üretim, bir bütün olarak kapitalist ekonominin ayrılmaz bir parçasıdır (Adorno, 2008, s; 12).

Ancak, sanatı medya ve reklamdan ayıran özelliği kendisinin hem meta değerinin olması hem de ruhani bir boyutunun olmasıdır. Bu iki özelliğinden dolayı sanat egemenler tarafından tarih boyunca sürekli kullanılmıştır. John Berger, *Görme Biçimleri* adlı kitabında , şöyle der; “Her dönemde sanat yönetici sınıfın ülküsel çıkarlarına hizmet eder”. (Berger, 2009, s; 86).

Günümüzde ise sanat belki de tarih boyunca hiç olmadığı kadar sistemin hizmetinde olmuştur, hatta bizzat sistemin kendisine dönüşmüştür. Günümüz sanatı, egemenlerin ilgisini üç temel yönüyle çekmektedir. Bunlardan birincisi; sanatın bir yatırım aracı olması, ikincisi; egemenlerin kendi hegemonyalarını meşrulaştırmak için kullandığı bir araç olması, üçüncüsü ise sanatı kitle kültürüne yaklaştırarak küresel çapta global bir düşünce, beğeni ve yaşam tarzı oluşturması. Bunların hepsi ayrı ayrı birer araştırma konusu olacağından burada yalnızca kısa kısa değinilecektir.

2. BÖLÜM

SANATIN TİCARİLEŞMESİ ve KÜRESEL HAREKETLİLİK

*Vaktiyle savaş gemilerine, daha sonra ticaret kolonilerine ve köle tacirlerine yolları açanlar
Cizvitlerdi, şimdiyse bu görevi sanat sergilerinin düzenleyicileri üstleniyor.*

Jean Dubuffet

2. 1. BİR YATIRIM ARACI OLARAK SANAT

Sanatı yöneten, sermaye olunca doğal olarak da sanata bir işletme, bir yatırım aracı ve meta gözüyle bakılmaktadır. Marx'a göre "Zihinsel üretimin en yüksek düzeyini temsil eden sanat eserlerinin, burjuvanın gözünde bir kıymet ifade edebilmesi için, doğrudan maddi zenginlik üretebilecek şeyler olarak sunulmaları gerekir" (Karl Marx, Akt; Thompson, 2008).

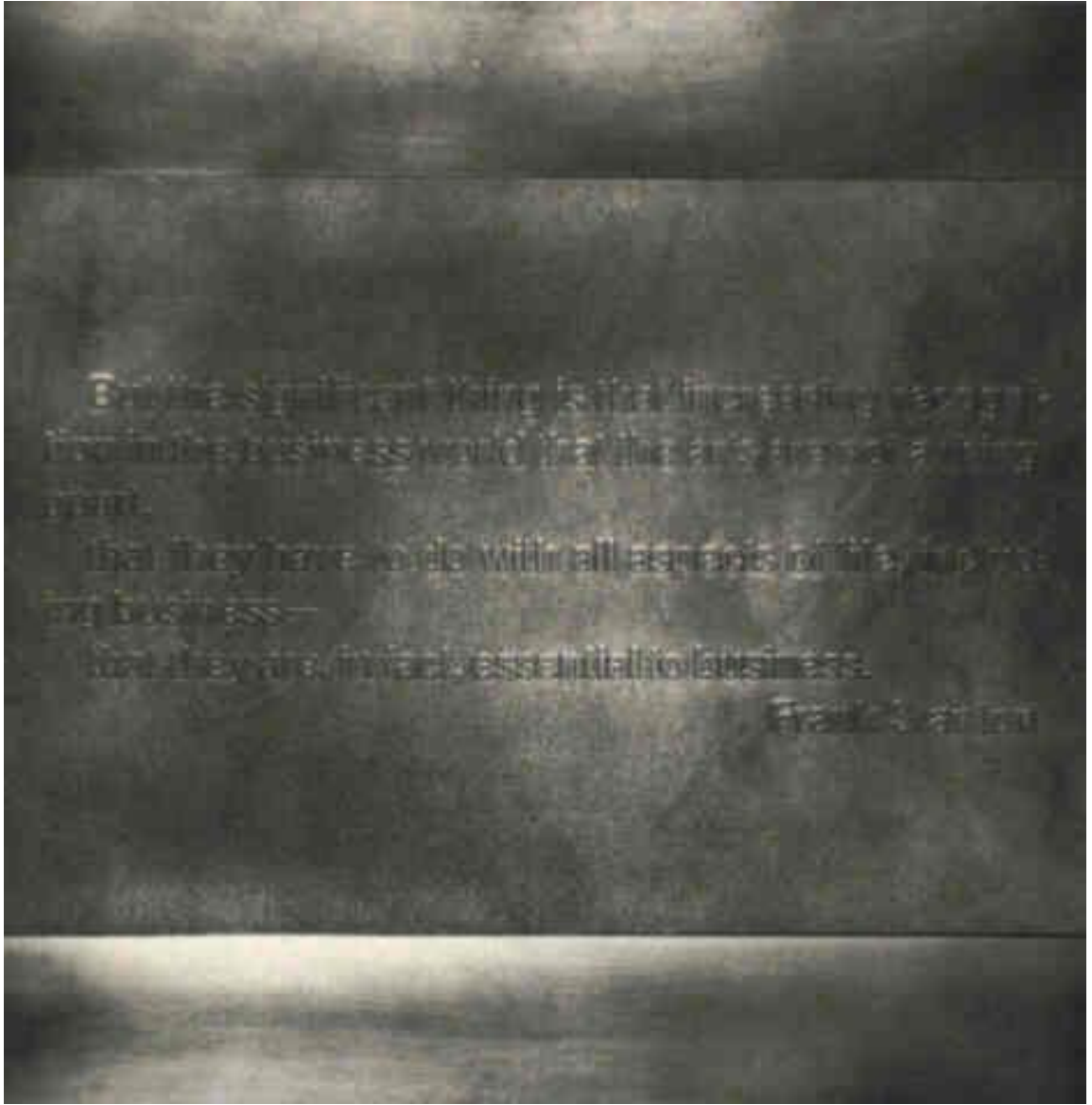
Sermaye sahipleri, sanatı herhangi bir ticari işletmeden, sanat ürünlerini de herhangi bir ticari mal veya hizmetten ayırmadıklarını açık açık belirtmekten çekinmezler. Sermaye sahiplerinin bu tür açıklamaları bir çok sanatçı için bir ipucu, bir vahiy gibi algılanmasının yanında birçok sanatçı da bu durumu kendi dilleriyle yani sanatsal üretimleriyle eleştirmişlerdir.

Hans Haacke, sanat sergilerine destek vererek sanatı kendi çıkarlarına alet etmek isteyen şirketleri, işlerinde pek çok kez eleştirmiştir, örneğin; reklamlarında zaman zaman "Bir şirket ancak sanatla büyür" sloganını kullanan Philip Morris'in bir Picasso sergisinin sponsorluğunu üstlenişini incelikle alaya alır (Wallis, 2005). (Resim 1).



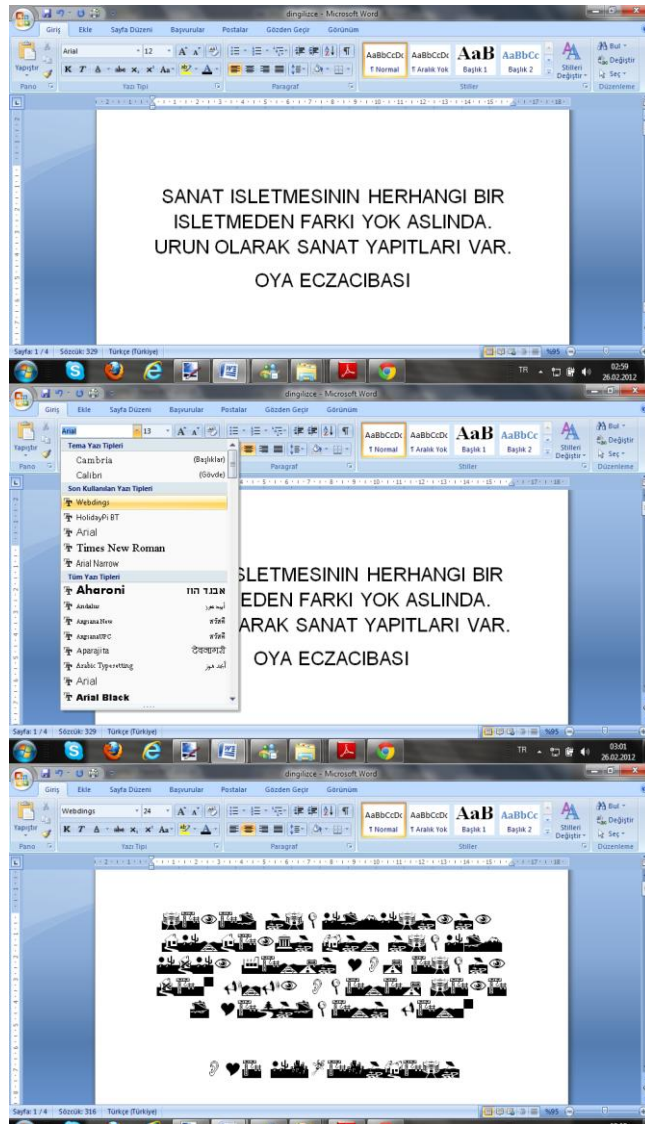
Resin;1. Hans Haacke, "Cowboy with Cigarette 1990
94 x 80 cm.

Hans Haacke *Sosyal Cila* isimli bir diğerk işinde ise, her biri ünlü bir iş adamının sanat sergilerini desteklemenin mali yararlarını öven ifadelerine yer veren altı adet alüminyum panelden oluşmaktaydı. Örneğın bir panelde CBS'in eski yöneticisi Frank Stanton'ın şu sözleri yazılıydı; "Önemli olan şu: Sanatın apayrı bir alan olmadığı, iş dünyası da dahil olmak üzere hayatın tüm veçheleriyle ilişkili olduğu, hatta iş dünyasının ayrılmaz bir parçası olduğu kabulü giderek yaygınlaşıyor." (Wallis, 2005). (Resim 2).

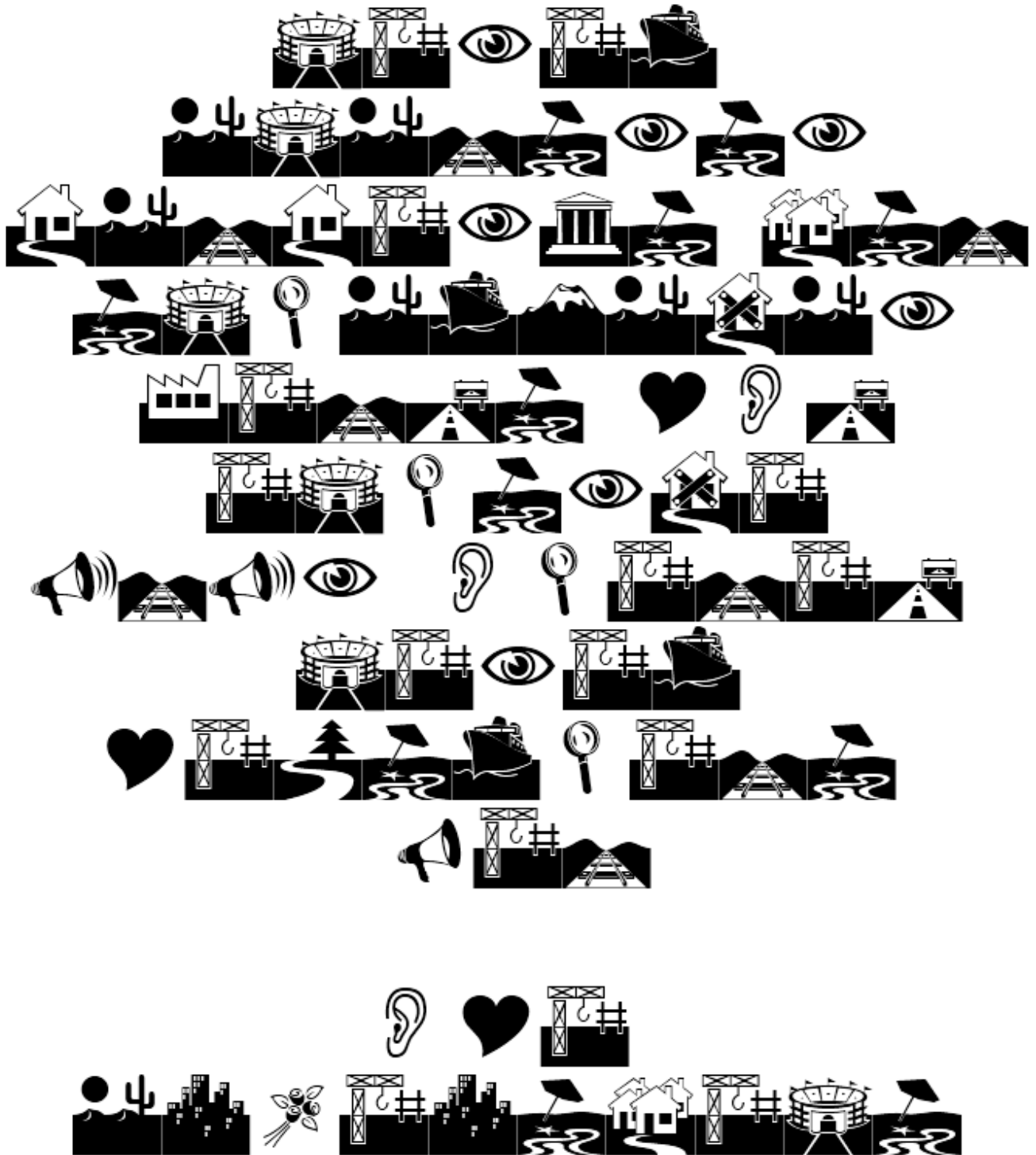


Resim;2, Hans Haacke, *Sosyal Cila*, 1975
Alüminyum Plaka, 76,2 x 76,2 cm.

Resim 3 ve 4'te ise Türkiye'den bir örnek bulunmakta. İstanbul Modern Yönetim Kurulu Başkanı Oya Eczacıbaşı'nın, Artun'un (2011, s;125) aktardığı sözleri, “(Sanat işletmesinin) herhangi bir işletmeden farkı yok aslında. Ürün olarak sanat yapıtları var.” sözü Microsoft Ofis Word Belgesinde Webdings yazı karakteriyle kodlanmıştır. Ortaya çıkan imgeler içinde endüstrileşme, üretim, tüketim, iletişim, kent hayatı ve insanın bu kapitalist ilişkiler içindeki yerini simgeleyen imgeler şaşırtıcı bir şekilde, yukarda sözü geçen cümleyle, örtüşmektedir.



Resim 3, Seçkin Aydın, Sanat Bizi İşletiyor, 2012
Dijital Baskı, 200 x 115 cm.

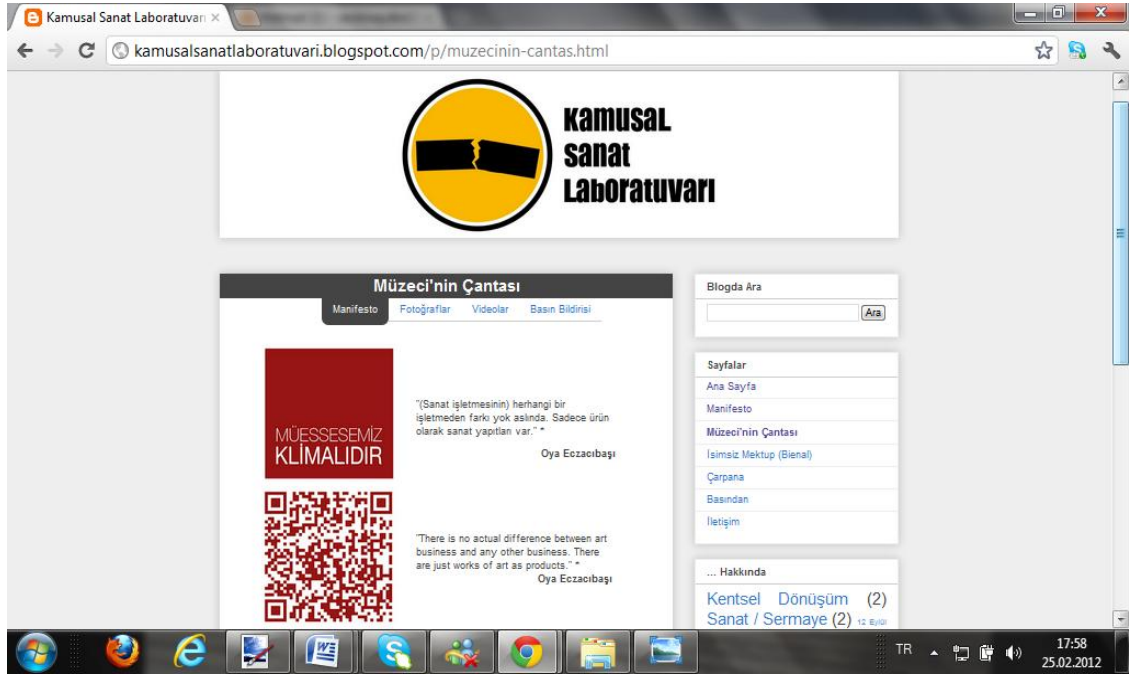


Resim 4, Resim 3'ten ayrıntı.

Oya Eczacıbaşı'nın aynı sözünü eleştiren bir başka çalışma da Kamusal Sanat Laboratuvarı adında bir oluşumundan gelmektedir. Kamusal Sanat Laboratuvarı İstanbul Modern Müzesi'nde bir serginin açılış kokteylinde "Müzecinin Çantası" adlı dijital çanta ile performans gerçekleştirmiştir. Üzerinde dijital bir ekran bulunmakta ve ekranda ise "Müessesemiz Klimalıdır" ibaresini "İstanbul Modern" logosu karakterleri ve font renkleri ile yeniden yorumlayarak ironik bir gönderme yapmıştır. Performans süresince sessiz protestolarını sürdüren grup üyeleri dijital ekranlı çantadaki kare kod görüntüsünün yer aldığı kartlar dağıtmıştır. Telefonlarına kare kodları okutan sergi davetlileri Kamusal Sanat Laboratuvarı'nın web sayfasında yer alan "Müzecinin Çantası" adlı bağlantıya yönlendirilip Web sayfasında yer alan müzenin müdürü Oya Eczacıbaşı'nın "(Sanat işletmesinin) herhangi bir işletmeden farkı yok aslında. Sadece ürün olarak sanat yapıtları var." açıklaması ile karşılaşmışlardır (Resim 5 -6).



Resim 5, Kamusal Alan Sanat Laboratuvarı, Müzecinin Çantası, 2012
Çantaya yerleştirilmiş Dijital ekran.



Resim; 6, Kamusal Lana Sanat Laboratuvarı İnternet Sitesi.

Performans anında okutulan karekodlarla bağlanılan site.

<http://kamusalsanatlaboratuvari.blogspot.com/p/muzecinin-cantas.html>

Benjamin Buchloh, çağdaş sanatla ilgili kötümser yorumlarında, kullanım değerinin giderek daha fazla geri plana itildiğini ve sanatın da (para gibi) neredeyse sadece mübadele değerinden ibaret bir meta haline geldiğini söyler. Daha ileri bir aşamada, sanatta kullanım değerini gerçekleştirme iddiasından bile vazgeçilir; sanatçılar yalnızca, sanat ile meta kültürü arasında hiçbir ayrımın kalmadığı yeni ortamı yansıtır ve incelerler –hiçbir eleştiri getirmeden, hiçbir değişimi arzusu göstermeden. Böylece, mübadele değerinin maddi tezahürü olarak sanat, metaların en soyutu olan parayla aynı koşullara sahip olur –nitekim zenginler tarafından gerçekten de para gibi, yarı likit spekülasyon sermaye gibi kullanılır; bunun sonucunda da mübadele değerinin içselleştiği pek çok sanat nesnesi, herkesin gözlerinden irak, sırf bu amaçla yapılmış depolarda kilit altında tutulur (Stallabrass, 2004).

Eserin kullanım ve mübadele değerini ele alan Broodthaers, kendisinin kurmuş olduğu *Modern Sanatlar Müzesi*'nin *Kartallar Departmanı* için açmış olduğu *Finans Bölümü*'nde bir kilogramlık saf külçe altını çok sayıda bastırıp, altını piyasa fiyatının iki katına satmayı planlamıştır. Fiyatın yarısı sanat eseri olarak

kullanım değeri için, diğer yarısı da altının kendi ham değeri olan mübadele değeri olacaktı (Resim; 7).



Resim; 7. Marcel Broodthaers, Saf Külçe Altın, 1971, Modern Sanat Müzesi, Kartallar Departmanı, Finans Bölümü.

Sanatın, herhangi bir ticari ürün gibi kendine ait, üretimi, sevk ve idaresi, mezatları, spekülasyonları, çekleri, senetleri ve komisyoncuları bulunmaktadır, yani kendine ait bir pazarı ve mübadele kuralları olan sektördür. Gintz'e (2010) göre; Kültürel alanda *avant-garde* düşünce sahip olduğu inandırıcılık kırıntılarını yitirirken, sanat, gözle görülür biçimde kültürel endüstriye dahil oluyor, gösteri toplumunun ortaya çıkışına katkıda bulunuyor ve birinci dereceden bir spekülasyon nesnesi değerine dönüşüyordu.

