

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI

GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA ELEŞTİREL İÇERİK

(Sanatta Yeterlilik Eser Metni)

Hazırlayan

20126060 Sesi Beatris KALAYCIYAN

Danışman

Prof. Fatma AKYÜREK

İSTANBUL 2022

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI

GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA ELEŞTİREL İÇERİK

(Sanatta Yeterlilik Eser Metni)

Hazırlayan

20126060 Sesi Beatris KALAYCIYAN

Danışman

Prof. Fatma AKYÜREK

İSTANBUL 2022

İÇİNDEKİLER

Sayfa no

ÖNSÖZ.....	II
ÖZET	III
SUMMARY	IV
RESİMLER LİSTESİ.....	V
1.GİRİŞ.....	1
2.YARGILAYICI BİR TAVIR OLARAK ELEŞTİRİ.....	4
3. ELEŞTİREL DÜŞÜNCENİN ÖNEMLİ EVRELERİ	6
4. 20. YÜZYILDA SANATIN DEĞİŞEN YAPISI VE ELEŞTİREL SANAT YAPITLARI	15
5. 1980 VE SONRASI SANATTA ELEŞTİRELLİK	26
5.1.Kamusal Alanda Eleştirel Sanat	26
5.1.1.Anıt Anlayışında Radikal Bir Dönüşüm Olarak “Karşı Anıt” Olgusu	37
5.2. Kurumsal Eleştiri	42
5.3. Günümüz Sanatında Öteki Sorunsalı	49
5.3.1. Feminist Sanatın Eleştirisi	56
5.3.2. Queer Teori ve LGBT Sanat.....	68
5.3.3. Günümüz Sanatında Etnik Kimlik Ayrımcılığı ve Irkçılık Karşıtı Eleştirel Tutum	78
5.3.4. Günümüz Sanatında Göçmen ve Mülteci Krizinin Değerlendirilmesi	87
5.4. Temellük Sanatı	94
5.4.1 Parodi, Pastiş ve İroni	100
6.SONUÇ	107
7.UYGULAMALAR	110
8.KAYNAKLAR.....	130
9.ÖZGEÇMİŞ	143

ÖNSÖZ

“Günümüz Heykel Sanatında Eleştirel İçerik” başlığı altında gerçekleştirilen bu çalışma boyunca kuramsal çalışmalar ve uygulamalar paralel olarak sürdürülmüştür. Plastik sanatlarda 20. yüzyıl ortalarından itibaren giderek güçlenen ve günümüz sanatının ayırt edici özelliklerinden birine dönüşen eleştirel tavır Eser Metin çalışmasının inceleme alanını oluşturmaktadır. Atölye çalışmalarım ile paralel olarak sürdürdüğüm bu araştırma boyunca bana destek olan hocalarım ve aileme teşekkür ederim.

ÖZET

Günümüzde çok geniş bir anlam alanı olan eleştiri sözcüğü, modern Türkçe’de 19. yy’dan itibaren Batı dillerindeki *kritik* sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Eleştirel düşünce sistemleri, toplumsal yaşam, doğa-insan ilişkileri, bilim anlayışı, sanat vb. olguları sorgulayarak insan yaşamını dönüştüren süreçlerde önemli roller üstlenirler. M.Ö 5.yy’ın Aydınlanma Çağı; Rönesans dönemi; modern eleştirinin doğduğu 18.yüzyıl; 20.yy’ın ilk yarısında toplumsal olguların tümüne yönelen kültür eleştirisi ve 20.yy’ın ikinci yarısında radikalleşen eleştirel düşünce sistemleri karşımıza çıkar.

İnsan yaşamının olumsuz görüntülerine karşı güçlü eleştiriler geliştiren odakların arasına 19. Yüzyıl’ın sonunda katılan plastik sanatlar, toplumsal eleştiri felsefesinin güç kazanmasına bağlı olarak insana dair tüm sorunları problem edinir. Özellikle 1980’li yılların ardından eleştirel bir üretim düzlemi oluşur. Bu düzlemde öne çıkan başlıklar kamusal alan yapıtları da dahil olmak üzere karşı anıt olgusu, kurumsal eleştiri, günümüz sanatında öteki sorunsalı bağlamında feminist sanat eleştirisi, LGBT sanat, etnik kimlik ayrımcılığı ve ırkçılık karşıtı eleştirel tutum, göçmen ve mülteci krizi gibi konular dikkati çeker.

ANAHTAR KELİMELELER: Eleştiri, kurumsal eleştiri, feminist sanat eleştirisi, LGBT sanat, kamusal alanda eleştirel sanat

SUMMARY

The word "criticism," which has an enormous meaning today, has been used in modern Turkish since 19. century as equivalent to the word "critical" from the Western languages. The systems of critical thought who transform human beings' lives via questioning the facts like the social life, the nature- human relations, the scientific thought, art, etc., are loaded important roles within these processes. We can see various critical thought systems like the Enlightenment period in the 5. century BC., Renaissance period, 18. century in which modern criticism was born, the cultural criticism tends toward all of the social phenomena at the beginning of the 20. century and the radical criticism systems in the second half of the 20. century.

The plastic arts have participated in the centers that have created influential critics against damaging images of human lives at the end of the 19. century, owned all the human problems as their problems concerning the increase in the strength of the philosophy of the social criticism. Especially after the 1980s. a critical production platform is created. In this platform, some subjects –including public monuments- attract attention like counter- monumentalism, institutional criticism, feminist art criticism based on otherness in the contemporary art, LGBT art, discrimination based on ethnic identity, critical antiracist behavior, and immigrant and refugee crisis.

KEYWORDS: Criticism, institutional criticism, feminist art criticism, LGBT art, critical art in the public sphere

Resimler Listesi

Sayfa no

Resim 4.1. Marcel Duchamp “Çeşme” 1917	17
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Marcel_Duchamp,_1917,_Fountain,_photograph_by_Alfred_Stieglitz.jpg	
Resim 4.2. Michelangelo Pistoletto “Paçavraların Venüs’ü” 1967	19
http://www.yapi.com.tr/haberler/michelangelo-pistoletto_95687.html	
Resim 4.3. Ana Mendieta “Siluet Serisi” 1973-78	20
https://wildcountryfinearts.com/ana-mendieta-silueta/	
Resim 4.4. Judy Chicago “Yemek Şöleni” 1974-79	21
https://kadngazetesi2016.wordpress.com/2017/05/09/judy-chicagoaksam-yemegi-partisi/	
Resim 4.5. Joseph Beuys “Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni” 1974	24
https://korkukalemun.blogspot.com/2012/09/hayvanlar-ve-sanat-iii.html	
Resim 4.6. Marina Abramovic “Sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı” 1975	25
https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1013383	
Resim 5.1.1. Krzysztof Wodiczko “Hiroşima Projeksiyonu” 1999	28
https://ocula.com/art-galleries/galerie-lelong-new-york/artworks/krzysztof-wodiczko/hiroshima-projection/	
Resim 5.1.2. Thomas Hirschhorn “Spinoza Anıtı” 1999	29
https://www.studiointernational.com/index.php/thomas-hirschhorn-interview-the-gramsci-monument-is-made-for-eternity	
Resim 5.1.3. Thomas Hirschhorn “Deleuze Anıtı” 2000	29
https://www.ekdergi.com/thomas-hirschhorn-gramsci-aniti-da-tum-anitlar-gibi-sonsuzluga-adandi/	
Resim 5.1.4. Thomas Hirschhorn “Bataille Anıtı” 2002	29
https://www.studiointernational.com/index.php/thomas-hirschhorn-interview-the-gramsci-monument-is-made-for-eternity	
Resim 5.1.5. Thomas Hirschhorn “Gramsci Anıtı” 2013	29
https://www.studiointernational.com/index.php/thomas-hirschhorn-interview-the-gramsci-monument-is-made-for-eternity	
Resim 5.1.6. Maurizio Cattelan “L.O.V.E” 2010	31
https://www.instituteforpublicart.org/case-studies/l.o.v.e/	

Resim 5.1.7 Krzysztof Wodiczko “Evsiz Taşıtı” 1988-1989	33
https://news.artnet.com/opinion/krzysztof-wodiczko-donald-trump-746255	
Resim 5.1.8. Dalgaların Üzerindeki Kadınlar, 2001	34
https://www.echrblog.com/2009/02/women-on-waves.html	
Resim 5.1.9. Oda projesi, Gülsuyu-Gülensu Dükkânı açılış poster, 2009	35
https://red-thread.org/kulturel-aracilar-ve-olasi-etkileri-uzerine/	
Resim 5.1.10.Oda projesi, Gülsuyu-Gülensu Dükkânı, İlk Seyyar Vitrin sergisi, 2009.....	35
https://red-thread.org/kulturel-aracilar-ve-olasi-etkileri-uzerine/	
Resim 5.1.11.Burak Delier, ‘Başka Bir Mimarlık Mümkün mü?’ projesi, 2009.....	35
https://red-thread.org/kulturel-aracilar-ve-olasi-etkileri-uzerine/	
Resim 5.1.12. Etcetera... (Federico Zuckerfeld, Loreto Garin Guzman), ‘Çocukların dilinde Zaferin adı’, tek perdelik operet, 2010.....	35
https://red-thread.org/kulturel-aracilar-ve-olasi-etkileri-uzerine/	
Resim 5.1.1.1. Jochen Gerz ve Esther Shalev Gerz “Harburg Anıtı” 1986	38
https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1437399	
Resim 5.1.1.2. Jochen Gerz “2146 Kaldırım Taşları, Irkçılığa Karşı Anıt/Görünmez Anıt” 1990-93	39
https://jochengerz.eu/works/mahnmal-gegen-rassismus	
Resim 5.1.1.3. Doris Salcedo “Parçalar” 2018	40
https://www.artnews.com/art-news/news/doris-salcedo-wins-nomura-art-award-13492/	
Resim 5.2.1. Marcel Broodthaers “Modern Sanatlar Müzesi, Kartallar Departmanı” “Figürler Bölümü-Oligosenden Bugüne Kartal” 1972	43
https://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-broodthaers-modern-sanat-muzesi-kartallar-departmani/2522	
https://www.pinterest.fr/pin/417005246727294997/	
Resim 5.2.2. Fred Wilson “Metal Eserler 1793-1880”; Müzede Kazı Başlıklı Sergi İçin Yerleştirme 1992	44
https://allyson.knight.domains/life/mining-the-museum-fred-wilson-1992/	
https://www.pinterest.fr/pin/513410426241258166/	
Resim 5.2.3. Hans Haacke “Sanatın Arkasındaki İş Dünyası Koch Kardeşlerin Sanatını Bilir” 2014	47
https://www.nytimes.com/2014/11/21/arts/design/hans-haacke.html	
https://afasiaarchzine.com/2014/11/hans-haacke/	

Resim 5.2.4. Liberate Tate “Armağan” 2012	48
https://criticallegalthinking.com/2012/07/10/art-as-disobedience-liberate-tates-gift-to-the-nation/	
https://www.we-heart.com/2012/07/13/liberate-tate-the-gift/	
Resim 5.3.1.1. Mierle Laderman Ukeles “Sanat Olarak Kişisel Bakımın Özel Performansları” 1970-1973	58
https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-emegim-eserim-olacak/3289#_edn2	
Resim 5.3.1.2. Mierle Laderman Ukeles “Hartford Yıkama: İzleri Yıkamak, Dışarıda Bakım” 1973	59
https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-emegim-eserim-olacak/3289#_edn2	
Resim 5.3.1.3. Mierle Laderman Ukeles “Hartford Yıkama: İzleri Yıkamak, İçeride Bakım” 1973	59
https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-emegim-eserim-olacak/3289#_edn2	
Resim 5.3.1.4. Miriam Schapiro “Çiçek Buketlerim Tutsaklar İçindir” 1976	62
https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/203690	
Resim 5.3.1.5. Tracey Emin “Anne Olmayı Beklemiyorum” 2002	63
https://www.a-n.co.uk/reviews/tracey-emin-love-is-what-you-want-1/	
Resim 5.3.1.6. Janine Antoni “Yalama ve Terleme” 1993-94	64
http://www.janineantoni.net/lick-and-lather	
https://anniepaul.net/2019/01/06/being-an-artist-janine-antoni/	
https://www.nyfa.org/helène-aylon-feminism-a-fiscally-sponsored-141975109933	
Resim 5.3.1.7. İpek Duben “Aşk Kitabı” 1998	66
https://saltonline.org/tr/1149/atolye-belgesel-malzemenin-sanata-donusumu	
Resim 5.3.1.8. Ghada Amer “Haz Ansiklopedisi” 2001	68
https://marianneboeskygallery.com/artists/33-ghada-amer/works/22693-ghada-amer-encyclopedia-of-pleasure-2001/	
Resim 5.3.2.1 1970 New York İlk Onur Yürüyüşü (1969 Stonewall ayaklanmalarının birinci yıl dönümünü kutlaması), Fotoğrafçı Donna Gottschalk “Ben Senin En Büyük Korkunum, Ben Senin En İyi Fantezinim” afişi	69
https://mobile.twitter.com/queerartbot/status/1397258798738333707	
Resim 5.3.2.2. Harmony Hammond “Maddi Tanık, Sanatın Elli Yılı” 1971-1972	71
https://www.artnews.com/art-news/artists/harmony-hammond-12855/	
Resim 5.3.2.3. Yishay Garbasz “Olmak” 2008-2010	71
https://irw.rutgers.edu/rejoinder-webjournal/borders-bodies-homes/289-the-unsightly-and-the-unseen-yishay-garbasz-at-home-at-the-border	
Resim 5.3.2.4. Taner Ceylan, 1553, 2011.....	72
https://www.agos.com.tr/tr/yazi/5815/taner-ceylan-sanat-yasamin-her-alanindan-sokulmeye-calisiliyor	

Resim 5.3.2.5. Zanele Muholi “Siyah Dişi Aslana Seslenmek” 2014	74
https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2017/jul/14/zanele-muholim-y-somnyama-ngonyama-hail-the-dark-lioness-in-pictures	
Resim 5.3.2.6. Silence=Death Project, Aktivist Kampanyalarda Kullanılan İkonik “Sessizlik=Ölüm” Posterleri 1987	76
https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/159258	
Resim 5.3.2.7. Gran Fury “Hükümetin Elinde Kan Vardır” 1988	76
https://nomoi.hypotheses.org/tag/silencedeath-project	
Resim 5.3.2.8. Names Projesi “AİDS Quilt Anıtı” 1987	76
https://en.wikipedia.org/wiki/NAMES_Project_AIDS_Memorial_Quilt	
Resim 5.3.2.9. Felix Gonzales-Torres “İsimsiz (Ross)” 1991	77
http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/-untitled-portrait-of-ross-in-l-a-/5665	
Resim 5.3.3.1. Alfredo Jaar, “Bergama Projesi: Direnişin Estetiği”, 1992	79
https://universes.art/en/magazine/articles/2012/alfredo-jaar/photo-tour/pergamon-project-1992/11	
Resim 5.3.3.2. Hebron şehri pazar yeri, Batı Şeria	80
https://www.newyorker.com/news/dispatch/a-guided-tour-of-hebron-from-two-sides-of-the-occupation	
Resim 5.3.3.3. Kader Attia “Yukarıdakiler ve Aşağıdakiler” 2015	81
http://kaderattia.de/los-de-arriba-y-los-de-abajo-2015/	
Resim 5.3.3.4. Yinka Shonibare “Salıncak (Fragonard’dan Sonra)” 2001	83
https://africa.si.edu/exhibits/shonibare/swing.html	
Resim 5.3.3.5. David Hammons “Kapüşon” 1993	84
https://news.artnet.com/market/david-hammons-at-mnuchin-482738	
Resim 5.3.3.6. Dustin Klein “Anıtı Geri Kazanmak” 2020	86
https://thecheatsmovement.com/an-interview-with-dustin-klein-alex-criqui-the-duo-behind-the-amazing-projections-at-marcus-david-peters-circle/	
Resim 5.3.4.1. Gülsün Karamustafa, Kuryeler, 1991	90
https://saltonline.org/en/2007/gulsun-karamustafa-ile-salt-arastirmadaki-arsivi-uzerine	
Resim 5.3.4.2. Mona Hatoum “Acıları Boğmak” 2014	91
http://infinitedictionary.com/blog/page/7/	
Resim 5.3.4.3. İssam Kourbaj “Kaybedilen Başka Bir Gün” 2015	92
https://kontrastdergi.com/gulser-gunaydin-bunlar-da-var-issam-kourbaj-54-sayi/	
Resim 5.3.4.4. Doris Salcedo, “Palimpsest”, 2017	93
https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/doris-salcedo	
https://www.epdlp.com/pintor.php?id=5787	
Resim 5.4.1. Sherrie Levine “Buda” 1996	97
https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275514	

Resim 5.4.2. Mounir Fatmi “Modern Zamanlar: Makinanın Tarihi” 2009-2010	98
https://www.lawrieshabibi.com/artists/148-mounir-fatmi/works/2579-mounir-fatmi-modern-times-a-history-of-the-machine-2009/	
Resim 5.4.3. Ai Weiwei “Mavi-Beyaz Porselen Tabaklar” 2017	99
https://www.mimarizm.com/haberler/gundem/ai-weiwei-dunyadaki-en-kapsamli-sergisi-ile-istanbul-da_128618	
Resim 5.4.4. Ai Weiwei “Sütun Gibi Üst Üste İstiflenmiş Porselen Vazolar” 2017	100
https://www.artfulliving.com.tr/sanat/felegin-enso-cemberinde-ai-weiwei-i-13474	
Resim 5.4.1.1. Jake ve Dinos Chapman “Büyük Marifet! Ölümlere Karşı!” 1994-2005	105
https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-8-autumn-2006/id-have-stepped-on-goyas-toes-shouted-his-ears-and-punched-him-face	
Resim 7.1. Kaybedilmiş	111
Resim 7.2. Kelebekli ölü doğa.....	112
Resim 7.3. Çok mu çok değerliyim?	113
Resim 7.4. Etine Dolgun Güzel Kadın.....	115
Resim 7.5. Ölü Kuşlar ile Portre	116
Resim 7.6. Venüs Kapanı ile Natürmort	117
Resim 7.7. Güzel Avrat Otu (Bella Dona) ile Natürmort	118
Resim 7.8. Kakımlı Kadın Alegorisi.....	120
Resim 7.9. Yastık Altı Hikayeleri-İlmek İlmek İşledim Ama Çok Canım Acıdı	121
Resim 7.10.Yastık Altı Hikayeleri-Lekesiz Gebe, Sümüklü Böcek Sembolizmi	122
Resim 7.11. Yastık Altı Hikayeleri- Kutsal Kuş, Gözlerim Kamaştı	123
Resim 7.12. Yastık Altı Hikayeleri-Rahatsız Uyku.....	124
Resim 7.13. Hiçbir zaman saf olmadım, olmak da istemedim	125
Resim 7.14. Hiçbir zaman saf olmadım, olmak da istemedim	126
Resim 7.15. Hiçbir zaman saf olmadım, olmak da istemedim	127
Resim 7.16. Hiçbir zaman saf olmadım, olmak da istemedim	128

1. GİRİŞ

Eser/Metin çalışmamızda incelenmesi amaçlanan zaman diliminin başlangıcı olarak 1980'li yılların seçilme nedeni, sanat üretimi açısından çok önemli dönüşümlerin gerçekleşmiş olmasıdır.

Bu yıllar, sanata dair yeni olarak tanımlanabilecek pek çok öneri kadar, geçerliliğini yitirdiği iddia edilerek rafa kaldırılan düşüncelerin ve pratiklerin dönemidir. Çok sık biçimde tekrarlanan tespitler içinde “sürekli ilerleme fikrine odaklanmış olan Kantçı modernist söylemin, yerini geçmişle bağını koparmayan postmodernizme bıraktığı” şeklindeki düşünceler yer alır. Bu dönemin sanat üretimini ve sanatçıları etkileyen toplumsal faktörler içinde küreselleşme olgusunun dayattığı süreçler, konumuz açısından özel bir önem taşımaktadır. Berlin duvarının yıkılacağı, soğuk savaşın sona ereceği 1990'lı yıllara doğru postmodernite tartışmaları ve giderek egemenliğini yaygınlaştıran neo-liberal kültür politikaları sanat üretimini çevreleyen atmosferin en önemli olgularıydı.

1960'ların gelecek önerilerinin, 1970'lerin yoğun politik atmosferinin unutulmaya başlandığı, 3. Dünya ülkelerinde gelişen alternatif modernliğin dikkate alınmadığı, 1990'lı yıllarda Sovyetler Birliği'nin yıkılışı ile soğuk savaşın sona erdiği yeni bir dönem başladı. Bu dönemde bölgesel savaşların, yoksulluğun, iklim değişikliğinin neden olduğu olumsuzluklar, ırkçılığın tırmanışa geçmesi, gelir dağılımındaki eşitsizlikler sanatın eleştirel tavrının giderek sertleşmesine neden olmuştu. Siyasi ve kültürel sınırları etkisizleştirerek kolonyalist kültürün normlarını değiştiren globalizm, insana dair sorgulamaların içeriğini, hedeflerini değişen düzlemlerde sorgulamayı kaçınılmaz hale getirmişti. Bu sorgulama alanları sanatın kendisini de sorgulamasını zorunlu kılıyordu. Bu nedenlere bağlı olarak 1980'lerden günümüze uzanan süreçte tematik bağlam, dil, yöntem, malzeme gibi noktalar açısından eleştirel içerikler taşıyan sanat yapıtları, dünyaya eleştirel gözle bakan

sanatçılar için incelenmesi ve tartışılması gerekli bir alan olarak önem kazandığı için tez konusu olarak seçilmiştir.

1980 sonrasına ait eleştirel içerikli sanat yapıtlarının konu başlıkları daha önceki dönemlerde de karşımıza çıkmaktadır. Ancak benzer başlıklar taşıyan bu yapıtların içerikleri, yaşamın değişimine bağlı olarak çeşitlendiği gibi, hem bilimsel araştırmaların yeni bulguları hem de insan ve hakları konusunda gelişen düşünce sistemlerinin etkisiyle farklı bakış açıları taşımaktadır. Bu nedenle 1980 öncesi ve sonrasında ortak başlıklar taşıyan konularda, yaklaşım biçiminin gösterdiği değişiklikleri izleyebilmek amacıyla 1980 öncesine dair bir bölüm oluşturulmuştur.

Yapıtların eleştirel yaklaşım içeren katmanları ele alındığında ise yapıtların ortaklık taşıdığı düşünce sistemlerinden alınan referanslar dikkate alınmış ancak bu referansların sanatsal verilerin önüne geçmemesine çalışılmıştır. İncelenen sanat yapıtlarında karşımıza çıkan konular sınıflandırılarak, bu eğilimleri en güçlü biçimde yansıttığı düşünülen sanat yapıtları ele alınmıştır.

Heykel alanında üretilmiş bir tez olmakla birlikte tez çalışması içinde fotoğraf, enstalasyon, grafik vb. alanlarda üretilmiş yapıtlara da yer verilmesinin nedeni bu yapıtlardaki konuya yaklaşımın daha sonra farklı alanlardaki sanat yapıtlarını etkilemiş olmasıdır. Çalışmanın odaklandığı 1980'li yıllar ve sonrasında görsel sanatlar arasındaki sınırların belirsizleşmiş olması da tezde ele alınan sanat yapıtlarının seçiminde üç boyutlu yapıtların dışına çıkmamızın gerekliliği olarak gösterilebilir.

Plastik sanatlarda 20. yüzyıl ortalarından itibaren karşımıza çıkan, giderek güçlenen ve günümüz sanatının ayırt edici özelliklerinden birine dönüşen eleştirel tavır ile bir disiplin olarak sanat yapıtlarının değerlendirilmesini amaç edinen “eleştiri” türü karşılaştırıldığında, nadiren bazı yakınlıklar söz konusu olsa da daha çok ayrışan yanlar öne çıkmaktadır. Bu nedenle amaç, ilkeler, yöntemler açısından

çok tartışılımlı ve belli ölçülerde ortak kurallar oluşturmuş olan sanat yapıtlarına yönelik “eleştiri” alanı konumuz dışında bırakılmıştır.



2. YARGILAYICI BİR TAVIR OLARAK ELEŞTİRİ

Günümüzde çok geniş bir anlam alanı olan eleştiri sözcüğü modern Türkçede Batı dillerindeki *kritik* (Fr., İng.*critique*, Al. *kritik*, İt. *critika*) sözcüğünün karşılığı olarak 19. yy. sonlarında kullanılmaya başlanmıştır.

“Yargılama ve ayırt etme anlamlarını dile getiren kritik sözcüğü Yunanca *kritike* deyiminden türemiştir. Antikçağ Yunanlıları bu anlamda eleştiri sanatına Yu. *kritike* tekne derlerdi. Kesinlikle yargılamak anlamındaki Yu. *krinein* kökünden türetilen eleştirel ve eleştirici anlamındaki Yunanca *kritikos* sözcüğü Latinceye *eriticus* biçimiyle geçmiş ve bu yolla Avrupa dillerine yayılmıştır.”¹

Batı dillerinde *Kritik*, *critique*, *criticism* ile *krisis*, *crisis* kavramlarının kaynakları *krinein* fiiliyle doğrudan ilişkilidir; yani *krinein* ve *krisis* ile aynı anlam bağlamlarına sahiptir ve *krinein* fiili, ayırmak, seçmek, değerlendirmek, karar vermek, medial anlamda ise ölçüşmek, tartışmak, savaştirmek anlamlarına gelir. Kritik ve krizin ilişkisi, 19. ve 20. yüzyılda kültür eleştirisi tabirinde ortaya çıkar.²

Disiplinsiz düşünme olarak kültür eleştirisi modernliğin yaşam koşullarına karşı güçlü bir etki alanı oluşturur. Kültür eleştirisi ve toplum eleştirisi olarak sınıflandırılan düşünce üretimleri toplumsal ve kültürel sorunların ele alınışında bir erdemlilik arayışı içindedir. Toplum ve kurumlarına karşı geliştirilen eleştiriler iktidar probleminde, yönetilme probleminde bir araya gelir; eleştirel tavırlar yaratır, karşı çıkışlara zemin hazırlar.