Sanatın pazarlanmasını, A. Alfred Taubman şöyle ifade etmektedir; “ *Kıymetli bir Degas tablosu ile buz gibi bir bardak alkolsüz biranın satışında, pazarlama zorluğu açısından, asla düşünemeyeceğiniz kadar çok benzerlik vardır*” (Akt; Thompson, 2008).

Resim 8’de sanatın herhangi bir mal gibi alınıp satılmasına gönderme yapmasının yanında, asıl vurgu yapılan nokta sanat komisyoncularıdır. Video ve performans gibi işlerin süre cinsinden, İki boyutlu işlerin metre kare cinsinden, üç boyutlu işlerin ise ebat ve ağırlık cinsinden hesaplanıp satıldığını gösteren bu çalışmada, sanat kurumlarının, sanatın üretiminden teşhirine, pazarlanmasından satışına ve sevkiyatına kadar tamamen bir ticaret mantığıyla çalıştığına gönderme yapmaktadır. Ve Quatremère’nin dediği gibi; “*Sonunda sanat eserlerini bir senete çevirmeyeceğimizi kim bilebilir?*”

ÖZ SANART A.Ş.

Sanat Komisyonculuğu

Galeri, Müze ve Kişisel Koleksiyonculuk

Üretim, Teşhir, Pazarlama ve Sevkiyat

Adres: İstiklal 14. Sok. Beyoğlu İstanbul.

Tel: 0505468 95 97



İRSALİYELİ FATURA

Seri : M17

Sıra No: 987985

Tarih : 19.03.2012

Düzenleme Saati: 10:00

Müşterinin;

Adı, Soyadı Ünvanı : Seçkin AYDIN, Koleksiyoner

Adresi : ASM İş. Hanı SA Gallery Dışar Bahar

V.D.- Hesap No : 63781096321

SANATÇISI	CİNSİ	MİKTARI	BİRİMİ	B.FİYATI	TUTARI
G.Klint	Resim	2	8 m ²	1000.000\$	8.000.000\$
A.Warhol	P. Baskı	1	2 m ²	5.000.000\$	10.000.000\$
G. Oldenburg	Heykel	3	7 m ³	5.000.000\$	3.500.000\$
Hirst D.	Yerleştirme	1	6 m ³	1.000.000\$	6.000.000\$

TOPLAM

27.500.000\$

Yalnız #Yüzmi Yedi Milyon Beş yüz

KDV%: X

X

Bin ABD Doları #

G.TOPLAM

27.500.000\$

Eksiksiz Teslim Eden

İmza

ÖZ SANART A.Ş.

Eksiksiz Teslim Alan

İmza

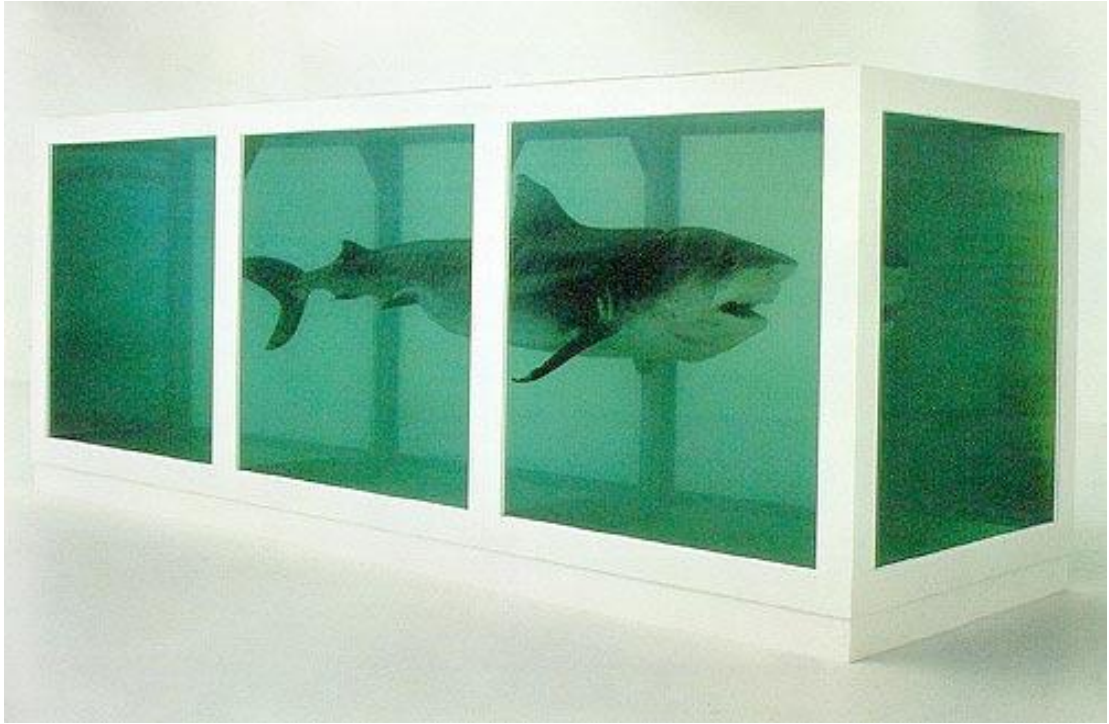
AYDIN

BU BELGENİN SEVK EDİLEN MALLA BİRLİKTE BULUNMASI HALİNDE
AYRICA SEVK İRSALİYESİ ARANMAZ.

Resim 8, Seçkin AYDIN, Sanat İrsaliyesi, 2010
Dijital Baskı Üzerine El Yazısı, 13 x 16 cm.

Sanat eseri ticareti salt günümüze özgü bir şey değildir ancak tarihin hiçbir döneminde sanat eseri ticareti günümüzdeki kadar kurumsallaşıp organize olmamıştır. Günümüzde sanat, piyasasıyla, ulusal ve uluslararası kurumlarıyla resmen bir sektör haline gelmiştir. Bu konuda, Baudrillard (2010) “Günümüzde sanat, tıpkı herhangi bir ticari işletme gibi, kariyer fırsatları, kârlı yatırımlar ve yüceltilen tüketim nesneleri sunuyor” der.

Sanat piyasası o kadar büyük bir hal almıştı ki, artık kendi gidişatına bırakılamazdı. Sanat eserlerinin üretilmesi sanatçının bireysel dışavurumlarının ötesine geçip, bir ticari ürün gibi “gideri olan” bir şeyler olmalıydı. Eski moda, kullanım değerinin ön planda olduğu, siparişlerin yerini, yeni moda mübadele değeri ön planda olan siparişler almaya başladı. Buna verilecek en gözde örnek de Damien Hirst’ün köpek balığı olacaktır. Saatchi Galerisi Damien Hirst’e destek vererek sanatçının istediği türde bir eser üretmesini önerir, ancak burada sanatçının ve Saatchi Gallery’nin gizli anlaşması bellidir. 1991 yılında, Hirst, toplamda £50,000.’e mal olan formaldehit solüsyona yatırılmış köpekbalığı ölüsü işini yapar ve işin ismi “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Maddi İmkansızlığı” olur. Saatchi Gallery yıllarca bu çalışmayı farklı yerlerde sergileyip ve gerekli reklamları yaptıktan sonra, 2004’te Charles Saatchi komisyonculuğunu yaparak eseri Steven A. Cohen’a 8 milyon ABD Dolarına satar (Resim 9).



Resim 9, Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Maddi İmkansızlığı, 1991.
Tigger cins Köpek Balığı, Cam, Çelik, %5 Formaldehit solüsyon. 213 cm x 518 x 180 cm

Sermaye sahipleri ve sanatçılar arasındaki bu karşılıklı jestler ve sanat eserinin arkasındaki bu on binlerce dolarlık yatırımlar -bu yatırım sadece köpek balığı veya solüsyon parası olarak düşünülmemelidir, çünkü o köpek balığının o kadar fiyata satılabilmesi için yıllarca süren sergilemeler, reklamlar, tanıtımların hepsi -sırdan bir sanatçı için mini bir servet değerinde sayılabilir. Resim 14'teki çalışmada Damien Hirst'ün bu işi ve işin ismi ironik bir dille eleştirilmiştir. Çalışma, eleştirdiği işin 10/1'i oranında küçültülmüş olup, bir ucuzluk pazarından alınan oyuncak/plastik bir köpek balığının 21.3 x 51.8 cm. ebatlarında su dolu bir akvaryuma yerleştirilmesiyle gerçekleştirilmiştir. "Yaşayan birinin zihninde ölümün maddi imkansızlığı" olan eserin ismi de "Sıradan bir sanatçının eserinde üretimin maddi imkansızlığı" olarak değiştirilmiştir (Resim 10).



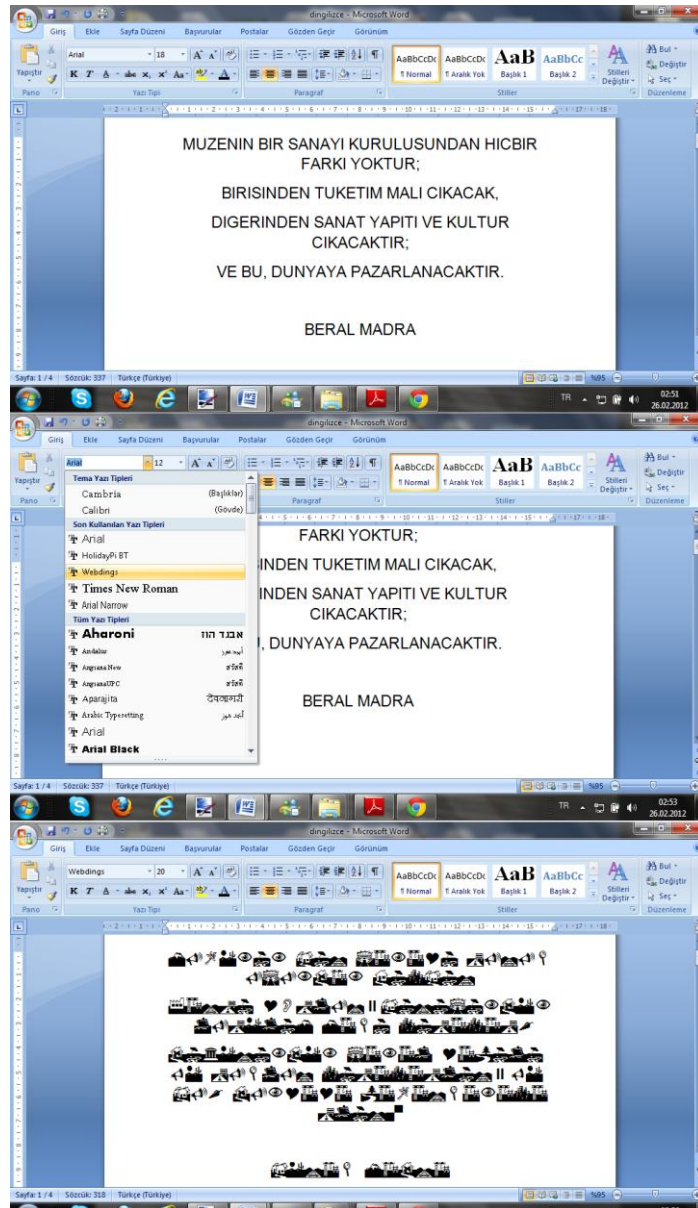
Resim 10, Seçkin Aydın, Sıradan Bir Sanatçının Eserinde Üretimin *Maddi İmkansızlığı*, 2011.
Cam, Plastik Köpek Balığı, 21.3 x 51.8 x 18 cm.

Damien Hirst örneğinde de görüldüğü üzere sanat piyasası yıllarca sürebilecek uzun vadeli yatırımlar ve milyon dolarları bulabilecek kadar büyük satışlarıyla, yıllık toplam piyasa satış miktarları milyar dolarları geçen, oldukça büyük bir piyasadan oluşmaktadır. Öyleyse bu büyük piyasa sıradan sanatçılara veya galericilere bırakılamayacak kadar kıymetli ve büyüktür.

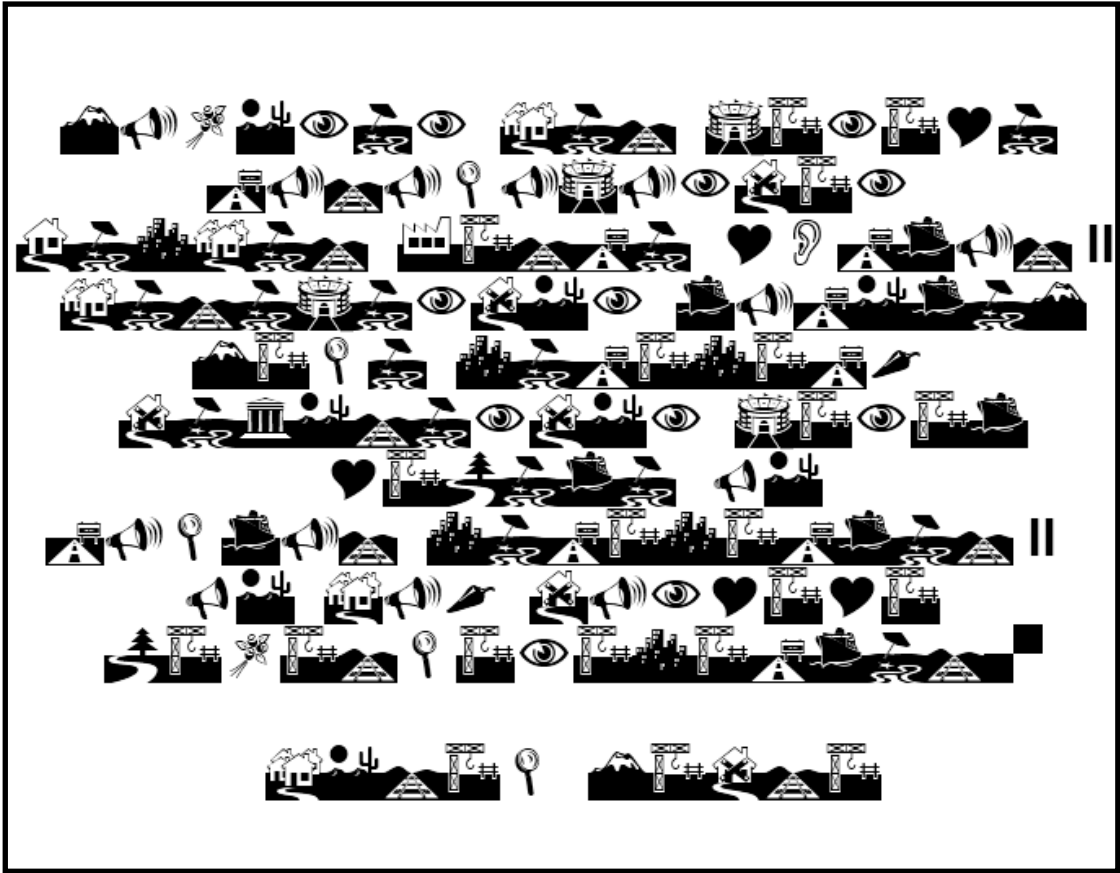
Şirketler açtıkları müzelerin/galerilerin başına küratörleri getirirken müzeler/galeriler de yönetimlerine işletmecileri ve pazarlama uzmanlarını almaktadırlar. Bu durum müzelerin/galerilerin nasıl şirketleştiğinin ve şirketlerinde nasıl müzeleştiğinin/galerileştiğinin ve dolayısıyla müze/galeri ve şirket arasındaki o keskin ayrımın nasıl da giderek kaybolduğunun göstergesidir. Sadece iç içe geçen sanat ve ticaret kurumları değildir, aynı şekilde bu kurumların aktörleri de birbirine dönüşmüştür. Sermaye sahipleri piyasanın nabzını tutabilmek için sanatla oldukça haşır neşir olmuşlardır. Bu kadar finans ve sevkiyatın döndüğü bir ortamda sanatçılar ise birer mal yöneticisi ve finans takipçisi gibi davranmaya başlayıp bu yönde kendilerini geliştirmeye çalışmaktadırlar. Artun, (2011, s;71) bu konuyu şöyle açıklıyor; “İstanbul’daki üniversitelerde “sanat yönetimi” derslerinin açılmasının öncülüğünü yapan Beral Madra’ya bakılırsa her şey apaçıktır;” diyor ve

Madra'nın *İki Yılda Bir Sanat* isimli kitabındaki şu cümlesine atıfta bulunuyor; "Müzenin bir sanayi kuruluşundan hiçbir farkı yoktur; birisinden tüketim malı çıkacak, diğerinden sanat yapıtı ve kültür çıkacaktır; ve bu, dünyaya pazarlanacaktır".

Resim 11 ve 12'de Beral Madra'nın bu sözü, Microsoft Word belgesinde Webdings karakteriyle kodlanmıştır. Cümlede sözü geçen sanayi, kuruluş, tüketim, dünya, pazar ve bu sistem içerisindeki insani algılar ve duygular, gibi kelimeler ile bunlara denk gelecek imgelerle kodlanmıştır.



Resim 11, Seçkin Aydın, Algı Şekillenmesi, 2012
Dijital Baskı, 200 x 115 cm.



Resim 12, Resim 11'den ayrıntı.

Sanatla sermaye arasındaki bu benzeşme sadece yönetimsel olarak değil uluslaşırılma ve yeni piyasalara açılma gibi hususlarda da aynılık göstermektedir. Hemen hemen tüm dünyayı saran kapitalizmin yayılcı anlayışına paralel olarak sanat da küresel etkinlikler yaparak yenedünya düzenine kendini hemen adapte etmiştir. Post-endüstriyel dönemlerde sermayenin, üretimin ve üretim yönetiminin sınırlarını kaldırarak tüm dünyayı bir fabrikaya dönüştürme çabası, kendini, sanatta ve sanat yönetiminde, tüm dünyayı bir galeriye ve tüm hayatı bir sanat etkinliğine dönüştürme çabası olarak göstermektedir. Özellikle komünizmin çöküp, kapitalizmin hemen hemen tüm dünyayı sarmaya başlayacağı 90'lı yıllarda, aynı şekilde tüm dünyayı saran küresel etkinlikler furçasının da başlaması bu paralelliği ortaya koyuyor. Özellikle sermayenin desteklediği bienaller tam anlamıyla kapitalizmin kültürel sızma biçimi olarak görevlerini en iyi şekilde yerine getirmektedir.

Bienaller, özel sermayenin ve ekonominin kültür alanına güncel sanat kılığında doğrudan müdahalesidir. Batı Avrupa'nın sömürgeci genişleme çağında bienaller ve çok ulusluların ve ulusal aile holdinglerinin nazik destekleriyle diğer yerlerde düzenlenen diğer etkinlikler pazar kazanımlarına dair süreçlere; rekabetin bertaraf edilmesine, ucuz sanatsal, genç ve yenilikçi konumların garanti altına alınmasına, stratejik ittifaklar üretilmesine denk gelir (Grzinić, 2007).

Festivaller ve bienaller yalnızca sanat etkinlikleri olarak değil, küreselleşmenin ve ekonomik canlanmanın motorlarından biri olarak görülür. Bu inanç, festival ve bienalleri kent seçkinlerinin ilgi ve etki alanına sokmuştur (Yardımcı, 2005, s. 12). Bienallerin ve müzelerin bu önüne geçilemez küresel hareketliliğinin altında yatan nedeni, Satallabass (2004) şöyle açıklıyor; "Hükümetler, kentlerin birbiriyle yatırım, şirket yönetim merkezleri ve turizm konularında küresel düzeyde giderek yoğunlaşan bir rekabet içinde olduğunu farkındadır. Bu yarışta en başarılı olan kentler, dinamik bir ekonomiye sahip olmanın yanı sıra, çok çeşitli kültür ve spor faaliyetleri de gerçekleştirmek zorundadır". Bu konuda Groys (Jongen, 2007) Şöyle der; "bütün egemen ülkeler, tabiri caizse kapitalizmin nişanlı kızlarıdır. İşlevleri, kapitalin güvenini kazanmaktan ibarettir".

Yerel sermayeler bu tür küresel etkinlikleri kendi ülkelerinde yapabilmek için adeta birbirleriyle yarış içerisindeyler. Ayrıca bu, onlar için, kendine güvenilir bir ortak izlenimi vererek uluslararası sermayeye eklemlenme şansı verir. Bu yüzden bu tür etkinlikleri oldukça yüksek rakamlar harcamaktan çekinmezler.

Bu arada hiç unutulmaması gereken bir ayrıntı var, sanata yatırımı holdingler yapmıyor, siz yapıyorsunuz. Devlet, özel sektörün gücünü ve ayrıcalığını arttırmak için kamu bütçesini kullanıyor. Türkiye'de 2004 yılında kabul edilen Kültür yatırımları ve Girişimleri Teşvik Kanunu özel sektörün ödeyeceği gelir vergisi ve kurumlar vergisinden kültür ve sanat etkinliklerine yapılan yatırımların tamamını düşüyor. Holding bir elindeki parayı diğer eline aktarıyor. Çünkü kendi müzesi, üniversitesi, galerisi ve vakfı var. Bu kurumların öncelikli işlevi ise halkla ilişkiler ve reklamdır. (Bakçay, 2008, s; 21).