¹ Orhan HANÇERLİOĞLU, *Felsefe Sözlüğü*, 81.

² (Keskin, 2008)

Michel Foucault 1978 yılında Fransız Felsefe Cemiyeti'nde verdiği bir konferansta eleştirel tavır ile ilgili olarak şu sözcükleri kullanır: “Ve bana öyle geliyor ki azametli Kantçı girişim ile eleştiri adını taşıyan polemik-profesyonel ehemmiyetsiz faaliyetler arasında, modern Batı'da (kabaca, empirik olarak bir tarih vermek gerekirse, XV. ve XVI. yüzyıllarda) belli bir düşünme, söyleme aynı zamanda eyleme tarzı olmuştur, var olanla, bilinenle, yapılanla belli bir ilişki, toplumla, kültürle bir ilişki, ayrıca başkalarıyla ilişki ve bu, diyelim, eleştirel tavır diye adlandırılabilir.”³

Foucault'un konuşmasında kullanmadığı ancak dipnot olarak kitapta yer alan cümlesi ise şöyledir. “Eleştiri, hakikat ile iktidarın birleşik etkilerinin bütünü olarak anlaşılan insanların yönetimini tartışma konusu yapma tavrıdır, bunu da bireysel bir karardan hareketle bütünün kurtuluşunu amaç edinerek kavga biçiminde yapar.”⁴

³ Michel FOUCAULT, **Eleştiri Nedir? Kendilik Kültürü**, Çev. Murat Erşen, 34.

⁴ A.g.k., 39.

3. ELEŞTİREL DÜŞÜNCENİN ÖNEMLİ EVRELERİ

Antikçağ felsefesinin modern tarihçileri haklı olarak M.Ö. 5. yüzyılda bir Grek Aydınlanma çağından söz ederler. Bizler bu “aydınlanma”dan bir çağın önde gelen bilgilerinin insan düşüncesini atalardan miras kalan görüşlerin ve göreneklerin egemenliğinden kurtarmak ve “gelenek” karşısında, özellikle de dinsel alanda bağımsız kılmak için gösterdikleri bilinçli çabaları anlıyoruz. Aklın, özgün düşüncenin mitsel tasarım tarzından bu bağımsızlığı, doğa olayları karşısında daha 6.yüzyıl İonya düşünürlerince benimsenen saf akla dayalı bu eleştirel düşünce 5. yüzyılda özellikle insan dünyasına yönelmiştir.⁵ Bu dönemin filozofu Protagoras “İnsan her şeyin ölçüsüdür, var olanların varlıklarının da var olmayanların var olmadıklarının da” cümlesi ile ünlenmiştir.

Sokrates’in yetiştiği ortam sofistlerin etkin olduğu bir düşünce ortamıdır. Onun Sofistler ile farklı düşündüğü birçok nokta olmakla birlikte gelenek ve törelerin oluşturduğu ölçüler üzerinde düşünmeyi kendisine ilke yapmıştır.⁶

Birçok açıdan antik kültürün devamı olarak görülen Ortaçağ düşüncesinin Antik Çağ düşüncesi ile uzlaşmasının mümkün olmadığı düşünce biçimlerinden biri şüpheciliktir. Şüphecilik tanrıbilimin hizmetçisi olarak görülen Ortaçağ felsefesinde yer almaz. Bunun en önemli nedeni kültürün üretim ve tüketim yerinin Kilise çevreleri olmasıdır. Ancak kilisede biçimlenen düşünce dünyası üzerinde baskı ve denetimin etkisi azalmaya başladığında hızla yeni düşünce alanları belirecektir. Laik bir kültürün temelleri atılacak, ama bu yeni çerçeve ‘skolastiğe karşı’ tanrıbilime karşı’ olsa bile, uzun süre Hristiyanlığa karşı olamayacaktır. Ortaçağ düşüncesinin

⁵ Wilhelm CAPELLE, **Sokrates’ten Önce Felsefe**, Çev. Oğuz Özügül, 77.

⁶ Macit GÖKBERK, **Felsefe Tarihi**, 53.

daralan alanı, toplumda özgür düşünme olanaklarına doğru bir kapı açar.

Bu dönem Rönesans ve hatta Aydınlanma düşüncesine giden basamaklardan biri olarak görülebilir. Aydınlanma felsefesinin ana kaynağını oluşturan ise Rönesans felsefesi ve özellikle de 17. yüzyıl felsefesinin ortaya koyduğu ilkelerdir

17. yüzyılın en özgün ve en derin entelektüel reformcusu olarak Francis Bacon, bilim ve felsefede, yepyeni bir sayfa açmanın gereğine vurgu yapanların başında gelmektedir. O, geleneksel anlayışı, deneyi bir yöntem olarak kullanmadığı için eleştirirken, bir yandan da deneysel bilgi ve tarihsel ilerleme anlamında modern teknolojik ilerleme düşüncesinin en büyük temsilcisidir. Bacon bilginin yeni teknik icatlar ve mekanik keşifler şeklinde cisimleştiği zaman, tarihin motoru veya itici gücü haline geldiğini savunmaktadır. Tarihin Aristoteles gibi filozofların öne sürdüğü şekliyle döngüsel veya Spengler benzeri kültürel pesimistlerin savunduğu üzere geriye doğru değil, fakat öne veya yukarı doğru gitmek anlamında ilerleyici olduğunu savunmaktadır. Bu, onda seküler bir inanç haline gelmiştir.⁷

Bacon, geçmişin bütün otoritelerine, klasik bilgeliğin düşünme biçimleriyle sözde araştırma yöntemlerine, Ortaçağ'ın Antik mirası üzerine yükselen bilgi telakkisine karşı çıkar. Ona göre doğaya egemen olmak gerekir; ama bunun için önce doğayı tanımak gerekir. Bunun için de yapılacak ilk iş, önyargılardan kendimizi kurtarmaktır.⁸

Modern eleştirinin doğduğu 18. yüzyılın en önemli düşünürü E. Kant kendi

⁷ (Kaya Keha, 2016)

⁸ (Kaya Keha, 2016)

çağını, her şeye boyun eğdiren “eleştiri çağı” olarak tanımlar. Kant kendisinden önceki felsefi düşünceler üzerine geliştirdiği eleştirilerin yanı sıra sonrasını da eleştiri anlayışı ile etkilemiştir. Kant’ı modern dünyanın biçimlendirilmesinde çok etkili olan aydınlanma sürecinin filozofu kılan şey aklın mutlak otoritesini kabul etmesidir. Ona göre, başkalarının etkisi ve kılavuzluğu olmadan insanların akıllarını kullanmaya cesaret etmeleri, Aydınlanmanın ilk adımı olacaktır.

18. yüzyıl özellikle Fransa’da “Aydınlanma Çağı’dır. Fransız aydınları akıl ve bilimin, özgür koşullar altında, dine gerek bırakmayacak yeni bir dünya görüşü için yeterli olduğu inancındadırlar. Dayandıkları kaynaklardan tümü sağlam ve verimli: Descartes’dan “yöntemli kuşkuculuğu”, Bacon’dan bilimin doğaya egemen olmanın, dolayısıyla ilerlemenin, biricik aracı olduğunu; Newton’dan bilimsel teori oluşturma ve evreni mekanik terimlerle açıklama yolunu öğrenmişlerdi.”⁹

Aydınlanma düşüncesi sadece 18. yüzyıl Avrupa’sını etkilememiş giderek evrenselleşen ve sonraki yüzyıllara taşınan bir süreci başlatmıştır. Tüm geleneksel değer ve kurumların eleştirisini amaçlayan bir felsefi hareket olarak modern toplum kavramını geliştirmiştir.

19. yüzyılın toplum ve kurumlarına karşı geliştirilen eleştirel düşünce sistemleri içinde Marksizm öne çıkar. Marksist bakış içinde üretim araçlarının özel mülkiyeti ana problemlerden biri olarak görülür. Sınıfsal çelişkinin yarattığı, emekçi sınıfların sömürüsüne dayanan sistemin tüm kurumlarına karşı¹⁰ savaş açar. Otoritenin, tahakkümün, erkin ve hiyerarşinin tüm biçimlerini bertaraf etmeyi savunan çeşitli politik felsefeleri ve toplumsal hareketleri tanımlayan Anarşizmin

⁹ Cemal YILDIRIM, **Bilim Tarihi**, 168.

¹⁰ (Artun, 2006)

nl dnr Pierre-Joseph Proudon ise 1840 yılında yayımlanan *Mülkiyet Nedir?* başlıklı ilk eserinde özel mülkiyeti hırsızlık olarak tanımlamasıyla n kazanmıştır.

Yüzyıl'ın başındaki en temel eleştiri, ideal sona doğru toplumun doğrusal bir yönde ilerlediğine dair inanca yöneliktir diyebiliriz. Çünkü ilerlemeye odaklı modernist anlayışın vaatleri toplumların geneline etki etmesinden ziyade belirli bir zümrenin gücünü pekiştirmek için kullanmıştır. İlk otuz yıllık dönem Modernite ya da Aydınlanma değerlerine yönelik eleştiri çerçevesinde killenir. Bu noktada iki büyük köklü dönüşümden bahsetmek gerekir. Bunlardan ilki hakikat, bir diğeri de zamansallık ile ilgilidir. Modernliğin kendine has bir ilerleme fikri vardır ve ideal sona doğru ilerleyen bir zamansallıktan bahsedilir. Ancak aydınlanmacı ilerleme fikri iflas edince, ideal sona doğru ilerleme miti de ker. Bu durum aydınlanma düşüncesinin parçalanmasıyla ilgilidir.¹¹

Özellikle Frankfurt Okulu* düşünürleri içerisinde yapılan toplumsal eleştiri aslında modern aklın yani aydınlanma düşüncesinin eleştirisi ile balar. Batı düşüncesine ait merkezietilik, denetim ve ben gibi olgular tartışılır. Eleştirel kuram toplumdaki g ve tahakküm ilişkilerini ortaya çıkararak, bireyin zgrlemesinin yolunu amayı hedefleyen bir ideoloji eletirisidir. Aydınlanmanın doğa üzerinde bilgi yoluyla tahakküm kurmasının zamanla topluma uygulanması sonucunda baskıcı bir ideolojiye dönüştüğü ifade edilir. Yani bilgi üretimi ve bilim sayesinde doğaya egemen olan insanın zamanla diğer insanlara da egemen olmasından bahsedilir. Bu noktada bilgi üretimi ideolojik bir araca dnr.

¹¹ (Artun, 2016)

* Frankfurt okulu, Almanya'da 1923 yılında kurulan ve sosyoloji, siyaset bilimi, psikanaliz, tarih, estetik, felsefe, müzikoloji gibi farklı disiplinlerden insanları bir araya getiren Toplumsal Araştırma Enstitüsü'nün bir düşünce akımı olarak ifade edilmesidir. Okulun genel yaklaşım biçimi eleştirel teori olarak adlandırılmaktadır.

Bilginin kullanım şekline yönelik eleştiri aslında bilgi üretimi ve teknoloji ile insanlar üzerine uygulanan hegemonik gücü vurgulayan eleştirilere referans olmaktadır. Yüzyıl boyunca üretim, gelişme ve sanayileşme ile paralel, toplumsal refahın var olabilirliği ya da sürdürülebilirliği bir tartışma konusu olur.

Eleştirel düşünce zamanla bir kültürel eleştiri bağlamına da yerleşir. Kültürel eleştiri içerisinde işaretlerin, imgelerin, sembollerin anlamları kadar onların içerisinde barınan iktidarı da açığa çıkarmaya çalışır.¹²

Toplumda üretilen işaretlerin ve sembollerin okunabilmesi, aynı zamanda toplumsal kimliklerin, değerlerin şekillenebilmesi için de önemlidir. Ancak özellikle geç kapitalist çağa yönelik imge ve sembollerin üretim hızı ve çokluğu bizi günümüz insanın kendi doğasına yabancılaştığı ve tüketim toplumuna dönüştüğü eleştirisiyle de karşı karşıya bırakır.

1930'ların ortalarında Jacques Lacan'ın çalışmaları aydınlanmacı özneye yönelik önemli eleştirilerin şekillenmesine sebep olur. Lacan egonun oluşumuyla ilgilenirken gücü elinde bulundurmak isteyen modern öznenin profilini çizmekte ve onu görünür kılmaktadır. "Ayna Evresi" kuramıyla Lacan, aynada bedenini gören öznenin aynı zamanda öteki olanı da gördüğünden bahsetmektedir. Bedeni parçalar halinde gören öznenin aslında aynı zamanda hem benliğini hem de dürtülerini gördüğünü söyler. Bu yüzden bedeni parçalı olarak tanımlar. Lacan'ın deyişiyle bu evrede ego devreye girer ve bir zırha dönüşür. Egosu zırha dönüşmüş özne Lacan'a göre paranoyak faşizan modern öznedir.¹³

¹² (Artun, 2006)

¹³ Hal FOSTER, **Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard**, Çev. Esin Hoşsucu, 257.

Lacan, bu öznenin bilinçdışı, cinsellik ve kendi dışındaki ötekiliğe karşı zırlı olduğunu belirtir. Ve bu özne tarihinde dünya savaşlarını, endüstriyel düzeni ve politik terör tarihini oluşturmaktadır.¹⁴

Ancak 1960'lara gelindiğinde Lacan tarafından ifade edilen bu faşizan özne hümanist öznenin ölümünün ifade edilmesiyle beraber çökmeye başlar. Tek tip düşünce biçimlerini zorunlu kılan faşist yapılar hedef alınır. Bilinçaltı, cinsellik, ötekilik gibi modern düşüncenin sınırında kalmış kavramlar bu süreçte dile getirilmeye başlanır. 1960'larda hümanist öznenin ölümünü ilan eden eleştirel yaklaşımlar cinsellik, bilinçaltı, arzu, dürtü gibi faşizan modern öznenin korktuğu güçleri kullanarak ona saldırır.

1960'lar çok daha radikal eleştiri ve eylemlere sahne olan bir dönem olmuştur. Tüm otoriter kurumlara saldıran bir tavır içinde olunduğunu söyleyebiliriz. Özellikle 1968 olayları ve Vietnam Savaşı sonrası protestolar bu süreçte insanlarda farklı farkındalıkların oluşmasına sebep olmuştur. Bu olaylar sadece birer öğrenci hareketi olmaktan ziyade toplumsal ve kültürel sonuçlar doğurmuş ve resmi otoritelerin demokrasi üzerine yaptığı söylemler sorgulanmaya başlanmıştır. 1960'ların eleştirel tavrı savaşa, ırksal ayrımcılığa, cinsler arası eşitsizliğe ve geleneksel değerlere karşı bir protesto niteliğindedir. Bu sorgulamalar özellikle 1970-1975 arasında ahlaki kuralların tartışılmaya başlanmasına ve cinsler arası özgürlük ile feminist anlayışın gelişmesine sebep olmuştur.

Özellikle 1960'lı yıllar ile ifade edilmeye başlanan öznenin ölümü ifadesi çok önemli bir diğer eleştiridir. Bu ifade, özne felsefesi olarak adlandırılan felsefi yaklaşımların eleştirisini içermektedir. Eleştirilen özne odaklı yaklaşımın hedefinde aslında modern batı felsefesi vardır. Batı toplumlarının toplumsal ve siyasal yaşam-

¹⁴ Bkz. (13), FOSTER, 258.

ını şekillendiren etik, politik anlayışın ve bu anlayışı hayata geçiren öznelliğin eleştirisi kastedilmektedir. Modernist anlayışın özneye yüklediği tasarlayıcı olma niteliği eleştirilmektedir. Çünkü modernist anlayışa göre özne kendi dışındaki şeyleri kendi akli özellikleri doğrultusunda tasarlayıp bilgi nesnesi haline getirir ve kendini üstün bir konuma yükseltir. Hümanist öznenin ölümü eleştirisi modern paradigmanın temelinde yer alan bilinç paradigması yerine dil paradigmasının almasıyla bağlantılıdır.

Özellikle 1960'lı yıllar ile beraber ortaya çıkan yapı bozumcu yaklaşımlar ile dil, söylem ve anlamın çoğul ve algılayıcıya göre değişen yapısı modern düşünceye ait tek yönlü, kısır tüm düşüncelerin iflas etmesine neden olur. Toplumdaki gösterge sistemlerinin, dilin, işaretlerin ve imgelerin psikolojiyi, toplumu ve günlük yaşamı şekillendirdiğine yönelik bir düşünce oluşur. Bu noktadan sonra eleştirel düşünce, bilgi tutumlarının altındaki gizli iktidar ilişkilerini ortaya çıkarmaya, dildeki yapılaşmış cinsiyetçi söylemleri deşifre etmeye başlar.¹⁵

1960'lar düşüncesi hümanist öznenin ölümü üzerinde dururken, 1990'lara gelindiğinde öznenin ölümü düşüncesinin yok olduğunu görürüz. Bu bağlamda, farklı öznelliklerin, cinselliklerin, etnik toplulukların kültürel politikalarda tekrar şekillenmeye başladığı söylenebilir.¹⁶ Irk çatışmalarından başlayarak kadın hareketleri, kimlik tanımları ve arayışları modernist siyaset ve toplumsal yapının değiştiğini gösterir.¹⁷ İçinde yaşanan çağda her tür dinsel, etnik, ulusal, yerel, kimlik arayışlarının yoğunluk gösterdiğine şahit oluruz. Modernite çağının en önde gelen kimlik türü olan ulusallık anlayışı yeniden yorumlanır. Çok sayıda kimlik türü yaşamı belirlemeye başlar.¹⁸

¹⁵ Hasan Bülent KAHRAMAN, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, 193.

¹⁶ Bkz. (13), FOSTER, 256.

¹⁷ Bkz. (15), KAHRAMAN, 191.

¹⁸ Gencay ŞAYLAN, **Postmodernizm**, 300.

Jean-François Lyotard çoğulculuk ve çeşitliliğe dayalı yeni alternatif bir toplum anlayışı ortaya koymaya çalışırken aslında ideolojilerin meşrutiyetini sağladığı büyük anlatılara yönelik inancın da kaybolduğunu ve toplumların daha mikro anlayışlara yöneldiğini belirtir. Kültürel temelli tanımlamalar, etnik hareketler, ırkçılık karşıtı hareketler, kadın hareketleri, çevre ve hayvan hakları için talepler, sosyal medyanın günlük hayatımız içinde bizi yönetiyor olması üzerine eleştiriler, ulus ve sınıf odaklı ideolojik anlayışlar yerine bireysel kimlik arayışlarına vurgu yapar. Benzerliklerden ziyade farklılıkların görünür kılınması hedeflenir. Tutucu, yıkıcı, sabit ideoloji arayışları yerine çok kültürlü, çoğulcu adımlar atılmasını önerir.¹⁹

Amartya Sen'in ifadesinde modern ulus devletin yarattığı ulusal kimliğe ilişkin tekil kategori yani ulusun ortak bir kaderi paylaştığına yönelik söylem sarsıldıkça kimliğin antagonistik yönü dediğimiz muhalif düşmanın varlığı tartışılmaya başlanır. Kendi halkı adına kendinden olmayan başkaları üzerinde sistematik bir kışkırtma ya da şiddetten bahsedilir. Kimliğin bu çatışmacı yönü değerlendirilmeye başlandıkça kimliğe geleneksel olarak atfedilen ırk, sınıf ya da toplumsal cinsiyete dayalı nitelendirmelerin sorgulanmasını da olanaklı kılar.²⁰

Teknolojinin getirdiği hızlı değişimlerin toplum ve birey üzerine yansımaları 20. yüzyılın eleştirel konularından bir diğeridir. Lyotard'a göre endüstri sonrası toplumlarda bilginin doğasındaki değişimde teknolojinin önemli bir rolü vardır. Özellikle 1950 sonrası teknoloji, dil, bilim ve iletişim alanlarını etkiler. Üretim araçları ve onların ürettikleri ürünler bir devri ortaya koymanın yanında kültürel biçimleri de belirler. Jean Baudrillard nesnelerin tüketimini bir dil formu olarak düşünür. Bu dil içinde her nesnenin kendisine ilişkilendirilmiş bir anlamı vardır. Tüketim bu anlamda mallar ile değil işaretler, semboller ile ilgilidir. Tüketim, ihtiyaçların değil, farklılık istencinin bir sonucudur. Bu durum aslında üretimin egemen olduğu toplumlarda

¹⁹ (Kaya, 2018)

²⁰ (Hançer, 2019)

tüketimin merkezi konuma geldiğini göstermektedir.²¹

Tüketim odaklı eleştiriler aynı zamanda çağın bir diğer eleştirisi olan yabancılaşma kavramını ortaya çıkarır. Yabancılaşmanın iki türü vardır. İlki doğadan kopuş anlamındaki yabancılaşma ki bu olumlu olarak değerlendirilir. İnsan doğadan koparak kültürel, toplumsal alanda kendine ikinci bir doğa kurmaktadır. İkinci tür yabancılaşma ise kapitalist pazarın ve kapitalist toplumsal sistemin yarattığı yabancılaşmadır. Marx'ın ifade ettiği gibi insanların ürettiği ürünlerin insanı boyunduruğu altına alan karşıt güçler haline gelmeleridir.²²

²¹ (Coşkun, 2021)

²² ("Yabancılaşma üzerine", 2019)

4. 20. YÜZYILDA SANATIN DEĞİŞEN YAPISI VE ELEŞTİREL SANAT YAPITLARI

19.yy'ın eleştirel düşünce sistemleri ve eleştirel sanatın arasındaki bağların en önemli göstergesi olarak anarşizm ve Gustave Courbet arasındaki yakınlaşmadan söz edilebilir. Anarşist Proudhon doğalcı akımın kurucusu Courbet ile yakın arkadaşdır. 1855 Evrensel Sergisiyle birlikte düzenlenen büyük sanat gösterisini protesto etmek üzere görkemli sergi sarayının yanı başında kurduğu bir çadırda kendi kişisel sergisini gerçekleştiren ve sanatı protestoya dönüştüren Courbet akademizme, Ingres'e karşı eleştirileri ile ün kazanmıştır.

20. yüzyılda plastik sanatlar içerisinde dil, malzeme, yöntem ve bunların anlam bağları gibi olguların kökten dönüşümüne tanık oluruz. Yüzyılın başında eleştirel sanat kendisine yönelik eleştirilere odaklanmış olmakla birlikte, zamanla toplumsal eleştiri felsefesinin güç kazanmasına bağlı olarak insana dair tüm sorunları problem edinir.

20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan Birinci Dünya Savaşı, düşünce ve sanat üretimini derinden etkiler. Savaşın yarattığı toplumsal travmaların da etkisiyle sanatçılar, modernist ve aydınlanmacı bakış açılarını, yıkım yaratan güçlerin yaratıcısı olarak suçlar. Hem kültür hem sanat alanındaki modernist değerlere karşı eleştirel bir tavır gelişir. 1910 ve 1930'lar arasında geçen zaman diliminde varlıklarını sürdüren ve tarihsel avangard olarak nitelendirilen Fütürizm, Dışavurumculuk, Dada, Gerçeküstücülük ve Bauhaus akımları ve hareketleri modernist sanat geleneğinden bağını koparma çabasıyla farklı dil ve yöntemler geliştirir.

Dönem içerisindeki avangard akımların ortak yanı, doğalcılık ve gerçekçiliğe karşı çıkmaktır. Sanatın doğayı ve yaşamı bağlılıkla yansıtmaya görevi ilk kez bu dönem sorgulanır. Gerçekçi yansıtmaların yerini alan seçenekler çeşitlidir. Öznellik adına gerçekliğin çarpıtılmasına, bilinçaltı içeriğinin sanat yapısına dönüşmesine, doğa yerine makinenin yüceltilmesine, gerçeklikle sanat yapısı arasındaki bağların temelden olumsuzlanarak ortadan kaldırılmasına²³, sanatta hoş ve güzel olanın yaratılması fikrinin terkedilmesine tanık olunur. Ancak 20. yüzyıl sanatını sadece üslup belirlemesine yönelik arayışlar olarak değil, sanatsal bağlamların anlam ve değerleriyle ilgili tartışmalar yaratan politik karaktere sahip bir karşı duruş biçimi olarak görmek gerekir.

Modernist dünyaya yönelik sanatçıların tepkisinin bir ayağını da bilinçdışı kültü ve yansıması olan “Primitivizm” (İlkelcilik) oluşturmaktadır. Primitivizm, modernleşmenin getirdiği bazı dinamiklere karşı tavrın ifadesi olarak görülür. Görsel sanatlardaki eleştirel içeriği öncelikle sanatın biçim ve yöntemine yönelik soruşturma ve denemelerde görsek de bu hesaplamanın Avrupa sanat akademilerinin köhneleşmiş, muhafazakâr sanat anlayışlarına bir alternatif olduğu iddia edilebilir.²⁴

Tarihsel avangard hareketler içerisinde Dada akımının gündeme getirdiği olgular, eleştirel sanatın seyrinde ayrı bir öneme sahiptir. Dadaistler yeni bir sanat biçimi önermek yerine, yerleşik sanat ve estetik değerlerle hesaplaşmışlardır. Burjuva sanatını, burjuva düzenini, burjuva rasyonalizmini milyonlarca kişinin ölümünden sorumlu tutarken, klasik sanat ilkelerine ve onların kaynağı olduğuna inandıkları burjuva toplum düzenine yönelik eleştiriler geliştirilir.²⁵

²³ Sultan Burcu DEMİR KOYUNCU, **Bir Bilgi Nesnesi Olarak Sanat Pratiğinin Kültürel Okumaları**, 49-50.

²⁴ Bkz. (23), DEMİR KOYUNCU, 48.