Buraya kadar sanatın ve sermayenin nasıl içiçe geçtiğini ve sermayenin, sanatı direk ve dolaylı şekillerde nasıl bir yatırım aracı olarak kullandığını gördük. Bundan sonraki bölümde ise sermayenin, sanatı kitleleri yönlendirmek için nasıl kullanıldığına yer verilecektir.

2. 2. HEGEMONİK SİSTEMİN SÜREKLİLİĞİ; BİLİNÇ SANAYİİ

Bir bütün olarak sanat dünyası, özellikle de müzeler uygun bir tabirle “*bilinç sanayii*” olarak adlandırılan şeyin parçasıdır. Alman yazar Hans Magnus Enzensberger, yirmi yılı aşkın bir süre önce bu tabiri bir makalesinin başlığı olarak seçmişti (Haacke, 2006).

Kitle kültürü, *Hegemonik* bir yönetim biçimidir. Hegemonya zorla dayatılan bir yönetim biçimi olmamakla birlikte, yönetilenlere genellikle, kültür, inanç, bilim ve ideolojik yollarla içselleştirilerek dayatılır. Günümüzde insanlar, medyanın, iletişim araçlarının, sanatın vs. bir çok şeyin elbirliğiyle oluşturduğu bu küresel sistemde, Artun’un (2011, s;70) belirttiği gibi “yönetilmek üzere tasarlanmaktadır... Kültüralizm denen ve Kültürcülük olarak da çevrilen neo-liberal kültür politikalarının özü budur.”

Egemenler, kendi istedikleri yönde bir düşünce ve tüketim kültürü yaratabilmek için küresel çapta büyük etkinlikler düzenlemenin yanı sıra bulundukları ülkenin hemem hemen tüm kültür alanlarına hakim olmaya çalışmaktadırlar. Sanat düşüncesinin şekillenmesinden icrasına, sergilenmesinden satılmasına kadar sanatsal sürecin tümünü kontrolleri altına almışlardır. Sermaye grupları kendi müzelerini, galerilerini, yayın evlerini, üniversitelerini kurmuştur ve hatta kendi sanat festivallerini düzenlemektedirler.

Bourdieu’nün “kültürel araçlar” olarak adlandırdığı kültür, sanat ve eğitim kurumları veya bu alanlarda söz sahibi olan grup ve kişiler, kültürel sınırların çizilmesinde önemli rol oynar. Bu grup ve kişiler, neyin sergilenmeye değer bir sanat eseri veya geçerli bir eleştiri sayılacağı konusunda görüş bildirdikleri zaman, kurumsal otoriteleri yüzünden genellikle görüşleri doğru kabul edilir. Aynı nedenle, kentin resmi kültürünü tanımlama, sınırlarını çizme yetkisine

sahip olurlar. Kimi tarih, gelenek ve pratikleri bu kültür içinde tanımlar, kimileri elerler. Bu elemeyi yapma hakkına sahip oldukları için, sanat akademileri, müzeler ve galeriler gibi kurumlar, *Gatekeeper* (seçim veya eleme yapan kimse) olarak anılır. Büyük sermaye grupları da, sponsor oldukları bu kurumlar aracılığıyla kent kültürü üzerinde söz sahibi olur, kültürel üretim ve tüketim süreçlerini şekillendirir; hangi pratiklerin sergilenme olanağı bulacağını belirlerler (Yardımcı, 2005, s;127).

Güncel sanatın, uluslararası görünürlük, “network” kurma telaşı ve kendi pratiklerini belirleyen alanlara-araştırmalara ulaşma-yönelme gibi sanatçıları ve küratörleri yakından ilgilendiren temel dinamiklerini düşündüğümüzde; bu sergiler ilk başta her şeyden önce açılışlarıyla, parti organizasyonlarıyla ve bir araya getirdikleri profesyonel kadrolarla üretimin daha sonraki yıllardaki sirkülasyonunu belirleme anlamında güçlü itici etkilere sahiptir (Yıldız, 2008, s: 40).

Sermayenin tamamen kontrol altına aldığı bu sanat dünyasında bir eserin/sanatçının sergilenmesi, dolaşıma girmesi ve satılması bu *Gatekeeper*’ler tarafından kontrol edilir. Çünkü bu “kültürel araçlar” hangi sanatçının popüler olacağını ve hangi eserin nerede sergilenip kaçta satılacağını belirleyebilmektedirler. Resim 13’te bu durumun analizini yine sanatın kendi dili kullanılarak ortaya konulmaya çalışılmıştır.

ARTKOD

Artkod, bir eserin başarılı veya başarısızlığını tespit etmek için eserin sanatçısına dair bazı ön bilgilerin kavramsallaştırılarak kodlanması yöntemidir. Artkod nicel bilgileri verir.

Artkodun çözümlenmesinde maddelere verilecek değer/puan Sanatçıya, Küratöre ve Galeri müdürüne göre değişiklik gösterebilir, yani maddelerin karşılığı olan bilgilere verilen değer/puan, yine bu artkodu değerlendirecek olan kişinin/kişilerin veya kurumun/kurumların ilgisine, beğenisine, önyargısına, yaşamsal kaygısına göre olumlu veya olumsuz olabilir..

Örneğin sanatçının cinsiyeti veya yaşadığı yere verilecek olumlu veya olumsuz tavır artkodu değerlendirecek olan kişinin/kurumun tercihlerine ve tutumuna göre değişebilir. Aynı şekilde artkodu çözülecek sanatçının daha önce çalıştığı kişi ve kurumlar da artkod çözücünün tavrını belirleyebilir, veya konseptte göre iş üretme/kendi iç dinamiklerine göre iş üretme bazen artı değer olurken bazen eksi değer de yaratabiliyor..

Artkod maddeleri;

- 1- Cinsiyet : 1 rakamı erkekleri, 2 rakamı ise bayanları ifade eder..
- 2- Ülke : genellikle uluslar arası artkod çözümünde kullanılır.
- 3- Şehir : genellikle ulusal artkod çözümünde kullanılır.
- 4- Bildiği yabancı diller : bazen temel şart niteliği taşımaktadır.
- 5- Katıldığı yurtdışı sergiler ve bienaller : bazen İYİ SANATÇI kıstasında temel sayılır.
- 6- Katıldığı yurtiçi sergi ve bienaller: sanatçının katıldığı yurt içi sergileri gösterir.
- 7- İlişkilendiği küratörler: sanatçının ilişkilendiği küratörleri gösterir.
- 8- İlişkilendiği galeri ve kurumlar: sanatçının ilişkilendiği galeri ve kurumları gösterir.
- 9- Dosyasındaki iş sayısı: sanatçının sunduğu dosyasındaki işlerin niceliğini gösterir.
- 10- Konseptte göre iş üretme performansı: 5 puan üzerinden değerlendirilir.
- 11- Kendi dinamiklerine göre iş üretme performansı; 5 puan üzerinden değerlendirilir.

Bu maddelerin herbiri ayrı ayrı değerlendirildiği gibi maddeler arasında bir korelasyon da sözkonusu olabilir.

Bir Artkod örneği;



Resim; 13, Seçkin Aydın, "Artkod" 2010
Fotoblok, 63 x 49 cm.

“AB ve ABD’de kültür/sanat kurumlarının yönetimi profesyonel işletmeci ve pazarlamacıların eline geçmiş durumda ya da geçmeye hazır. Kûratörler ve diğer sanat/kültür uzmanları bu kişilerin altında çalışıyor ve giderek yönetici kimlikleriyle öne çıkıyor; söylem ve eleştiri coğrafyasından uzaklaşıyor. Sanatçılar, koleksiyoncu, galeri, kûratör uzlaşmasından süzülerek kurumlara ulaşabiliyor. Kurumların genel politikalarını ve içeriklerini de büyük koleksiyoncular ve sanat yapıtına yatırım yapan şirketlerin temsilcileri belirliyor” Madra (2006). Tabi, bu durum artık sadece AB ve ABD’de değil neredeyse dünyanın her yerinde böyle işlemektedir.

Böylesi bir ortamda, anaakım üretim biçimlerinden sıyrılıp, ayrıksı bir tutum sergileyebilecek, alternatif söylemler geliştirebilecek, İktidar analizi yapacak işlerin onaylanma ihtimali çok zayıftır. Bu durum, piyasada var olmak isteyen sanatçıyı ve onun sanatını, egemenlerin bitmek tükenmek bilmeyen hırslarına birer silahşor olarak tayin ediyor.

Gintz (2010) ise “sanatçının konumu belirsizdir. Çalışmasının sanatsal kurumları ziyaret eden oldukça geniş kitlelere ulaşması için, kendisinden sık sık diğer kültürel tüketim ürünlerinden pek de farklı olmayan niteliklere sahip eserler yapması istenir” der.

2. 3. SANATIN KİTLE KÜLTÜRÜNE YAKINLAŞMASI ve METÂLAŞMASI

Tiedemann, Pasajlar yapıtı için kaleme aldığı giriş yazısında şöyle der; Walter Benjamin’e göre 19. Yüzyıldaki kültürün yazgısı metâ olmak yazgisından başka bir şey değildir, bu özyapı kendisini kültürel varlıklarda “fantazmagori”, niteliğiyle sergilemiştir. Fantazmagori, yani aldatıcı görüntü, artık malın kendisidir. (Benjamin, 2011, s;24).

Birer mal haline getirilen yani Metâlaştırılan sanat ve sanatçı, hegemonik sistemin sürekliliği için kitle kültürüne dönüşmektedir. Kitle kültürüne yakınlaştırılan ve egemenlerin süzgecinden geçerek büyük etkinlikler aracılığıyla kitlelere ulaşan ve ideolojik düşüncenin çoğaltılıp aktarılmasını

sağlayan sanat, bu sayede istenilen düşünce ve yaşam biçimlerini popüler hale getirerek sistemin sürekliliğine katkıda bulunur.

Sanat *Gatekeeper*’leri tarafından seçilerek en çok dolaşıma giren ve satılarak medyada en çok ses getiren işler, en çok görünürlük kazanan işler olmaya başlıyor ve böylece sanatçılar ve sanat takipçileri üzerinde ister istemez sanat yargısı oluşturuyor. Egemenler tarafından sanat yoluyla enjekte edilen bu yargının büyük kitlelere ulaşması onu daha fazla meşrulaştırıp küresel bir sanat anlayışı oluşturacaktır. Tam da bu noktada sanatı ve iletişim araçlarını, kapitalizmin mantığının meşrulaştırıldığı kamusal araçlar olarak görmek mümkündür.

Moris “Toplumsal büyük bir kesimi sanatı eğlence endüstrisinin genişlemesi olarak ve belki de televizyonun bir derece üstünde görüyor” (Robert, akt: Gintz, 2010, s; 95).

Sanat uzun süre önce salt “güzel” olmaktan çıktı, artık özerk de değil, sanat dalları ve türleri öylesine çeşitlendi ve genişledi ki (özellikle medya, kültür ve sanal gerçeklik bağlamında) eskiden “sanat” kelimesinin net bir karşılık bulduğu bütün sınırlar aşıldı. Dahası da var: artık sanatsal tasarımdan geçip güzelleştirilmemiş, öyle ya da böyle bir kozmetik dokunuştan pay almamış doğal ya da imal edilmiş çok az nesne ve imge var. Neyse ki, kimse bu tür nesne ve imgelerin sanat olduğunu iddia etmiyor, yoksa herhangi bir alışveriş merkezi ve turistik mekan sanat eseri olurdu. İşte bütün bu güzel ve cazip metalar arasında çağdaş sanat ne güzel ne de cazip olduğunda seçilebiliyor. Gelgelelim, en ayrıksı sanat ürünleri bile birer meta: Kültür endüstrisinin ürünleri. Bir çağdaş sanat nesnesi ile salt kültürel meta arasındaki fark nedir? Görünürde hiçbir fark yok. Hangi açıdan bakarsanız bakın, her şey bulanık, karışık, melez ve kuşkuya yer bırakmaksızın, kesin ve net biçimde “sanat” denebilecek hiçbir şey yok. (Kreft, 2008, s; 10).

Sanatçılar, sanatın metâlaşmasını yine sanatın kendi diliyle eleştirmektedirler. Örneğin, Fleury tüketim nesnelerine estetik bir boyut katarak onları sanat objesine dönüştürür. Örneğin tekerlekli alışveriş sepetlerini altın yaldızla

boyayarak bir heykel kaidesinin üstüne yerleştirir veya bir ayakkabı mağazasının halısını ve deneme sehpasını birer kaideye dönüştürerek üzerinde ve yanlarında ayakkabıları sergiler (Resim 14, 15).



Resim 14. Sylvie Fleury Le caddy, 2000



Resim; 15. Sylvie Fleury, Pleasure, 1996

Damiend Hirst ise bir eczaneyi raflarıyla birlikte olduğu gibi galeri ortamına taşımıştır. Fleury'den farklı olarak objelere herhangi bir sanatsal müdahalede bulunmayıp onları olduğu gibi yani kendi teşhir sistemlerine göre sergilemiştir (Resim; 16). İşte tam da bu noktada Boudrillard'ya katılmamak imkansız gibi geliyor “Sanatla alakası olmayan her şey sanata dönüşmekte”. (Baudrillard, 2010)



Resim; 16. Damien Hirst, Pharmacy, 1992.

Metalar kültürel karakter kazandıkça, piyasası genişleyen sanat daha da metalaştı ve kapitalist düzenin girdabına, giderek daha fazla kapıldı. Sonuçta, insanların sanata yönelik tavrı, sanattan aşağı kalmadıkları iddiasında olan metalara yönelik tavırlarına benzemiştir. (Stallabrass, 2004). Bir süper markete girince karşılaştığımız rengarenk ambalajlar ve ürünler tasarımcılar tarafından adeta birer sanat eseri gibi tasarlanmışlardır. Gursky, bir ucuzluk marketini galeri ortamına taşıyarak galeriyi mağazaya dönüştürürken, tüketim nesnelerini de birer sanat objesine dönüştürmüştür. Gursky de Hirst gibi nesnelere herhangi bir sanatsal müdahalede bulunmayıp onları mağaza teşhir sistemine bağlı kalarak sergilemiştir (Resim; 17).



Resim; 17, Andreas Gursky, 99 Cent II, 2001

Günümüzde bir metâ olma ve sermaye yatırımı olarak sunulma beklentisi ve umuduyla her şey güzelleştirilir. Beklemenin ve bekleyeni baştan çıkartmanın bu pozu, ilahi bakışa veya sermayenin bakışına bu ikram; işte tamda bu, çağımızın estetiğini belirleyendir (Groys 2007, s: 22). Bu estetik aynı zamanda çoğu sanatçının da estetik tavrı olmaya başlamıştır. Bu sanatçılar sanatın gerçekten bir sektör olduğunun farkındadır ve piyasada var olmak için ne tür işler üretilmesi gerektiğinin farkındadır, şimdi sırada kendini mükemmel bir şekilde pazarlamak vardır.

Resim 18, 19, 20, 21, 22, 23'te sanatçı kendi tanıtımını ironik olarak herhangi bir ticari aktiviteye benzetmiştir, bu aktiviteleri de ünlü sanatçıların üretim tarzları ile piyasadaki herhangi bir sektörün hizmet veya üretim şekliyle ilişkilendirmiştir. Bu çalışmalarda sanatın ve kitle kültürünün iç içe geçişlerine eleştirel bir gönderme yapmanın yanında alt anlam olarak da sanatın ve sanatçının temsil boyutuna dikkat çekmek istenmiştir.



Resim 18, Seçkin Aydın, kARTvizit 1, Dijital baskı, 8 x 5 , 2010



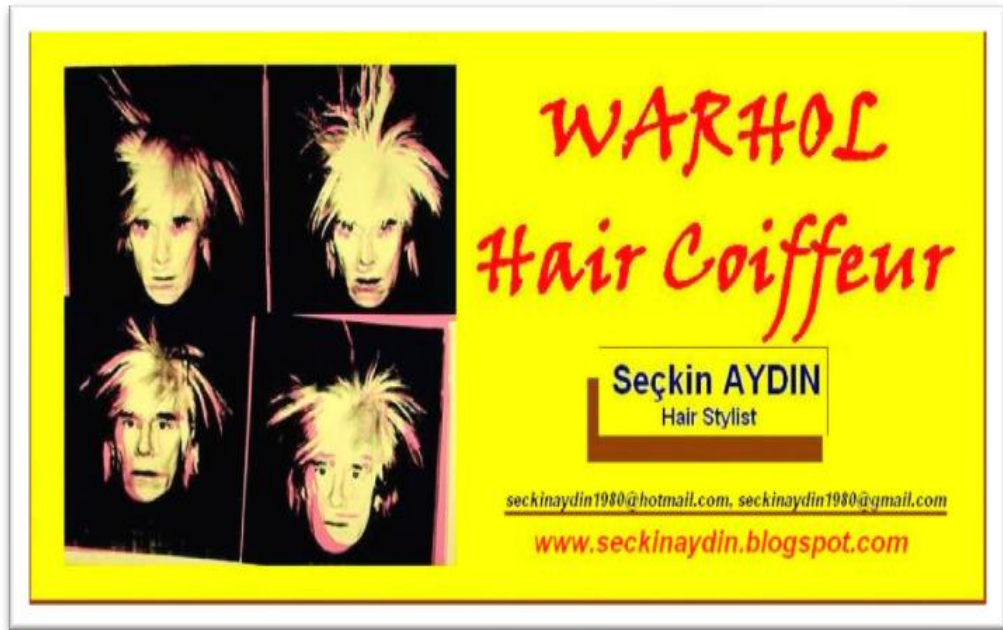
Resim 19, Seçkin Aydın, kARTvizit 2, Dijital baskı, 8 x 5 , 2010



Resim 20, Seçkin Aydın, kARTvizit 3, Dijital baskı, 8 x 5, 2010



Resim 21, Seçkin Aydın, kARTvizit 4, Dijital baskı, 8 x 5 , 2010



Resim 22, Seçkin Aydın, kARTvizit 5, Dijital baskı, 8 x 5 , 2011



Resim 23, Seçkin Aydın, kARTvizit 6, Dijital baskı, 8 x 5 , 2011

Bu çalışmada, kartın, yeniden-üretiminin olanaklılığı ve ebatsal olarak taşınması ve dağıtılmasındaki kolaylık, eserin olabildiğince uzak mesafelere ve

olabildiğince fazla sayıda insana ulaşmasına olanak sağlamış ve onu tam da kapitalizmin mantığına uygun hale getirmiştir. Ayrıca, sanat ürünü hem kendisinin, hem de sanatçısının imgesi olmuştur. Yani hem gösteren hem gösterilen aynı şey olmuştur.

Gösteren ile gösterilenin tek şey olarak dolaşıma girmesini Baudrillard'ın ve kendisinin cümleleriyle Foster (2004, s; 35) şöyle açıklıyor;

Baudrillard'a göre, Metanın yapısı ile göstergenin yapısı- ikisi tek bir şey olarak dolaşıma girecek şekilde- birbirini şekillendirir: Dolaşıma giren, günümüzde olduğu gibi, "gösterge mübadele değeri"ne sahip "imge-ürünler"dir. Art Nouveau'nın, Bauhaus'un ve daha birçok hareketin değişik yollarla üstlendiği sanat ile hayatı yeniden birleştirme yönündeki kadim proje nihayetinde hayata geçirilmiştir- ama, avangardın özgürleştirici emelleri doğrultusunda değil, kültür sanayiinin amansız buyrukları doğrultusunda. İşte sanat ile hayatın çarpık uzlaşmasının günümüzdeki en temel formu tasarımıdır. Evet, topyekûn tasarım dünyasının yeni olduğu söylenemez: Art Nouveau tarafından tahayyül edilmiş, Bauhaus tarafından uygun araçlarla donatılmış, o zamandan bu yana da kurumsal klonlar ve ticari taklitler aracılığı ile yayılmıştır- ama ancak günümüzün pan kapitalist ortamında tam anlamıyla hayata geçirilmiştir.