²⁵ C. HARRISON – P. WOOD, **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Ontolojisi**, Çev. Sabri Gürses, 272.

Dada akımı içinde Marcel Duchamp'ın önemi ve sanat tarihine katkıları üzerinde de durmak gerekir. Çünkü Duchamp'ın gündeme getirdiği hazır nesne kavramı o güne değin sanat tarihindeki en yıkıcı eylem olarak görülür. Bu eylem sanatın ifade sürecini kökten etkiler. Hazır yapım nesnenin sanat yapıtı olarak sergilenmesi, resmin tuvalden ve boyadan kurtuluşu ve sanatın ne olduğunun sorgulanması sorunsalını gündeme getirmiştir. Bu yaklaşım aynı zamanda kavramsal sanat pratiklerine de kapı aralamıştır.²⁶



Resim 4.1. Marcel Duchamp "Çeşme" 1917

Duchamp'ın hazır yapıtları, sanat nesnesinde aranan geleneksel anlamdaki estetik hazzın sona ermesini ifade etmektedir.²⁷ Bir hazır nesne sanat yapıtı olduktan sonra estetik ile bayağılık, yüksek ile alçak kültür gibi tüm karşıtlıkların arasındaki sınırlar muğlaklaşmaya başlar. Sanat yapıtına atfedilen değer el emeğine dayalı bir yetenekle şekillenmesi gerekliliği tartışmaya açılır, yapıt artık

²⁶ (Alp, 2013)

²⁷ Jean BAUDRILLARD, **Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1**, Çev. E. Gen, I. Ergüden, 87.

düşünsel bir eylem alanıdır. Bu yaklaşım sanat kurumları veya otoritelerinin sanata yüklediği kalıplaşmış beğeni ölçütlerini de tartışmaya açar.

2. Dünya Savaşı'ndan sonra eleştirel kuramlar, toplumsal eleştiri felsefesinin birçok alanda güç kazanmasıyla çeşitlenir. 1960 sonrası sanat eleştirisi, göstergebilimsel araştırmalar, Derrida'nın Batı metafizik tasarımlarının dayandığı dilsel temelleri sarsmayı amaçlayan yaklaşımları, Foucault'nun kurumsal yapılarda yer alan bilgi tutumları altındaki gizli iktidar ilişkilerini ortaya çıkarmayı hedefleyen çözümlemeleri, post-feminist düşünürlerin dildeki yapılaşmış cinsiyetçi egemen söylemleri deşifre etmeleri gibi dönemin önemli kuramsal eleştirilerinden referanslar alarak şekillenir.

1960'lı yıllardan sonra sanat, genel anlamda içeriğin biçimin önüne geçtiği bir yaklaşımı benimser, izleyiciyi kuramsal bir düşünce pratiğine yönlendirir. Sanatın içerik ve uygulamasına yönelik bu dönüşüm, ilk olarak Edward Keinholz tarafından "Kavramsal Sanat" adı altında ortaya atılmış, Joseph Kosuth ve Sol LeWitt tarafından yeniden tanımlanmıştır. Joseph Kosuth, "Felsefeden Sonra Sanat" adlı denemesi içerisinde "fikir olarak sanat" düşüncesini önerir. Modernist sanatın biçimci yaklaşımına karşı fikirleri savunan Kosuth'un önermesi, sanat tarihinin yeniden değerlendirilmesine yol açmıştır. Kosuth'a göre estetik değerlendirmeler hep bir nesnenin işlevine ya da olma sebebine dışsaldır.²⁸ Estetiği sanattan ayırma gerekliliğini savunur.

Kavramsalcılığın sınırları içerisinde sanatçıların bedenlerini kullandığı performans türünde gösteriler, resim/heykel gibi geleneksel disiplinlerin ötesinde değerlendirilen enstalasyon türünde düzenlemeler, gelip geçici, atık, doğal malzemeler ve buluntu nesneler kullanarak şekillenen yapıtlar, galeri veya müzenin

²⁸ Bkz. (25), HARRISON – WOOD, 899,900,901,902.

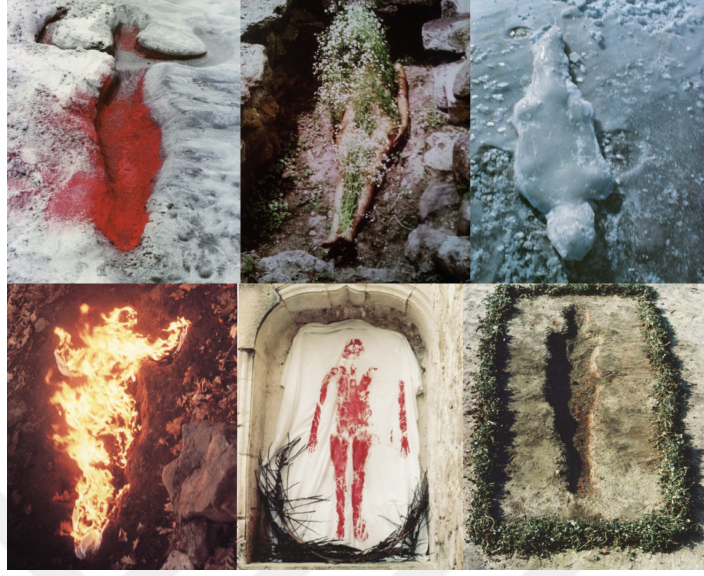
hem fiziksel hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda, doğada gerçekleştirilen arazi sanatı türünde projeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel algılama süreçlerine çağıran yaklaşımlar olarak görülür. Bu tavrın özünde, geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan yönüne tepki bulunmaktadır.²⁹



Resim 4.2. Michelangelo Pistoletto “Paçavraların Venüs’ü” 1967

Michelangelo Pistoletto’nun buluntu nesnelerden oluşan “Paçavraların Venüs’ü” düzenlemesi, değerli ile değersiz, tarihsel ile günceli yan yana getirir ve İtalya’nın zengin sanatsal mirası ile hesaplaşır. (Resim 4.2.) Pistoletto, dönem içerisindeki birçok sanatçının tercih ettiği gibi göstergebilimsel yöntemlerden faydalanarak, yüksek sanata dair kült bir sanat eserinin göstergesel ifadelerini sorgulamakta ve sanat tarihi içerisindeki konumunu yapı bozuma uğratmaktadır.

²⁹ Ahu ANTMEN, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 193-194.



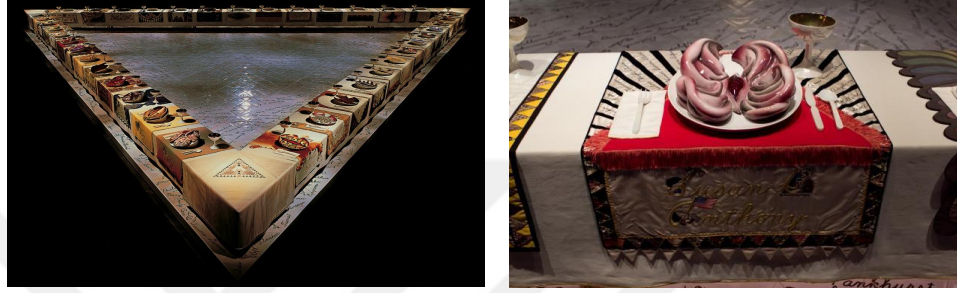
Resim 4.3. Ana Mendieta “Siluet Serisi” 1973-78

1960’lardan itibaren toplumsal alanlarda baskın ideolojilere ve onların toplumu sindirme yöntemlerine karşı alevlenen kitlesel olaylar, insana dair tüm sorunları gündeme getiren yaklaşımlara neden olmuştur. Özellikle kuramsal alanda incelenen kimlik meseleleri, cinsiyet, ırk ve etnik kimlik farklılıkları temelinde maruz kalınan baskıları gündeme getirir.

Ana Mendieta’nın toprak, taş, kum, yaprak, barut gibi malzemeler kullanarak ürettiği yapıtlarında doğa içerisinde kendi bedeninin izini oluşturmaları hem dönemin geniş malzeme dağarcığından faydalanan yaklaşımların bir uzantısı olarak görülmekte hem de kurumsal alanın dışında sanat yapıtı için alternatif bir sergileme alanı önermektedir. Aynı zamanda Mendieta, kadın ikonografisini kullanarak kendi kültürel kökenleri ile olan ilişkisi kadar Latin Amerika’nın Batılılar tarafından kolonileştirilmesi ile de hesaplaşmaktadır.³⁰

³⁰ (Balkır, 2018)

Mendieta, Batılı kültürlerin, sömürgeleştirdiği her yerde kendi tarihsel anlatılarını ve inançlarını dayatmasını sorgularken, kendi kültürel kökenine ait ritüellerden referanslar alarak yarattığı yapıtlar Batılı kültürler tarafından asimile edilen kimlikleri hatırlatmaktadır.



Resim 4.4. Judy Chicago "Yemek Şöleni" 1974-79

Dönem içerisinde iz bırakan ve günümüzde de farklı kimliklerin ifade edilmesine olanak sağlayan eleştirilerin bazıları da feminist hareket içerisinde şekillenir. Feminist sanat eleştirisi, cinsiyetçi söylemler etrafında şekillenen kimlik politikalarına değinir. Dilbilimsel ve göstergebilimsel yöntemlerden faydalanan feminist sanatçılar, cinsiyetçi söylemlerin oluşturduğu kodları açığa çıkararak sorgulamış ve ataerkil kimlik politikalarını yıkmak adına alternatif bir dil yaratmıştır. Kadın kimliği ile özdeşleştirilen göstergeler ve üretim yöntemleri dönemin feminist sanatçıların benimsediği ortak bir sanatsal ifade biçimi altında toplanmıştır. Bu sorgulamalar hem toplum hem sanat tarihi içerisinde bastırılan, ötekileştirilen kimliklerin görünür olmasını sağlamıştır. Feminist sanat içerisinde öncü niteliğinde görülen Judy Chicago'nun "Yemek Şöleni" enstalasyonu tarih ve mitolojide önemli yeri olan kadınları görünür kılmak ve anmak için tasarlanmış bir anıt olarak görülmektedir. (Resim 4.4.)

20. yüzyılın ikinci yarısında sanat pratikleri tarihsel avangardın kurumsallaşmasına duyulan tepkiyle de doğrudan ilişki kurmaktadır. Sitüasyonist Enternasyonal'in kurucu üyesi olan Guy Debord, akımın etkinlik ve örgütlenme koşulları üzerine raporunda sanatsal avangardın etkisizleşmesi ve bir zamanlar

burjuva toplumuna yönelik itirazların şimdi parçalanıp, standart estetik ticarete dönüştüğünden bahsetmektedir. Bu yüzden de sanatsal üretimin anonimleşmesi ve kolektif bir sanata dönüşmesi, bir diyalog sanatı biçiminde doğrudan gündelik hayatta var olması gerektiği savunulur. Debord'a göre, mübadele edilebilir bir meta olarak muhafaza edilebileceği düşüncesiyle veya kalıcılık gözetilerek üretilebilecek bir eser yaratma fikri terk edilmelidir.³¹

Artık toplumda tüketim ikonograflerinin göz ardı edilememesi, modernist kültürün geleneksel sınırları ötesinde bir düzeni işaret etmektedir. Guy Debord gösteri toplumunda sosyal yaşamın yerine temsiller ve imajların getirildiğinden bahseder. Tüketim üzerine kurulu kapitalist düzende bireyler sürekli olarak tüketmeye endekslidir. Ve bunun kaçınılmaz sonucu da yabancılaşmadır. Kapitalizm ve modernizmin getirdiği gösteri toplumuna bir tepki olarak sitüasyonistler yıkıcılık veya yozlaştırma kelimeleriyle terimleştirilen “detournement” kavramını önerirler.

Detournement gösteri toplumunun dayattığı imgelerin reddedilmesini ifade eder. Gösteri toplumunun tanınmış imgelerini bambaşka motiflerle ya da çerçevelerde kullanarak dönüştürme ve bu imgelere farklı, çoğu zaman da zıt anlamlar kazandırılır. Bu yöntem sanata ve günlük yaşama dair yargıları kırarak insanları yeniden düşünmeye teşvik eder.³²

20. yüzyılın sanat eleştirisine güçlü bir şekilde yön veren bir diğer hareket de Fluxus'dur. Fluxus; anlam olarak bakıldığında Latince' de “flowing/ flowing out” yani akış ve akma anlamına gelmektedir.³³ Sanat yapıtı üretimde geçiciliği ön plana çıkararak, yapıtın maddi değer taşıyan niteliğine karşı çıkmaktadır. Gündelik objeler, metinler ve imajlarla estetik kaygı gütmeden yapılan üretimler, her tür nesnenin

³¹ (“Sitüasyonistler ve sanat”, 2019)

³² (“Kapitalist günlük yaşamın eleştirisi olarak Sitüasyonist Enternasyonal”, 2020)

³³ (“Fluxus”, 2020)

sanatta kavramsal düşünceye katkıda bulunabileceğini göstermektedir. Kendilerini akademik sanata alternatif olarak gören Fluxus, izleyici ile iş birliğinin teşvik edildiği, herkese açık bir yaratıcılık biçimi önermektedir.³⁴

Başta “aksiyon müziğinden” doğmuş olan Fluxus hareketi, zamanla müzik, edebiyat ve farklı görsel sanat dallarını harmanlayan bir yöntem benimsemiştir. Sanatın disiplinler arası bir şekilde uygulanmasını önermiştir. Bu fikirden hareketle sokak gösterileri, elektronik müzik konserleri, ses yerleştirmeleri, performanslar gerçekleştirmişlerdir.

Fluxus’un temelinde sanat nedir, hangi malzemeden yapılır ve toplumda sanatın ve sanatçının rolünün ne olması gerekir gibi konular sorgulanır.³⁵ Fluxus hareketi içerisinde Joseph Beuys’un yeri de ayrı bir öneme sahiptir. Beuys’a göre sanat maddi biçimden bağımsız, insanın düşünce ve eylemi şeklinde olmalıdır. Beuys’un düşüncesinde sanat açıklayıcı değil, değiştirici bir güçtür. Ancak sanatçının yeryüzünde değişim sağlamak için herhangi bir maddi ya da örgütsel anlamda politik çalışma yapması gerekmediğine inanır.³⁶

İnsanın duyarlılığının tedavi edici bir eyleme dönüşmesi, iyileştirmenin nasıl sağlanacağı, iyileşme sürecinin nasıl anlaşılması gerektiği gibi sorunsallar Beuys’un tüm üretim ve eylemlerinde odaklandığı noktalardır. Her tür araç ve yöntem devingenliğine önem veren Beuys için herkes bu üretim sürecine veya eylemlere katılabilmelidir.

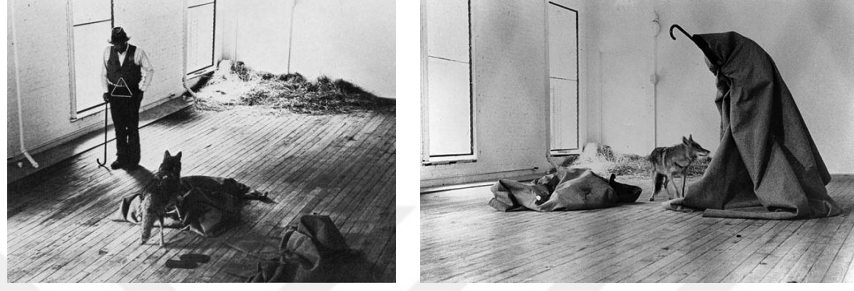
Beuys, eserden alınacak estetik hazdan ziyade, izleyiciyi zihinsel olarak

³⁴ (“Fluxus”, 2019)

³⁵ Fırat ARAPOĞLU, **Sosyal Süreçleriyle Fluxus ve Ötesi**, 100.

³⁶ Bkz. (25), Harrison – Wood, 952-953.

uyarmaya odaklanır. Süreç ve eylem üzerine yoğunlaştığı performanslarında geçmiş deneyimlerinden kalan kimi travmaları sembolik olarak kullandığı nesneler ile ifade eder. Ayrıca performansları dönemin politik sorunlarına dair sorgulama içerir.



Resim 4.5. Joseph Beuys “Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni” 1974

“Amerika'yı seviyorum, Amerika da beni”; hem Amerikan hükümet politikalarını protesto edebilmek için hem de Amerikan yerlilerine dikkat çekebilmek için gerçekleştirdiği bir eylemdir. (Resim 4.5.)

20. yüzyılın ilk yarısında sanatın biçimciliğine karşı çıkarak alternatif malzeme ve yöntemler üzerine düşünmeye başlayan bazı sanatçıların da sanatsal bir ifade aracı olarak bedenlerini kullandığı eylemler görülmektedir. Böyle bir yönelim özellikle 1970’lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan “Performans Sanatı”, ‘Beden Sanatı’, ‘Happening’ gibi çeşitli başlıklar adı altında ifade edilmektedir. Performans sanatının, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dahilinde de uygulanan örnekleri mevcuttur.³⁷ Performans sanatı, galeri ve müze gibi kurumsal ortamlara karşı muhalif tavır içerisinde, sanat eserinin taşınabilir ve satılabilirliğine karşı çıkmaktadır. Dönemin toplumsal dönüşüm talepleri içinde karşı duruşlarını aktif bir biçimde sanatçıların bedenleri ile ortaya koyan ve sanatın tanımını ve sınırlarını sorgulayan bir alandır.³⁸

³⁷ (Demirel, 2014)

³⁸ Bkz. (29), ANTMEN, 222.

Performans sanatı içinde bazı sanatçılar şiddet ve acı kavramlarını sıklıkla kullanmaktadır. Fiziksel saldırganlığı tercih etme nedeni şiddet yoluyla bedeni bilinçli bir durumdan bilinçsiz duruma taşımayı amaçlamalarından kaynaklanır. Bedenlerimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlanmanın gerekliliğine inanılır. Performans sanatının bedene şiddet yoluyla müdahale etme nedeninin altında modernist özne tasarımına yönelik bir saldırı yatar.



Resim 4.6. Marina Abramovic “Sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı” 1975

Marina Abramovic, beden aracılığıyla sembolik olandan, dilden kurtulmak, yani dil merkezli Batı kültürünün kodladığı her şeyden arınmak gerektiğini savunur. Abramovic için fiziksel şiddetin performans içerisinde kullanımı klişeleri sorgulamanın bir yoludur. 1975’te Kopenhag’daki Charlonttenburg Sanat Festivalinde “Sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı” adında gerçekleştirdiği performans, Batı kültüründeki en temel korkulardan biri olan acı korkusunu kafasından atma, kendi bedenindeki varoluşu yakalama düşüncesini vurgulamaktadır. (Resim 4.6.) Aynı zamanda kadın kimliği üzerine yapııştırılmış basmakalıp algıların hem kültür hem sanat kurumları içerisindeki ifadelerini eleştirmektedir.

5. 1980 VE SONRASI SANATTA ELEŞTİRELLİK

Eleştirel içerik sadece günümüz sanatına ait bir olgu olmamakla birlikte günümüz sanatını geçmişten ayıran farklılıkları mevcuttur. Günümüz sanat yapıtlarının taşıdığı eleştirel içerik olgusu hem eleştirel düşünce sistemleri ile olan yakın ilişkisi açısından hem de yeni düşünce biçimleri yaratma konusundaki etki gücü nedeniyle özel bir önem taşımaktadır.

20. yüzyılın hızla değişen toplumsal ekonomik koşulları içinde sanatın eleştirisi, sanat kuramlarında olduğu kadar yapıtların içeriğinde de eleştiri düşüncesini öne çıkarmaktadır. Bu değişim, önceleri sanatın kendisine yönelik eleştirilere odaklanmış olmakla birlikte toplumsal eleştiri felsefesinin güç kazanmasına bağlı olarak insana dair tüm sorunları problem edinmiştir. Bu sorunlar kamusal alanda eleştirel sanat; karşı anıt; kurumsal eleştiri; öteki sorunsalı (feminist sanat eleştirisi; LGBT sanat; etnik kimlik ayrımcılığı ve ırkçılık; göçmen ve mülteci sorunu); temellük sanatı (parodi, pastiş ve ironi yöntemlerini kullanan eleştirel tutumlar) gibi başlıklar altında incelenebilir.

5.1. Kamusal Alanda Eleştirel Sanat

Kamusal alan kavramı, kendi içinde iki ayrı anlam boyutu içerir. Kamusal alan bir yandan tarihsel ve toplumsal olanı açıklamak ve araştırmak için, diğer yandan olması gerekeni belirtmek için normatif bir ilke olarak kullanılır. Birinci yönüyle, mekânsal bir kavrama işaret eden kamusal alan, toplumsal yaşantımız içinde fikirlerin, ifadelerin ve tecrübenin üretildiği, açığa çıktığı, paylaşıldığı ve müzakere edildiği toplumsal alanları ifade eder. İkinci yönüyle ise kavram, anlam

Üretim alanları açısından bir ideali belirtir. Ortak, aleni, açık ve eleştirel olan anlamına gelir.³⁹

Batı'da kamusal alan ve güncel sanat arasındaki ilişkinin tartişılması, 20. yüzyılın başında Dadaistlerin galeri gibi kapalı salon sergilerine tepki olarak farklı kamusal sanat etkinlikleri gerçekleştirmeleriyle başlamıştır. 1960'lı yıllara gelindiğinde ise, artık müzelerin/galerilerin kamusal alanı tam anlamıyla temsil etmediği ve sanatın beyaz kutunun dışına taşması gerektiğini savunan radikal sanatçılar ön plana çıkmıştır.⁴⁰ Allan Kaprow, Claes Oldenburg ve Carolee Schneeman gibi sanatçılar müzelere ve popüler kültüre karşı tepkilerini deneysel projelerle ortaya koymuşlardır.⁴¹ Zaman ve mekân ilişkisi, toplumsal ve maddi değerler, nesnenin ve mekânın belleğinin yüklendiği anlamlar, sanatçıların mekân ile hesaplaşması üzerinde durulan problemler olmuştur.⁴²

Bu dönem içerisinde sokağı kendine dhil eden kent merkezli oluşumların ortaya çıkmasından da bahsedilebilir. 1977'de düzenlenen "Münster Heykel Projesi" (Skulptur Projekte Münster) kapsamında davet edilen sanatçılar, mekânsal belleğin kullanımını etkili biçimde ele almıştır. Estetik, politik ve sosyal düzlemde heykelin kamusal varlığı ve işlevi sorgulanmıştır.⁴³

Dönemin alana özgü uygulamalar gerçekleştiren sanatçıların arasında özel bir yeri olan Richard Serra yapıtlarını alanın niteliğine karşıtlık oluşturacak şekilde kurguladığından ve ayrıca seyircinin fiziksel ve ruhsal ortamı üzerinde tehdit edici bir varlık kuracak şekilde mekâna yerleştirdiğinden söz etmektedir. Bu yönelim,

³⁹ Meral ÖZBEK, **Kamusal Alan**, 40- 41.

⁴⁰ (Saygı, 2016)

⁴¹ Esra KIZILKAYA EROğLU, **Sanatta Yeni Toplumsal Stratejiler ve Pratikler, Yeni Tip Kamusal Sanat**, 21.

⁴² (Sullam, 2005)

⁴³ Aylin YELKENLİ MADENCİğLU, **1960 Sonrası Heykelde Yapıt İzleyici İlişkisi**, 84.

eserlerin açık niyetinin süsleme olmadığı⁴⁴, sanat nesnesinin statüsüne yönelik avangard bir eleştiriyi barındırmaktadır.

1980'lerden itibaren uygulamalar olgunlaştıkça sanatçılar mekanların tarihsel, ekolojik, sosyolojik yönleriyle daha derinden ilgilenmeye başlamıştır. Özellikle 1990'larda açık alanlarda gerçekleştirilmiş olan, eleştirel içerikli yapıtların mekanla kurduğu bağlar, yapıtın eleştirel tavrını vurgulayan anlam alanlarıdır ve estetik kaygılar taşımaz.



Resim 5.1.1. Krzysztof Wodiczko "Hiroşima Projeksiyonu" 1999

Krzysztof Wodiczko'nun kentin bina ve anıtları üzerine yansıttığı dev imajları politik bir yorum olarak okunabilir. Temsil düşüncesinden hareketle ve kentsel uzamda riske girerek, kamu binalarının mimari özelliklerini dramatize eden ve bu yapıların gerçek kimlikleri ile kamusal fonksiyonlarını sorgulayan gösteriler gerçekleştirir.

⁴⁴ Bkz. (25), HARRİSON- WOOD, Gürses,1149.

Gösterilerinde yüzler, eller ve beden görüntüleri yansıtmaktadır. Bu bedenlere bazen marjinalleştirilmiş insanların sesleri eşlik etmektedir. Bu yolla Wodiczko, insan hakları üzerine yaptığı sorgulamayı, seçmiş olduğu toplumsal alanlarla aktive eder. Yansıtılan görüntü mekân aracılığıyla daha dramatik bir etki alır.⁴⁵

“Hiroşima Projeksiyonu” mekân ile bağlantılı yaptığı sorgulamalar üzerine bir örnektir. (Resim 5.1.1.) Projeksiyonu için seçtiği yapı bomba kubbesi, bombardımanın yapıldığı alana oldukça yakın bir noktada inşa edilen birkaç anıttan biridir. Wodiczko bu yapıyı seçerken tarihteki bu vahşeti yeniden gündeme getirmeyi hedeflemiştir.⁴⁶



Resim 5.1.2. Thomas Hirschhorn “Spinoza Anıtı” 1999

Resim 5.1.3. Thomas Hirschhorn “Deleuze Anıtı” 2000



Resim 5.1.4. Thomas Hirschhorn “Bataille Anıtı” 2002

Resim 5.1.5. Thomas Hirschhorn “Gramsci Anıtı” 2013

⁴⁵ (“Krzysztof Wodiczko”, 2021)

⁴⁶ Rifat ŞAHİNER, **Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi**, 108-109.