3. BÖLÜM

ESER ANALİZLERİ

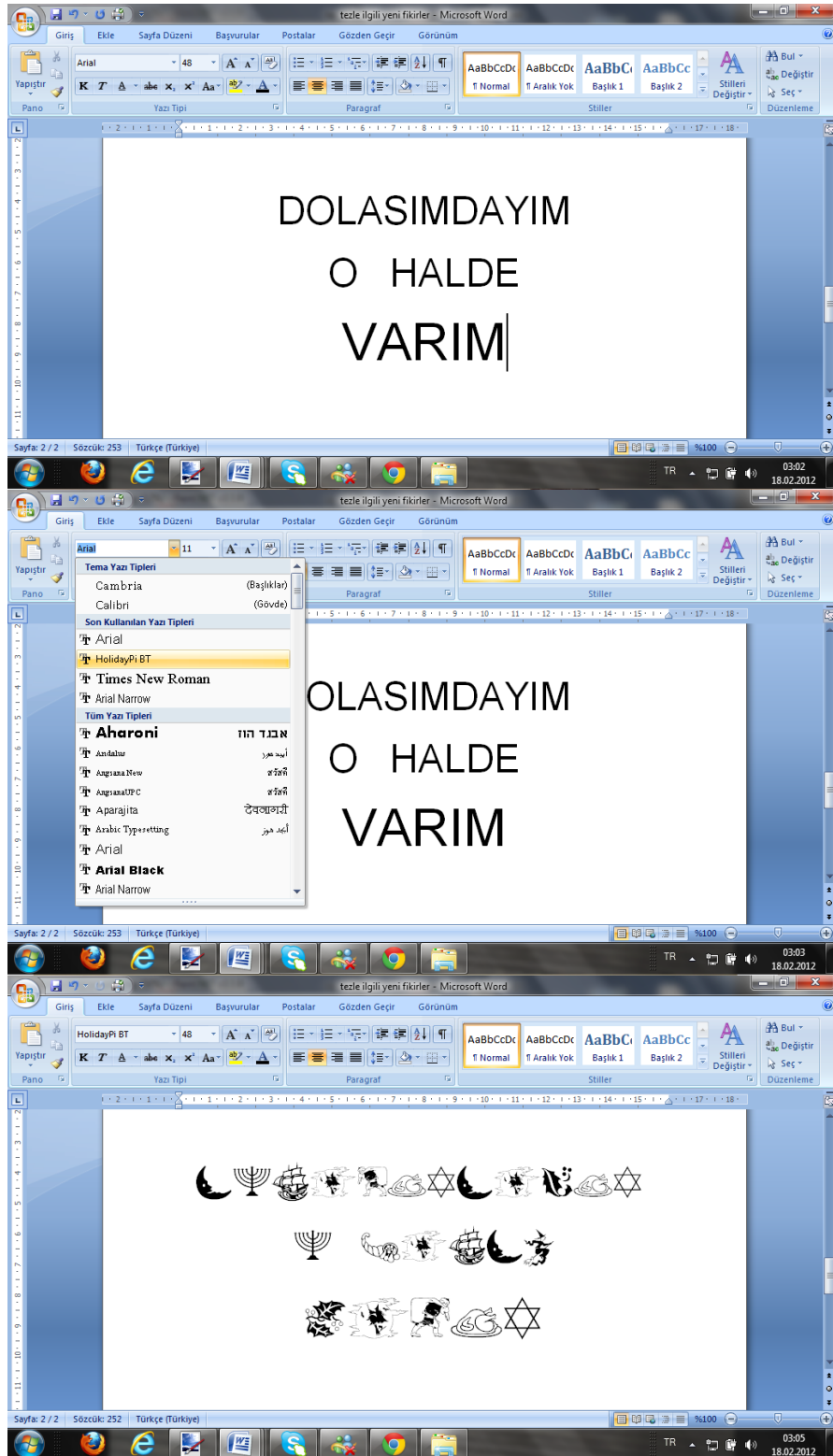
3. 1. DOLAŞIMDAYIM O HALDE VARIM

Artık sıra kitle kültüründeki ürün/metânın dolaşımına geldi. Sanatçı, üretimlerini birer ticari metâ haline getirdiği gibi kendisini de piyasada dolaşımda olan, alınıp satılabilen bir metâyâ dönüştürmüştür. Sanatçılar da metâ gibi markalaşmış ve neredeyse bir imge haline dönüşmüştür, bu şekilde dolaşımı daha kolay olmuştur. Artık sanatçının ve işinin niteliğinden çok niceliği önemlidir ve günümüzde sanatçı Coca-Cola gibidir ne kadar uzağa giderse ve ne kadar çok satarsa o kadar başarılıdır.

Aslında bu sanatçılar hiç farkında olmadan süresiz bir sürgüne gönderilmişlerdir. Bu yersiz-yurtsuzluk ortamında sanatçı asla bir daha yerleşemeyecek ve ona tayin edilen yörüngede savrulup duracaktır. Kendi eserleri ise, bazen onunla bazen de ondan ayrı olarak, oldukça hızlı değişen bu piyasada sürgünde olacaktır. Ona biçilen bu rolle, aslında sanatçı kendinden sürülmüştür.

Walter Benjamin, Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” başlıklı makalesinde yaptığı belirleme bu durumla oldukça örtüşmektedir; “Sanatçının yalnızca çalışma gücüyle değil, ama teniyle ve saçlarıyla, yüreğiyle ve tüm benliğiyle kendini adadığı bu pazar, sanatçı açısından, kendisi için öngörülen edimi gerçekleştirme anında, fabrikada üretilen bir mal ne kadar uzaktaysa, o ölçüde uzaktadır” (Benjamin, 2011, s;66).

Resim 24, 25’te sanatçının, sanatçı olarak var olmasının yegane koşulu olarak *dolaşımda oluş*-una ironik bir dille yaklaşılarak, Descartes’in “Düşünüyorum o halde varım” sözü, günümüz sanat piyasasına uyarlanarak “Dolaşımdayım o halde varım” olarak değiştirilmiştir. Değiştirilen cümle Microsoft Ofis Word Belgesinde HolidayPi BT yazı karakteriyle kodlanması sonucunda bu tablo ortaya çıkmıştır. Bu çalışmadaki imgeler, cümlelerin vurgulamak istediği dolaşım, tüketim, farklı kültürler, eğlence gibi kavramlarla örtüşmektedir.



Resim 24, Resim 25'in yapılış aşamaları.



Resim : 25, Seçkin Aydın, “Dolaşımdayım O Halde Varım”, 2009
Dijital Baskı, 100 x 200 cm.

Bu dolaşım, sanatçıya, daha fazla tanınmayı ve daha fazla dolaşımı getirecek olan ilişkiler ağını kurmasına yaracaktır. Katıldığı her etkinlikte sanatın diğer aktörleriyle, küratörler, yapımcılar, galeri sahipleri, koleksiyonerler vs., tanışıp ilişkiler geliştirecektir. Bu da yine daha fazla dolaşım demektir, daha fazla dolaşım ise daha fazla etkileşim ve benzeşme demektir. Bu benzeşme, hem düşüncelerin hem de üretimlerin benzeşmesidir.

Bu yatay hareketlilik, sabit kalındığı bir duruma göre daha fazla insanla temasa, bu sayede daha fazla kültürün tanınmasına yol açar ve bu da düşünsel liberalliğin çerçevesini genişletmiştir. Pek çok sanat öğrencisi ve genç sanatçı internet sayesinde dünyanın pek çok ayrı noktasındaki okullara, değişim programlarına, süreli barınma ve destek programlarına ulaşmakta ve bu da sürekli hareket halinde bir kitle yaratmaktadır. “Pek çok sanatçı göçebeler gibi dünyayı dolaşıyor, bağlantılar kuruyor, araştırma yapıyor ve sergiler düzenliyor... Küratör, sanatçı ve eleştirmenin dolaşımı ve iletişim ağı bu günlerde çok yoğun, bir karınca yuvası gibi; kimse bu işlerin nasıl döndüğünü kavrayamıyor ve tüm bu hareketi haritalandırmıyor. (Chambert, 2003, akt; Pekünlü, 2008) Bu dolaşım senelik sanatsal olaylar turizmiyle birleşerek, “öteki”yi giderek merkeze yaklaştırmaya başlamış, ötekilik etiketini kaybetmeden yaşadığı bu yakınlaşma da, onu değişik bağlamda en çok tartışılan konulardan biri haline getirmiştir (Pekünlü, 2008).

Postmodernizim “çok kültürlülük, kültürler arası diyalog, ötekini anlamak, farklılığa tahammül” gibi sloganlarının aslında ötekiyle nasıl bir diyalog kurulmak istediğinin bir göstergesidir, örneğin; farklı bir kültüre tahammül etmek, ortada tahammül edilecek bir durumun olduğu düşüncesinin onaylayıcısıdır.

Resim 26'daki çalışmada, serbest piyasanın ve sanat piyasasının ötekiye bakış açısını Mevlana Celaleddin Rumi'nin “Kim olursan ol yine de gel” sözüyle örtüştürülüp her iki piyasanın ötekiye bakışlarındaki hesapçı yönleri ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Serbest piyasa da, sanat piyasası da “öteki”yi hem üretim hem tüketim aşamasında görmek ister, tabi ikisinin de özünde üretim ve tüketim ilişkisine bağlı ekonomik kaygılar bulunmaktadır. Bu yayılmacı Liberal yaklaşım, Mevlana ve Celaleddin isimlerinin ilk harfleri alınarak “Mc Donald's”ın Mc'ine benzetilerek ortaya konulmaya çalışılmıştır.



Resim 26, Seçkin Aydın, Ötekim Olursan Ol Yine de gel, 2010
100 x 200 cm. Dijital Baskı.

Piyasadaki sanat kurumları, liberalizmin ideolojik söylemlerinin birebir uygulayıcısı gibidir; kendilerini merkezleştirerek ötekileri alıp popülerleştirmek ve ötekinin piyasaya, piyasanın da ötekine olan aşinalığını sağlayarak aradaki farklılıkları eritmeye çalışır. Özellikle yeni yetişen genç sanatçılar için düzenlenen sergi ve yarışmalar tabiri caizse onları “evcilleştirmek ve ehlileştirmek” üzere düzenlenen sergilerdir. Bu sergiler ironik bir şekilde içinde şu kelimelerin geçtiği başlıklarla düzenlenir “genç, taze, yeni, farklı, alternatif vs.”. Eğer duruma geniş bir perspektifle bakılırsa, sistemin, farklı ve alternatif

olanları tespit edip onları ehlileştirmek gibi bir amacının olduğu ortaya çıkacaktır. Bu tür sergileri “Oryantasyon Sergileri” olarak adlandırmak pek de yanlış olmayacaktır.

Bu sergiler, aslında *Okul*’un devamı olarak düşünülebilir. Eğitim kurumunun temel amaçlarından biri olan “*bireyi topluma/sisteme adapte etme*”, sanat eğitimi veren kurumlarda da aynı işlevi görmektedir; bireyi/sanatçıyı piyasaya adapte etmek. Bu adaptasyon, okullarda çeşitli teorik ve pratik derslerle sanatçı adaylarında belirlenmiş kalıplarda beğeni ve üretim tarzlarını oluşturmaktır. Okul dışında veya sonrasında ise bu görevi sanat kurumları devralmaktadır. Bu sergiler sadece seçtikleri sanatçıları adapte etmiyor, aynı anda, elenenleri de, bu oyunu sistemin kurallarına göre oynamaları doğrultusunda tembihliyor.

Bu adaptasyon ve tembihler, aslında sanat piyasasında var olmak isteyen sanatçının hareket sınırlarını çizmektedir. Tembih niteliğinde verilen uyarılar, aslında birer *gizli emir kipleridir*. Bu emirler sanatçıların hem düşünsel çerçevelerini hem de sosyal ilişkilerini belirleyerek sınırlamaktadır. Resim 27’de Türkçe’de üçüncü çoğul şahısa yönlendirilen olumsuz emir kipi olarak kullanılan “...mayın” ile sanat piyasasında çizilen sınırlar, ülke sınırlarına benzetilerek, giriş ve çıkışların kontrol altında tutulabilmesi amacıyla yerleştirilmiş, “mayın” olarak adlandırılan patlayıcılar ve bu patlayıcıların yerlerinin belirlenerek caydırıcı etkisini, kullanılan tabelalarla birleştirilerek sanat piyasasının sınırlayıcı ve tehditkar yönü ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu sınırlar sanatçıların ne ölçüde iletişim kurabileceklerinden, neleri tartışabileceklerine, neleri okuyacağından neleri yazacaklarına kadar tüm sınırları çizmiştir.



Resim 27, Seçkin Aydın, ...MAYIN!, 2010
 Kağıt üzerine dijital baskı, 10 ve 20 cm. yarıçaplarında.

Resim 28'de "...MAYIN!" isimli çalışmasının 2011 yılında yapılmış, renklendirilmiş versiyonu bulunmaktadır. Bu versiyonda, uyarı işaretlerinin renkleri olan siyah ve sarı kullanılmıştır.



Resim 28, Seçkin Aydın, ...MAYINI!, 2011
Kağıt üzerine dijital baskı, Herbiri 20 cm. yarıçapında.

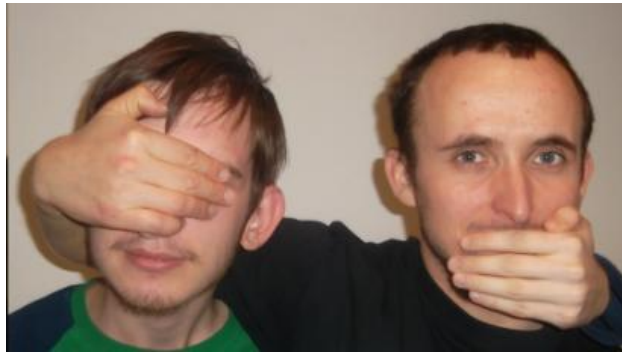
Hem okullarda hem de sanat piyasasında oluşturulan “Sanat Mitleri” şöhret ve parayla süslenmiş bir dünya vaad etmektedir. Ancak bu dünya, kapılarını sınırlı sayıda insana açmaktadır. Bu elemenden geçebilmenin yolu, sistemin istediği tarzda ürünler vermek ve bu ürünlerin pazarlamasını çok iyi yapmaktan geçer, bu da, ister istemez bu piyasada var olmak isteyen ve kendilerine vaad edilen şöhrete kavuşmak isteyen sanatçılar arasında bir rekabete yol açmaktadır. Bu rekabet sanatçılar arasındaki diyalogu kısıtlamakta ve hatta bazen olumsuz yöne çekmektedir.

Sanat piyasasının son derece rekabetçi, güvencesiz, riskli koşullarında, bu riskleri dolayısıyla kendi geleceğini, kariyerini yönetme durumunda olanlar, galeri, menajer vb. temsilcilerden önce, en başta sanatçılardır (Artun, 2011, s;182)

Postmodernizmin, Neo-liberalizmin kültürel uygulayıcısı olduğu bu şekilde bir kere daha gözler önüne serilmiş oluyor, çünkü; vaad ettiği diyalog yöntemi tamamen rekabete ve yarışmaya yöneliktir. Bu yarışmacı sanat piyasası, genç sanatçılar arasında görünürde birliktelik ama düşünsel ve eylemsel olarak kopukluk getirmektedir. Postmodernizm, iddia ettiği diyalogun aksine genç sanatçılar arasında ciddi anlamda bir rekabete ve bu rekabetin sonuçlarından biri olan iletişim problemine neden olmuştur. Resim 29 ve 30’da bu iletişim sorunu ele alınmıştır.



Resim 29, Seçkin Aydın, **Kesintisiz İletişimsizlik: Volum 2**, 2009
Foto Performans. Değişik ebatlarda fotoğraflar.



Resim 30, Seçkin Aydın, disCONNECTING PEOPLE, 2012
Foto Performans. Değişik ebatlarda fotoğraflar.

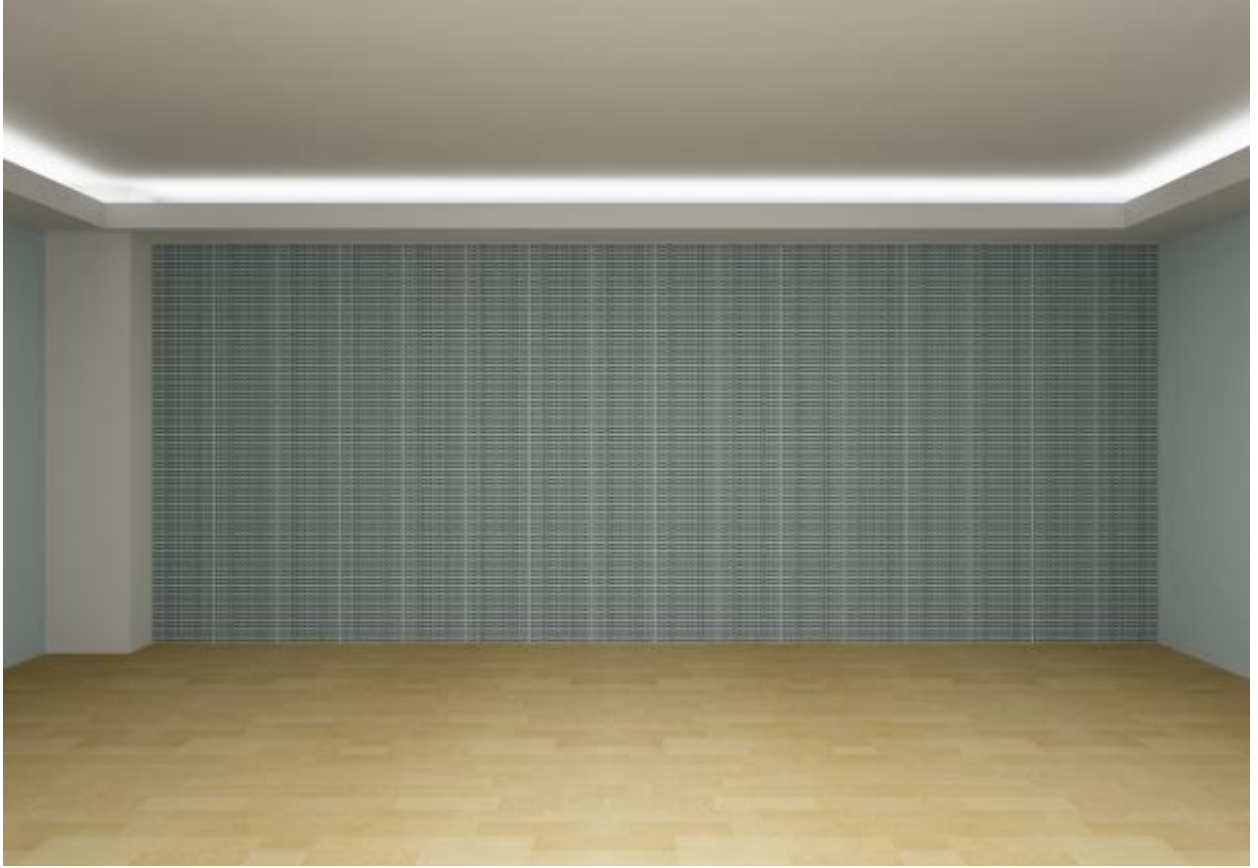
Sanatçının bu düzeni içselleştirerek düzene adapte olması “Hegemonyanın” yani onaylanma ve itaat etmenin ta kendisidir. Sanatçı, bu şekilde, düzene ortak olmaya çalışır. Dubuffet (2010, s;46) Boğucu Kültür isimli kitabında bu konuyu şöyle açar “Sanatçıların hemen hemen hepsi de, aslında doğal bir iç dürtü nedeniyle değil, bir zincirleme etkileşim sonucu, bu sahtekârlığın suç ortağıdır” der ve kültürü yönetenlerin belirlediği sınıflamadan bahsederek “Bu sınıflamada yer kapamayan sanatçı ise halkın gözüne zavallı bir dışlanmış, bir beceriksiz olarak görünecektir. Bütün sanatçıların kültür kurumları tarafından anılmak ve onlardan diploma almak için telaş ve kaygıyla çaba harcamalarının nedeni budur, anahtarları bu kurumların elinde olan saygınlık ve promosyon aygıtlarıyla suç ortaklığının nedeni budur; onlarsız, kendileri ve sergileri için ancak kayıtsızlık ve küçümseme umabilirler.” diye devam eder. Artun (2011, s;154) ise sanatçının bu düzene rıza göstermesini, sanatla uğraşmanın bir “Kariyer” olarak görmesine bağlamaktadır ve devamında şu örneği vermektedir “2007’de düzenlenen Documenta Sergisi’ne katılması dolayısıyla yaptığı bir açıklamada “politik” ve “protest” işler ürettiğini belirten Halil Altındere, arkasından Documenta’nın “bir sanatçı için kariyerinin en son noktası” olduğunu söylüyor.” ve devamında Artun şu belirlemeyi yapıyor “oysa kariyeristler arasındaki yarışta “son nokta” bugün fiyat düzeyidir”.

Sanatçıların, içinde bulundukları bu durumu olağan görmeleri ve bunu ilerlemenin bir kuralı olarak kabul etmeleri Walter Benjamin’in (2011) *Tarih Kavramı Üzerine* başlıklı makalesindeki o özlü sözünü hatırlatıyor “Ezilenlerin geleneği, bize içinde yaşadığımız “olağanüstü hal”in gerçekte kural olduğunu öğretir” ve aynı paragrafta şu tarihi sözleri söyler “Faşizmin bir şansı da, faşizme karşı olanların, onu ilerleme adına tarihsel bir kural saymalarıdır”.

Sanatçıların piyasaya karşı farkındalıkları aynı değildir tabiki, bazıları tamamen ardnıyetsizce, piyasanın durumunu, sanatın kendi olağan yapısı olarak düşünürken, bazıları durumun farkındadır, bilerek ve isteyerek piyasanın emellerine boyun eğmektedirler, çünkü karşılığında şan, şöhret ve paraya ulaşmanın hayalini kurmaktadırlar. Başka bir kategori ise arada kalanlar, onlar ise bir taraftan samimiyet diğer taraftan para ve şöhret arasında kalmışlardır.