Thomas Hirschhorn; yapıtlarını “precarious” (güvencesiz, kırılgan) kelimesi ile tanımlarken, onların güvensiz hallerini ve sınırlı sürelerini işaret eder. Çok geçmeden güvencesiz; sanatın bir niteliğinden ziyade hitap etmek istediği insanların içinde bulunduğu zor durumun adı olarak belirir.⁴⁷ Fransızcadaki “pre’caire” kelimesi İngilizcedeki “precarious” kelimesinde olmayan bir toplumsal ekonomik güvensizlik halini ifade eder. Bu ifade, Neoliberal kapitalizmde istihdam olanakları hiçbir şekilde güvence altında olmayan çok büyük bir emekçi kalabalığının durumunu tarif etmek için kullanılır. Hirschhorn projelerinin bazılarını bu tür topluluklar arasında bir ilişki kurarak gerçekleştirir.

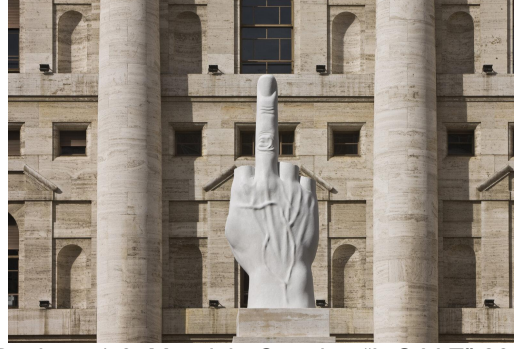
En çok değer verdiği filozoflara adadığı dört derme çatma anıt, Hirschhorn’un yaklaşımına örnek olarak gösterilebilir. Amsterdam’ın genelev bölgesinde Spinoza anıtı (Resim 5.1.2.), Avignon’un çoğunlukla Kuzey Afrikalıların yaşadığı bir bölgesinde Deleuze anıtı (Resim 5.1.3.), Kassel’de Türklerin çoğunlukta olduğu bir mahallesindeki Bataille anıtı (Resim 5.1.4.), Bronx’ta Afrikalı-Amerikalılar ile Latin Amerikalıların yaşadığı konutların civarında Gramsci anıtı (Resim 5.1.5.)⁴⁸ alışıldık resmi anma alanlarının uzağına yerleştirilmiştir.

Bu mevki seçimlerinde Hirschhorn, misafir filozofun radikal konumu ile ev sahibi topluluğun marjinal konumu arasında bir ilişki kurar. Bu karşılaşma, anıtı felsefi, siyasi, toplumsal ve ekonomik uzlaşmaz karşıtlıkları muğlaklaştıran, tek anlamlı bir yapı olmaktan çıkarıp geçici bir süreliğine bu farklılıkları dile getirmek için kullanılabilecek karşı hegemonyacı bir tavır haline getirir.⁴⁹

⁴⁷ Hal Foster, **Yeni Kötü Günler Sanat, Eleştiri, Acil Durum**, Çev. Ferit Burak Aydar, 106.

⁴⁸ A.g.k., 107.

⁴⁹ A.g.k., 46.



Resim 5.1.6. Maurizio Cattelan “L.O.V.E” 2010

Maurizio Cattelan yüksek mizah anlayışı içerisinde ürettiği yapıtlarında müzayede evlerini ve galerileri hedef alırken bu kurumların yücelttiği sanat anlayışını yıkmayı önermektedir.

Bu bağlamda geleneksel anıtsal heykel anlayışının dilini çağrıştıran ama eleştirel tavrını ortaya koyan “L.O.V.E” isimli yapıtı, yerleştirildiği mekânın katkısıyla Cattelan’ın eleştirisini daha da güçlendirmektedir. (Resim 5.1.6.) Cattelan’ın tavrı 1980 öncesi açık alan odaklı üretimler gibi sanatın kurumsal yapısına yönelik bir eleştiriye barındırmasına karşın çok daha fazla provokatif bir dile sahiptir.

“L.O.V.E”, Cattelan’ın Milano borsasının önüne yerleştirdiği abartılı bir ölçekte ve ilk bakışta küfür göndermesi yapan “orta parmak” işaretinin algılandığı bir el formudur. Heykelin Nazi selamına gönderme yapan, kesik parmaklar kullandığı diğer heykellerindeki gibi burada da faşizmin simgelerine yönelik bir tavır sergilediği de düşünülür. Cattelan’ın alaycı eleştirel tavrı içerisinde iktidar sistemlerine, bu sistemlerin baskıcı anlayışlarına yönelik tepkisi de rahatlıkla okunabilmektedir. Heykele verdiği ismin açılımı zaten özgürlük, nefret, intikam ve sonsuzluktur. (Liberta, odio, vendetta, eternita)

Özellikle seçmiş olduğu kamusal alan, yapıtın değerlendirilmesinde çok büyük önem taşımaktadır. Milano borsasının önünün seçilmesi iktidar ile bağlantılı

para ve güç odaklı sistemlere yönelik sert tepkinin etkisini artırmaktadır. Bu alan heykelin kavramsal zeminini kuvvetlendirmekte hatta heykel, o noktada sözünü daha doğru söyleyebilmektedir.

Cattelan'ın heykeli aynı zamanda anıtsallığa yönelik bir tepkiyi de ortaya koymaktadır. Kamusal alanda mermer gibi geleneksel malzemeye yapılan anıt, oldukça rahatsız edici bir tavırla sanat tarihine ve iktidar ile sanat arasındaki geçmişten gelen bağlantılara saldırmaktadır. Cattelan'ın heykeli geleneksel değerler içerisinde iktidarın olumlayabileceği ve şehrin meydanlarında şehrin otoritesini sembolize edebilecek niteliklerin çok uzağındadır.

Döneminin toplumsal ve kültürel krizlerine karşı eleştirel bir bilinçle yaklaşan yeni tip kamusal sanat, sosyal aktivizmin yeniden tanımlanması ve özellikle marjinal gruplarla ilgili işbirlikçi, yeni metodolojiler de oluşturmaktadır.⁵⁰ “Yeni tip kamusal sanat” izleyiciyi katılımcıya dönüştürebilen, gündelik hayatın içine karışarak toplumsal sorunlara odaklanan, farkındalık yaratan, süreç odaklı bir sanat türüdür. Suzanne Lacy, bu yönünün günümüz görsel sanatlarında tek olduğunu belirtir.⁵¹

Nicolas Bourriaud, 1990'ların çağdaş sanatçılarının sanat yapıtı olarak toplumsallık anları veya toplumsallık üreten nesneler yaratmayı denediklerinden bahseder. Bourriaud, 1998'de kaleme aldığı *İlişkisel Estetik* adlı kitabında kentin dönüşümü ile sanatın dönüşümünün paralel olduğunu ve birbirinden etkilendiğini vurgular. Hızla yaygınlaşan çarpık kentleşmenin sonucu, nesnelerin ve sanatın da buna uyum sağlayarak değiştiğini, kentlerin kalabalıklaşmasının yakınlığı arttırdığını ve bunun da yapılan sanatta seyirciyle karşılaşmayı, birlikte var olmayı beraberinde getirdiğini sözlerine ekler.⁵²

⁵⁰ Bkz. (41), Kızılkaya EROĞLU, 21.

⁵¹ Bkz. (41), Kızılkaya EROĞLU, 15.

⁵² Nicolas BOURRIAUD, *İlişkisel Estetik*, Çev. Saadet Özen, 23.

Karşılıklı eylem, bir aradalık ve ilişkisellik üzerinden ilerleyen bir strateji hâkim olur. Bu ilişki, sanatçının koyduğu kurallarla olabileceği gibi, sanatçının öncülük ettiği toplumsallık anlarıyla gerçekleşen, çok farklı ilişki biçimleriyle farklı düzeylerde de kurulabilmektedir. Bu noktada çoğu zaman kamusal sanat pratiği sosyal sınırları kaldırıcı ve dışlanmışların katılımını sağlayıcı bir araç olma ve kendini öteki olarak gören her türlü kişi ya da gruplara kendilerini ifade etme olanağı sağlamaktadırlar.⁵³

Yeni tip kamusal sanat projelerinin hemen hepsinin “yer kimliğini, aidiyet duygusunu öne çıkarmak; farklı kültür, tarihlere sahip çıkmak; sanatı herkese ulaştırmak; izleyici/katılımcıyla, sanat/sanatçı arasındaki mesafeyi azaltmak; politik direnişlerin sesini duyurmak; devlete, kapitalist düzene, kurulu/yerleşik sosyal sisteme tepki göstermek; farkındalık yaratmak; iletişim kurmak; çatışan durumları olumlu bir amaca yönlendirmek; demokratik, eşitlikçi ve farklı karşıt kamusalılıklar yaratmak” gibi özelliklerle öne çıkar.⁵⁴



Resim 5.1.7 Krzysztof Wodiczko “Evsiz Taşıtı” 1988-1989

Krzysztof Wodiczko ve David Lurie’nin ortak projesi olan “Evsiz Taşıtı” evsiz

⁵³ (Selvi, 2017)

⁵⁴ (Gürdere, 2012)

sorununa çözüm önerisi olarak tasarlanır. (Resim 5.1.7.) Barınaklardaki şartların kötülüğüne, evsizlerin kent içinde kentin dönüşümünün yarattığı mülteciler olarak göründüklerine değinirler.⁵⁵ 1980'lerin sonlarında New York'ta sayıları gittikçe artan evsizlerin ihtiyaçlarını karşılamak için oluşturulan araç, onların marjinalleşmesinden sorumlu olan ekonomik ve politik sistemleri sorgulamaktadır.⁵⁶



Resim 5.1.8. Dalgaların Üzerindeki Kadınlar, 2001

Evrensel bir bakış açısıyla, kürtajın yasak olduğu topluluklara yardım edebilmek için yola çıkan “Dalgaların Üzerindeki Kadınlar” 2001 yılında Doktor Rebecca Gomperts tarafından kurulan aktivist bir sanat örgütüdür.⁵⁷ (Resim 5.1.8.) Amaçlarının kamuoyunda tartışma yaratarak, farkındalık meydana getirmek olduğunu ve kürtajın basite alınabilecek bir kamu sağlığı meselesi değil, bunun bir sosyal adalet meselesi olduğunu vurgulamaktadırlar.⁵⁸

⁵⁵ (Gökdel-Erdemirci, 2019)

⁵⁶ (“Homeless vehicle”, 2021)

⁵⁷ Bkz. (41), Kızılkaya EROĞLU, 53.

⁵⁸ A.g.k., 251.



Resim 5.1.9. Oda projesi, Gölsuyu-Güleusu Dükkan'ı açılış poster, 2009
Resim 5.1.10. Oda projesi, Gölsuyu-Güleusu Dükkan'ı, İlk Seyyar Vitrin sergisi, 2009



Resim 5.1.11. Burak Delier, 'Başka Bir Mimarlık Mümkün mü?' projesi, 2009



Resim 5.1.12. Etcetera... (Federico Zuckerfeld, Loreto Garin Guzman), 'Çocukların dilinde Zaferin adı', tek perdelik operet, 2010

Sanatçılar tarafından yürütülen sanat mekânı ve projesi olma özelliğine sahip Oda Projesi, Galata'daki atölyelerinde uzun yıllara yayılan çalışmalar

sürdürmektedir. Oda Projesi mahallede geliştirdikleri organik ilişki yardımıyla farklı toplumsal formasyondan gelen insanları, kentlileşmiş ile kentlileşeni, sanat çevresi ile mahalleliyi sürekli bir etkinlik programı üzerinden yan yana getirir.

Kentsel mekâna dair ötekileştirme ve uzaklaştırma pratikleri ile sıkışmaları konu edinen projelerin yanında, açılımlara ve kendiliğindenlik içinde türetilen mekânlara da dikkat çeken projeleri bulunmaktadır. İzleme olgusunun yerine öncelikle mahallî katılımı koyması; kültürler ve sınıflar ile kalıcı ve geçici arasında bir üçüncü mekân çizmesi, kent kullanımı açısından da çok önemlidir.

2009 yılında, İstanbul Anadolu yakasında yer alan Gülsuyu-Gülensu mahallesinde Mimar Philipp Misselwitz ve Nikolaus Hirsch'ün çizmiş olduğu çerçevede gerçekleştirdikleri Kültürel Aracılar projesi ise Türkiye'de yapılmış en uzun vadeli ve sonuçları bakımından en tatmin edici kamusal sanat projelerinden biridir. Gülsuyu-Gülensu mahallesi, 1950'li yıllarda kurulan tipik bir gecekondu mahallesi, daha çok Sivas, Erzincan, Tunceli illerinden gelen Alevilerin ağırlıkta olduğu bir mahalle ve dolayısıyla sol tandansın yüksek olduğu bir yapıya sahiptir. Özellikle iki binlerin başlarında kentsel dönüşüm projelerine karşı verdikleri örgütlü mücadele ile de dikkatleri üzerine çekmiş bir merkezdi.

Proje kapsamında sanatçılar, ilk kez kent mekânında merkez dışı olarak kabul edilen ve sanatsal, kültürel üretimin odağında olmayan bir mahallede çalışmışlardır. Projenin hedefi, daha çok kent merkezinde, özellikle de Beyoğlu ve çevresinde odaklanmış olan kültürel üretimin, kentin sınır mahallelerinde gerçekleştirildiğinde nasıl işlediğini araştırmaktır. Proje boyunca ortaya konan en somut çalışmalardan biri de kuşkusuz ki bir sözlü tarih araştırması olarak başlayan ve sonunda Erdoğan Yıldız tarafından Oda Projesi ortaklığı ile çıkarılan *Kendi Sesinden Gülsuyu-Gülensu mahallesi* adlı kitaptır. Kitabın oluşma aşamasında mahallenin önemli aktörleri ile görüşen, mahallenin siyasi, sosyal geçmişini mahalleliden dinleyen ve kendisi mahallenin bir parçası olan Yıldız, bir mahallenin kendi kültürünü nasıl oluşturduğunu, kolektivitelyi, direnişi bu kitapta birleştirerek

projenin en somut çıktısını da ortaya koymuştur.⁵⁹ (Resim 5.1.9., Resim 5.1.10., Resim 5.1.11., Resim 5.1.12.)

5.1.1. Anıt Anlayışında Radikal Bir Dönüşüm Olarak “Karşı Anıt” Olgusu

Toplumların anıt üretimini teşvik eden önemli tarihsel kırılmalar, karakterler ya da savaş gibi olayların anıtlştırılmasını tetikleyen söylemler, 1980’li yıllarla birlikte önemli bir değişim sürecine girmiştir diyebiliriz.

Yüzyıllardır geleneksel anıtlştırma pratiğı kapsamında zafer, övgü gibi kavramların temsiliyeti meselesi, bu süreçte yas, keder gibi kavramların sembolünü vurgulamış ve savaş karşıtı bir propagandanın aracı haline gelmiştir. James E. Young geleneksel anıtların özelliklerini reddeden anma uygulamalarına atıfta bulunmak için “Karşı Anıt” terimini kullanır. Young geleneksel anıtların didaktik bir hatırlama süreci ile izleyiciyi pasifleştirdiğini, karşı anıtların ise izleyiciyi andığı olay hakkında derin düşünceye dalmaya davet ettiğini söyler.

⁵⁹ (Aksoy, 2019)



Resim 5.1.1.1. Jochen Gerz ve Esther Shalev Gerz "Harburg Anıtı" 1986

Almanya İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında ortaya çıkan faşist ideolojileri anıtlarlaştırma konusunda oldukça fazla veriye sahiptir. Ulusal kimliğin inşası için kamusal alanlardaki heykeller önemli birer sembolik değer olarak görülmektedir. Bu anlayışa karşıt olarak Jochen Gerz ve Esther Shalev Gerz iş birliğiyle Almanya'nın Hamburg kenti için tasarlanan "Harburg Anıtı"; faşizme, savaşa ve şiddete karşı duran, barışı ve insan haklarını öne çıkaran bir karşı anıttır. (Resim 5.1.1.1.) Geleneksel anıtlarlaştırma mantığının içinde barındırdığı yüceltme, övme ve ölümsüzleştirme kavramlarına tepki gösterir.

12 metrelik kurşundan yapılmış sütun şeklinde tasarlanan anıtın üzerinde Almanca, Fransızca, İngilizce, Rusça, İbranice, Arapça ve Türkçe dilleriyle isimler yazılmıştır. İzleyicilerin de katılımı ile anıt daha fazla isimle kaplanarak, yavaş yavaş

aşağı inerek yok olur. Anıtın bugün görünür olan tek alanı bir tablet olarak zeminle aynı seviyeye inen sütunun tavan bölümüdür.⁶⁰



Resim 5.1.1.2. Jochen Gerz “2146 Kaldırım Taşları, Irkçılığa Karşı Anıt/Görünmez Anıt” 1990-93

Jochen Gerz’in “2146 Kaldırım Taşları, Irkçılığa Karşı Anıt/Görünmez Anıt” projesi (Resim 5.1.1.2.) Saar Görsel Sanatlar Koleji sanat öğrencileriyle gerçekleştirdiği ortak bir üretdir. Proje kapsamında İkinci Dünya Savaşı ve Nazi rejiminin Yahudilere uyguladığı zulmün öncesinde ülkede var olan tüm Yahudi mezarlıklarının bir listesi oluşturulur. Saarbrücken Sarayı’nın önündeki bulvarın kaldırım taşları illegal bir biçimde yerinden sökülür ve bu isimler kaldırım taşlarının alt kısmına kazınarak yerine yerleştirilir.⁶¹

⁶⁰ (Şengünalp, 2020)

⁶¹ (Frieling, yayınlanma tarihi bilinmiyor)

Yahudi mezarlıklarının adlarının proje içerisinde gizlenmesi ve yapının Saarbrücken halkı tarafından büyük ölçüde fark edilmemesine neden olur. Gerz için geleneksel anıt kitsch'ti; savaştan sonra bir korku gösterisiydi. Bir olayı yüceltmek için icat edilmişti. Sizin için iyi olan ama başkaları için kötü olan bir zaferi işaret ediyordu. Bu yüzden de kendi projesinin görünmezliği böylesine bir dehşeti tasvir etmenin tek yoluydu.⁶² Gerz'e göre herhangi bir anıt Holokost hakkında farkındalık yaratabilir ancak Görünmez Anıt, bizim Nazilerin bir grubu katletmesinin bilincinde olmamıza olanak tanımaktadır. Görünmez Anıt, sorumluluk, hafıza, tanıklık ve anma ile ilgili soruları gündeme getirmektedir.



Resim 5.1.1.3. Doris Salcedo "Parçalar" 2018

Doris Salcedo* eserlerinde Kolombiya'daki siyasi istikrarsızlık sonucu şiddetin günlük hayat üzerindeki yankılarını görünür kılmayı hedeflerken, politika ile sosyal bağlam arasında bir diyalog kurmaktadır. Eserlerinin çoğunda Bogota'daki siyasi şiddet mağdurlarına odaklanır. Performatif bir şekilde yaptığı çalışmalarında gündelik malzemelerin travmaya tanıklık etmelerini ele alır.⁶³ Salcedo'nun seçmiş olduğu nesneler kadar kamusal alan tercihleri de eleştirel tavrını sergilemesinde kilit noktadadır. Şiddet mağdurlarını konu edindiği kimi eserlerini terörün yaşandığı kamusal alanlarda sergileyerek ülkesindeki şiddetin tarihine tanıklık eder.

⁶² (Callaghan, 2010)

*Dünyanın en büyük çağdaş sanat ödülü olan \$1m Nomura Sanat Ödülü, 2019 yılında Doris Salcedo'ya verilmiştir. Ödül, Salcedo'nun 1999'dan beri Kolombiya'daki iç savaşın kurbanlarını anmak için ürettiği seri çalışmalarına devam edebilmesi için destek amacıyla verilmiştir.

⁶³ (Dafoe, 2019)

2016 yılında FARC gerilla gruplarının silahlarını Birleşmiş Milletlere teslim etmesi gereken bir barış antlaşması imzalanmasının ardından Bogota’da barışı anmak adına, bu silahların kullanılarak üretileceği bir anıtın inşa edilmesine karar verilir. Doris Salcedo teslim edilen bu silahlar ile Bogota’daki anıtı inşa ederken anıtı barışa adanmak için değil, çatışmanın kurbanlarına adanmak için yapılması gerektiğini savunur. Bu anıt Salcedo’nun deyişle mağdurlar için bir “karşı anıt” niteliğindedir. (Resim 5.1.1.3.)

Kolombiya iç savaşındaki cinsel şiddet kurbanı 17 kadın çekiçle metale şekil vererek kalıplar oluşturur ve ardından silahlar eritilerek bu kalıplara dökülür. Salcedo’ya göre bu eylem öfkeyi dile getirmek ve kurbanların duygularını ifade etmek için yapılır. Aynı zamanda onlara dayatılan güç ilişkisinin sembolik olarak sonunu da ifade etmektedir. Kolektif üretim sayesinde Salcedo, sanatçı, yapıt ve şiddet mağdurları arasında bir diyalog kurmaktadır.

Anıtın yerleştirildiği kamusal alan da önemli bir işleve sahiptir. Adalet sarayı, Ulusal meclis gibi tarihi binalarla çevrili olan şehrin ana meydanı olan Plaza de Bolivar iç savaşın trajik olaylarına sahne olmuştur.

Bölgedeki tek boş alan 16. yüzyıldan kalma terk edilmiş eski bir kolonyal evin kalıntılarıdır. Salcedo evin kalıntılarını anıta entegre ederek karşı anıtın kendisine güçlü bir anlam katmaktadır. Uzak bir geçmişin kalıntıları ile hiç bitmeyen bir travma hissi üreten iç savaşın daha yakın tarihi yıkımı arasında bağ kurar.⁶⁴

⁶⁴ (Violi, 2019)

5.2. Kurumsal Eleştiri

Kurumsal eleştiri, müze ve galeri gibi sanata yön veren kurumların sanat üzerindeki giderek artan otoritesini sorgulayan, bu kurumların değerlendirme ölçütlerinin nasıl şekillendiğini irdeleyerek eleştiren bir sanatsal pratik biçimidir.

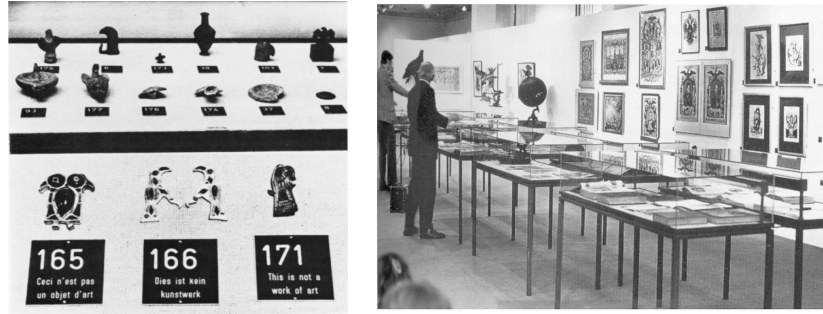
1960'lardan günümüze Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Andrea Fraser, Renee Green, Christian Philipp Müller ve Fred Wilson gibi sanatçılar kurumsal eleştiriye öncülük etmiştir. Eleştiriler, söz konusu kurumların sergilenecek eserleri nasıl belirlediği, nasıl sınıflandığı, sanatçıların kurumsal platformlarda görünürlük kazanmasında bu seçimlerin nasıl bir rol oynadığı gibi sorunlar etrafında şekillenmiştir.

Kurumların sanat yapıtlarının sergilenmesi süreçlerinde kullandıkları sınıflandırma, yerleştirme, ilişkilendirme yöntemleri, kullanılan materyaller (afiş, davetiye, etiket, sergi mekanlarında kullanılan yönlendirme elemanları vb.) de dahil olmak üzere kurumsal tutumları aracılığı ile dünya görüşleri çözümlenerek eleştiri konusu olmuştur. Ayrıca bir sanatçının sanatsal platformda var olabilmesinin ön koşulu olarak kurumsal yapılara bağlılığının, sanat üretiminde görünür bir gerçekliğe dönüşmesi de kurumlara yönelik eleştirilerin yoğunluk kazanmasında etkili olmuştur.

80'li yılların ardından sanatın ve sanatçının kurumlarla ilişkisi daha önceki dönemlerle karşılaştırıldığında çok daha karmaşık süreçler oluşturmaya başlar. Bunun en önemli nedenleri arasında küresel kapitalizmin yarattığı yeni sanat-siyaset-sermaye bağlantılarının daha önce hiç olmadığı kadar sanat kurumları üzerinde tahakküm oluşturmalarıdır. Küresel şirketlerin yüksek karlarını dayandırdıkları üretim biçimlerinin ahlaki sorunlarını (doğal çevreye verdikleri zarar, iklim krizine katkıları, küresel yoksulluğun büyümesine katkıları) sanat ve sanat kurumlarını destekleyerek örtmeye çalışmaları vb. nedenlerle sanat etkinliklerine büyük yatırımlar başlar. Bu yatırımlar kamusal sanat kurumlarına aktarılan

kaynakların artmasının yanı sıra özel müzelerin yaygınlaşması ve genel olarak kültürün özelleştirilmesi sonucunu doğurur ki bu da sanatçılar açısından sorunlu bir alan yaratır. Sponsorların etrafında, onların dikkatini çekmeye çalışan sanatçıların görüntüsü ile radikal bir karşı çıkış içinde üretimini sürdüren sanatçılar tezat oluştururken, müzelerin eleştirel tavırlar karşısında zaman zaman geliştirdiği olumlu yaklaşım, kurumlara yönelik sanat pratikleri içinde yeni tartışma alanları yaratır.