Thompson'un (2011, s; 269.) aktardığı üzere, Damien Hirst'ün bu ikircikli konum için söylediği söz bu üçüncü durumu özetlemekte yeterli olacaktır sanırım; "Para her şeyi çetrefilleştiriyor. Ben sanatın paradan daha güçlü bir akçe olduğuna sahiden inanıyorum – bir sanatçının içindeki romantik duygu budur. Ama ister istemez, size paranın daha güçlü olduğunu söyleyen o sinsî duyguyu hissetmeye başlıyorsunuz."

Bir taraftan romantik duygu, diğer taraftan şöhret ve para. Resim 31, 32'de sanatçının, içine düştüğü bu ikircikli durumu vurgulamak üzere tasarlanmıştır. Çalışma 5 metre genişliğinde 3 metre yüksekliğinde bir alana (duvara) uygulanmıştır. Çalışmada; SANAT İÇİN PARA PARA İÇİN SANAT SANAT İÇİN PARA PARA İÇİN SANAT cümlesi arka arakaya boşluk bırakılmadan binlerce kere yazılmıştır. Cümle de para ile sanat arasındaki ilişkiye beş ayrı vurgu yapılmıştır. Birincisi; SANAT İÇİN PARA; burada sanat yapabilmek için parayı bulmaya çalışan sanatçıyı görebiliriz, ikincisi; PARA PARA İÇİN; burada tek derdi yatırım olan ve sanatla kesinlikle hiçbir alakası olmayan sanat tacirini görebiliriz, üçüncüsü; PARA SANAT İÇİN; burada ise parayı bulduktan sonra kendi vicdanını ve kamununkini rahatlatmaya çalışan sanatçının savunmasını görebiliriz, dördüncüsü; SANAT SANAT İÇİN; burada, parayla işim olmaz, ben sanatı sanat için yaparım diyen inançlı sanatçı, beşincisi; PARA İÇİN SANAT; burada ise sanatı para kazanma yollarından biri olarak gören ve bu sebeple sanatla ilgilenen sanatçı, galerici, küratör, koleksiyoner vs. gibi bir sanat aktörünü görebiliriz.



Resim 31, Seçkin Aydın, SANATİÇİNPARAPARAİÇİNSANATSANATİÇİNPARA,2012
Duvar üzerine Dijital Baskı, 2,50 x 6,30 m.



Resim 33, Joseph Beuys, Kunst = Kapital, 1982
Para üzerine El Yazısı ve İmza, 12,5 x 6,5 cm



Resim 34, Joseph Beuys, Kunst = Kapital, 1979
Para üzerine El Yazısı ve İmza, 12,5 x 6,5 cm



Resim 35, Joseph Beuys, Kunst = Kapital, 1979
Para üzerine El Yazısı ve İmza, 12,5 x 6,5 cm



Resim 36, Joseph Beuys, Kunst = Kapital, 1979
Para üzerine El Yazısı ve İmza, 12,5 x 6,5 cm

İlahi Kapitalizm adlı kitapta Boris Groys Kapitalizmin protestan ahlakının bir uzantısı olarak görmektedir. Ve 100 Amerikan Doları'nı örnek vererek doların üstündeki "In God We Trust" yazısından yola çıkarak kapitalin ve dinin birleşiminin bugünkü kapitalizmin temelini oluşturduğuna işaret etmektedir (Resim 37).



Resim 37, 100 ABD Doları.

Resim 38'te Groys'un işaret ettiği göstergeler, bir de sanatçı gözüyle incelenmiş olup varılan sonuçta Groys'un savına birkaç eklemeye bulunulmuştur. Groys'un işaret ettiklerinin yanında paranın arka ve ön yüzündeki resimlere odaklanılmıştır. Paranın önyüzündeki resim Benjamin Franklin'e aittir; yayımcı, yazar, mucit, felsefeci, bilim adamı, siyasetçi ve diplomat. Arka yüzündeki resim; Independence Hall (Bağımsızlık Salonu); ABD'nin Pennsylvania Philadelphia kentindeki Independence National Historical Park'ın merkez binasıdır. En çok hem Amerikan Bağımsızlık Bildirisi'nin hem de ABD Anayasası'nın tartışıldığı ve yürürlüğe sokulduğu mekân olarak tanınır. Bu iki imajın ABD tarihindeki yeri ve günümüze yansımaları başlı başına birer tez çalışması olacak kadar kapsamlı olduğu için, burada yer verilemeyecektir. Ancak birkaç cümleyle özetlenecek olursa bugünkü yayılmacı kapitalizmin temellerinin atıldığı din, bilim, sanat ve siyaset adına birçok şeyi bu imajların derinliklerinde görebilirsiniz. Kapitalizm ilerlemeci ve yayılmacı kültürünün temsil eden bu imajları Boris Groys'un belirlemelerine ek olarak biraz sanatsal ve kültürel imgeler eklemek gerekmektedir. Böylece kapitalizmin ruhuna, sanat ve kültür de eklenmiş olunacak. 18. yy'da Benjamin Franklin'in portresi, ressam

Joseph Siffered Duplessis ve 19. yy'da Independence Hall tablosu, ressam Joachim Ferdinand Richard tarafından yapılmış orijinal yağlı boya resimleri 100 Dolar üzerindeki yerlerine yeniden yerleştirilmiş ve olabildiğince gösterişli bir klasik dönem resim çerçevesiyle çerçevelenmiştir. Böylece sanat da bilim, din, kapital ve siyaset gibi kapitalizmin asli ve tamamlayıcı unsurları arasındaki yerini almış oluyor.



Resim 38, Seçkin Aydın, İman, Sanat Para, 2011
Dijital Baskı Çerçeve. 40 x 60 cm.

Günümüzde, kültür ve sanat, kapitalizmin en güçlü araçlarından biri olma özelliğini sürdürüyor. Belki de en güçlüsüdür, çünkü kültürün, dine, siyasete ve bilime göre daha yumuşak ve daha ikna edici bir dili vardır, daha doğaldır, daha yaşamsaldır, bu sebeple insan oğluna daha yakındır diğerlerinden. Bu yönüyle kültür ve sanat küresel kapitalizmin en gözde sızma biçimidir.

Kültürel homojenleşmenin, küreselleşmenin bir sonucu olduğunu savunmak bağlantılılıktan uzaklaşarak küresel birörneklik, yaygınlık varsayımına yakınlaşma demektir. Kapitalizmin araçsal bakış açısından bakıldığında, bağlantılılık giderek artan *işlevsel* bir yakınlık olarak ortaya çıkmaktadır. Bağlantılılık her yeri aynılaştırmaz, ancak zaman ve mekanda sağladığı sıkışmaya bir miktar kültürel “sıkışma” ekleyerek sermayenin (sermayeye ait malları ve personelin de) akışını kolaylaştıran küresel mekanlar ve bağlantı sağlayan koridorlar yaratır (Tomlinson, 2004, s: 18,19).

Yukardaki paragrafta geçen “Koridorlar” çağdaş sanattaki, galerilere, müzelere, mezalara, ulusal ve uluslararası bienallere ve sanat fuarlarına denk gelmektedir. Bu koridorlardaki “sermayeye ait mallar ve personel” de sermayenin silahşörlüğünü yapan sanatçı ve onun ürettiği eserlerdir. Zaman ve mekanda yaşanan kültürel sıkışma, sanatçıyı ve eserlerini bir örnekleştirir, homojenleştirir. Böylelikle, küresel sanat piyasasında dolaşıma girmek isteyen sanatçı kendini ve eserlerini herkes tarafından kabul edilebilir kitle kültürüne uygun, taşınabilir homojen metâlara dönüştürmek zorundadır. Piyasayı yöneten sanat kurumları da hiç çekinmeden sanata ve sanatçıya ticari piyasadaki herhangi bir metâ muamelesi yapmaktadırlar.

Resim 39, 40, 41’de, kısa süre içinde tüketilecek olan yiyeceklerin, tazeliklerini kısa süreliğine korumak için kullanılan tek kullanımlık streç filmle sarma yöntemi, genç sanatçılar üzerinde uygulanarak bu sanatçılar taze, tek kullanımlık, kısa ömürlü ve tüketilmeye hazır tüketim ürünleriyle özdeşleştirilmiştir.



Resim 39, Seçkin Aydın, Tek Kullanımlık Taze Sanatçılar- Serisi, 2010
Foto Performans, Stretch filmle sarılmış sanatçılar.



Resim 40, Resim 39'dan Ayrıntı.



Resim 41, Resim 37'dan Ayrıntı.

Resim 42, “Tek Kullanımlık Taze Sanatçılar” serisinin hem devamı hem tamamlayıcısı niteliğindedir. Çalışmada, sanat eseri ve sanatçının metâ olarak teşhir edildiği ve pazarlandığı bir mekân olarak sanat kurumlarının ticari bir boyut kazandırdığına ironik bir dille yaklaşılmıştır.



Resim 42, Seçkin Aydın, Fresh and daily Art, Con-Temporary, 2010
Foto Yerleştirme, Cam Üzerine Dijital Baskı.

Ticari sanat kurumlarının bu yaklaşımları, Kapitalizmin ruhu olan, tüketim ve moda, yani ürünün hemen tüketilip yerine yenisinin getirilmesi ile hemen hemen aynı özellikleri göstermektedir. Sanat piyasası da üretilecek eserlerin bu dolaşıma uygun şekilde üretilmesi için sanatçıları teşvik etmektedir.

Douglas Crimp, sanat nesnelerinin piyasadaki bu dolaşımını eserin daha üretim aşamasındayken göz önünde bulundurulmasını şu sözlerle açıklıyor;

Modern sanat eserleri, herhangi bir mekâna bağlı olmaksızın var olabilmişlerse ve dolayısıyla yeri belirsiz ve özerk diye nitelendirilmişlerse, bunun nedeni, atölyeden galeriye, oradan özel koleksiyoncuların evlerine, bir müzeye veya büyük bir özel şirket binasının giriş holüne doğru dolaşıma sokulmadan önce eserde böyle bir niteliğin aranması koşuludur. Evrensel olma iddiası arkasına gizlenmiş olsa da, modern sanatın gerçek maddi koşulu özellikli bir lüks tüketim maddesi olmasıdır. Kapitalizmin iktidarı altında doğan modern sanat ticari bir meta haline gelmiştir, zaten bu süreçten hiçbir şey tam olarak kaçamaz. (Crimp, akt: Gintz, 2010, syf:109).

Resim 43, 44, 45'te Broodthaers, sanat eserinin piyasadaki dolaşımını, muhafazasını ve eseri kurumsal olarak tanımlayan tüm süreçleri ve bu süreçte kullanılan tüm nakliye ve muhafaza araçlarını bir araya getirerek bir sergi açmıştır. Sergi dışında bekleyen bir kamyonetle başlayan sergiyi, Buchloh (2005, s; 120) şöyle aktarıyor; "Broodthaers 27 eylül 1968 de Brükselde atölyesinde bir müze kurdu. Bu yerleştirme, bir dizi kurmaca müzenin ve sergi inşasının başlangıcıydı. Açılışa gelen konuklar üzerlerinde "Dikkat – Resim, Nemden Koruyunuz", "Tablo - Dikkat Kırılabilir", vs. gibi sıradan talimatların yazılı olduğu, farklı boyutlara sahip boş nakliye kutularıyla karşılaştılar. Teşhir, projektör ışıkları ve merdivenlerle, yani sergi yerleştirmelerinde kullanılan donanımlarla genişletilmişti. Brüksel'deki Palais de Beaux-Arts'a ait bir kamyon atölyenin önünde duruyordu".

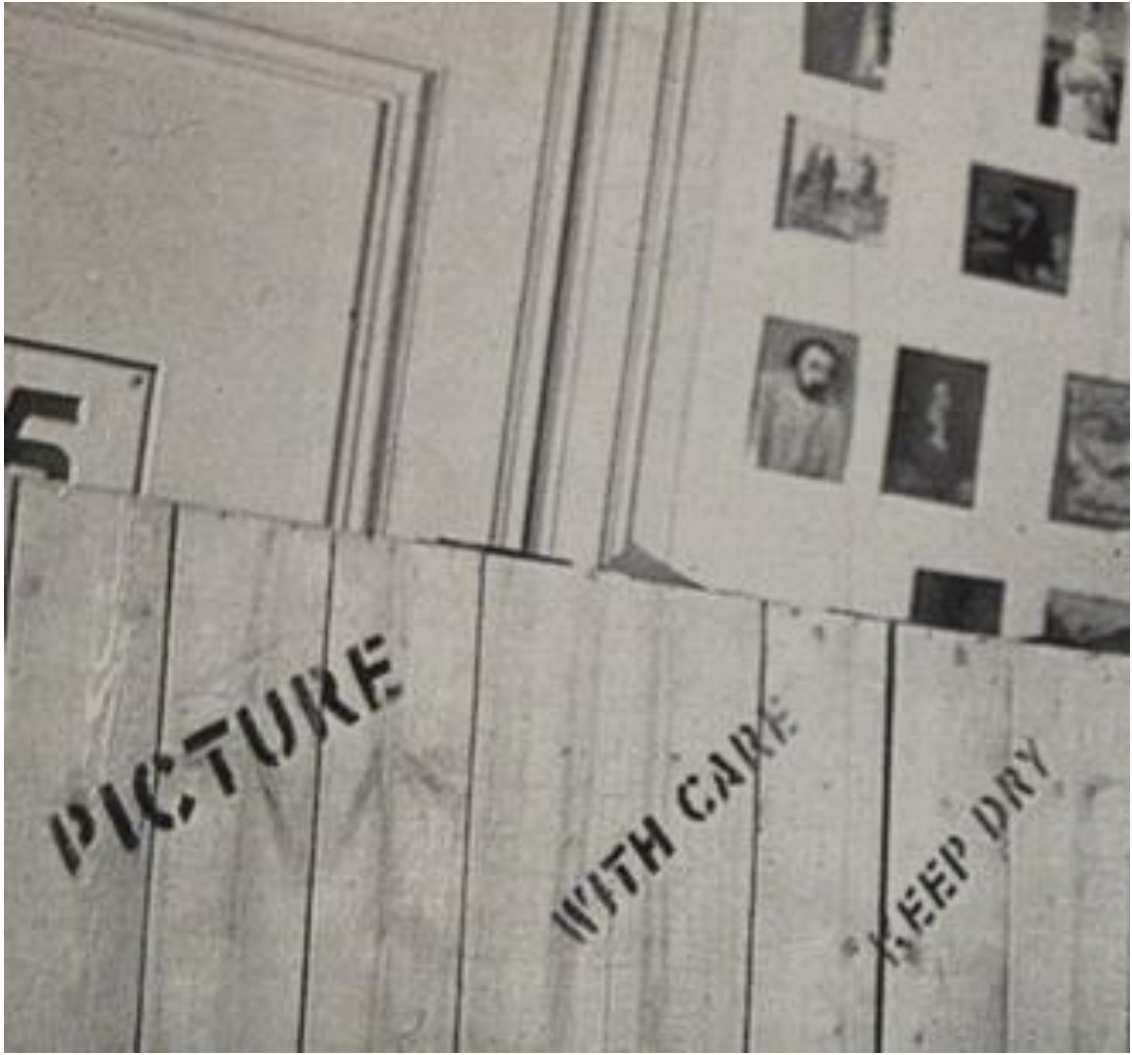


Resim 43, Marcel Broodthaers, Modern Sanatlar Müzesi, Kartallar Departmanı 1968 – 1969. Müzenin önünde bekleyen

kamyon. http://phomul.canalblog.com/archives/broodthaers_marcel/index.html



Resim 44, Marcel Broodthaers, Modern Sanatlar Müzesi, Kartallar Departmanı 1968 – 1969. <http://www.luxflux.net/artists/Broodt/Broodth.htm>



Resim 45, Marcel Broodthaers, Modern Sanatlar Müzesi, Kartallar Departmanı 1968 – 1969. http://phomul.canalblog.com/archives/broodthaers_marcel/p10-0.html

Resim, 46, 47, 48, 49, 50'de Broodthaers'in sergilenmek üzere olan kolilerinin aksine, sergilenmek üzere değil de, bizzat eserlerin paketlenmiş, kolilenmiş halleriyle sergilenmesi, hızlı bir dolaşım içinde olan eserin etiketinin ve dolaşımının, muhtevassından daha önemli olduğuna ironik bir dille gönderme yapmaktadır. Aynı şehir içinde, şehirlerarası ve uluslararası olarak kendi aralarında sınıflandırılan paketlemelerdeki muhafaza farklılıkları onların gelmiş oldukları mesafelerin uzaklıklarını işaret etmektedir. Resim 46 ve 47'te aynı şehir içinde dolaşımda olan eserlerin paketlenmesi ve sergilenmesi verilmiştir.



Resim 46. Seçkin Aydın, “Hızlı Olan Kazanır-Şehir İçi”, 2011
Streç filmele sarılmış çalışma. 50 x 70 x 40. cm.



Resim 47. Seçkin Aydın, “Hızlı Olan Kazanır-Şehir İçi”, 2011
Streç filmele sarılmış çalışma. 50 x 70 x 40. cm.

Resim 48’de şehirlerarası dolaşımda olan bir eserin paketlenmesi ve sergilenmesi ifade edilmeye çalışılmıştır. Şehir içi dolaşıma göre biraz daha güvenli şekilde paketlenmiş olan çalışma balonlu naylonlarla sarıldıktan sonra

ayrıca bir karton kutuyla da korunmuştur. Sergileniş biçimi, sadece kutunun ağzı açık olacak şekilde plastik naylonun şeffaflığı içerisinde belirli belirsiz görülen bir eser, şeklindedir.



Resim 48, Seçkin Aydın, “Hızlı Olan Kazanır-Şehirler Arası”, 2011
Balonlu Naylona Sarılmış ve Kutuya Konulmuş Çalışma, 70X 35 X 70. cm.

Resim 49 ve 50’de ise uluslararası piyasada dolaşıma giren eserin paketlenmesi ve sadece üstünden kapak aralığından izlenebilen eser görülmektedir. Daha uzak mesafeye gideceği için hem şehir içi hem de şehirlerarası paketlenme aşamalarını da içinde barındıran bu aşamada eser, ahşap kutunun içindeki ağzı açık karton kutunun içinde şeffaf naylonla sarılmış eserin artık şekli ve rengi de anlaşılmıyor. Ama ahşap kasanın üstündeki eserin künyesi ve kargo etiketi onun ne kadar uzaktan geldiğini , kime ait olduğunu, daha önce nerelerde sergilendiği ve fiyatı hakkında yeterince bilgi veriyor. Bu bilgileri, bu tez kapsamında daha önce yapılmış olan “Artkod”, “Sanat İrsaliyesi” ve “kARTvizit” isimli çalışmalarla destekleyerek, kolilerin ve paketlerin üzerine yapıştırılarak sergilenecektir. “Artkod” ve “kARTvizit” sanatçının kimliği ve sanatsal dolaşımı hakkında niceliksel bilgiler verirken, “Sanat İrsaliyesi” de eserin bir metâ olarak birim cinsinden niceliksel özellikleri ve fiyatı

belirlenmektedir. Bu şekilde tez kapsamında yapılmış çalışmaların kendi aralarındaki tutarlılığı ortaya koyularak sanat sektörünün işleyişi hususunda bazı ipuçları verecektir. Kolilerin üzerindeki, eser hakkında verilen bu bilgiler bir düşünce, bir beğeni ve bir yargı oluşturmaya yetecektir. Bu çalışmalarda, Walter Benjamin'in sözünü ettiği *fantazmagori* gerçekleşmiştir; yani “aldatıcı görüntü” bundan böyle malın kendisine dönüşmüştür. Kolilerin açılmadan sergilenmesi, *fantazmagoride* olduğu gibi, içindeki sanat eserlerinin mübadele değerlerinin, kullanım değerlerinin önüne geçtiğini göstermektedir. Ve bu çalışma kapitalist üretim, dağıtım, tanıtım, reklam, dayatma ve tüketim mantıklarının tüm süreçlerini içinde barındırarak sanat eserinin, herhangi bir tüketim nesnesi ile aynı süreçlerden geçtiğini bir kez daha ortaya koymaya çalışmaktadır.



Resim 49, Seçkin Aydın, “Hızlı Olan Kazanır-Uluslararası” 2011
Kutulanmış çalışma, Farklı Ebatlarda.



Resim 50, Seçkin Aydın, “Hızlı Olan Kazanır-Uluslararası” 2011
Kutulanmış çalışma, Farklı Ebatlarda.

Sanat nesnesinin dolaşımını sorgulayan Duchamp, sanatın üretimi ve daha sonraki dolaşım istasyonlarına ve en sonunda varacağı nihai kuruma gönderme yaptığı *La Boîte-en-valise* isimli çalışmasında sanatçının, komple bu süreci göz önünde bulundurup piyasa için üretmesine değinmiştir. Zekice bir yaklaşımla valizi hem atölye, hem galeri, hem de müzeye dönüştürmüştür (Resim; 51).



Resim 51, Marcel Duchamp. Boîte-en-valise, 1935-41.
40.6 x 38.1 x 10.2 cm., The Museum of Modern Art, New York.

Boîte-en-valise, Duchamp'ın 1935 ile 1940 yılları arasında yirmi adet üretilen ve her biri kendi içlerinde küçük farklılıklar gösteren ve hepsi de kahverengi deriden yapılan ve içinde kendi eserlerinin altmış dokuz adet röprodüksiyonunun bulunduğu valizlerden oluşmaktadır. Altı farklı seriden oluşan daha sonraki basımını 1950'li ve 1960'lı yıllarda oluşturuldu, bu serinin renkleri ve içerdği eserler değiştirilmiştir (Resim; 52).