Küresel kapitalizmin vaatleri arasında yer alan kültürler arası eşitlik söylemlerinin ırklar arasında, etnik ve cinsel kimlikler üzerinde vaat edilenin tersine ayrıştırıcı politikalara dönüşmesi sanat pratiklerinde gündeme getirilmiştir. Ötekileştirilen kimliklerin hem sanat kurumları içerisindeki temsiliyet sorunu hem de kadın, siyahi veya Batılı olmayan sanatçıların sanat kurumlarına hangi oranda kabul edildiği, kabul edildiklerinde ne tür beklentilerle yönlendirildikleri insani bir probleme dönüşür.



Resim 5.2.1. Marcel Broodthaers “Modern Sanatlar Müzesi, Kartallar Departmanı” “Figürler Bölümü-Oligosenden Bugüne Kartal” 1972

Yapıtları Kurumsal Eleştiri başlığı altında yer alan sanatçılar arasında önemli bir yeri olan Marcel Broodthaers 1968-1972 yılları arasında “Modern Sanatlar Müzesi, Kartallar Departmanı” adı altında oluşturduğu kurmaca müzesi ile sanat kurumlarının bir parodisini yapar. (Resim 5.2.1.) Broodthaers bu dört yıl süresince çeşitli galerilerde, müzelerde, sanat fuarlarında müzesinin müteakip bölümlerini açtı: 19. yüzyıl sanatı, 17. yüzyıl sanatı, sinema, sanatta kartal imgeleri, modern sanat, kadim sanat vb. konulara ayrılmış bölümlerdi bunlar. Her yeni bölümün açılışı için

davetiyeler tasarladı ve açılış törenleri düzenledi. Broodthaers kurmaca müzesinde sergileme süreçlerini oluşturan tüm eylemleri ve doküman kullanma biçimlerini uygular. Amacı geleneksel müze pratiklerini, eserleri sınıflandırma, etiketleme, saklama, sergileme yöntemlerini tartışmaya açmaktır.⁶⁵ Fiilen birbirinden apayrı olan nesneleri, müzelerin yapıtları bir araya getirilmesinde kullandığı mantıksal dayanaklarını kullanarak, benzeri bir sistemde bir araya getirirken, müzenin ilişki örüntüsü oluşturma işleviyle oynar.⁶⁶ Ayrıca yerleştirdiği etiketler ile nesnenin, sanat kurumlarınca belirlenen tanımlarını, sınıflandırmalarını sorgular.



Resim 5.2.2. Fred Wilson “Metal Eserler 1793-1880”; Müzede Kazı Başlıklı Sergi İçin Yerleştirme, 1992

Fred Wilson müzeyi ayrıcalık, toplumsal cinsiyet ve kültürel önyargı meselelerine bakmak için eleştirel bir hareket noktası olarak kullanır. Müzenin oluşum parametrelerine bakarak toplumsal ve siyasi gündemleri araştırır. Wilson, kurum içerisinde yapılaşmış temsil sistemleri ardındaki kültürel, etnik, ırkçı dayanakları olan sınıflandırmaları açığa çıkarmayı hedefler.

Baltimore'daki Çağdaş Sanat Müzesinin sponsor olduğu enstalasyonda

⁶⁵ Ali ARTUN, **Sanatçı Müzeleri**, 146-147.

⁶⁶ A.g.k., 95.

Wilson bir tarih kurumu arkeoloğu gibi hareket eder. Önce kurumun koleksiyonunu araştırır, bu Wilson için ilk kazıdır. Daha sonra genelde Afro-Amerikalıların tarihini akla getiren ve çoğunlukla da tarihsel olarak görülmeyen temsilleri yeniden düzenler. Bu adım ise Wilson için ikinci kazıdır. Son olarak da verili temsili yok eden ve öteki temsilleri yeni bir çerçeve içine yerleştiren üçüncü kazıyı gerçekleştirir. Bunu yaparken de yerleşik gelenekler içerisinde kaybolmuş, ezilmiş veya çeşitli şekillerde ülkelerinden çıkarılmış Afro-Amerikalı toplulukları araştıran bir etnograf gibi çalışır.⁶⁷

Örneğin sergi içerisindeki “Metal Eserler 1793-1880” yerleştirmesinde, birbirine benzemeyen nesneleri yan yana koyarak müze tarihinin gizli koleksiyonunu gözler önüne serer. (Resim 5.2.2.) Baltimore stili gümüş kaplar ile bir çift köle kelepçesi aynı yerleştirme içinde yer alır ama yerleştirme için iki etiket kullanır. Etiketlerden birinde (Baltimore Stili Gümüş Kaplar, 1830) diğerinde (Köle Zincirleri, Yapan Bilinmiyor, Baltimore, ykl. 1793-1872) yazmaktadır. Bu nesneleri yan yana koyma amacı 19. yüzyıl Baltimore yüksek sosyetesinin varsıl hayatının köleliğe dayandığına dikkat çekmektir.⁶⁸

Wilson hangi nesnelerin kurumsal platformda tarihsel ve kültürel bir değer adı altında izleyiciye sunulacağına, bu seçme sürecindeki kurumun belirlediği etkenlerin varlığına ve nedenlerine, bu seçimlerinden en fazla kimlerin yarar sağlayacağına ve hangi nesnelerin neden seçilmediğine dair ciddi sorular sorar.⁶⁹ Ardından seçmiş olduğu nesneleri müzenin etiketleme, sınıflandırma ve sergileme yöntemleri içerisinde tekrar kurgulayarak, tarihsel ve kültürel anlatıların müze bağlamında nasıl temsil edildiğinin bir eleştirisini yapar.

⁶⁷ Bkz. (13), FOSTER, 237.

⁶⁸ Bkz. (65), ARTUN, 57-58.

⁶⁹ Terry BARRETT, **Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak**, Çev. Gökçe Metin, 79,80,81.

Hans Haacke, 1970'lerden günümüze kadar sanatsal müdahaleler, makaleler ve eylemler yolu ile sanat dünyası, müzeler ve sponsor şirketler arasındaki ilişkileri hem teşhir etmiş hem de bu ilişkilerin sanat üzerindeki etkilerini incelemiştir. Sanat kurumlarının politik ve ideolojik açıdan tarafsız olamadığını vurgulamıştır.⁷⁰

Haacke'nin sanatsal üretim ve sponsor şirketler arasındaki bağa değinmesine dair yönelimin en belirgin nedenlerden biri de şirketlerin sanata desteğinin 1960'larda büyük ölçekte büyümesiyle beraber 1970'ler ile 1980'lerdeki iktisadi durgunluk sonucu hükümetlerin sanata ayrılan bütçeden kesinti yapmaları ve sonucunda müzelerin şirket desteğine bağımlı kılınmasıdır. Şirketlerin de bu sayede kamusal sorumluluğu yerine getirerek iyi bir imaj tanıtımı yapmalarıdır.⁷¹ Aslında şirketleşmiş sermayenin ve büyük sermaye gruplarının sponsorluktan bekledikleri somut finansal kazançtan çok, kentin sembolik ekonomisi içindeki yerlerini pekiştirmek olmuştur.⁷²

Haacke'nin eleştirel yönelimi de tam bu noktada sanata sponsor olan sermaye gruplarının kültürel platformda itibar kazanma amacıyla sanat kurumlarıyla kurdukları ilişkileri, kurum içerisindeki etkin rolleri ve çıkarlarına ters düştüğü durumlarda sanat kurumlarına yönelik yaptırımcı eylemleri üzerine gelişir. Haacke özellikle eser bağışında bulunan kişilerin, sanat kurumlarına sponsor olan şirketlerin ticari bağlarını ve iktidar ile kurdukları ilişkileri incelemektedir.

⁷⁰ Önder ÖZENGİ, **1960 Sonrası Kurumsal Eleştiri, Alternatif Kurumsal Pratikler ve Günümüz Koşullarında Yeni Bir Kurum Eleştirisinin Olanakları**, 29.

⁷¹ Bkz. (65), ARTUN, 234.

⁷² Bkz. (46), ŞAHİNER, 135.



Resim 5.2.3. Hans Haacke "Sanatın Arkasındaki İş Dünyası Koch Kardeşlerin Sanatını Bilir" 2014

Koch endüstri şirketleri asfalt, gübre, kimyasallar gibi ürünler üretmekte ve işlerinden dolayı çevreye zarar vermektedir. Aynı zamanda çevreyi koruyan yasalara karşı lobi oluşturmak adına da büyük miktarda kaynak yatırımları yapmaktadır.

Muhafazakarların da siyasi kampanyalarına el altından para akıtan Metropolitan müzesi bağışçılarından David H. Koch'un müzedeki rolüne dikkat çeken Haacke⁷³, müzenin yenilenmesi ile bağlantılı bir skandala gönderme yapmaktadır.⁷⁴ (Resim 5.2.3.) Bir kültür kurumunun kaynak sağlamak adına şaibeli işler yapan Koch endüstri şirketlerine itibar etmesini eleştirmektedir.

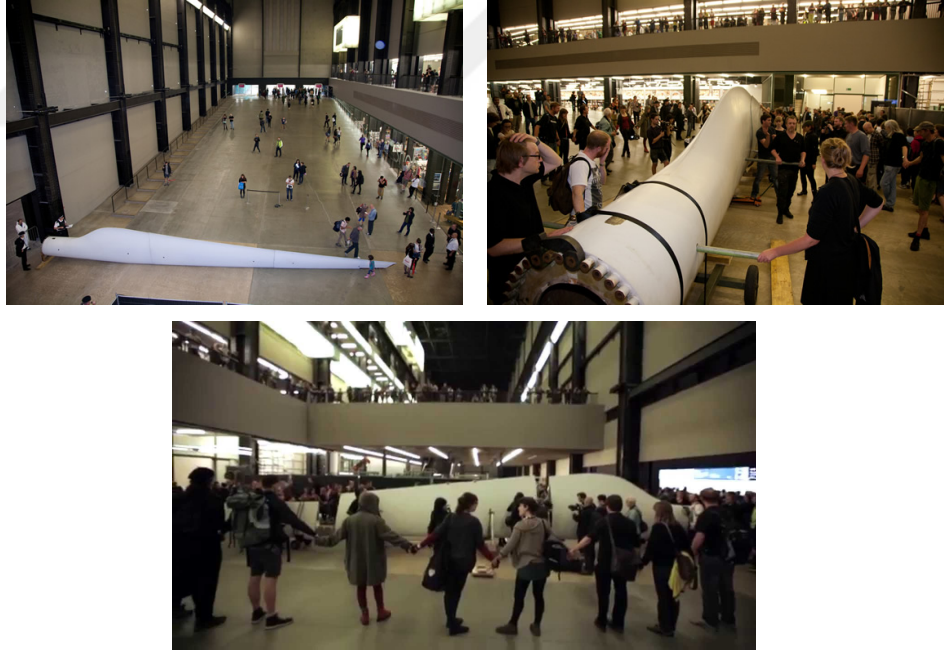
1990'ların sonlarında sanatçıların kurumlara yönelik eleştirel yaklaşımlar içeren uygulamaları mevcut kurumlara karşı olumsuz bir atmosfer geliştirdiği için söz

⁷³ ("Eleştirinin rafa kaldırıldığı çağda Hans Haacke yolundan şaşmıyor", 2014)

⁷⁴ ("Hans Haacke", 2021)

konusu kurumların yapısal değişimler arayışına girmesine neden olmuştur. Eleştirel pratikler kurumları aynı zamanda sermaye ve devlet ile ilişkileri üzerinde yeni model arayışlarına yöneltmektedir.

Bu süreç içerisinde sanatçılar, akademisyenler, küratörler, yazarlar ve eylemciler tarafından kurulan sanat kolektifleri ise müze yönetimlerine karşı gerçekleştirdikleri ortak eylemler aracılığıyla hem kurumların işleyişini eleştiren hem de onları dönüşüme zorlayan etkinlik alanları oluştururlar. Occupy Museums, Liberate Tate ve Gulf Labor gibi belli başlı sanat kolektiflerinin hedefleri ve eylem pratikleri farklı olsa da günümüz müzeciliğinin temelinde yer alan neo liberal rejimler ile kurdukları bağlantılara dikkat çekmek amacındadırlar.



Resim 5.2.4. Liberate Tate “Armağan” 2012

Liberate Tate Sanat Kolektifi, Tate müzesinin BP (British Petroleum) ile olan sponsorluk anlaşmasının şirketin imaj temizleme çalışmasının bir parçası olduğunu savunmuş ve mahkeme kararıyla Tate’i sponsorluk anlaşmasını açıklamaya mecbur bırakmıştır. 1990’da başlayan Tate-BP sponsorluk ilişkisi, 2010 yılında yaşanan ve

tarihin en büyük çevre felaketlerinden biri olan BP'nin Meksika Körfezi'ndeki petrol tesisinde meydana gelen patlama ve petrol sızıntısıyla sorgulanmaya başlanmıştır. Mahkeme süreci sonunda Tate müzesi kamuoyu baskısına dayanamayarak 26 yıldır BP ile süren sponsorluk anlaşmasını 2017 yılında sonlandıracağını duyurmuştur.

Liberate Tate sanatçıları 7 Temmuz 2012 tarihinde Tate Turbine Hall'da ürettikleri bir enstalasyon ile bağlantılı performans eylemi gerçekleştirmiştir. "Armağan" isimli yapıt, Turbine Hall'un eski bir elektrik santrali olmasına dikkat çekerken, fosil yakıt yerine doğal enerji kaynaklarının kullanılmasını destekleyen bir protestoyu ifade etmektedir. (Resim 5.2.4.)

Liberate Tate'in başarıyla sonuçlanan mücadelesi, "Art Not Oil", "BP or Not BP", "Not An Alternative", "Platform London", "Science Unstained", "Shell Out Sounds", "Fossil Free Funds" gibi diğer birçok çevreci kolektifin, eylemleriyle fosil yakıt üreten şirketlerden sponsorluk alan kültür-sanat kurumlarını eleştirebilmesinin yolunu açmıştır.⁷⁵

5.3. Günümüz Sanatında Öteki Sorunsalı

Öteki kelimesi Latince "Ceterus"'a ve İngilizcedeki "The Rest", yani "Geri Kalan"a yakın anlamdadır. Mesafe içeren uzaklık, aralık, gerilik anlamları "öteki" kelimesini oluşturan temel bileşenlerdir ve genellikle olumsuz anlamlarla yüklüdür. Toplum bilimsel açıdan "mevcut kültür içinde dışlanmış olan" olarak tanımlanan öteki kavramı, toplumca normal kabul edilenler dışındaki her şey olarak

⁷⁵ (Küçük, 2016)

tanımlanmaktadır. “Biz” ne kadar istikrarı devam ettiren, düzenin yeniden üretimini sağlayan ve bu nedenle toplumun var oluş amacına uyansa; “Öteki” de o kadar düzen bozan, istikrarsızlık getiren, toplumun gelenek, yasa, normlarının içini boşaltan, yani tehlikeli olandır. Tarihsel süreç içerisinde “ben” ve “öteki” üzerine kurulu kimlik inşası fikri cinsiyet, ırk gibi biyolojik temelli farklılıklarla beraber; cinsel tercih, inanç ve etnik kültür gibi farklılıkların da rol oynadığı bir sistem oluşturmuştur.

William E. Connolly 'e göre kimlik var olmak için farklılığa gereksinim duymakta ve kendi kesinliğini güven altına almak için farklılığı ötekiliğe dönüştürmektedir. Kimliğimizi tanımada ve korumada ötekileştirme önemli bir rol oynamaktadır. Georg Wilhelm Friedrich Hegel “Efendi-Köle” diyalektiği içerisinde bilincin kendisini bilebilmek için karşısına kendisinden başka bir nesne koymaya ihtiyaç duymasından bahseder. Bunu yaptığı anda bilincin oluşması için gerekli olan diyalektik süreç olumsuzlama üzerinden kurulmuş olur. Benin varlığı başka benler tarafından tanınmadıkça, onaylanmadıkça, ben tam anlamıyla var olamaz. Öteki ve ben birbirlerine karşı olan, aynı zamanda karşıtlıkları durumunda birbirlerine anlam veren bileşenler olarak sistemli bir ilişkiler bütünü kurmaktadır.⁷⁶

Psikanaliz alanında Lacan, öteki kavramını benliğin kuruluşunun merkezine yerleştirmiş ve bilinçdışının öznelerarası yapısını anlatmak için tasarlamıştır. Özellikle Hegel'in felsefesini merkeze alan Lacan, öznenin özneleşme sürecinde Hegel'in efendi-köle diyalektiğini simgesel alana taşıyarak yeniden formüle eder.⁷⁷

Lacan, ihtiyaçlarımız ve isteklerimizin dil yoluyla anlamlandırılmış olduğuna değinir. Dil, bireyin özneleşme sürecinde önemli bir bileşendir. Bu sürecin öbür ucunda ise arzulamamıza neden olan kurgusal nesne, yani Lacan'ın diğer dillerde

⁷⁶ (Çay Sağlam-Yaşar, 2017)

⁷⁷ Atilla ERDEMİR, **Dikey İktidarın Sembolleştirilmesinde Babanın Adı: Kapıcılar Kralı Filminin Lacancı Analizi**, 12.

Fransızca orijinaliyle kalması gerektiğini özellikle ifade ettiği *objet petit a* bulunur. Buradaki *a* Fransızca "öteki" anlamına gelen "autre" kelimesinin baş harfidir. Bu kelime "küçük öteki nesne" anlamına gelir ve Lacan'ın bir başka önemli terimi olan "büyük öteki" ile karşıtlık oluşturur.⁷⁸

Küçük öteki, benliğin oluşturulması sürecindeki ilk yıllarda imgesel alanda kurulan fantezinin nesnesidir. Bireyin kendini gerçekleştirmesi, varoluşunu konumlandırması ve anlamlandırması açısından bakıldığında küçük öteki, ben bilincinin oluşmaya başlamasıyla çocukluğun ilk yılları itibarıyla görevini tamamlamış olur.⁷⁹ Lacan, "ayna evresi" adını verdiği dönemde çocuğun bir özne hâline gelmeye başladığını söyler. Bir yanda çocuğun bedeni, diğer yanda ise aynadaki imgesi vardır. Lacan'a göre bu ikisinin özdeşleşmesi, çocuğun aynadaki yansımasına bakıp kendisini gördüğünü düşünmesi, çocuğun dilin alanına girdiğini gösterir. Gerçekte özdeş olmayan bu iki "benliği" özdeşleştirme çabası Lacan'ın anladığı haliyle öznellik deneyiminin temelini oluşturur. Lacan'a göre ayna evresi için bir aynaya bakmak gerekmez, çünkü aslında temelde bu evre ebeveyn ve çocuk arasındaki dilsel diyalogun gelişmesiyle, çocuk dil kullanmayı öğrendikçe ortaya çıkar. Ayna evresiyle birlikte özne-nesne, ben ve öteki gibi ayrımlar kuruldukça çocuk bireyleşmekte ve toplum içerisinde yaşamayı öğrenmektedir. Lacan'a göre, özne haline gelişimiz sırasında, bilinçdışını oluşturan öteki, aynı zamanda toplumun değer yargılarından oluşan, toplumsal hiyerarşide bize bulunmamız gereken yeri işaret eden simgesel öteki haline gelir.⁸⁰

Büyük Öteki ise toplumsallaşma sürecinin temelini oluşturan dinamiktir. Büyük Öteki ilk yasanın temeli, sahibi, koruyucusu ve teminatı olan Baba'nın Adı ile ortaya çıkar. Fakat daha sonra kültür, toplum, gruplar, tanrı, devlet, yasalar gibi

⁷⁸ ("Jacques Lacan", 2022)

⁷⁹ (Karataş, 2017)

⁸⁰ (İzmir, 2016)

daha üst bir anlam örgüsünü temsil eder.⁸¹

Ötekiliğin oluşumundaki bir başka unsur ise sömürgecilikle gelişen ve toplumlar, kültürler arasında hiyerarşi kuran, ilişkilene biçimini alt-üst olarak inşa eden sosyo-ekonomik ve ekonomi-politik olgudur. Batı'nın kendisini insanlığın temel uygar modeli olarak imlemesi için, diğerlerini köle ve ötekiler olarak kurması gerektiğini ifade etmektedir.⁸² Batı'nın evrenselci bakış açısı aslında kendi kültürlerinin mutlakiyetini savunan ve insan hakları eşitliği temelinde çelişkiler yaratan fikirler önerir. Toplumun istikrarı için tehdit olarak görülen bazı farklı ırk, etnik kimlik, cinsiyet, cinsel tercih ve sosyal statü mensubu bireyler evrenselci bakış açısının dışında tutulan ötekiler olarak konumlanır.

Kant, evrensel insanlık düzeninin oluşumuna yönelik, kozmopolit içeriği ve hedefleri olan bir hukuk düzeni tasarlar. Bu düzen, bireysel çıkarlara zarar gelmeden toplumsal bütünle bir arada yaşamayı sağlayacak kamusal kuralların ne olduğuyla ilgilenir.⁸³

Kant'ın kozmopolitizmi, hukuk ve barış öğretisi ekseninde ele alındığında tutarlı bir teori ortaya koyarken, özellikle ırk ve millet üzerine yaptığı antropolojik çalışmaları çelişkili noktalar ortaya koymaktadır.⁸⁴ Kant, bireylerin cumhuriyetçi bir düzen içinde özgür insan, eşit tebaa ve özerk vatandaş olarak tanınması gerektiğini belirtirken,⁸⁵ söz konusu edilen ülke vatandaşlığıdır ve yabancılar bu sınıflamaya dahil edilmemiştir. Yabancılar ve ötekilerle bir arada yaşama ihtimali ele alınmamıştır.

⁸¹ Bkz. (79), 2022

⁸² (Köse ve Küçük, 2015)

⁸³ (Şallı, 2018)

⁸⁴ A.g.k., Şallı.

⁸⁵ A.g.k., Şallı.

Kant, ırkla ilgili yazılarında insanlığın aynı soydan geldiği inancını ifade eden monogenesis teorisini savunur.⁸⁶ Bu görüş, siyah ırkla beyaz ırkın aynı kökene ait olması anlamına gelmekle beraber, her iki ırkın aynı seviyede ve aynı haklara sahip insan olarak kabul edildiği anlamını taşımamaktadır. Çünkü Kant için kişiyi insanlaştıran unsur akıldır ve akıl doğru bir şekilde kullanıldığında en doğru yaşama biçimine erişmek mümkündür.

Ancak aklını Kant'ın anladığı şekilde kullanmayanların, dolayısıyla aklı kullanmada 'geri' durumda olanların konumlarının ne olduğu evrenselci bakış açısı içerisindeki çelişkilere işaret eder. Eğer aklını olması gerektiği gibi kullanmayanlar aşağı bir konumdalarsa, hatta akıllarını kullanma yetenekleri yoksa, bu durum ister istemez üstün ve aşağı ırk kategorilerini de beraberinde getirecektir.⁸⁷ Ayrıca Kant, aktif ve pasif vatandaş ayrımı yaparak çocuklar, kadınlar ile meslek ve mülkiyet sahibi olmayanlar olmak üzere bu üç grubun siyasî katılımını reddetmektedir.⁸⁸

Modern düşünce içerisinde şekillenen toplumun ilkin bir kimliği olması dayatması beyaz batılı erkek bedenini rol model olarak göstermiştir. Toplum bu modelin oluşturduğu tanımlar içerisinde kurulurken yurttaşlık kavramı da belirgin bir unsur haline gelmektedir. Yurttaşların ulusal bir dili, kültürü ve kimliği paylaşmaları durumunda bir toplumu yönetmenin daha kolay olacağı anlayışı benimsenmiştir.⁸⁹

1960'lardan itibaren geleneksel "haklar temelinde yurttaşlık" kavramı sorgulanmaya başlanır. Siyahlar, kadınlar, yerli halklar, etnik ve dini azınlıklar, eşcinseller gibi birçok grubun kendilerini ortak yurttaşlık haklarına sahip olmalarına karşın hala marjinalleştirilmiş ya da damgalanmış hissettikleri vurgulanmaktadır. Bu

⁸⁶ A.g.k., Şallı.

⁸⁷ A.g.k., Şallı.

⁸⁸ A.g.k., Şallı.

⁸⁹ Will KYMLİCKA, *Çağdaş Siyaset Felsefesine Giriş*, Çev. Ebru Kılıç, 456.

grupların birçok üyesi sosyoekonomik statüleri yüzünden değil, sosyokültürel kimlikleri, farklılıkları yüzünden kendilerini marjinalleşmiş hissettiklerini dile getirmektedirler.⁹⁰ Ortak haklar üzerine düşünülürken kültürel çoğulculuğu ve gruplara göre farklılaşan hakları daha çok hesaba katmamız gerektiğine dikkat çekilir. Kimliklerinin görmezden gelinmesi yerine daha kapsayıcı bir yurttaşlık kavramı talep etmektedirler.

Kadın ve erkek bedeni üzerine oluşturulmuş hiyerarşik sistem de ötekileştirmenin kategorileri içerisinde tanımlanır. “Toplumsal Cinsiyet” olarak tanımlanan bu sistem, kültürün ya da toplumun cinsiyete bağlı olarak bireyden beklediği davranışların belirlendiği bir alanı ifade etmektedir. Bu alan içerisinde kadın ve erkek arasındaki farklılıklar doğuştan, doğal ve dolayısıyla değişmez kabul edilir. Böylece toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri biyolojik özelliklere dayalı olarak meşrulaştırılır.⁹¹ Kadınların toplumdaki statülerinin erkeklere göre ikincil konuma itilmesi, bu iki cinsin kamusal ve özel alandaki konumuna, bu konum çerçevesinde benimsenen toplumsal rollere dair bir ayrım yaratır.

Kadın ve erkek bedeni üzerinden ötekileştirici tutumlar, kendinden sonra gelen tüm ötekilik hallerine de dayanak olmuştur. Kadın ve erkek karşıtlığının yanına farklı etnik, ırksal veya farklı cinsellik hallerinin eklendiği, beden üzerinden hiyerarşilerin denetim sağladığı bir alan oluşturulur.