Resim; 52, Marcel Duchamp, Boîte-en-valise [The box in a valise], 1950
<http://nga.gov.au/International/Catalogue/Detail.cfm?IRN=64922&ViewID=2&GalID=ALL>

Duchamp, eserin yapısal tanımında nesnenin nihai akıbetini öngörmekle, sanatçının yaratıcılık rolü, yerine koleksiyonculuk ve müzecilik rolünü geçirir: Yani sanat eserinin yerleştirilip taşınmasıyla, değerlendirilip kurumsallaşmasıyla, teşhir ve muhafaza edilmesiyle ilgilenen bir kişinin rolünü. Sanatçının rolünün koleksiyoncununkiyle değiştirilmesi , Duchamp'ın sanatçıyı bir *flâneur* olarak tanımlamasıyla da tutarlıdır...(Buchloh, 2005, s;103).

Robert Filliou ise kendisine şapkadan bir galeri yapmıştır ve onu kendisiyle her yere götürmüştür. Ancak Filliou, Duchamp gibi eserin dolaşıma girmesi ve piyasadaki sanatçının konumunu eleştirme kaygısı gütmemiştir bunun yerine galerilere tepki olarak kendi galerisini kurmuştur (Resim 53, 54).



Resim 53, Robert Filliou, Galerie Légitime, 1962-1963.
Şapka ve içinde imajlar.



Resim 54, Robert Filliou, Galerie Légitime, 1962-1963.
Şapka ve içinde imajlar.

Filliou Galerisini şöyle anlatıyor:

“Kafamın üstünde, şapkamın içinde kendi küçük çalışmalarım bulunmaktadır. Paris sokaklarında yürüdüm ve gidip insanlara “ Sanatla ilgilenir misiniz?” diye sorardım, eğer cevap evetse “Güzel, biliyor musunuz benim bir galerim var” derdim. Eğer onlar ilgilendiklerini biraz daha ifade ederlerse, ben “Burada, şapkamın içinde eserler. Onlar belki bu üzümünden biraz daha büyüktür” derdim ve sonra çalışmalarımı bakardık. Böylece, Galerie Légitime ile ben sokaklar boyunca ilerleyebiliyordum, evlere ve diğer yapılara girebiliyordum, ve onunla birçok şey yapılyordu. Örneğin bir defasında Almanya’da iken galerimin başka bir versiyonu kayboldu, böylece Frankfurt’ta galerimi aramaya koyuldum. Birkeresinde de galerim çalındı (<http://www.laptopradio.org/LTRblog/?p=296>).

Resim 55 ve 56’da “Dolaşım Giysisi” olarak adlandırılan çalışma, hem galeri, hem koleksiyon, hem de müze görevi görmektedir. Dolaşımdaki sanatçının eserlerini yanında taşıması ve sergilemesini kolaylaştıracak şekilde tasarlanmıştır. Şeffaf giysinin çeşitli bölmelerinde sergilenen işler kolayca dışarda görülecek şekilde düzenlenmiştir, aynı zamanda iç cepler de depo olarak kullanılmaktadır. Şeffaf olan çalışma hem homojenleşmiş bir bilince ve kültüre gönderme yapmakta, hem de eserlerin teşhiri için vitrin/galeri görevi görmektedir. Balonlu naylonlar ise uzun mesafeli dolaşımlarda sanatçının ve eserlerinin muhafazası için düşünülmüştür, bu da muhafaza görevini üstlenen müzenin rolüne gönderme yapmaktadır. “Dolaşım Giysisi”ni giyen sanatçı aynı zamanda kendini de sergilemiş olmaktadır ve bu şekilde sanatçı piyasada artık sadece çalışmasını değil sosyolojik ve biyolojik tüm varlığını piyasanın hizmetine sokmuş oluyor.

Bu tezin temel çalışması olan “Dolaşım Giysisi” tez kapsamında yapılmış diğer bütün işlerin imajlarını ceplerinde taşıyarak tezin kavramsal çerçevesine uygun bir şekilde dolaşıma çıkarmaktadır.

Sanatsal hareketlilik, sadece eserler ve sanatçıları değil, izleyicileri, yazarları, koleksiyonerleri, komisyoncuları ve bunların peşinde koşan büyük bir basın ordusunu da dolaşıma sokar. Bu yüzden “Dolaşım Giysisi” isimli çalışma sanatçısı tarafından giyilerek, ceplerinde ve içinde sergilenen çalışmalarla birlikte işin ruhuna uygun bir şekilde dolaşımdayken sergilenecektir ve tez jürisine dolaşımdayken sunulacaktır. Bu dolaşım sanatın merkezleri/kurumları

arasında olacaktır ve aynı anda tez jürisini de diğer sanat aktörleri (küratör, yazar, basın, koleksiyoner ve sanat takipçileri) gibi dolaşıma sokacaktır.



Resim 55, Seçkin Aydın, Dolaşım Giysisi, 2011
Balonlu Naylon, Bant.



Resim 56, Seçkin Aydın, Dolaşım Giysisi-II, 2012
Balonlu Naylon, Bant.



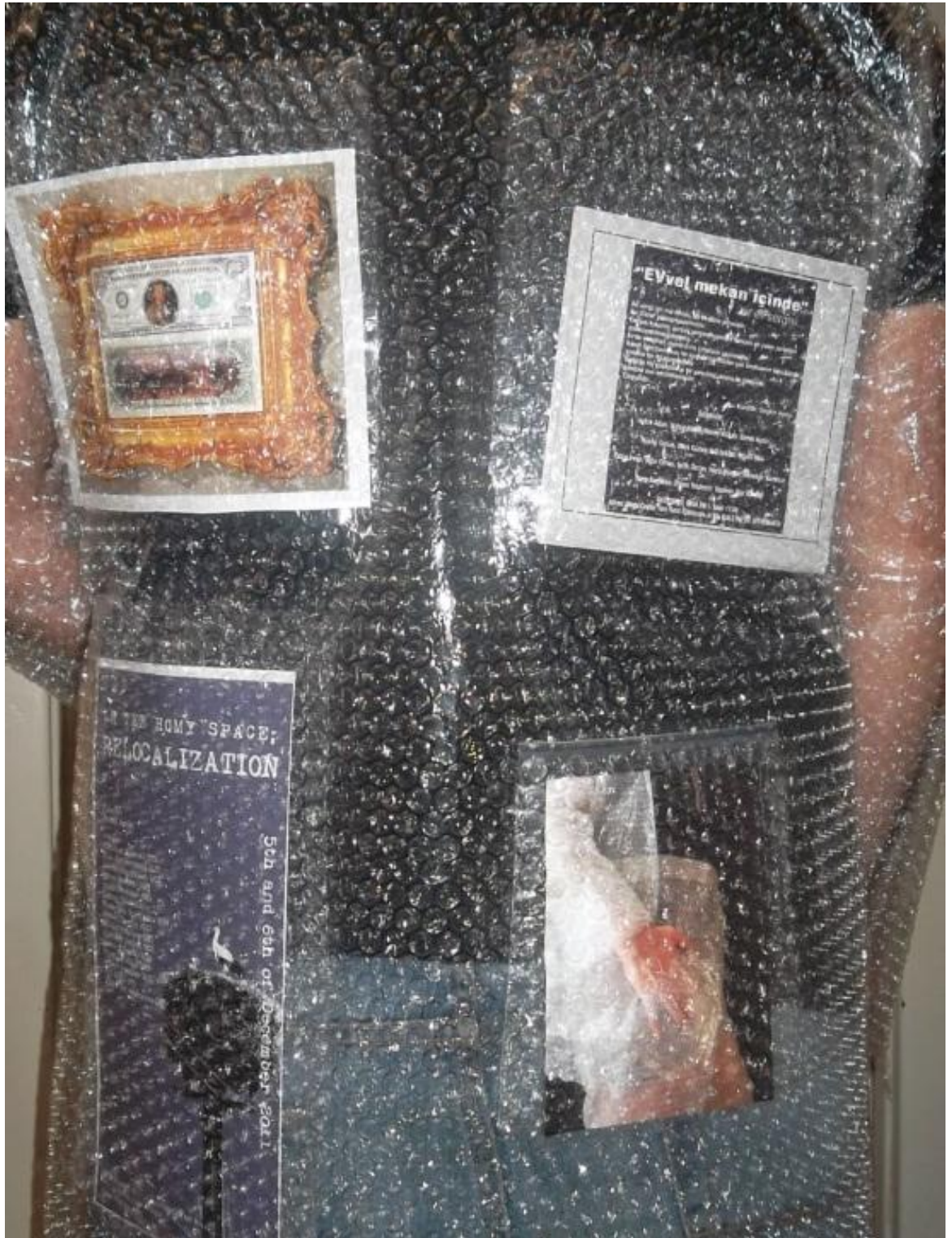
Resim 57, Resim 56'dan Ayrıntı.



Resim 58, Resim 56'dan Ayrıntı.



Resim 59, Resim 56'dan Ayrıntı.



Resim 60, Resim 56'dan Ayrıntı.



Resim 61, Resim 56'dan Ayrıntı.



62, Resim 56'dan Ayrıntı.

Dolaşım Giysisi isimli çalışmayı sistemin hizmetinden çıkarıp özgür sanatçıya uyarlarsak, işte o zaman deyim yerindeyse *sistemi kendi silahıyla vurmuş* oluruz. Kendi galerisini giyen sanatçı, sistemin hizmetindeki sanatçıdan farklı olarak gerçek hayatın içinde gezebilir; metroda, gemide, durakta, otobüste, kaldırımda vs., çünkü hedef kitlesi sanat yöneticileri değildir, yaşamın ta kendisidir, Boudelaire'inki gibi kalabalıklardır. Ayrıca bunu yapabilmek için ne sponsora ne de galeri mekanlarına ihtiyacı yoktur.

Bu sergileme modelinin, sergilendiği yere göre etkileri farklı olabilir, örneğin; bir metroda veya sokakta, oldukça sağlam sistem eleştirisi içeren işler sergilenebilir. Veya oldukça ünlü bir müzeye giderken giyilen bu galeri, müzede istenmeyen etkiler uyandırabilir; izleyenlerin ilgisini kendi üzerine çekip onlara müzeye ait olmayan bir eserin müze içinden izlenmesini sağlayarak sistemde geçici süreliğine de olsa bir duraklama yaratabilir, örneğin; Louvre müzesinde Mona Lisa'yı zaten görülmesi zor olan bir uzaklıktan, oldukça fazla yansıma yapan camların arkasından izlemek zorunda kalan izleyicilere Mona Lisa'nın oldukça net bir kopyasını götürerek, kopyasının orijinalinden daha yaşamsal, dokunulabilir ve görülebilir olduğunu göstererek sanat kurumlarının eserle izleyici arasındaki rolünün sorgulanmasını sağlayabilir.

Resim 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69'da "Giyilebilir Galeri" adında bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Sanatçı kendi kabanını bir galeriye dönüştürerek çalışmalarının imajlarını kabanın üzerine yerleştirmiştir. Resim 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76'da sanatçı, giydiği Giyilebilir Galeri'siyle bir sergi açılışına gitmiştir. Sergide, düşünüldüğü gibi insanların ilgilerini bir süreliğine de olsa kendi üzerine çekmiştir. İzleyicilerin bazıları bu performansın da galerideki serginin bir parçası olduğunu düşünmesi üzerine sanatçı insanlarla girdiği diyalogda amacını ve piyasa hakkındaki eleştirilerini ifade etme ortamı bulmuştur. Çalışmanın düşünsel ve yapısal olarak üretildiği süreçte insanlarla diyaloga geçme düşüncesi gelişmemiş olmasına rağmen bu diyalogun, daha sonra performans anında kendini dayatarak gerçekleşen doğal bir süreç olması, tahmin edilen etkiden fazlasına yol açmıştır. Galerinin ismi, serginin ismi, sanatçının ismi ve bir cümlelik konsepti serginin eksiksiz bir şekilde

gerçekleştirilmesine olanak sağlamıştır. Performans yurtdışında gerçekleştirildiği için dili ingilizcedir.



Resim 63, Seçkin Aydın, Wearable Galley – GiyilebilirGaleri'nin tabelası, 2012
Dijital Baskı, 5 x 20 cm.



Resim 64, Seçkin Aydın, Sergi Afişi, 2012
Dijital Baskı, 10 x 15 cm.



Resim 65, Seçkin Aydın, Giyilebilir Galeri, 2012
Kaban üzerine Foto-yerleştirme, Değişik Ebatlarda



Resim 66, Resim 65'ten Ayrıntı.



Resim 67, Resim 65'ten Ayrıntı.



Resim 68, Resim 65'ten Ayrıntı.



Resim 69, Resim 65'ten Ayrıntı.



Resim 70, Seçkin Aydın, Giyilebilir Galerî'yle Kamusal Alanda, 2012



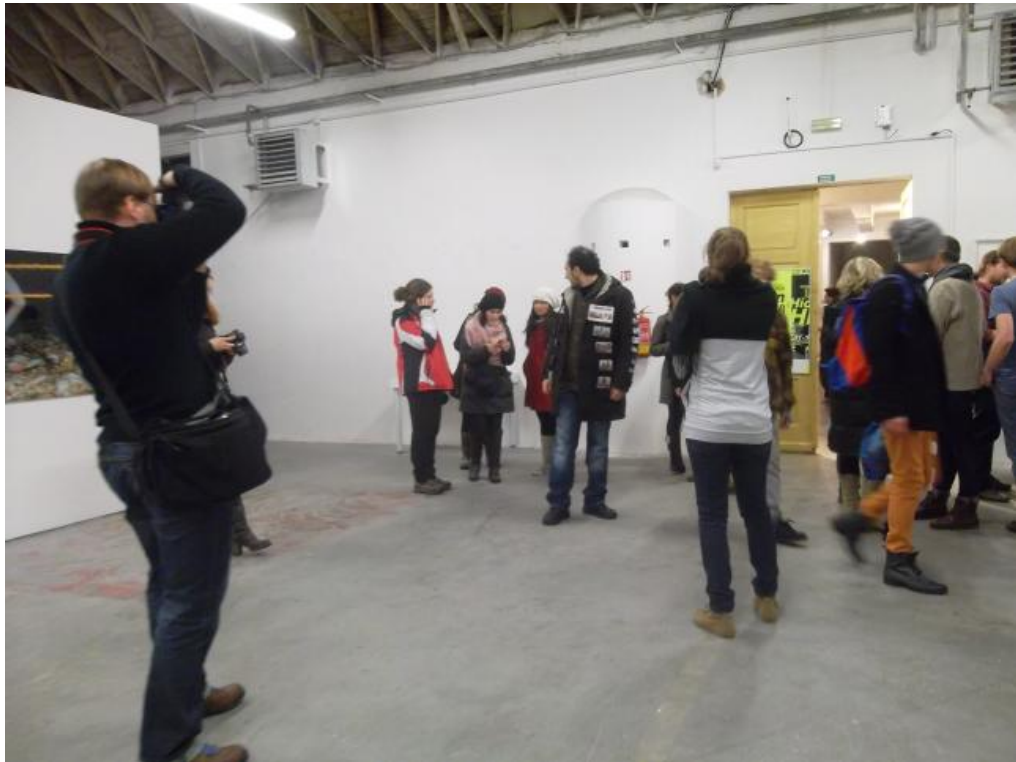
Resim 71, Seçkin Aydın, Giyilebilir Galerî'yle Kamusal Alanda, 2012



Resim 72, Seçkin Aydın, Giyilebilir Galeri'yle Kamusal Alanda, 2012



Resim 73, Seçkin Aydın, Giyilebilir Galeri'yle Kamusal Alanda, 2012



Resim 74, Seçkin Aydın, Giyilebilir Galeri'yle Kamusal Alanda, 2012



Resim 75, Seçkin Aydın, Giyilebilir Galeri'yle Kamusal Alanda, 2012



Resim 76, Seçkin Aydın, Giyilebilir Galeri'yle Kamusal Alanda, 2012

Sanatçı bu performansı sergilerken şu cümlelerle yola çıkmıştır “Madem, Sistem, bizim ve işlerimizin sürekli olarak dolaşım halinde olmamızı istiyor, biz de onun istediği gibi dolaşım halinde oluruz, ama onun istediği yerlerde ve onun belirlediği işlerle değil, aksine istemediği işlerle ve istemediği yerlerde dolaşacağız. Nerde hangi işi sergileyeceğimizi biz belirleyeceğiz”.

4. BÖLÜM

SONUÇ YERİNE

4. 1. SAVUNMA SANATI – SANATI SAVUNMA

Daha önce değinildiği gibi, ekonomik durgunluk sonucunda dizginsiz ve yıkıcı piyasa güçlerine açılan bazı ülkelerde sanat, neoliberalizmin ajanı gibi çalışmıştır; sosyal demokrasinin, boğucu olsa da refahı sağlayan olanaklarını acımasızca ayaklar altına almıştır, kimlik politikasının, tüketimciliğin, bayağılığın, yozlaşmadaki zevkin özgürleşmiş dertlerini dile getirmiştir. Bu tür sanat o zamana kadar bastırılmış olan perspektifleri serbest bırakıp, faydalı bir müttefik olarak özelleştirmeye ve metalaştırmanın sömürgeleştirici gücüne hizmet etmiştir.

Walter Benjamin'in (2011) *XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris* başlıklı makalesinde Dünya Fuarları için söylediği "Adına mal denen fetişin hac yerleridir" sözünü günümüz sanat fuarları, bienalleri ve festivalleri için de söyleyebiliriz; kaldı ki bu dünya fuarları, büyük sanat etkinliklerinin ilk çıktıkları yerlerdir. Ve Benjamin şöyle devam eder "Dünya Fuarları, malın değiştirme değerini çarpıtır. Kullanım değerinin arka plana itildiği bir çerçeve yaratır. İnsanın zaman geçirmek için içerisine daldığı bir *fantazmagori* oluşturur. Eğlence endüstrisi de insanı malın eriştiği düzeye yükselterek, bu fantazmagoriye girmesini kolaylaştırır. İnsanoğlu da kendine ve başkalarına yabancılaşmanın tadını çıkararak, kendini böyle bir dünyanın yönlendirmesine bırakmış olur."

Günümüzde, bu hac yerleri Benjamin'in dönemindeki gibi bir veya bir kaç tane ile sınırlı değiller artık, dünyanın her yerinde büyüklü küçüklü binlerce hac bulunmaktadır. Bakçay (2008) bu sanat mabedlerinin genç sanatçıları nasıl yersiz-yurtsuzlaştırdıklarını, sürgünlere gönderip ıslah etmeye çalıştıklarını şöyle anlatıyor;

"Her yıl yüzlerce genç, sanatın kutsal merkezine doğru bir hac yolculuğuna çıkıyor. Sanat mabedlerinin kapısında yatmaya, sahte peygamberlerin önünde eğilmeye, el etek öpmeye zorunlu bırakılıyor, bu süreçte yalnızlaşıyorlar. Asi ruhları terbiye ediliyor, aşırılıkları törpüleniyor. Onları ikna etmek gerek ; Sanatın merkezi olmaz.

Sanat hayatın içinde devrimci ve yaratıcı bir etkinlikse, onun hayatın her yerine yayılmış olması, evlerden içeri sızması, gazeteleri tutuşturması, parmaklıkları eğmesi, en azından bunları talep etmesi gerekir. Çözümü sanat kurumunun dışında, dışarıdakilerle kurulan suç ortaklıklarında aramak gerek. Kentten sökülüp atılmak istenen kültürlerle, girişinde panzer bekleyen, sistemin delicesine korktuğu mahallelere, küçük görülen, arızalı olan, sisteme göre sakat olanlarla, ıslah edilmesi gerekenlerle aynı cephede savaşmak gerek. Siyasi ve ekonomik baskı odaklarının karşısında dikilecek sanat anlayışının pazarlamacılarla, işletmecilerle, sponsorlarla, yalancı basınla işi olmaz. Küratörlerden ve eleştirmenlerden onay istemek aklına bile gelmez. Mülkiyetin, sanatsal üretim ve paylaşım mekanlarından başlayarak kolektifleşmesi için bir sanatçı isyanı gerekiyor. Sanatçıların yan yana durabilme iradesi ,bu toplumun çoğunluğunu oluşturan insanlarla organik ilişkiler kurması, tüm iktidar odaklarından özerk bir örgütlenme tasarlaması gerekiyor. Böylelikle yağmalanan ve küresel sermayeye peşkeş çekilen kenti sanatla yeniden ele geçirmek mümkün olabilir. Fark edilene kadar, uyusukluğu dağıtana kadar, sanatın diline tüm kenti alıştırana kadar, taraflar keskinleşene, her köşe başı başka bir fikirle dinamitlenene kadar isyan sürmeli. Gücünü yaşamdan, yaratıcılıktan, hiç birşeye sahip olmamanın verdiği pervasız özgürlükten alan bir enerjiyle, gürültüyle, patlamayla yaşam yeniden fethedilmeli.”