Kadını toplumsal statüde aşağı gören bu anlayış, 18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başından itibaren Feminist hareket içerisinde tartışmaya açılır. Kadınların oy hakkı mücadelesi ile toplumsal alanda görünür olmaları, kamusal hayata katılmaları talep edilir.

⁹⁰ Bkz. (90), KYMLİCKA, 457.

⁹¹ (“Toplumsal cinsiyet sosyolojisi”, 2022)

1960'lara gelindiğinde ise tartışmaların yönü kamusal alandaki eşitlik talebinin ötesine geçerek, özel alanda, ailede, cinsellikte kadınların özgürleşmesini vurgulamaktadır. Dönemin eleştirileri içerisinde kişisel ya da mahrem sayılan, politikanın dışında görülen, özel alana ilişkin olduğu düşünülen alanların ve ilişkilerin de siyasetin ve kamusal tartışmanın bir parçası olması gerektiği savunulur.

1990'lardan itibaren "kadın" kavramına bağlı sorunların, sadece belli bir toplumsal grup kadının sorunları kapsamında gündeme getirilmesine karşı çıkılır. Kadınlık kategorisinin içinde sınıfsal, etnik, kültürel farklılıklar bulunduğu ve bu farklılıkların da değerlendirilmesi gerektiği vurgulanır. Yine dönem içerisinde toplumsal cinsiyet kavramı üzerine yapılan sorgulamalar, farklı kimlikleri/ötekilikleri de barındıran cinsel kimlikleri de ele alır. Toplumsal cinsiyetin anlamını sadece erilliğe ve dişiliğe dair basmakalıp fikirlerle sınırlı tutan görüşlere itiraz edilir.⁹²

Ötekiliğin inşasında en eski örneklerden biri de hayvanları insanlar karşısında ötekileştiren türçülük kavramıdır. Türçülük kavramı, hayvan etiği felsefesinde hayvanların ahlaki değerlerinin olmadığı kabul edilmesi, hayvanların acı çekmemek, yaşamak gibi çıkarlarının ahlaken önemsiz görülmesi, hayvanların insana göre tinsel ya da biyolojik olarak aşağı olarak değerlendirilmesi gibi durumları kapsayan önyargılı ve ayrımcı tutumları tanımlar. Türçülük ifadesi ilk olarak 1970 yılında Richard Ryder tarafından üniversitelerdeki araştırma laboratuvarlarında hayvanlar üzerinde gerçekleştirilen deneylere karşı hazırlanmış olan bir bildiri metninde kullanılmıştır. Metinde kavrama dair açık bir tanım yer almamakla birlikte, kendi türümüz için ortaya çıkacak olası bir fayda başka türlere yönelik kötü muameleyi meşru kılar argümanının rasyonel değil, türçü bir argüman olduğunu öne sürer. Türçülük kavramının açık bir şekilde tanımlandığı ilk kaynak ise ahlak felsefesi üzerine çalışan Peter Singer'ın *Hayvan Özgürleşmesi* kitabında yer alır.

⁹² Judith BUTLER, **Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi**, Çev. Başak Ertür, 12.

Singer, türçülük kavramını, bir kişinin kendi biyolojik türünün çıkarları lehine ve diğer biyolojik türlerin çıkarları aleyhine, önyargılı ya da yanlı davranması şeklinde tanımlamaktadır.

Türçülük kavramı, ırkçılık, cinsiyetçilik gibi insanlar arası ya da insan gruplarına yönelik önyargılı ve ayrımcı tutumlarla benzerlikler kurularak ele alınır ve bu bağlamda sosyal psikoloji çalışmalarında önyargılı bir tutum olarak incelenir.⁹³

5.3.1. Feminist Sanatın Eleştirisi

Feminist söylem çerçevesinde sanat üretimi; sanatsal alanlarda cinsiyet ayrımcı yaklaşımların varlığına dikkat çekmekte ve sanat tarihinde ana akımın ideolojik olarak tarafsız olmadığını, sanat tarihinin cinsiyetçiliği kurumsallaştırmış olduğunu vurgulamaktadır. Sanatta Feminist eleştiri kadın sanatçıları da içeren bir sanat tarihinin tanınırlığını hedeflemektedir.

1960'lerden itibaren ABD'de bir grup feminist sanatçı, sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni kadının sanatta, sanat tarihinde, sanat kurumlarında ve müzelerde yeterince ve doğru temsil edilmemesine, çoğu zamanda tümüyle dışlanmasına karşı bir mücadele başlatmışlardır.

Linda Nochlin "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı makalesinde kurumsal yapıların erkek ve kadınlara eşit şartlarda hak tanımadığını vurgulamıştır. Ayrıca deha, ustalık, yetenek gibi kavramların erkekler tarafından erkekler için

⁹³ Berk Efe ALTINAL, *Hayvanların Türçülük Bağlamında Ötekileştirilmesi*, 21.

üretildiği iddia edilmiştir. “Kadın sanatçıları erkek sanatçılardan ayıran temel bir takım biyolojik farklardan söz edilmeli midir?”, “Yaratıcılık süreci cinsiyetle ilgili bir olgu mudur?”, Kadınlara özgü el işleri ile yani zanaatla güzel sanatlar arasındaki ayırım gerçekten o kadar keskin midir? vb. sorular, kadın sanatçıların sanat tarihini yeni bir bilinçle irdelemesine yol açmıştır.⁹⁴

Feminist sanatın başlangıç evresini oluşturan 1960-80 sürecinde⁹⁵ sanat tarihi içinde kadın bedeninin erkek bakışıyla bir gösterge olarak idealize edilmesine, fetişleştirilmesine karşı çıkmıştır. Bu anlayışla feminist sanatçılar kadın bedenini ve cinselliğini anlatmanın yeni ifade biçimlerini araştırmaktadır. Bu dönemdeki üretimlerde belirgin bir biçimde kadınlığın ayırıcı özellikleri vurgulanmıştır.

Kadın bedeni ve temsil şekilleri, kadının doğurganlığı, kadın bedeninin biyolojik özelliklerini imgeleştiren vajinal imgelerden oluşan ikonografi ilk kuşak feminist sanatçıların irdelediği konular arasındadır.⁹⁶ “Vajina Sanatı” adını verdikleri yöntemle kadınlığın en tabulaşmış simgesinin ayrıntılarına inilir. Bu sayede ataerkil düzenin görsel şifrelerine karşı çıktıkları ve cinsel kimliklerini temsil etmenin yollarını aradıkları alternatif bir dil oluşturulur. İlk kuşak feminist sanat eleştirisi içerisinde Judy Chicago ve Miriam Schapiro’nun önderliğinde oluşturulan “Kadın Evi Projesi”⁹⁷ kadın kimliğinin kültür ve sanat tarihi içerisindeki kodları üzerine sorgulamalar içeren bir örnektir.

İlk kuşak feminist sanatçılarından Mierle Laderman Ukeles, kadın kimliği ile sanatçı kimliği arasındaki ilişkiyi performansları aracılığı ile sorunsallaştırır. Ukeles’in kaleme aldığı “Bakım Sanatı Manifestosu 1969!” sanatının yapı

⁹⁴ Bkz. (29), ANTMEN, 240,241.

⁹⁵ Bkz. (69), BARRETT, 66,67,68,69.

⁹⁶ Bkz. (29), ANTMEN, 242.

⁹⁷ (“Feminist sanat-bir mücadele giriş”, 2022)

taşlarından biridir. Ukeles manifestosunda bir kişisel deneyiminden yola çıkarak, tüm vaktini ve enerjisini alan annelik meşgalesi ile sanatçı kimliği arasında bir bağ kurar. Ukeles, “iki temel sistem” olan “gelişim” ile “bakım” arasındaki farkı ortaya koyarak başlar. Avangardla ilişkilendirilen ve “erkek olarak kodlanan” gelişim, “saf bireysel yaratıma, yeniyeye, değişime, ilerlemeye, heyecana ve kaçışa” işaret ediyordu.

Bakım ise esasen kadınlara özgü bir işti ve ev içi emekle ilişkilendiriliyordu. Ukeles’e göre sorun, yaratıcılığın ve gelişimin yere göğe sığdırılamadığı modern Batı kültüründe, kadınlar ile özdeşleştirilen bakımın, onların tüm vaktini almasıydı. Bakım ile yaratım arasındaki ayrımı aşmanın yolu, merkezine bakım işlerini alarak, bakımı çağdaş sanat olarak sunacak bir sergi düzenlemektir. Ukeles, bu amaçla “Bakım” başlığını verdiği üç aşamalı bir sergi önerisi geliştirir. Sergi, kişisel bakım, umumi bakım ve yeryüzü bakımını ele alan aşamalardan oluşur. Ukeles, müzeye yerleşecek ve evde yaptığı gündelik işleri bu defa “kamusal sanat faaliyetleri” olarak yapacaktır. Ukeles’in amacı, bakım/onarım süreçlerine hak ettikleri değeri vermek; ücretsiz, görünmez emeği görünür kılmak, hatta sanat mertebesine çıkarmaktır.



Resim 5.3.1.1. Mierle Laderman Ukeles “Sanat Olarak Kişisel Bakımın Özel Performansları” 1970-1973

“Sanat Olarak Kişisel Bakımın Özel Performanslar”ı başlıklı seri, evi süpürmek, bebek bezi yıkamak, çocukları giydirmek gibi gündelik ev işlerinin siyah-beyaz fotoğraflarından oluşur. (Resim 5.3.1.1.) Dönemin feminist sanat eleştirileri ile yakınlık içinde olan bu serinin ardından Ukeles, projelerini kamusal alan içerisinde ele alır.



Resim 5.3.1.2. Mierle Laderman Ukeles “Hartford Yıkama: İzleri Yıkamak, Dışarıda Bakım” 1973



Resim 5.3.1.3. Mierle Laderman Ukeles “Hartford Yıkama: İzleri Yıkamak, İçeride Bakım” 1973

1973 senesinde kısaca “Yıkama” adıyla anılan performans dizisinde Ukeles, tam dört saat boyunca müzenin önündeki merdivenleri ve girişi temizledikten sonra aynı işlemi bu defa müzenin içinde, sergi salonlarında gerçekleştirir. (Resim 5.3.1.2. ve Resim 5.3.1.3) Ukeles, “yer resimleri” adını verdiği bu performanslarıyla, genel olarak evle, özel alanla ilişkilendirilen vasıfsız emeği sanat alanına taşır. Bu vasıfsız emeği, kendi vasıflı sanat emeğiyle teşhir ederek sanat kurumunun hiyerarşik bir emek ilişkileri sistemine dayandığını gösterir.

İlk kuşak feminist sanatçılarla görülmeye başlayan ve feminist terminolojide “famaj” denen el işi, nakış teknikleri ile yapılan eserler de feminist sanat içerisinde ayrı bir öneme sahiptir. Famaj tekniğiyle yapılan eserler, kadın hareketinin ve toplumsal cinsiyet mücadelesinin görsel simgeleri haline gelir. Bu teknikler geleneksel evcimenlik sınırları içinde kadınların yaratıcılığına şekil ve içerik vermektedir. Yüksek sanat kavramının erkek merkezci bir bakış açısıyla, sadece erkeklerin sanat yapıtlarını içermesi feminist sanatın eleştirdiği konular arasındadır. Bu noktada, yüksek sanat sadece sosyal ve ekonomik kimlik bağlamında değil, cinsel kimlik ve toplumsal cinsiyet bağlamında da sorgulanmış olmaktadır.⁹⁸

Rönesans’ın tetiklediği ivmeyle 18. yüzyılda başta Charles Batteux olmak üzere bazı düşünürlerin resim, heykel, dans ve şiir alanlarını diğer alanlardan ayırmak için beaux-arts (güzel sanatlar) terimini kullanmasının yanında deha ve beğeni ölçütlerini de söz konusu alanlarla ilişkili olarak görmesi, güzel sanatlar ve zanaatlar, sanatçı ve zanaatçı arasındaki ayrımı keskinleştirmişti.⁹⁹ Dolayısıyla tarihi erken medeniyetlere kadar uzanan dokumacılık, kuyumculuk, çömlekçilik gibi alanlar zanaat; resim ve heykel alanları da sanat olarak sınıflandırıldı. Sanat ve zanaat arasındaki hiyerarşik düzen boya resmini, özellikle de tuval üzerine yağlıboya resmi yüksek sanat olarak konumlandırırken; iğne ve ipliğe dayalı üretimi de zanaat olarak kabul etti.

⁹⁸ (Ersen, 2010)

⁹⁹(Keser, 2008)

Böylece el işi düşük statülü bir üretim alanı olarak da sadece bir kadın uğraşı, domestik bir üretim olarak var olmaya devam etti. Aynı dönemde, kadınlar ressamların atölyelerinde çalışmaktan uzak tutuldu. Kadınlar, mükemmel bir ev hanımının eğitiminin ve çeyizinin bir parçası olarak kabul edilen el işi ile özdeşleştirildi.

19. yüzyılın ikinci yarısında uluslararası bir güç haline gelen Art and Craft Hareketi, zanaatçının statüsünü yükselterek el sanatlarının yeniden canlanmasını sağladı. Bir sanat eserinin olduğu gibi bir zanaat eserinin de üreticisi aracılığıyla tanınmasına olanak tanındı. Bu dönemde kadınlar, tasarımcı ve zanaatçı olarak ün kazandı.¹⁰⁰ Art and Craft Hareketi'nin hazırladığı düşünsel zemin, 20. yüzyılda ipliğe dayalı zanaatların sanat olma mücadelesi için daha fazla teşebbüsün oluşmasına olanak tanımıştır.¹⁰¹

Bu çalışmaların en önemli örneklerinden biri, Miriam Schapiro ve birçok kadın sanatçının buluntu kumaş parçaları ve akrilik boyayla gerçekleştirdikleri kolaj-resimler sayılabilir.¹⁰² Dönemin feminist terminolojisi içinde famaj olarak tanımlanan uygulamalar, kadınlar ile özdeşleştirilen malzeme ve tekniklerden faydalanarak kadınlık meselelerini irdeler. Bu bağlamda, değeri küçümsenen kadınların üretim nesneleri dönüşüme uğramaya başlar.

Schapiro; 'Evde kadınların yaptıkları sanattır, neden bunlar sanat eseri olarak atölyemizde sergilenmiyor' anlayışıyla Desen ve Dekorasyon Hareketi'nin kuruculuğunu yapar ve sanat dünyasının dikkatini bu çalışmalara çeker.¹⁰³

¹⁰⁰ A.g.k., Keser.

¹⁰¹ A.g.k., Keser.

¹⁰² Bkz. (99), ERSEN.

¹⁰³ Bkz. (99), ERSEN.



Resim 5.3.1.4. Miriam Schapiro “Çiçek Buketlerim Tutsaklar İçindir” 1976

Schapiro eserlerinde, kadını sanatsal arenada aşağı gören anlayışa karşı mutfak önlükleri, dantelden yapılmış peçeteler, oyalar kullanmıştır. Kadınların, zanaat olarak adlandırılan el işi gibi işlerle veya ev içinde yapması gereken temel işlerle uğraşması beklentisine karşı bir eleştiri getirmiştir. Miriam Schapiro’nun “Çiçek Buketlerim Tutsaklar İçindir” adlı kolajında “tutsaklar” sözcüğü ev içi yaşamın tutsak ettiği kadınları işaret etmektedir. (Resim 5.3.1.4.)

Eserin dantel ve el işinden oluşu kadınsılığı vurgulamaktadır. Öte yandan da bu işlemeli kolajlardan kadınların antropolojik olarak gelenekselliği devam ettiren bir role sahip oldukları çıkarılabilir. Çünkü aynı zamanda folklorik olan bu işlemler kadının içinde yer aldığı kültürel kimliği temsil etmektedir.¹⁰⁴

Feminist sanat günümüzde de zanaata dayalı yöntemleri kullanmaya devam etmekle birlikte kavramsal yapısı önemli değişimlere uğramıştır.

¹⁰⁴ (“Karadeniz, 2021)



Resim 5.3.1.5. Tracey Emin “Anne Olmayı Beklemiyorum” 2002

Tracey Emin, zanaat ürünlerini dönüştürdüğü yapıtlarında öncüllerinden daha farklı bir dil benimser. Emin, cinsellik ve kadınlık konularıyla ilgilenirken aslında cinsiyetçilikle uğraşmaktadır. “Anne Olmayı Beklemiyorum” adlı yapıtı, geçirdiği kürtajların travmasını yansıtır. (Resim 5.3.1.5.) Kürtaj kadın kimliğiyle özdeşleşmiş olan kutsal annelik kavramının bir tür reddedilişi olduğundan hala tabu olarak görülür. Emin, toplumun bastırılan kültürel deneyimini reddeder.¹⁰⁵

İlk kuşak feminist sanatçıların ardından gelen sanatçılar, kadın bedeninden çok kadın bedenini kuşatan kültürel kodların eleştirisine yönelmiştir.

¹⁰⁵ Bkz. (99), ERSEN.



Resim 5.3.1.6. Janine Antoni “Yalama ve Terleme” 1993-94

Janine Antoni, yedisi çikolatadan, diğer yedisi sabundan olmak üzere doğrudan vücudundan alınmış kalıplardan on dört büst üretir. (Resim 5.3.1.6.) Seçmiş olduğu sayı aslında Antik Yunan’daki ideal vücut oranlarının yedi başa denk gelmesine bir gönderme niteliğindedir.

Antoni çikolata büstlerini yiyerek, sabun büstlerle de yıkanarak bir yeniden şekillendirme sürecine girer. Büstlerine yaptığı bu yeniden şekillendirme eylemi ile önerilen kadınsı güzellik ve hijyen kavramlarını eleştirir. Sabun kadın vücudunun sürekli olarak temizlenmesi gerektiğine dair toplumsal beklentiye temsil ederken, çikolata akla kadınların adet dönemine ilişkin klişe tasvirlerini dile getirir.¹⁰⁶ Antoni bu yolla klasik güzellik aldatmacasını sorgular.

Feminist söylem içerisinde son kuşak sanatçılar ise cinsiyetçi söylem eleştirilerini sınıf, ırk gibi diğer farklılık unsurları ile birleştirerek yorumlar. Bu durum

¹⁰⁶ (“Janine Antoni”, 2021)

kadınlığı evrensel olarak ve özünde biyolojik nedenlere dayanarak kavramsallaştıran önceki feminizm kuramından ayırır.¹⁰⁷

Son dönem feminist sanatçılar önceki dönem feminist yaklaşımların kadın-erkek ikiliğini yeniden ürettiğini öne sürerek eleştirmiştir. Önceki dönemlerdeki feminist söylemin merkezinde yer alan beyaz kadının; kadınlara yönelik baskı, erkek egemenliği, cinsellik ve kimlik gibi kavramları kendi toplumsal konumları üzerinden yorumladıklarını ve “öteki” kadınların bakış açılarının sanatsal düzlemde yeterince önemsenmediğini öne sürerler.

Bu kuşak, azınlıklar, üçüncü dünya ülkeleri, çok kültürlülük ve ötekilik kavramlarını yeniden ele alarak Batı merkezli bakış açılarını eleştirir ve kenarda kalmış, ötekileştirilmiş toplumların sanatsal dilini görünür kılmayı hedefler. Kadın ve bedenini ele alırken sadece cinsel kimliğini değil, ırk, etnik kimlik ve coğrafya üzerinden farklı baskılara maruz kalan kadın kimliklerini de vurgular.

1980’li yıllardan itibaren üretimini toplumsal cinsiyet, göç, aile içi şiddet gibi konular üzerine yoğunlaştıran İpek Duben Feminist sanatın önemli isimleri arasında yer alır.



¹⁰⁷ Toby CLARK, **Sanat ve Propaganda**, Çev. Esin Hoşsucu, 172,173,174,175.



Resim 5.3.1.7. İpek Duben “Aşk Kitabı” 1998

Duben, Aşk Kitabı adlı eserinde gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinden yola çıkarak Türkiye ve ABD’deki 120 adet aile içi şiddet vakasını çelik plakalara işleyerek bir kitap haline getirmiştir. Kitap farklı ülkelere seyahat ettikçe içeriği büyümeye devam eder. Duben için enstalasyon, haksızlığa uğrayan ve kaybedilen hayatların sonsuz kayıtlarını barındıran bir arşiv gibidir. Aynı zamanda suçlu ve mağdur kişileri damgalamanın sınırlarını anlamaya ve sorgulamaya yardımcı olan bir itiraf ve sorgulama yeridir.¹⁰⁸ (Resim 5.3.1.7.)

Ghada Amer yapıtlarında kadın-erkek, doğu-batı, modern-popüler kültür, söz-imge, İslam-Hıristiyanlık, bireysel özgürlük-haz, toplumsal ya da kültürel baskı gibi kavramlar arasında bağlantılar kurmaktadır. Ayrıca sanatçı cinsiyetlere ait davranış kodlarını tanımlayarak kültürel ifade biçimleri ile oynamaktadır. Amer feminist eleştirinin köklerini oluşturan kadına dair klişeleri sorgularken çocukluk, rüyalar, moda ya da zanaata dair verilerden faydalanmaktadır.

Amer yapıtlarında İslami metinlere de sıklıkla göndermeler yapmaktadır. Seçmiş olduğu metinler genellikle kadınların paylaşmakta olduğu deneyimler ile kültürel mitlere dayanmakta ve metinler aracılığıyla İslam kültüründe figüratif temsillerin bir tabu olarak görülmesini ele almaktadır. Metinlerden yaptığı alıntılama-

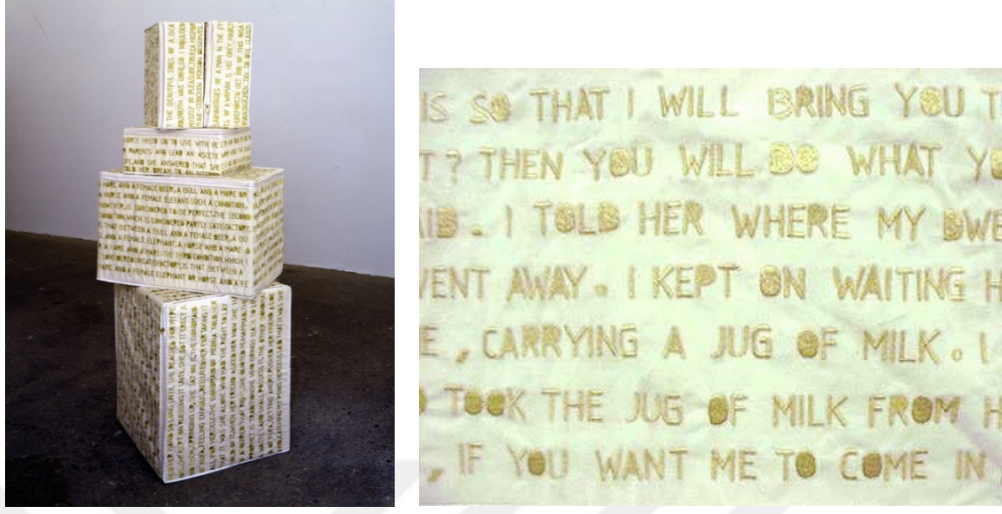
¹⁰⁸ (“Selected works”, 2022)

ları, ürettiği formlarla birleştirirken nakış işleme yöntemini kullanmaktadır. Amer'in genel olarak kadına atfedilen ve aşağı görülen el işine gösterdiği itibar sanat tarihindeki erkek egemenliğine bir meydan okuma olarak görülebilir.

Haz Ansiklopedisi" isimli yapıtı nakış işleme yöntemi ile oluşturulmuş, cinsellik ve haz hakkında Kuran'dan pasajlar içeren bir enstalasyondur. (Resim 5.3.1.8.) Amer'in alıntılar yaptığı pasajlar Ebu Hasan Ali Ibn Nasr El Katib tarafından 11. yüzyıl 'da yazılmış *The Encyclopaedia of Pleasure* olarak bilinen ve amacı, insan cinselliği üzerine o dönemki İslami bilgiyi bir araya getirmek olan bir esere aittir. Bu metinlerden anlaşıldığı üzere cinsellik, haz ve erotizm, 11. yüzyıl İslam kültüründe, önemli ve merkezi bir durumdadır. Birçok İslam bilgininin de düşüncelerine yer veren ve ilmi bir eser olarak kabul edilen bu ansiklopedide ortaya koyulan kültürel yapı içindeki cinsellik algısı 17.yüzyıl 'da büyük bir değişim geçirir ve İslam kültüründe ortaya çıkan sansür ve dejenerasyon sonucu cinsellikle ilgili entelektüel ve bilimsel gelenek kesintiye uğrar. Amer'in amacı, bu dönüşümün altını çizmek adına bu pasajları tekrar görünür kılmaktır. Sanatçı, kadın bedenini asexual görünüme zorlayan ideolojilere karşı olduğunu ve kadının kendi bedeninden zevk alması gerekliliğini dile getirmektedir.¹⁰⁹



¹⁰⁹ Gülcan ŞENYUVALI, **Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları Bağlamında Günümüz Sanatında Değişen Kadın ve Beden İmgesi**, 95,96,97.



Resim 5.3.1.8. Ghada Amer "Haz Ansiklopedisi" 2001

5.3.2. Queer Teori ve LGBT Sanat

1990'lı yıllar ile teorileşen Queer kavramı, heteronormatif değerlerin dışarıda bıraktığı kimlik ve varoluş biçimlerine ifade özgürlüğü tanınmasını hedeflemektedir. Tarihsel süreç içerisinde iktidarların biyolojik varoluş durumları üzerinden toplumsal cinsiyet söylemleri geliştirmesi, bedeni cinsellik yoluyla denetim altına alması, bireyin varoluşundan gelen temel istek, arzu ve yönelimlerinin zapt edilmesi eleştirilir.

Toplumsal cinsiyetin bireyin bilinçli seçimlerinden bağımsız sistematik ve sürekli bir toplumsal inşa olduğunu öne süren Judith Butler'ın "Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimlik Bozulması" isimli eseri, Queer teorinin kurucu yapıtlarından kabul edilmektedir. Butler, eserinde özcü olmayan kimliklerin ve norm dışı düşünme

* Heteroseksüelliğin toplumsal ve doğal norm olarak kabul edilmesini içeren kültürel yapı. Heteronormatif biyolojik olduğu kadar toplumsal da bir iddiadır

ve oluş biçimlerinin olasılıklarına dikkat çekmektedir.¹¹⁰

Butler'ın fikirleri ışığında Queer kavramı bir kimlik inşası değil, aksine bütün kimlik inşalarını yapı bozumuna tabi tutarak, normlardan arındırılmış bir fikir oluşumdur.¹¹¹

“Queer” sözcüğü İngilizcede bir zamanlar eşcinsel bireyleri aşağılamak ve yalnızlaştırmak için kullanılan “garip”, “yamuk” ve “tuhaf” gibi anlamlar taşıyan, argoda da “ibne” anlamına gelen bir sözcüktü. Queer” zaman içinde, biraz da 1960’ların sonu ile başlayan LGBT hareketin bağlamı içinde, kültürel açıdan marjinal cinsellikleri olan bireylerin bir tepki olarak sahiplendikleri ve olumsuz anlamlarına karşın kendilerini tanımlamaya başladıkları bir sözcük haline gelmiştir.¹¹² “Queer” tüm farklı cinsellikleri bir çatı altında toplayan, cinsel tercihleri yüzünden asimilasyon ve baskı aracılığıyla toplum içinde görünmez hale getirilen tüm bireylerin karşı duruş ifadesi olarak tanımlanır.



Resim 5.3.2.1 1970 New York İlk Onur Yürüyüşü (1969 Stonewall ayaklanmalarının birinci yıl dönümünü kutlaması), Fotoğrafçı Donna Gottschalk “Ben Senin En Büyük Korkunum, Ben Senin En İyi Fantezinim” afişi

¹¹⁰ (“Kuir Teori”, 2021)

¹¹¹ Akın DEMİRAL, **Biyoiktidar Bağlamında; Toplumsal Cinsiyet, Queer Teori ve Sanata Yansımaları**, 45.

¹¹² (Sabaner, 2021)

1969 yılında New York'ta meydana gelen “Stonewall ayaklanmaları” *, ABD tarihinde eşcinsellere ve cinsel azınlıklara baskı uygulayan sisteme karşı ilk açık direniş olarak kabul edilir. “Stonewall ayaklanmaları”, başta Amerika Birleşik Devletleri olmak üzere tüm dünyadaki eşcinsel hakları hareketini tetiklemiştir.¹¹³ Eşcinsellerin patolojik bir hastalık sahibi grup olarak adlandırılmasına dek uygulanmış ve uygulanmakta olan bütün durumlar bu isyanla birlikte gündeme tekrar gelmiş ve eleştirilerek değişmesi için büyük bir savaş başlamıştır.

“Stonewall ayaklanmaları”nın etkisi ile iki yıl gibi bir sürede ABD, Kanada, Avustralya ve Batı Avrupa'nın önemli kentlerinde eşcinsel haklarının savunulması için örgütler kurulmaya başlanmıştır. İlk Onur Yürüyüşü, ayaklanmalardan bir yıl sonra yapılmış ve artık her yıl dünya çapında yürüyüşler düzenlenmektedir. “Stonewall ayaklanmaları” ile beraber LGBT hareketlerine bağlı eylemlere LGBT sanatçıları da katılmış ve posterler, pankartlar aracılığıyla Queer aktivist sanatın önemli görünümleri olmuşlardır.

LGBT sanat kendini eşcinsel, biseksüel ya da trans olarak tarif eden sanatçılar kümesini ifade etmemektedir. LGBT sanat, cinsel kimlik meselesini dert edinen, cinsel yönelimlerin ve cinsel kimliklerin görünür şekilde yapıt içerisinde okunduğu sanat biçimlerini ifade etmektedir. LGBT sanat, kısmi olarak model aldığı Feminist sanat düşüncesi içerisinde Linda Nochlin'in büyük kadın sanatçıların neden sanat tarihinde olmadığına dair sorduğu soruyu, LGBT sanatçıları için sormaktadır. Nochlin'in makalesine paralel bir şekilde “Neden hiç büyük LGBT mensubu sanatçı yok?” ya da “Neden LGBT sanatı tarihi yazılmamıştır?” sorularını sormaktadır.

*“Stonewall ayaklanmaları”, döneminin kurtarılmış bölgesi sayılan gey gettosu Greenwich köyündeki “Stonewall Inn” adlı barda polis baskınıyla alevlenen olaylar sonrasında gerçekleşmiştir.

¹¹³ (“Stonewall ayaklanmaları”, 2021)



Resim 5.3.2.2. Harmony Hammond “Maddi Tanık, Sanatın Elli Yılı” 1971-1972

1970'lerden beri LGBT hakları hareketlerinde aktif olarak yer alan Harmony Hammond, sanat dünyasında görünürlük için savaşılan LGBT sanatının görsel dilinin oluşumuna öncülük etmiş sanatçılar arasındadır. Hammond “Maddi Tanık, Sanatın Elli Yılı” enstalasyonunda, cinsiyet, sınıf ve cinsel yönelim meseleleri ile yüzleşmektedir. (Resim 5.3.2.2.) Enstalasyon, lezbiyen, feminist ve sanatçı arkadaşları tarafından bağışlanan yıpranmış giysiler, perdeler ve yatak çarşaflarından koparılmış kumaş parçalarından inşa edilmiştir.¹¹⁴



Resim 5.3.2.3. Yishay Garbasz “Olmak” 2008-2010

¹¹⁴ (Haynec, 2019)

Yishay Garbasz trans kadınların kimlik ve görünmezliğini problem ederken travma ve travma sonrası belleğinde kalanlar ile ilgilenmektedir. Garbasz 2008 yılında cinsiyet değiştirme ameliyatı olmuştur. Bir yıl öncesinden ve bir yıl sonrasına kadar her hafta bedenindeki değişimi fotoğraflamıştır. Ürettiği dev zoetrop* enstalasyonu ile kendi bedenini keşfetme sürecini sergilemiştir. (Resim 5.3.2.3.)

Garbasz toplum algısı içinde trans kadın olma durumunu bir ötekileştirme olarak görür. Bu algı aynı zamanda translara karşı şiddeti de pekiştirmektedir. Bu yüzden transseksüellerin hayatta kalmak için kendilerini gizlemeleri ve kimliklerini bastırmaları gerekliliğinden bahseder.

Garbasz çocukluğundan beri yaşadığı cinsiyet üzerine bireye yüklenen baskılara değinir.¹¹⁵ Olmak istediği kimliğin eksikliğini ve beraberinde getirdiği travmayı hissetmektedir.



Resim 5.3.2.4. Taner Ceylan, 1553, 2011

* Hareket ettirildiğinde üzerindeki resimlerin göz yanılmasına sebep olduğu silindirden oluşan bir oyuncak

¹¹⁵ (Hugill, 2019)

Doksanların sonundan itibaren bazı Türkiyeli Queer sanatçıların geleneksel Osmanlı imgelerini, materyallerini ve tekniklerini benimsediğini gözlemledik. Queer sanatçılar bir yandan son yirmi yılda hükümetin benimsediği Yeni-Osmanlıcı ideolojiyi eleştirip Osmanlı'nın silinmiş Queer tarihine ışık tutarken diğer yandan Batı ülkelerinin Şarkiyatçılık geleneğini çürütmeye çalışır.

Taner Ceylan, "1553" isimli resminde Şarkiyatçılığı cinsiyet normları üzerinden eleştirir. 1553, Taner Ceylan'ın partnerinin gri çiçek işlemeli, transparan bir eşarp ile örtüldüğü hiperrealist bir portresidir. (Resim 5.3.2.4.)

Cinsiyet ve coğrafi karşıtlıklara ek olarak, 1553 geleneklerle de alay eder. Ceylan, Şarkiyatçı klişeleri tekrar sahiplenildiğinde, Doğu-Batı karşıtlığını tanıtmış olsa da bu yapıyı mizah yoluyla eleştirir. Bu da aslında Queer teorisinin normları yapıbozuma uğratma hedefiyle pekişmektedir. Bu bağlamda Doğu-Batı, güncel-geleneksel, kadın-erkek, eşcinsel-heteroseksüel gibi karşıtlıklara meydan okur.¹¹⁶



¹¹⁶ ("Queer tarihi yeniden inşa etmek: Şarkiyatçılık ve Queer sanat", 2022)



Resim 5.3.2.5. Zanele Muholi “Siyah Dişi Aslana Seslenmek” 2014

Fotoğraf sanatçısı ve lezbiyen aktivist Zanele Muholi, LGBT toplumunu ve yaşadıkları ayrıştırıcı zorlukları ifade ederken, özellikle siyahi lezbiyenlerin sorunlarına odaklanmaktadır.

Popüler kültür içerisinde siyah kadın bedenlerinin çoğunlukla cinselleştirilmiş bir obje olarak görülmesini eleştiren Muholi, siyah lezbiyenlerin ataerkil bakış açısı içerisinde tamamen dışlandıklarını ifade etmektedir.¹¹⁷ Otobiyografik çalışmalarında kadın kimliği, Queer kimliği ve ırk meselelerine değinirken baskın heteronormatif tanımları eleştirmektedir.

2014 yılında gerçekleştirdiği “Siyah Dişi Aslana Seslenmek” oto portre serisi ırk, temsil ve kimlik kavramlarının yeniden yorumu olarak değerlendirilir.¹¹⁸ (Resim 5.3.2.5.) Otobiyografik çalışma büyük ölçüde kişisel gibi gözükse de kimlik meselesini irdelediğinden oldukça politik bir tavra işaret etmektedir. Muholi, genellikle beyaz olmayan insanları görmezden gelen klişelere ve baskıcı güzellik

¹¹⁷ (“Zanele Muholi”, 2022)

¹¹⁸ (“Zanele Muholi”, 2022)

standartlarına meydan okumak adına etnografik imgeler ve bazı stereotip mecazlardan yararlanır.¹¹⁹

LGBT sanatı içerisinde AIDS hastalığını problem eden çalışmalar da ayrı bir önem taşımaktadır. Çünkü 1980'lerin başlarından itibaren bu hastalığa yakalananlar, medya ile hükümetler tarafından ahlakçı ve kin güden söylemlere maruz kalmıştır. Bu dönemde eşcinsel nefret söylemleri ve homofobi, medya ve hükümetler tarafından beslenmiştir. Aynı zamanda 1980'lerin sonlarından itibaren AIDS hastalığı ile körüklenen homofobik söylem Queer sanatçıları da etkilemiştir. ABD ve Birleşik Krallıktaki hükümetler, Queer sanatçılara sağlanan kamu fonlarının kullanılması yasaklanmış, Queer sanatçıların sanatsal arenada görünürlüğü engellenmeye çalışılmıştır.

Pek çok sanatçı da karşı bir mücadele alanı oluşturarak yaşadıkları sorunları gündeme getirmişlerdir. Bu mücadele içerisinde ACT UP, Gran Fury gibi aktivist gey topluluklar havadan afiş dağıtmak, muhalif mesajlar içeren reklam ve ilan siparişleri vermek gibi gerilla yöntemlerini kullanmıştır. “Sessizlik=Ölüm” ve “Tüm AIDS'liler Masumdur” kullandıkları sloganlar arasındadır. (Resim 5.3.2.6. ve Resim 5.3.2.7.)

¹¹⁹(Valentine, 2019)



Resim 5.3.2.6. Silence=Death Project, Aktivist Kampanyalarda Kullanılan İkonik “Sessizlik=Ölüm” Posteri 1987

Resim 5.3.2.7. Gran Fury “Hükümetin Elinde Kan Vardır” 1988

San Francisco merkezli, özel bağışlarla yürüyen gönüllü bir topluluk olan Names Projesinin düzenlediği AIDS Quilt anıtı ölenleri hatırlama ve onlar için yas tutma yolu olmuştur. (Resim 5.3.2.8.) AIDS Quilt anıtı ilk Washington’da 1987 yılında düzenlenen gey ve lezbiyen hakları için ulusal yürüyüş sırasında sergilenmiştir. Her bir pano AIDS’e bağlı hastalıklar yüzünden ölenlerin sevgilileri, arkadaşları ve aileleri tarafından dikilmiş ve üstleri isimler, mesajlar, resimler ile süslenmiştir.¹²⁰



Resim 5.3.2.8 Names Projesi “AIDS Quilt Anıtı” 1987

¹²⁰ Bkz. (107), CLARK, 186-187.

Felix Gonzales-Torres homoseksüel aşk, ilişki, aile, kimlik, arzu, cinsellik ve kayıp temaları doğrultusunda siyaset ve birey arasındaki ilişkileri irdelemektedir. Otobiyografik olarak değerlendirilen Gonzalez-Torres'in yapıtları, sanatçının hayatına sayısız gönderme yapmaktadır. Bir bireyin değil, bir çiftin, yan yana yaşamanın öyküsünü anlatır.¹²¹



Resim 5.3.2.9. Felix Gonzales-Torres “İsimsiz (Ross)” 1991

Gonzales-Torres, özel olan yani kişisel olanı kamuya açarken kamunun bu işlerin içerisinde dolanıp, alıp tüketebildiği bir durum yaratır. “İsimsiz (Ross)” adlı enstalasyonu renkli telefonlarla sarılmış şekerlerden oluşmaktadır. (Resim 5.3.2.9.) Gonzales-Torres, erkek arkadaşı Ross'un AIDS'e yakalandığında ideal kilosunu olan 79,4 kg ağırlığına denk gelen bir şeker yığını oluşturmuş, ziyaretçiler bu şekerlerden alıp tükettikçe, her sabah Gonzales-Torres şekerleri tamamlayıp tekrar ideal kiloya getirmiştir. Gonzalez-Torres'e göre ziyaretçiler şekerleri yedikçe aslında Ross'un bedeninden bir parçayı yemiştir. Bu tavır kilise anlayışı içerisinde İsa'nın etini yemekle eşdeğer tutulan anlayışa ironik ve alaycı bir şekilde yaklaşır.¹²²

¹²¹ Bkz. (53), BOURRIAUD, 78-79.

¹²² Bkz. (115), DEMİRAL, 91-92.

Gonzales-Torres'in oldukça kişisel olan yaklaşımı aslında bir o kadar da politiktir. Özellikle toplum tarafından dışlanan AİDS hastalığı mağdurlarını kendi hikayesi içerisinde görünür kılmaktadır. Dönemi içerisinde hastalıklı, öteki olarak nitelendirilen eşcinsel bireyi kendi yaşadığı travma üzerinden aşk, kaybetme korkusu, yas tutma, özlem duyma gibi duygular içerisinde irdelemektedir.

5.3.3. Günümüz Sanatında Etnik Kimlik Ayrımcılığı ve Irkçılık Karşıtı Eleştirel Tutum

İrk ve etnik kökenlere bağlı olarak geliştirilmiş olan ayrımcı yaklaşımlara karşı, Batı düşünce ve kültür dünyasında gelişen çok kültürcü eğilim içinde yeni ifade biçimleri oluşur. Kimlik olgusu üzerine oluşturulan tartışmalar, Kavramsal Sanatın stratejilerini sürdürürken toplumdaki ırk, sınıf, kültür, cinsiyet ya da cinsel kimlik ayrımcılığına yönelik ip uçlarını dile getirir.¹²³

Kimlik politikaları bağlamı üzerinde çalışan sanatçılar Batı dünyasının açık ya da örtük ayrımcı politikalarını görünür kıldığı gibi, dilsel ve ideolojik olarak öteki düşüncesinin birey üzerindeki psikolojik yansımalarını da dile getirmektedir.¹²⁴



¹²³ Bkz. (29), ANTMEN, 295.

¹²⁴ Bkz. (29), ANTMEN, 296.



Resim 5.3.3.1. Alfredo Jaar, “Bergama Projesi: Direnişin Estetiği”, 1992

Alfredo Jaar, soykırım, mültecilerin sınır ötesi yer değiştirmesi, gelişmekte olan ve sanayileşmiş ülkeler arasındaki güç dengesizliği gibi önemli siyasi ve sosyal meseleler üzerine yapıtlarını şekillendirir. Berlin Bergama Müzesi’nde sergilenen “Bergama Projesi: Direnişin Estetiği” adlı enstalasyonda, göç ve soykırım meselelerini irdeler. (Resim 5.3.3.1.) Bergama Sunağının merdivenlerine neon harflerle, göçmen ve sığınmacıların (çoğunlukla Türkler) evlerine yönelik saldırıların olduğu on beş Almanya şehrinin adları yazılır.¹²⁵ Sunağın karşı duvarındaki pencere kasalarına, Bergama frizinden şiddetli sahnelerin ayrıntıları ile birlikte sağcı dazlakların bağcıklı botları ve kısa saçlarına SS- Runenleri* tıraş edilmiş kişilerin siyah-beyaz fotoğrafları yerleştirilir.¹²⁶

Ek olarak, proje için yayınlanan bir bilgi sayfasında yabancılara karşı 1992 yılında Almanya’da meydana gelen otuzdan fazla şiddet eylemi listelenmiştir. Enstalasyonun başlığı, Peter Weiss’in “Direnişin Estetiği” adlı kitabına gönderme yapar ve enstalasyonun yeri olan Bergama Sunağı da haklarından mahrum bırakılmış, boyun eğmiş bir sınıfın göstergesi olarak yorumlanır. Dolayısıyla başlık ve yer arasında Jaar bir bağ kurmaktadır. Jaar, her türlü terörü ve onun uzun vadeli yansımalarını evrensel bir alegori içinde yeniden ele alır.¹²⁷

¹²⁵ (“Alfredo Jaar”, 2022)

* Almanca ‘da SS-Runen olarak bilinen Schutzstaffel’in runik amblemi, 1920’lerden 1945’e kadar Schutzstaffel (SS) bayraklarında, üniformalarında ve diğer öğelerde Nazi ideolojisinin ve Germen mistisizminin çeşitli yönlerinin sembolleri olarak kullanılmıştır

¹²⁶ (Rubiano Caballero, 2001)

¹²⁷ (Alvarado, 2009)

Provakatif işler üreten ve politik sorular soran Kader Attia kültürel kimlik, göçmenler, globalizm gibi evrensel konuları ele almaktadır. Batı Şeria'daki Hebron şehrinin yapısal durumundan esinlenen Attia “Yukarıdakiler ve Aşağıdakiler” enstalasyonu ile izleyicilerin içine girebildiği klostrofobik bir alan yaratmıştır. (Resim 5.3.3.3.)

Hebron, Filistinlilerin şehrin alt kısmında Musevilerin ise üst kısımda yaşadığı iki bölgeye ayrılmış bir şehirdir. İçerisinde Pazar yerinin ve Filistinlilerin dükkanlarının bulunduğu en işlek cadde şehrin üst kısmından atılan çöpler ve taşlardan dolayı kafes tel ile kapatılmıştır. (Resim 5.3.3.2) Attia enstalasyonunun içinde yürüyen izleyicilerin toplumdaki bölünmeyi hissetmesini hedeflemektedir.¹²⁸ Attia, Hebron şehrinde yaşayan Filistinlilere karşı yapılan ayrımcı tutumları, bölgedeki kamusal alanların yapısını referans alarak göstermektedir.



Resim 5.3.3.2. Hebron şehri pazar yeri, Batı Şeria: 1997'de Oslo barış sürecinin bir parçası olarak İsrail ve Filistin Yönetimi, Hebron'u H-1 ve H-2 olarak iki bölgeye bölmüştür. H-1 bölgesi Filistin Yönetimi tarafından, H-2 bölgesinin çoğunluğu da İsrail ordusu tarafından kontrol edilmektedir. Pazar sokağı, H-1 ve H-2 arasındaki dikey bir sınırdır, bu nedenle iki bölge arasındaki sınır koruyucu ağ ve metal plakalarla kapatılmaktadır.¹²⁹

¹²⁸ (Sassore, 2018)

¹²⁹ (Gessen, 2019)



Resim 5.3.3.3. Kader Attia “Yukarıdakiler ve Aşağıdakiler” 2015

Ötekilik sorunsalı çerçevesinde inceleyeceğimiz bir diğer grup, kökenleri 17. ve 19. yüzyıllar arasında ABD’ye zorla getirilmiş Afrikalı kölelere dayanan Afro-Amerikalılardır. Afro-Amerikalıların karşılaştığı ötekileştirici tutum, Batı’daki başka hiçbir etno-kültürel gruba benzememektedirler. Amerika’ya kendi istekleri dışında köle olarak getirilmiş, aynı zamanda çoğunluk kültürünün kurumlarıyla bütünleşmeleri de engellendiğinden, ırkçı ayırım yasalarıyla karşı karşıya kalmışlardır. Afro-Amerikalıların, Amerikan ulusuna üye olmaları engellendiği gibi başka bir ulusun üyesi olarak da görülmemişlerdir. Bu grup bir nevi ulussuzlaştırılmıştır.

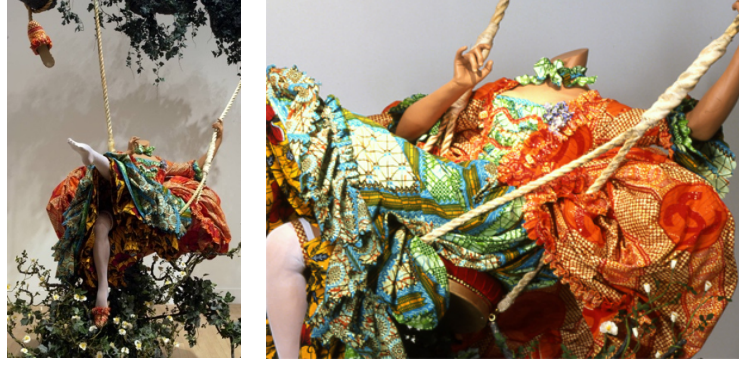
Aynı zamanda Afro-Amerikalıların ortak bir dilleri olmadığı için ulusal azınlık grubuna da girmezler. Farklı dillere sahip çeşitli Afrika kültürlerine mensupturlar. Ortak bir etnik kökene sahip olanlarının da ABD’ye getirildikten sonra bir arada tutmak için hiçbir girişimde bulunulmamıştır. Tam tersine aynı kültürden, aynı aileden gelenler Amerika’ya gelir gelmez birbirinden ayrılmıştır. Ayrıca özgür bırakılmadan önce kendi kültürel yapılarını yeniden kurmaya çalışmaları yasaklanmıştır. Kiliseler dışında siyahilerin kuracağı bütün birlikler hangi biçimde olursa olsun yasa dışı kabul edilmiştir. Bu yüzden de Afro-Amerikalıların durumu tüm öteki diye adlandırılan toplulukların içerisinde benzersizdir.

Kölelik 1860'larda kaldırılıp siyahilere yurttaşlık hakkı tanınsa da 1960'lara kadar beyaz yurttaşlarla ayrı okullara gitmelerini, ordunun ayrı birimlerinde hizmet vermelerini, ayrı trenlere binmelerini vs. gerektiren ayrımcı yasalara bağlı yaşamışlardır. Bu ayrımcı yasalar artık var olmasa da siyahilerin çoğunlukla iş ve ev bulma konusunda gayri resmi bir ayrımcılığa tabi tutulduğu, siyah nüfusunun toplumun alt sınıflarında ve yoksul semtlerde yoğunlaştığı, kamusal hayatta suç teşkil eden durumlarla özdeşleştirilen toplumsal bir önyargıyla karşılaştıkları görülmektedir.

1960'lardan itibaren yurttaşlık hakları hareketi yasal platformlarda toplumların kıyısına itilmiş halkların özgürlükleri adına birçok talepte bulunmuş ve bu kesimlerin toplumla bütünleşmesinin önünü kısmi olarak açmıştır. Afro-Amerikalılar ise siyahları bir ulus olarak yeniden tanımlayan ve bir tür siyah milliyetçiliğini içerisinde barındıran bir yoldan yürümüşlerdir. Toplumla bütünleşme alanında göçmenlere kimi haklar tanınmasına karşın, Afro-Amerikalılar ekonomik merdivenin en alt basamaklarına yığılıp kalmışlardır.¹³⁰ Bu durum aynı zamanda gittikçe yoksulluğa, marjinalleşmeye ve şiddete de itilen bir alt kültür yaratmıştır.



¹³⁰ Bkz. (89), KYMLİCKA, 502.



Resim 5.3.3.4. Yinka Shonibare “Salıncak (Fragonard’dan Sonra)” 2001

Yinka Shonibare; Afrika ve Avrupa’nın iç içe geçmiş ekonomik ve siyasi tarihinin sömürgecilik, ırk ve sınıf çatışmaları üzerindeki etkisini inceler. Shonibare’in üretimlerinde özellikle Viktorya dönemi stilini tercih etmesi, Viktorya stilini sömürgeci anlayışın görselleşmiş hali olarak değerlendirmesiyle bağlantılıdır. Ancak Shonibare, Viktorya stiline yaptığı göndermeleri kendi imzası niteliği taşıyan kumaşlar ile birleştirir. Afrika desenleri ile üretilmiş kumaşlar Shonibare’in melez kültürel kimliğine dair referanslar oluşturur.