Toplum düzenine karşıt olan kapris, bağımsızlık, başkaldırı gibi davranışlar, bir etnik grubun sağlığı için en lüzumlu şeylerdir. Topluluğun sağlığının iyilik derecesi, kuralları çiğneyenlerin sayısı ile ölçülecektir. Katılma, *boyun eğme* zihniyeti kadar kafayı kemikleştirici bir şey yoktur (Dubuffet, 2010, s;9). Sanatçıların, Dubuffet’in belirlemelerini, önce birey olarak yapmaları gerekiyor daha sonra da sanatçı olarak daha fazlasını yapmaları gerekiyor.

Eğer, sanat bir karşı duruşsa, bir direnişse sanatçının da bir direniş odağı olması gerekiyor. Sanat eserini sergileme, dolaştırma, sponsore etme, tanıtma, satın alma vs. gibi işleri her ne kadar sermaye yönlendiriyorsa da sanatın kendisine sahip olan yine de sanatçının kendisidir. Eğer sanat bir silahsa bu silahı elinde bulunduranlar da bizzat onu icra edenlerdir. Galeri, küratör, bienal, müze, vs. gibi unsurlar yokken bile tarih boyunca sanat ve sanatçı hep vardı. Buradan müzelerin, galerilerin, küratörlerin ve desteklerin tamamen reddedilmesi anlamı çıkmamalı. Ancak sanatçının ve sanatın tamamen bu unsurlara teslim olmasını önlemek, bu kurumları dönüştürmek ve sanata

müdahalenin engellenmesini sağlamak gerekir. Sermayenin sanata yaptığı tahakkümü deşifre etmek yine sanatçının görevidir.

Sanatın ve sanatçının bir mal gibi alınıp satılmasına ve sürgün edilmesine gösterilen direnişler, Kavramsal Sanat, avangard, Fluxus ve Arte Povera sanatçılarından, günümüz sanatçılarına kadar devam etmiştir.

Broodthaers ile bir arkadaşı 1969 yazında Belçika'nın Kuzey Denizi sahilindeki Le Coq kumsalında kumlara bir müze binası yaptılar ve çeşitli tabelalar yerleştirdiler. Tabelaların üzerinde şöyle yazıyordu: "Nesnelere dokunmak kesinlikle yasaktır". Müze gelgitte yükselen suların altında yok olacak kumdan bir kale suretinde Broodthaers'in müzesinin gelip geçici niteliğini yansıtıyordu. Broodthaers bu jestle kurmaca bir müzeyi bir metâya sanat piyasasının nihai parodisine dönüştürüyordu (Erickson, 2005, s; 141). (Resim; 77).



esim 77, Marcel Broodthaers, Modern Sanatlar Müzesi, 1969.

http://phomul.canalblog.com/archives/broodthaers_marcel/index.html

Sanatçılar sanat piyasasını eleştirirken sanat kurumlarının dışında işler üretip sergilemenin yanında, bizzat sanat kurumlarına sızıp, sanat piyasasını eleştirerek kurumları dönüştürmeye çalışmış hatta bazen işleyişlerini sekteye

uğratmıştır. Bu sanatçılara verilecek örneklerden biri; 1997 yılında bir enstalasyon yapması için davet edildiği galeriyi yakan sanatçı Santiago'dur (Resim; 78).

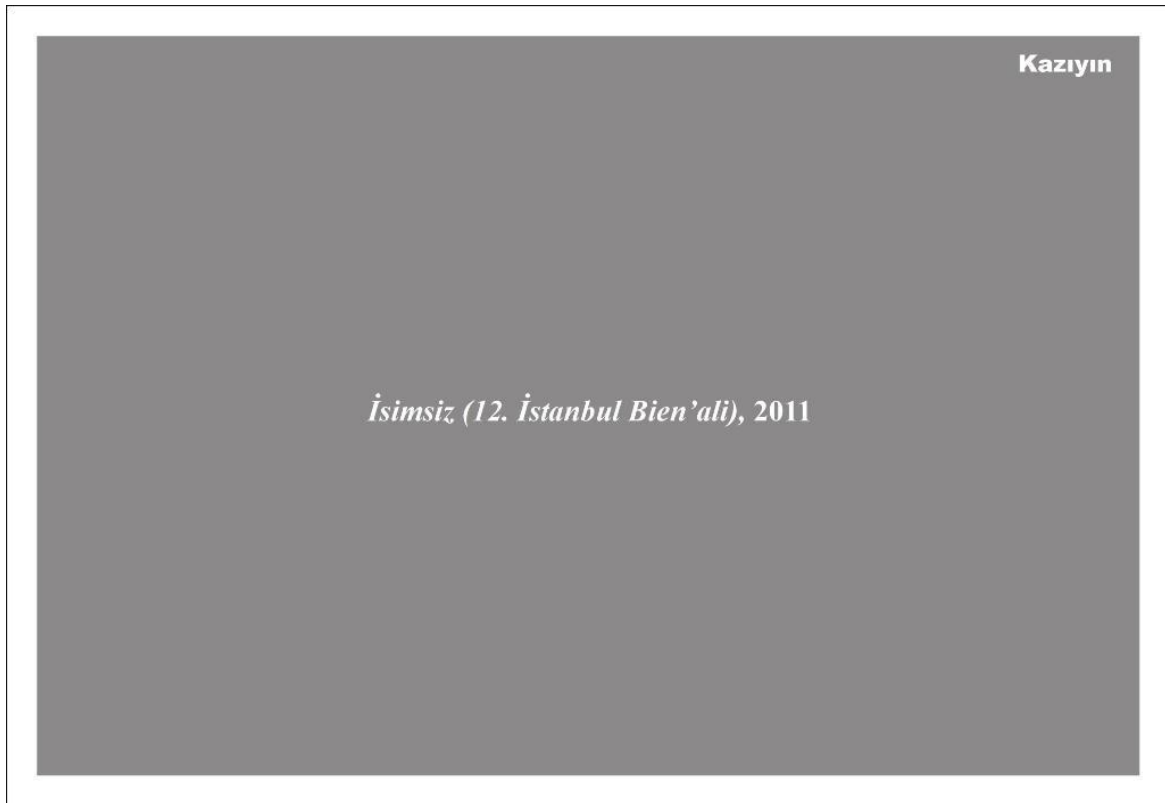


Resim 78, Santiago Sierra, Gazlyağıyla Yakılmış Galeri, 1997.

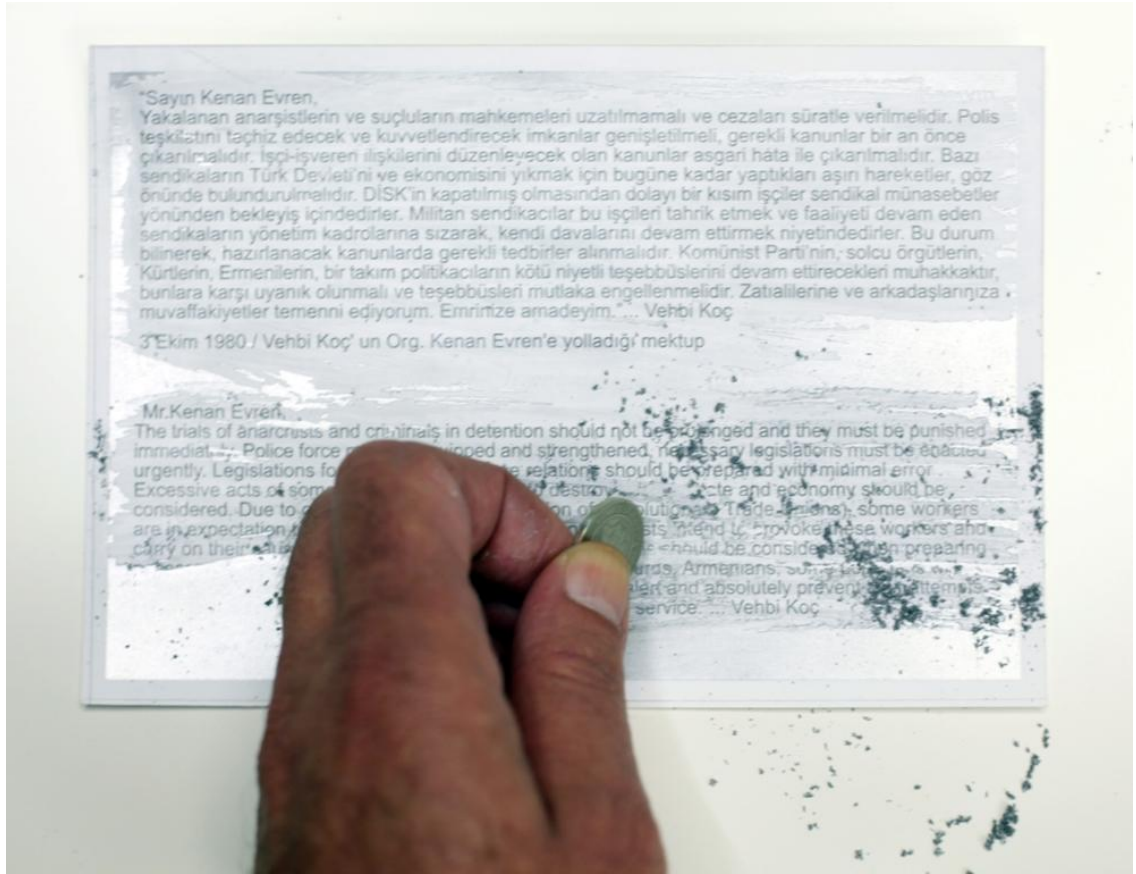
http://www.santiago-sierra.com/973_1024.php

Daha yakın tarihli bir örnekte ise 2011 yılında, Kamusal Sanat Laboratuvarı adlı grubun, 12. İstanbul Bienalinin davetiyesinin aynısını, yüzeyi kazınacak şekilde tasarlamışlardır. Kazınan yüzeyin altında, Koç Holding'in kurucusu Vehbi

Koç'un 12 Eylül darbesinin ardından, 1980'de Kenan Evren'e gönderdiği mektubu bulunmaktaydı. Bu davetiyeler Bienalin açılışında Koç ailesi ve İKSV de dahil olmak üzere Bienaldeki bütün yerli ve yabancı basın mensuplarına ve izleyicilere dağıtıldı. Üzerinde "Kazıyın" ibaresi bulunan davetiyeyi kazıyan davetliler Koç'un mektubunun Türkçe ve İngilizce metniyle karşılaştı. Mektup şu cümleyle son buluyordu "Emrinize Amadeyim". (Resim; 79, 80).



Resim 79, Kamusal Sanat Laboratuvarı, (İsimsiz) İstanbul Bien'ali, 2011
Davetiyenin kazınmadan önceki hali.



Resim; 80, Kamusal Sanat Laboratuvarı, İsimsiz (İstanbul Bien'ali) 2011
Kazıdıktan sonra ortaya çıkan mektup.

Resim 81'de, uluslararası sermayeye eklemlenen yerel sermayenin, şehri ve sanatı, merkezi Batı olan Global bir sanat anlayışına, dolayısıyla düşünüş ve yaşam tarzına yaklaştırmak ve bunun yanında sanatı bir metâya dönüştürüp bu sektörden kazanç sağlama çabası olarak ele alınmıştır. Bienali nostaljik *İstanbul Hatırası* fotoğraflarından esinlenerek "Bienal Hatırası" olarak değiştirilmiştir. Bu fotoğrafı çeken fotoğraf makinesi, aktarılan bilgisayar, çıktı alınan yazıcı gibi teknolojik cihazlar bu karenin arka planında, yani mutfak kısmında ulusal ve uluslararası sermayenin işbirliğini, markalarını önplana çıkararak ortaya koymaktadır. Son olarak da elde edilen çıktının/metâ yani fotoğrafın, fotoğrafı çekilen kişiye satılmasıyla da işin ticari yönüne dikkat çekilmiştir.



Resim 81, Seçkin Aydın, Bienali Hatırası, 2011
Enstalasyon, Performans, Foto Yerleştirme.



Resim 82, Resim 81'den Ayrıntı.



Resim 83, Resim 81'den Ayrıntı.

“Bienal Hatırası” isimli çalışma ilk olarak 2009 yılında 11. İstanbul Bienali için yapılmış olup sonraki bienal tarihlerinde her iki yılda bir düzenli olarak yeniden üretilip bienalde sergilenmek üzere İKSV’ye gönderilir. Bu çalışma, her yeni İstanbul Bienaline yeniden yeniden üretilip gönderilecektir ve Bienalle aynı tarihlerde başka bir mekânda performans olarak sergilenecektir. Bundaki amaç, sermayenin desteklediği bienallerin, isim ve konsept değiştirmelerine rağmen işleyiş ve mantalitelerinin hiç değişmediğini ortaya koymaktır.

Oyunu piyasanın kurallarına göre oynamak istemeyen sanatçılar, bu sistemin alternatifini olarak kendi galerilerini kurmaya çalışmışlardır. Bu galeriler bilindik

galerilerden oldukça farklıdır. Aşağıda, bu galerilerden bir kaç örneğe yer verilmiştir.



Resim 84, Ondřej Horák, Gallery 155/55, 2010
Galerinin Boş hali

Resim 84, 85'te Brno'da (Çek Cumhuriyeti) küratör Ondřej Horák tarafından açılan bu galeri bir yapının dış duvarına monte edilmiş, önü cam vitrin olan ahşap bir dolaptan oluşmaktadır. Galeri diğer modernist galerilerin aksine büyük prodüksiyonlar, açılışlar ve reklam gerektirmeyen bireysel duruşları desteklemektedir. Galeri her sergi için şehrin başka yerinde yeniden kurgulanmaktadır.



Resim 85, Gallery 155/55, 2010
Galeride bir sergi.

Bratislava'da (Slovakya) 2009 yılında küratör Mira Gaberová tarafından açılan, Fridge Gallery isminden de anlaşılacağı gibi bir buzdolabının galeriye dönüştürülmesiyle gerçekleşen bir projedir. Yine bireysel projelere yer veren galerinin içinde ve üstünde sergilenen işler, galerinin/buzdolabının işlevine de uygun şekilde sergi kokteyllerine ortam sağlıyor (Resim 86, 87).

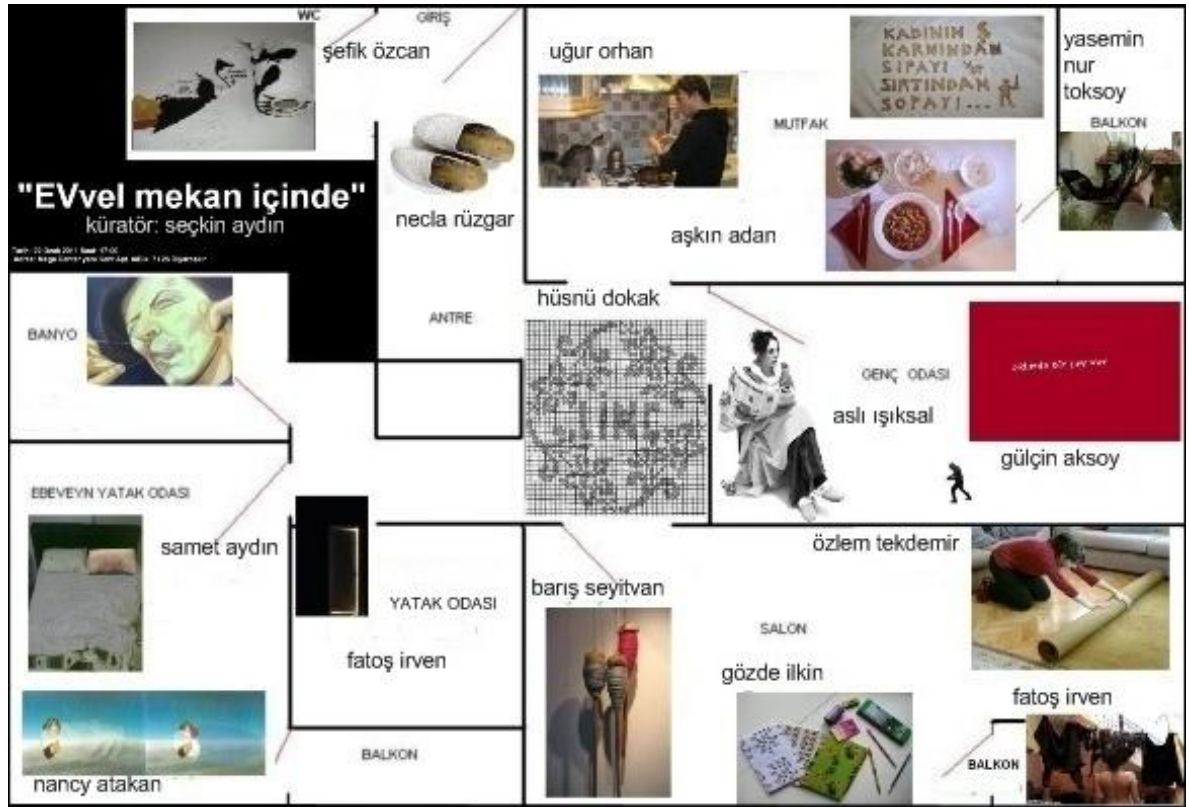


Resim 86, Mira Gaberová, Fridge Gallery, 2009



Resim 87, Fridge Gallery, 2009

Bu tür süreli galeriler açmanın yanında, sanatçılar bazen de mekânları, yine modernist anlamdaki galeri mantığına ve işleyişine kapılmadan, geçici galerilere dönüştürmüşler. Resim 88'deki sergi afişi bu bağımsız sergilerden birine örnektir. Bu sergi, sergiyi düzenleyen sanatçının kendi ailesiyle birlikte yaşadığı evde açması, galerilerden uzak durmaya çalışan avangard sanatçıların devamı niteliğinde sayılabilir.



Resim 88, Seçkin Aydın, "Evvel mekan içinde", Sergi Afişi, 2011

<http://evvelmekaniciinde.blogspot.com/>

Sanat tarihçisi ve yazar Elif Dastarlı, 28 Ocak tarihli Birgün gazetesinde bu sergi için yazdığı yazısının giriş paragrafı şöyle;

Plastik sanatlar söz konusu olunca İstanbul ve dışını merkez-periferi ilişkisine göre tanımlamak, mevcut hegemon söylemi pekiştirmek anlamına geliyor aynı zamanda. Dolayısıyla Diyarbakır'da gerçekleştirilen 'Evvel Mekân İçinde' sergisinden, bunu yapmaktan kaçınarak bahsetmek gerek. Üstelik özellikle 90'larda kimlik meselesini başköşesine koyan bu coğrafyadan çıkan sanat biçimlerinin aksine, sanat tarihinin majör diline bir gönderme yapması nedeniyle serginin durduğu ayırksı yerin altını da çizmeliyiz. Özellikle Batılı sanatçıların yaşadıkları evlerde sergi gerçekleştiriyor olmaları ya da bir apartman dairesinden devşirme sanat galerisinde sergi izlemek alışıldık bir durum. Ancak bireysel ve toplumsal kimliklerin oluşmasında birinci sırada yer alan, bir nevi kabuğumuz, dışarıya atacağımız ilk adımın eşiği, ilksel/saf mekân olan 'ev', 'Evvel Mekân İçinde' sergisinin mekânı, konusu hatta bizzat kendisi haline gelmiş. Serginin küratörü ise "iş başa düşmüştür" diyerek bu işe girişmiş olan Diyarbakırlı sanatçı Seçkin Aydın.

http://www.birgun.net/culture_index.php?news_code=1296227396&year=2011&month=01&day=28



Resim 89, Evvel Mekan İçinde sergisinden ayrıntı; tuvalet.
Eser: Şefik Özcan: Şeyleri Özelleştirmek, 2011 Tuvalet Kağıdı üzerine, Mürekkep.



Resim 90, Evvel Mekan İçinde sergisinden ayrıntı; banyo.
Eser: Dilek Güneş, İsimsiz, 2010, Dijital Baskı, 240 X 150 cm.



Resim 91, Evvel Mekan İçinde sergisinden ayrıntı; Mutfak.
Eser: Uğur Orhan, Kendimle Sohbet, 2011, Foto ve Ses Enstalasyonu.



Resim 92, Evvel Mekan İçinde sergisinden ayrıntı; Sergi Kokteyli.
Kuru fasulye, pilav ve ayran.



Resim 93, Evvel Mekan İçinde sergisinden ayrıntı; Mutfak.
Eser: Menekşe Samancı, Dayak/Yemek Kültürü, 2011, Pişmiş Çörekler



Resim 94, Evvel Mekan İçinde sergisinden ayrıntı; Yatak odası.
Eser: Samet Aydın, Yastık, 2011, Yerleştirme, Çimento, Yastık, Döşek.



Resim 95, Evvel Mekan İçinde sergisinden ayrıntı; çocuk odası.
Eser: Nancy Atakan, Hiçbir yerde, 2002, Dijital Baskı, 46 x 102 cm.



Resim 96, Evvel Mekan İçinde sergisinden ayrıntı; sanatçılarla Aile Fotoğrafı.

“Evvel Mekân İçinde” sergisinin devamı niteliğinde olan “Eysel Mekân İçinde; Yer-leşmek” başlıklı sergi, 2011 yılının Aralık ayında Çek Cumhuriyeti’nde on katlı bir öğrenci yurdunda, sekiz farklı ülkeden gelen 15 sanatçıyla gerçekleştirilmiştir. Sergi, tamamen sanatçıların kendi çabaları olup hiçbir kurum ve galeriden destek alınmadan açılmıştır. Bu sergi öncekinden farklı olarak; dünya çapında farklı kurum ve kuruluşlarca desteklenen yüzlerce değişim programının, sanatçıları yersiz yurtsuzlaştırarak merkeze çekmesine tepki olarak, Delokalizasyonun olumsuz etkilerini bertaraf edebilmek için Relokaliasyonun kontrol altında tutulması gerektiğini öne sürmektedir. (Resim; 97).

Bu sergi, bir değişim programıyla 5 ile 10 ay arası gibi geçici bir süreliğine farklı ülkelerden gelen sanatçıların, üretim alanlarının dışında, yaşamlarını sürdürdükleri yeni barınaklarını kendilerine ait kılıp evselleştirmek için yaptıkları sanatsal müdahalelerden oluşmaktadır.

Gerçek öyküleri, gerçek zaman ve gerçek mekâna en yakın yerinden yakalayabilme çabasıyla, sanat çalışmaları gerçek yerlerinde, sanatçıların yaşadıkları odalarda, mutfakta, banyoda, balkonda hatta tuvaletlerde sergilenmiştir.

On katlı olan bu yapının, sanatçıların yaşadığı yedi katında sergilenen işler, binanın asansör, merdiven ve koridorlarında, apartman sakinlerinin de dahil olduğu, bir izleyici sirkülasyonu oluşturmuş ve sanatçıların, *Özel Alanlarını*, insanların birbirleriyle sanatsal ve yaşamsal diyaloglara geçtiği ve izleyicilerin, kendilerinden de bir şeyler görebilecekleri *Kamusal Alanlar’a* dönüştürmüştür.

Bu sergi total olarak tüm binayı gerçek kullanımının dışına çıkararak onu dönüştürmüş ve kendine ait kılmıştır. Sergi, bu yapıya yerleşerek yerin kendisi olmuştur, “Yer-leşmiştir”.



Resim 97, Seçkin Aydın, Evsel Mekân İçinde Sergi Afişi, 2011

Evsel Mekân İçinde; Yer-leşmek...

Bireyler de toplumlar gibi varlıklarını devam ettirebilmek için belirli bir geçmişe, bir belleğe ve kendine özgü sembol ve imgelere ihtiyaç duyarlar. Toplumsal yaşamdan edinilen değerler, simgeler bireysel yaklaşım ve tercihlerle dönüştürülerek kişiselleştirilir. Bu kişisel büyük ölçüde bireyin yetişme ortamından beslenmektedir.

Bir *çevre* olarak Ev, bireyin zihinsel ve duygusal dünyası için bir kamusal alan niteliğini taşıırken aynı zamanda bireyin Ev dışındaki hayatta edindiği deneyim ve bilgileri kişiselleştirdiği özel alandır. Ev, birey için, sadece bir barınak olmaktan ziyade, bireysel ve toplumsal belleğin oluşturulduğu ve biriktirildiği bir mekândır. Bu sebeple bireysel ve toplumsal kimliklerin oluşmasında Bellek ve Ev ilişkisinin önemi oldukça büyüktür.

Aile kavramı ile neredeyse tamamen bütünleşmiş olan Ev'in toplumun sürekliliği ve yeniden üretilmesi için diğer kurumlara birey yetiştirme gibi bir görevi vardır. Toplumun yeniden üretildiği bu mekân bireyin toplumsal rollerini belirleme sürecinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu yönüyle Ev, bireyin özel alandan kamusal alana geçişinde kullanılan "Araalan" veya "Eşik" olarak da ele alınabilir.

Toplumsal rolleri belirlenen ve diğer kurumlar için yetkin düzeye gelen birey, bazı durumlarda kişisel ve toplumsal sorumluluklarını yerine getirmek için -görece- uzun bir süreliğine veya tamamen evden ayrılma durumunda kalabilir.

Aslında tam anlamıyla bir evden ayrılma gerçekleşemez, çünkü birey evle bütünleşmiştir, bir kimlik oluşturmuştur kendine ve bundan kopmak oldukça zor olacaktır. Bu durumda, delokalizasyonun olumsuz etkileriyle mücadele ederken yapılması gereken en iyi hamle relokalizasyonu kontrol altında tutmaya çalışmak olacaktır.

Relokalizasyon sürecinin bireyin kontrolünde gerçekleşmesi için mekânda bir aidiyet oluşturması gerekiyor. Bu noktada belleğin yeni mekâna taşınması ve yaşamsallaştırılması oldukça önemlidir. Bunun için mekânda yaşamaktan ziyade mekânla diyaloga geçip onun kendisini yaşamak gerekmektedir. Bu, bireyin yabancı olduğu, yeni düzen içinde savrulmasını engeller.

Bu, Ev'i imgelere, sembollere ve düşünceye kodlayıp yanında taşımaktır. Gidilen yerle hemhal olmaktır; YER-LEŞMEKTİR, yerin kendisi olmaktır.

Uzun yıllar Çin'de misyonerlik yapan Cizvit Papazı İtalyan Matteo Ricci'nin bundan dört yüzyıl evvel söylediği gibi,

" Bir saray yapacaksın kendine ve hatırlamak istediğin her sözü, her yüzü, her bilgiyi, her anı o sarayın bir köşesine yerleştireceksin, hafızanı bir yerler bütünü olarak tasarlayacaksın. Hafızanın mimarisine sen karar vereceksin, hatıralarının düzenini sen kuracaksın. Kendi geçmişinin kâhyası olacaksın".

Bu, var olduğunuzun ispatıdır... Kimliktir.

Seçkin AYDIN, Ekim, 2011, Çek Cumhuriyeti



Resim 98, Evsel Mekân İçinde Sergisinden ayrıntı, Yatak odası.
Eser: Tib Roibu, İsimsiz, 2011, Nevresim Üzerine, Pilot Kalem. 70 x 120 cm.



Resim 99, Evsel Mekân İçinde Sergisinden ayrıntı, Yatak odası.
Eser: Tib Roibu, İsimsiz, 2011, Nevresim Üzerine, Pilot Kalem. 150 x 40 cm.



Resim 100, Evsel Mekân İçinde Sergisinden ayrıntı, Yatak odası.
Eser: Debbie Claxton, Anywhere, 2011, Cam üzerine renkli baskı. 20 x 30 cm.



Resim 101, Evsel Mekân İçinde Sergisinden ayrıntı, Yatak odası.
Eser: Debbie Claxton, Anywhere, 2011, Cam üzerine renkli baskı. 30 x 20 cm.



Resim 102, Evsel Mekân İçinde Sergisinden ayrıntı, Banyo.
Eser: Ashton Haws, Hanger, 2011, İpe asılmış Makarna.



Resim 103, Evsel Mekân İçinde Sergisinden ayrıntı, Giriş/Gardrop.
Eser: Debbie Ashton Haws, hangers, 2011, Elbise askıları ve makarna,

Egemenler kendi iktidarlarını pekiştirmek için tarih boyunca çeşitli sistemler geliştirmişlerdir. Bu sistemler, hayatın her alanında olduğu gibi sanat alanında da kendilerini göstermektedir. Ancak sanatçılar da buna tepkisiz kalmayıp en büyük silahları olan sanatlarıyla egemenlere gerekli karşılıkları vermeye ve sanatı ve dolayısıyla hayatı korumaya çalışmışlardır.

Sermayenin sanat üzerindeki tahakkümünün son haddine geldiği bu zamanda, her bir sanatçının umutsuzluğa düşmeden, kendine düşen görevi yerine getirmesi ve her zamankinden daha fazla diyalog ve dayanışma içinde olması gerekmektedir. Wu'nun da (2002) belirttiği gibi; sistem içinde gerilim ve kırılma işaretlerine seyrek rastlanıyor; ama günün birinde, direniş odaklarının oluşacağını ve şimdilik hakim olan sınıfı sorgulayıp ona meydan okuyacaklarını düşünmemek için hiçbir neden yok.

Unutulmamalıdır ki sanat bir problem çözme işidir, bir ifade aracıdır, bir durumdan ötekine geçiştir, bir düşüncenin çoğaltılmasıdır, bir düşüncenin hayata aktarılmasıdır, harekete, sözcüklere ve nesnelere dönüştürülmesidir. Sanat, sanatçının hayatla sevişmesi, restleşmesi ve hayata karşı direnmesidir, özgürleşmesidir sanatçının.

Sanatçının direniş aracıdır sanat. Bu direniş aracını halkların köleleştirilmesinde iktidarların emrine sunmamalıdır, tam aksine halkların özgürleşmesi adına iktidarlara karşı savaşmalıdır. İşte o zaman sanat gerçek anlamında kullanılmış olur. Zaten kendi dinamikleriyle üretemeyen, tamamen kendini egemenlerin hizmetine sunmuş ve küçük çıkarları için beyinlerini ve emeklerini satan kimselere sanatçı, ürettikleri işlere de sanat denemez. Tarihte de saraylarda yaşatılan, iktidarlar tarafından ödüllendirilen sanatçılar, ne o zamanki insanlar ne de günümüz insanları tarafından pek de hoş karşılanmamıştır. Günümüzde de o galeriden bu galeriye savrulan, milyon dolara işlerini satan, kapitalist sermaye zihniyetinin belirlediği konsepte uygun en iyi işi üreterek ödüllendirilen insanların tarihteki benzerlerinden pek bir farklı olmadıkları zaman içerisinde anlaşılacaktır. Sermayenin taşeronluğunu yapan galeriler ve galerilerin de kahyalığını yapan küratörlerin emrinden ayrılmayan sözde sanatçılar hakkında tarih sayfalarının pek de güzel şeyler söylemesi beklenmez, tarih kitaplarını

beklemeye gerek kalmadan günümüzde, bağımsız sanatçılar, eleştirmenler ve bilinçli sanat takipçileri tarafından da hiç de güzel karşılanmıyor bu sözde sanatçılar ve eserleri.

Sanat, sisteme güçlü eleştiriler getirip hayatı dönüştürebilecek en güçlü kaledir. Bu kaleyi savunmak kadar geliştirmek de gerekmektedir. Sanatçılar arasında rekabetten çok dayanışmanın ve diyalogun geliştirilmesi şarttır. Egemenlerin oyununu bozarak, sanatın ve sanatçıların kaderini gerçek sahiplerine yani sanatçılara teslim etmek yine sanatçının ve samimi yandaşlarının, yani tarafsız yazarlar, tarafsız eleştirmenler, samimi küratörler, dürüst galeri sahipleri ve sanat severlerin çabasıyla gerçekleşebilir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2008). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen (Çev.), Sanat Hayat Dizisi, İstanbul. İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2006). *Tarih Sahneleri, SANAT MÜZELERİ 1, Müze ve Modernlik*. İstanbul. İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi; Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul. İletişim Yayınları.
- Bakçay, E. (2008). "Sanatın Hayatta Kalabilme Stratejileri, *Art-ist Güncel Sanat Dergisi*, Sayı; 7, İstanbul
- Balzac, H. D. (2005). *The Village Rector*, The Echo Library.
<http://books.google.cz/books?id=6Cg-kZXsLK8C&printsec=frontcover&hl=tr#v=onepage&q&f=false>
- Bejamin, W. (2011). *Pasajlar*, 8. Baskı, Ahmet Cemal (Çev.), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2009). *Görme Biçimleri*, İstanbul, Metis Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu; Yeni sanat düzeni ve Çağdaş estetik 1*, Sykvere Lotringer (Ed.), Elçin Gen, Işık Ergüden (Çev.), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Buchloh, B. (2005). *Sanatçılar ve Müzeleri: El-Lissitski, Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers*, Ali Artun (Ed.), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Dubuffet, J. (2010). *Boğucu Kültür*, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.
- Erickson, K. (2005) *Sanatçı Müzeleri; Marcel Broodthaers*, Ali Artun (Ed.), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Ersoy, E. (2008). *Tarihsel Kapitalizmden Güncel Kapitalizme Küreselleşme*, Doğu Anadolu Bölgesi Araştırma; 2008. Malatya.
- Haacke, H. (2006). *Müzeler- Bilinç Yöneticileri, Sanatçı Müzeleri*, Ali Artun (Ed.), İstanbul, İletişim Yayınları.

- Haacke, H. (2006). *Sergilenmeye Uygun Sanat, Sanatçı Müzeleri*, Ali Artun (Ed.), İletişim Yayınları. İstanbul.
- Foster, H. (2009). *Tasarım ve Suç*, Ali Artun (Ed.), İletişim Yayınları. İstanbul.
- Gintz, C. (2010). *Başka Yerde & Başka Biçimde*, Dost Kitabevi, Ankara.
- Groys, B., ve diğerleri. (2007) *İlahi Kapitalizm*; Boris Groys, Jochen Hörisch, Thomas Macho, Peter Sloterdijk ve Peter Weibel ile para, tüketim, sanat ve tahribat üzerine söyleşi, Marc Jongen (Ed.), Mesut Keskin (Çev.), Avesta Yayınları. İstanbul.
- Grzanic, M. (2008). *İstanbul Bienalinin Eleştirisi*, Art-ist Güncel Sanat Dergisi, Syf; 35, Sayı;7, İstanbul.
- Jongen, M. (2007). *İlahi Kapitalizm*; Boris Groys, Jochen Hörisch, Thomas Macho, Peter Sloterdijk ve Peter Weibel ile para, tüketim, sanat ve tahribat üzerine söyleşi, Marc Jongen (Ed.), Mesut Keskin (Çev.), Avesta Yayınları. İstanbul.
- Kreft, L. (2008). *Sanat ve Siyaset; Sanatın Siyaseti, Siyasetin Sanatı*. Ali Artun (Ed.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Leuthold, M. S. (2011). *Cross-cultural Issues in Art: Frames for Understanding*, Syf; 18, Taylor & Francis e-library. UK.
- Madra, B. (2006). *Sanatçının Sermayeye İmtihanı*,
Erişim Tarihi; <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=202711>,
Erişim Tarihi; 04.03.2009.
- Pekünlü, Z. (2008). *Sanat Galiba Karın Doyuruyor*, Art-ist Güncel Sanat Dergisi, Sayı 5, İstanbul.
- Stallabrass, J. (2004). *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Tomlinson, J. (2004). *Küreselleşme ve kültür*, Çevire: Arzu Eker, Ayrıntı yayınları, İstanbul.

- Thompson, D. (2011). *Sanat Mezat; 12 Milyon Dolarlık Köpek Balığı Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi*, Renan Akman (Çev.), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Wallerstein, I. (2007). *Avrupa Evrenselciliği İktidarın Retoriği*, İstanbul, Aram Yayınları.
- Wallis, B. (2005). *Hans Haacke, Sanatçı Müzeleri*; Ali Artun (Ed.) İstanbul, İletişim Yayınları.
- Wu, C. T. (2002). *Kültürün Özelleştirilmesi; 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Yardımcı, S. (2005). *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Yıldız, A. (2008) Diplomasi Pedagoji ve Şehir: Bienaller, *Art-ist Güncel Sanat Dergisi*, Syf: 40, Sayı; 7, İstanbul

İnternet Kaynakları

- http://www.birgun.net/culture_index.php?news_code=1296227396&year=2011&month=01&day=28 , Erişim tarihi ;15.02.2011.
- <http://evvelmekaniceinde.blogspot.com/>, Erişim tarihi ;15.02.2011.
- <http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=HaberDetay&ArticleID=898427&Date=13.09.2008&CategoryID=113> , Erişim Tarihi; 11.03.2009.
- http://www.birgun.net/culture_index.php?news_code=1296227396&year=2011&month=01&day=28 , Erişim Tarihi; 05.06.2011
- http://www.santiago-sierra.com/973_1024.php , Erişim Tarihi; 16.11.2011
- http://phomul.canalblog.com/archives/broodthaers_marcel/p10-0.html , Erişim Tarihi; 18.11.2011

- <http://nga.gov.au/International/Catalogue/Detail.cfm?IRN=64922&ViewID=2&GalID=ALL> , Erişim Tarihi; 19.11.2011
- http://phomul.canalblog.com/archives/broodthaers_marcel/index.html , Erişim Tarihi; 19.11.2011
- http://phomul.canalblog.com/archives/broodthaers_marcel/index.html , Erişim Tarihi; 20.11.2011
- <http://www.luxflux.net/artists/Broodt/Broodth.htm> , Erişim Tarihi; 20.11.2011
- <http://www.laptopradio.org/LTRblog/?p=296> 24.11.2011
- <http://inthehomyspace.blogspot.com/> Erişim Tarihi, 12.01.1012
- <http://kamusalsanatlaboratuvari.blogspot.com/p/muzecinin-cantas.html> Erişim Tarihi, 03.02.2012

Öz Geçmiş

Adı, Soyadı: Seçkin AYDIN

Doğum yeri, yılı: Diyarbakır, 1980

Eğitim:

Sanatta Yeterlik:

(2011-2012) Moda ve Textil Tasarım Bölümü, Univerzita Jana Evangelista Purkyne, in Usti Nad Labem, Çek Cumhuriyeti.

(2009-2011) Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümü.

Yüksek Lisans:

(2006 – 2008) Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim ABD..

Lisans:

(1997 – 2001) Dicle Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim Bölümü.

Yabancı Dili: İngilizce

İş Deneyimleri:

2001-2006 Resim Öğretmeni, Eğil YİBO, Diyarbakır.

2006-..... Araştırma Görevlisi, Dicle Üniversitesi.

Kişisel Sergiler:

- 05/2012 **“Masters of Home, Masters of Exile”**, WortWedding Gallery, Berlin, **Almanya.**
- 02/2012 **“GlobaliFashion”**, FUD-UJEP, 2/210, Usti Nad Labem (**Çek Cumhuriyeti**)
- 02/1012 **“disCONNECTING PEOPLE”**, Gallery Emila Filly, Usti Nad Labem (**Çek Cumhuriyeti**)
- 11/2010 **“MAYIN; Ses ve Işık Enstalasyonu; Piano Sonata in A Major K 331 III.Rondo Alla Turca.** Sülüklü Han, Diyarbakır,
- 06/2010 **“Şafak Bay için ...”** Keçi Burcu, Diyarbakır.

Küratörlüğünü Üstlendiği Sergiler:

- 11/2011 **"Evsel Mekân İçinde; Yer-leşmek"**, K3, Usti Nad Labem (**Çek Cumhuriyeti**).
- 10/2011 **"Be Alert !"** Duhok Art Gallery, Duhok (**Irak**).
- 05/2011 **"Kendine Dikkat Et"**, Amed Art Gallery, Diyarbakır.
- 01/2011 **"Evvel Mekân İçinde; bir ev sergisi"**. Yer; Küratörün Evi, Diyarbakır,
- 05/ 2008 **"Sürekli Diyalog Olarak Sanat; Dil Durumları"** Güncel Sanat Sergisi. Küratörler: Şefik Özcan, Seçkin Aydın, Hasan Paşa Hanı, Diyarbakır.

Diğer Sanat Etkinlikleri:

- 04/2012 **"ArtWiki"** The event of The 7th Berlin Biennale, **Berlin, Almanya.**
- 04-05/2012 **"WortWedding"** Residency, Workshop ve Sergi, **Berlin, Almanya.**
- 06/2007 **"Here As The Center Of The World"** Dutch Art Institute, Residency, Workshop ve Sergi. **Enschede (Hollanda).**
- 03/2007 **"Here As The Center Of The World"** Dutch Art Institute, Workshop ve Sergi. **Diyarbakır.**

Bazı Grup Sergileri:

- 03/2012 **"Zamanaşımı"**, Ada Sanat Gallery, **İstanbul,**
- 10/2011 **"The More Art"** Dicle University Art Gallery, **Diyarbakır.**
- 10/2011 **"Be Alert !"** Duhok Art Gallery, **Duhok (Irak).**
- 06/2011 **"Kendine Dikkat Et"** Amed Art Gallery, **Diyarbakır.**

- 02/2011 **"%100 Barış İsteyenler Sergisi"** Barış İçin Sanat Girişimi, Adasanat Etkinlik Salonu. **İstanbul.**
- 01/2011 **"Evvel mekan içinde; bir ev sergisi"**, **Diyarbakır.**
- 01/2011 **"Ten Rengi"** Ege Üniversitesi AKM. **İzmir.**
- 08/2010 **"Kıral Çıplak"**, Kitap Projesi, Küratörler; Mehdi Saadati- Aslı Işıksal, **Ankara.**
- 04/2010 **"İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti: Farklılıkların Armonisi"** The Marmara Pera Art Galery, **İstanbul.**
- 05/2008 **"8. Diyarbakır Kültür Sanat Festivali"** Resim Sergisi. DBŞB Galersı, **Diyarbakır.**
- 05/2008 **"Sürekli Diyalog Olarak Sanat; Dil Durumları"**. Güncel Sanat Sergisi, Hasan Paşa Hanı **Diyarbakır.**
- 11/2007 **"Bakış Aralığı"** Resim Sergisi, Diyarbakır Sanat Merkezi, **Diyarbakır.**
- 09/2006 **"Uluslar arası II. Kervansaray Buluşması "**, Tarih, Sanat ve Arkeoloji Günleri, **Malatya.**

İletişim:

e-mail: seckinaydin1980@hotmail.com , seckinaydin1980@gmail.com

Website: www.seckinaydin.blogspot.com.