Sanatçının tüm eserlerinde kullandığı kumaşlar, sömürge döneminde Hollandalılar tarafından Endonezya’nın batik tekniklerinden alıntılanmış ve ardından sanayileşmiştir. İngiliz imalatçıları da geleneksel Afrika tekstilinden türetilmiş tasarımlar üretmek için ağırlıklı olarak Asyalı iş gücü kullanarak Manchester’da Hollanda modellerini kopyalamışlardır. Kumaşlar daha sonra Batı Afrika’ya ihraç edilmiştir. Parlak renkleri ve geometrik desenleri siyasi ve kültürel mücadelesiyle ilişkilendirildiğinde Afrika Bağımsızlık Hareketi sırasında popüler hale gelmiştir.¹³¹

¹³¹ (Taylor, 2003)

Shonibare 18. ve 19. yüzyıl Batı sanat tarihine yönelerek ve dönemin başyapıtlarını dönüştürerek ürettiği yeniden üretimlerin hepsinde bu kumaşları kullanır ve kolektif kimliğimizin nereden geldiğini irdelemeye çalışır.¹³² Jean-Honoré Fragonard’ın ikonik Rokoko resminden yaptığı alıntılama ile oluşturduğu “Salıncak (Fragonard’dan Sonra)” enstalasyonu, Fragonard’ın resmindeki duygusal atmosferi bozma amacıyla oluşturulmuştur. (Resim 5.3.3.4.) Özellikle alıntı yaptığı baş yapıtlarda konu edilen boş zaman kavramı da çok önemli bir unsurdur Shonibare için. Çünkü Batı sanatında geniş yer edinen boş zaman tasvirleri, servet ve güç birikiminin insanları sömürmenin bir ürünü olduğunu hatırlatmaktadır. Yaptığı alıntılama aracılığıyla emperyalizm, aristokrasi ve kolonileştirilmiş toplumlar ile zengin sınıf arasındaki bağlantıları görünür kılar.

Shonibare Batı tarihindeki bazı karanlık anlara dikkatimizi çekerken Fransız Devrimine, Aydınlanma çağına ve Afrika’nın sömürgeleştirilmesine göndermelerde bulunur.¹³³



Resim 5.3.3.5. David Hammons “Kapüşon” 1993

¹³² (“Yinka Shonibare”, 2022)

¹³³ (Young, yayınlanma tarihi bilinmiyor)

David Hammons, kentsel Afro-Amerikan yaşamına dair topladığı objeler aracılığıyla gündelik hayatın sembollerinden oluşmuş bir dil kullanmaktadır. Heykellerini fil dışkısı, tavuk parçaları, Afro-Amerikan insanların saç telleri, ucuz şarap şişeleri gibi materyallerle üretir. Bu nesneler Hammons için yoksulluk ve siyah kentli sınıfın çaresizliğini yansıtmaktadır. Hammons'un seçmiş olduğu her nesne ABD'de yaşayan Afro-Amerikalıların yaşamını temsil etmektedir.¹³⁴ Hammons'un "Kapüşon" adlı eseri, kimi günlük kıyafetlerin Amerikan toplumunda Afro-Amerikan kimliğine dair ötekileştirici ve tehditkâr bir klişe olarak görülmesini eleştirmektedir.¹³⁵ (Resim 5.3.3.5.)

2020 yılında Minnesota eyaletinin Minneapolis şehrinde George Floyd isimli bir siyahinin polis tarafından öldürülmesiyle alevlenen "Black Lives Matter" (BLM) ırkçılık karşıtı sivil direniş tüm dünyayı etkisi altına alan eylemlere dönüşmüştür. Eylemler içerisinde pek çok sanatçı da yer almış, kamusal alanlarda gerçekleştirilen kolektif çalışmalar ile "BLM" hareketine destek vermişlerdir.



¹³⁴("David Hammons", 2021)

¹³⁵("David Hammons", 2021)



Resim 5.3.3.6. Dustin Klein “Anıtı Geri Kazanmak” 2020

Dustin Klein’ın BLM Video Projeksiyonları kapsamında gerçekleştirdiği proje, polisin elinde öldürülen siyah vatandaşların yanı sıra ABD tarihini şekillendiren siyahi figürleri de konu edinmektedir. (Resim 5.3.3.6.) Bir anma töreni fikri içerisinde geliştirilen proje, zamanla siyahların güçlenmesini vurgulayan temalara değinir.

Eş zamanlı olarak proje içerisindeki görüntülerden elde edilen baskıların satışı ile Black Lives Matter, Diversity*, Mutual Aid* gibi çeşitli alanlara yardım fonu sağlanmıştır.¹³⁶

Klein’ın projeksiyonunu uyguladığı Robert E. Lee Anıtı’nın da tartışmalı bir geçmişi vardır. ABD’de 1920’lerde beyaz ırkın üstünlüğünü savunanların öne çıkmasıyla Konfederasyona ait semboller özellikle güney eyaletlerinde yaygınlaşmıştı ve bu semboller içerisinde köleliğin kaldırılmasına itiraz eden General Lee’nin heykeli de bulunmaktaydı. ABD’de 2014 ve 2015’te siyahilerin polis şiddetine maruz kalmasını ve polisler hakkında adli işlem yapılmamasını protesto eden gösteriler sırasında da aynı heykel gündeme gelmiş ve kaldırılmasını talep

* LGBTQ + topluluğuna yardım eden bir grup

* Afet yardım fonu

¹³⁶ (Stewart, 2020)

eden protestolar yapılmıştır. Birçok kişi bu sembollerin beyazların üstünlüğüne inananları simgelediğini ve kaldırılması gerektiğini savunurken, karşı çıkanlar ise heykelin kaldırılmasını “tarihin silinmesi” olarak yorumlamış ve karşı gösteriler yapmıştır. Irkçılar ile ırkçılık karşıtları arasında oluşan gerilimli eylemlerde pek çok kişi yaralanmış ve üç kişi hayatını kaybetmiştir.¹³⁷

5.3.4. Günümüz Sanatında Göçmen ve Mülteci Krizinin Değerlendirilmesi

İnsanlar tarih boyunca bireysel veya kitlesel olarak bir yerden başka bir yere baskı, zulüm, yoksulluk, savaş gibi nedenlerden dolayı göç etmişleridir. “Göçmen” olarak adlandırılan bu insanlar; yurttaş olabilme hakkına sahip olanlar ve bu haktan yoksun bulunanlar olarak iki kategoriye ayrılmaktadır.

İlk grup göçmenler, 1960'lara dek göçmen kabul eden ülkelerin benimsediği göçmenlik modeline uyum sağlama süreci içerisinde yer almışlardır. Bu süreç, göçmenlerin mevcut kültürel normlar içinde asimile olmalarını hedeflemektedir. Göçmenlerin kamusal davranışlarında belirgin biçimde etnik olmaları, vatanseverlik karşıtlığı olarak görülmektedir.¹³⁸ İkinci grup ise kaçak göçmenler olarak sınıflandırdığımız ülkeye kaçak yollardan giren kişilerdir. Bu insanlar ülkeye geldiklerinde geleceğin yurttaşları ya da uzun vadeli yerleşimciler olarak bile görülmezler.¹³⁹

Michael Walzeranti, Antik Yunan'dan ödünç aldığı bir terimle bu grupları “Metik”ler olarak adlandırmaktadır. Metikler toplumla bütünleşmede yasal, siyasi,

¹³⁷ (Çolak, 2017)

¹³⁸ Bkz. (89), KYMLÍCKA, 493.

¹³⁹ Bkz. (89), KYMLÍCKA, 497.

ekonomik, sosyal ve psikolojik büyük engellerle karşılaşmaktadır.¹⁴⁰ Böyle bir politikanın olası sonuçlarından biri de kalıcı olarak tecrit edilmiş, yabancılaştırılmış ve ırkçı biçimde tanımlanmış bir alt sınıf yaratır.¹⁴¹ Bu durum toplum içindeki bölünmeyi, öteki olana karşı açığa çıkan fiziki veya psikolojik şiddeti beslemektedir.

Özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren diğer kıtalardan çeşitli nedenlerden ötürü Avrupa'ya olan göçün artmasıyla dünya genelinde bir göçmen krizi gündeme gelmiştir. Her ne kadar krizi yönetmek adına kimi önlemler alınsa da birçok Avrupa ülkesi tarafından hem politik hem toplumsal alanda göçmen nüfusa karşı bir direniş oluşmuştur.

1948 tarihinde Birleşmiş Milletler Genel Kurulu tarafından ilan edilen İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi her ne kadar tüm insanların eşitliğini vurguluyor olsa da ne yazık ki durumun pratikte işlemediği görülmektedir. Bildirge herkese sürekli baskı altında tutulduğunda, başka ülkelere sığınma ve kabul edilme hakkını tanımakta fakat bildirgenin hukuki bir bağlayıcılığının bulunmaması nedeni ile kolaylıkla suiistimal edilebilmektedir.

1951 yılında imzalanan Cenevre Sözleşmesi'nde göçmen trafiğini düzenlemek adına 1 Ocak 1951'den önce meydana gelen olaylar sonucunda ırkı, dini, tabiiyeti, belli bir toplumsal gruba mensubiyeti veya siyasi düşünceleri yüzünden zulme uğrayacağından haklı sebeplerle korktuğu için vatandaşı olduğu ülkenin dışında bulunan ve bu ülkenin korumasından yararlanamayan her şahıssa uygulanabilen bir düzenleme getirilir. Ancak 1951 yılından önce meydana gelen olayları ve dolayısıyla bu süreç içerisinde zulme maruz kalmış kişileri kapsamı altına

¹⁴⁰ Bkz. (89), KYMLÍCKA, 498.

¹⁴¹ Bkz. (89), KYMLÍCKA, 500.

alan düzenleme, göçmen krizine yönelik iyileştirme sürecinde eksik kalmaktadır. Bir diğer önemli hususta Cenevre Sözleşmesi'nin yalnızca Avrupa ülkelerindeki kişileri kapsamakta olması ve farklı kıtalarda zulme uğrayan kişilerin “mülteci” statüsüne girememesine sebebiyet vermesidir.

1967 yılında New York Protokolü ile söz konusu “kısıtlı” tanımların çıkarıldığı düzenlemeler yapılmış ve günümüzdeki halini almıştır. Fakat yine de protokol işleyiş bakımından oldukça problemli bir haldedir. Çünkü protokol devletlerin iradesi ile işlemekte, taraf devletler “herhangi bir zamanda” taraf olmaktan cayma hakkına sahip olmaktadır. Devletlerin kendi çıkarları doğrultusunda hareket etmeleri nedeni ile, belki de sözleşmelere en fazla ihtiyaç duyulan zamanlarda bile, devletler kendilerini bu protokolün dışarısında konumlandırarak imkanlara sahiptirler.¹⁴²

BM'ye bağlı Uluslararası Göç Örgütünün verilerine göre 1970'te dünya genelindeki göçmen nüfus 84 milyon iken 1990'da 153 milyona ve 2019 verilere göre de 272 milyona ulaşmıştır. Kalıcı çözümler getirilmedikçe göçmen nüfus artışı devam edecektir. Göçmen krizi, yalnızca siyasal ve iktisadi anlamda değil, ahlaki boyutta da ele alınması gereken bir problemdir. Etnisite, din, dil gibi ötekileştirici söylem ve yaptırımların uluslararası boyutta yeniden ele alınması ve çözüm üretmekte başarısız olduğunu kanıtlamış anlaşmaların yenilenmesi gerekmektedir.

Göçmen ve mülteci sorunları, sürgün ve yerinden edilme meseleleri günümüz sanatında da tartışılmaktadır. Sanatçılar, göçmen ve mülteci krizine yönelik hükümetlerin ayrılıkçı politikalarını eleştirir.

¹⁴² (Baykan, 2020)



Resim 5.3.4.1. Gülsün Karamustafa, Kuryeler, 1991

Gülsün Karamustafa, “Kuryeler” isimli düzenlemesinde Balkan Savaşı, Kafkas Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı’nın sözlü tarihinden alınmış anekdotları küçük kağıtlar üzerine yazarak, şeffaf, sargı bezi benzeri kumaştan yapılmış çocuk yeleklerinin içine diker. 1893 Harbi’nde Bulgaristan’dan Türkiye’ye gelen anneannesinin “Sınırları geçerken, bizim için önemli olanları çocuk yelekleri içine dikiyorduk” sözlerinden yola çıkan Karamustafa, doğrudan kendi anılarına dönerek bir sorgulama yapmaktadır. Çocuklar da dahil göçe zorlanan tüm insanların bu süreçte ağır yaralar aldıkları, zulüm gördükleri bilinen bir gerçektir. Bu yüzden de Karamustafa’nın yeleklerinin içi boştur.¹⁴³ (Resim 5.3.4.1.)

Mona Hatoum sürgün döneminde Beyrut’ta dünyaya gelen ve Filistin’den zorla göç ettirilen bir ailenin çocuğudur. Hatoum, Lübnan’da doğmuş olmasına rağmen Filistinli göçmen ailelere yönelik Lübnan’da uygulanan siyasi izolasyon politikası nedeniyle hiçbir zaman Lübnan kimliği alamamıştır. Sanat eğitimi almak için İngiltere’ye gitmiş, Lübnan iç savaşının patlak vermesiyle Beyrut’a geri dönememiştir. Bu yüzden de İngiltere’de uzun süre mecburi sürgün hayatı yaşamıştır.¹⁴⁴

¹⁴³ İ. Duben- E. Yıldız, **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, 172.

¹⁴⁴ Bahar DEMİRTAŞ ERCAN, **Feminist Sanat Hareketi ve Filistinli Kadın Sanatçılar**, 20.

Hatoum'un hayatına baktığımızda eserlerinin odak noktasının ev ve anavatan üzerine olmasını daha açık bir şekilde görmekteyiz. Hatoum'un deneyimlediği sürgün hayatı sanatsal üretiminde kavramsal ve metaforik olarak açığa çıkmaktadır. Göçebe bir hayatın köksüzlüğüne işaret ederken sürgün ve aidiyet arasındaki çelişkilere değinir.



Resim 5.3.4.2. Mona Hatoum “Acıları Boğmak” 2014

Hatoum “Acıları Boğmak” enstalasyonunda sürgünde olmanın eksikliğini ve acısını sergiler. (Resim 5.3.4.2.) Sürgündeki en büyük acı aslında mülksüzleştirme, kaybolma, tam anlamıyla göçebe olamama durumundan gelmektedir. Hatoum, izleyiciye sürgünün hem gerçek hem de zihinsel olarak hissettirdiği belirsizliği göstermektedir.¹⁴⁵

¹⁴⁵ (Sbitti, 2018)



Resim 5.3.4.3. İssam Kourbaj “Kaybedilen Başka Bir Gün” 2015

İngiltere’de yaşayan Suriye doğumlu sanatçı İssam Kourbaj, enstalasyonlarında Suriye mülteci krizine değinmektedir. “Kaybedilen Başka Bir Gün” enstalasyonunu Londra’da beş farklı yerde gerçekleştirmiştir. (Resim 5.3.4.3.) Her bir alan Suriye sınırları dışındaki mülteci nüfusunun bulunduğu yerleri ifade etmektedir.

İlaç kutuları, atılmış kitaplar gibi atık maddelerden oluşturulan enstalasyon minyatür bir mülteci kampını temsil etmekte ve göç, ev, çocukluk gibi temalara vurgular yapmaktadır. Sanatçı mülteci nüfusundaki binlerce kişinin isimsiz bir şehirde yani mülteci kamplarında yaşamalarının nasıl bir şey olduğunu gösterir.

Kourbaj enstalasyona önce 1579 kibrit ile başlar ve serginin her günü için bir kibrit ekler. İki haftanın sonunda 1593 kibrite ulaşılırken, her bir kibrit Suriye’deki ayaklanmanın başlangıcından itibaren geçen günlerin toplamını temsil etmektedir. Enstalasyonlarındaki birimlerin yoğunluğu ile izleyiciye krizin boyutunu hatırlatırken, plastik dil bağlamında kullandığı parçalanma, eksiklik unsurları burada yaşayan insanların her şeyden ayrı tutulmuş yaşamlarını ifade etmektedir.¹⁴⁶

¹⁴⁶ (Girgin, 2017)



Resim 5.3.4.4. Doris Salcedo, "Palimpsest" *, 2017

Doris Salcedo "Palimpsest" enstalasyonunu, son 20 yılda Avrupa'daki göçmen krizi sırasında ölen kurbanlara saygı niteliğinde bir anıt olarak tasarlar. (Resim 5.3.4.4.) İsimler bize Akdeniz'de boğulanların anonim bir kitle olmadığını, hayatları önemli olan, her bir ölenin hepimiz kadar insan olduğunu hatırlatmaktadır. Salcedo yapıtının hayattan alınan deneyimlere değil, yok olan deneyimin anısıyla ilgili olduğunu belirtir. Yaşadığımız travmaların hızla unutulması ve kolektif olarak yas tutma konusundaki yetersizliğimizi temsil etmektedir.¹⁴⁷

Salcedo yapıtlarında herhangi bir şekilde mağdur olmuş, zulüm görmüş insanların isimlerini kullanmayı tercih eder çünkü isim bir insanı diğerinden ayıran bir şeydir, onun benzersizliğinin etiketidir. Salcedo için su ile yazılan isimler unutulmuş insanların izini temsil etmektedir. Enstalasyon içerisinde yazı yok olduktan sonra kumda izleri kalır, bu insanın varoluşunun geçiciliğine dair bir metaforudur.¹⁴⁸

¹⁴⁷ (Faughnan, 2018)

* Üzerindeki yazı kısmen veya tümüyle silinip yeniden yazı yazılabilen parşömen

¹⁴⁸ (Bal, 2018)

5.4. Temellük Sanatı

Temellük sanatı, bir sanat eserinin veya simgesel değeri olan bir göstergenin çok, az bir müdahale ile ya da hiçbir dönüşüm yapılmadan tekrar üretilmesi anlamına gelen görsel sanatlara ait bir kavram olarak tanımlanır.¹⁴⁹ Temellük sanatının yöntemi içerisinde bir şeyin anlamını ödünç almak, çalmak, dönüştürmek, saptırmak veya kendine mal etmek gibi yaklaşımlar uygulanır ve yapılan alıntılmalarda genellikle ironik bir yaklaşımın benimsenmesi ile yapıtın eleştirel bir içeriğe sahip olmasına katkıda bulunulur.

Temellük sanatının önde gelen temsilcilerinden Barbara Kruger'a göre bu yöntem hem ideoloji eleştirisinden hem de yapı bozumdan yararlanmaktadır.¹⁵⁰ Temellük sanatı bir taraftan, ideoloji eleştirisindeki gibi ilk algılarımızın kesinliğiyle çelişmek ve temsil etmenin altında yatan gerçekliği sergilemek için klişeleri sorgulamaktadır. Diğer taraftan, yapı bozumda olduğu gibi herhangi bir algılamının kesinliğine karşı çıkmak ve gerçeğin bir temsiliyet olduğunu ifşa etmek için ustalık, özgünlük, yaratıcılık ve mülkiyet fikirlerini de sorgulamaktadır.¹⁵¹

Rosalind Krauss, "Avangardın Özgünlüğü" adlı makalesinde yüzyılın başında avangard sanatçı kimliğinin devrimci, anarşist, mistik gibi pek çok kılığa büründüğünü ancak öncü söylem içerisinde tek değişmeyen şeyin özgünlük konusu olduğuna değinir.¹⁵² Özgünlük arayışı içerisinde pek çok avangard sanatçı grit* figürüne başvurur. Bu figür, her seferinde sanki yeniden keşfetmişçesine ele alınır ve avangard söylem içerisinde bir özgünlük edimine karşılık gelir.¹⁵³ Ancak Krauss,

¹⁴⁹ ("Appropriation art", 2022)

¹⁵⁰ Bkz. (13), FOSTER, 151.

¹⁵¹ Bkz. (13), FOSTER, 152.

¹⁵² Bkz. (25), HARRİSON – WOOD, 1084.

* Grit: Birbirini kesen yatay ve dikey çizgilerin oluşturduğu izgara sistemi

¹⁵³ Bkz. (25), HARRİSON – WOOD, 1085.

gritin sanatçıları özgünlüğe değil yinelemeye mahkûm ettiğini söylerken, bu sanatçıların yapıtlarına olumsuz bir betimleme getirmek yerine, özgünlük ve yineleme terimlerine yoğunlaşmak ve bunların yan yana getirilmesine önyargısızca bakabilmeyi amaçlamaktadır.¹⁵⁴

Kopya kavramının bastırılmadığında ne olacağını sorgulayan Krauss, üretimleri eleştirel biçimde resimler olarak tanımlanan bazı sanatçıların çalışmalarına odaklanır. Krauss, özgün ve kopya meselesini irdelleyen 1980 sonrası sanatçı kuşağı içerisinde özellikle yapıtın köken kavramını ve bununla birlikte özgünlük kavramını radikal bir sorgulamaya tabi tutan Sherrie Levine'nin çalışmalarına yoğunlaşır. Levine'nin çalışma yöntemleri içerisinde kullandığı fotoğraflık reproduksiyon baskıları örnek olarak gösterir.¹⁵⁵

Reproduksiyon tekniği, Walter Benjamin'in "Mekanik Reproduksiyon Çağında Sanat Eseri" adlı denemesinde ifade ettiği şekliyle, reproduksiyonu yapılan nesneyi geleneğin sahasından koparır ve nesnenin tarihsel tanıklığı etkilendiği zaman, nesnenin otoritesi de sarsılmaya başlar. Benjamin, bunu ilerici olasılıklara yol açan bir durum olarak değerlendirmiştir. Otantiklik ölçütü, sanatsal üretime uygulanabilir olmaktan çıktığı anda, sanatın bütünsel işlevi tersine döner. Ritüele dayanmak yerine sanat, politikaya değinmeye başlar.¹⁵⁶

Sherrie Levine, Modern sanatsal fotoğrafçılığın içerisinde hepsi de erkek olan usta isimlerin yapıtlarını kendine mal ederken sanatsal kültürün oluşumunda edilgenliğe itilmiş kadının pozisyonunu görünür kılmakta, tarih boyunca meşru kılınmış erkek-kadın sanatçı ayırımına da gönderme yapmaktadır.¹⁵⁷ Genel olarak

¹⁵⁴ Bkz. (25), HARRİSON – WOOD, 1086.

¹⁵⁵ Bkz. (25), HARRİSON – WOOD, 1088.

¹⁵⁶ Bkz. (25), HARRİSON – WOOD, 559.

¹⁵⁷ Bkz. (13), FOSTER, 184.

sanatçının öncelikli amacı modernist süreçteki sosyal, cinsel ve kültürel kodlara dayandırılarak oluşan ötekilik sorunsalına değinmek olduğu söylenebilir.

Bir diğer taraftan da tüketime vurgu yapar nitelikteki tekrarlama düşüncesi ile başka bir sanatçının işini kendi işiymiş gibi yeniden sunarak, yapıtı sanatçısından ayırmaktadır. Bu sayede Levine imgelerin sahibinin kamuoyu olduğunu ileri sürerek, kopyaladığı imgeler üzerinden sanatçı ve yapıt arasındaki aidiyet ilişkilerini karmaşık bir hale getirmektedir.

New York'taki Modern Sanatlar Müzesi'nin eski eğitimcilerinden olan Philip Yenawine'e göre Levine için özgünlük yeni bir görsel yaratmaktan çok bir konuyu gündeme getirmekle ilgilidir. Dolayısıyla keşif ve biriciklik artık sanat üretiminde gerekli değildir.¹⁵⁸ Esas önemli olan betimlemenin ardındaki düşünce ile ilintilidir. Levine sanat tarihine mal olan yapıtlar üzerinden yaptığı alıntılar ile yapıtın sanat tarihi içerisinde konumlanışını, bu konumlanışın ardındaki belirleyici etkenleri görünür kılmaktadır.

Sherrie Levine fotoğraf tekniği dışında Marcel Duchamp, Constantin Brancusi, Vincent Van Gogh, Fernand Leger gibi 20. yüzyılın ünlü erkek sanatçılarının yapıtlarını da çeşitli yöntemlerle tekrar üretmiştir.

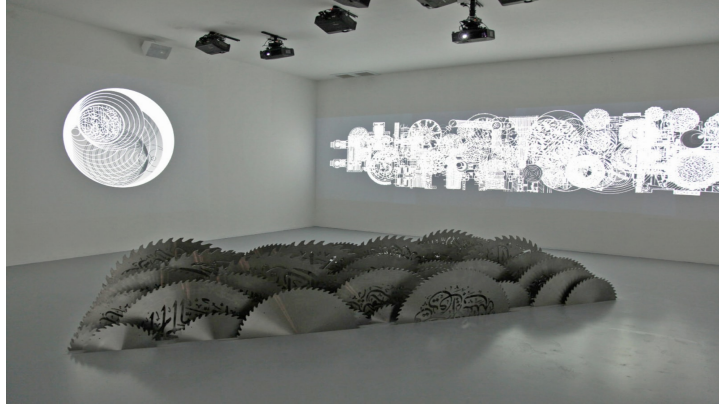
¹⁵⁸ Bkz. (69), BARRETT, 59.



Resim 5.4.1. Sherrie Levine "Buda" 1996

Levine, Duchamp'ın "Çeşme" isimli yapıtının bronz çeşitlemesini sunarak onu geleneksel heykel malzemesi ile buluşturmuş ve hazır yapıtın malzeme dağarcığı üzerinden yapılan sanatın niteliğine dair sorgulamalarını tekrar gündeme getirmiştir. Yapıtına "Buda" ismini vererek onu tapınma nesnesi haline dönüşmüştür. (Resim 5.4.1) Sanat nesnesinin geleneksel statüsüne yönelik yıkıcı bir eleştiri içeren Duchamp'ın pisuarının sanat nesnesi statüsünde müzeye girmesine gönderme yaparken, avangard eleştirinin dahi zaman içinde sanat kurumlarınca kabul görmesiyle eleştirinin yıkıcı etki gücünün kaybolmasına değinmektedir.

Temellük sanatı, sanat yapıtının özgünlük, orijinallik gibi sorunsallarını gündeme getirmesinin yanında cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine kadar uzanan ve belli güç ilişkilerinin şekillendirdiği toplumsal kodları irdeleyen eleştirileri de gündeme getirmektedir. Sanatçıların birbirinden farklı üretim yöntemlerini ve biçimsel yorumları kullanmalarına karşın benimsedikleri ortak nokta toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynayarak, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratan bir sorgulama süreci başlatmaktır.



Resim 5.4.2. Mounir Fatmi “Modern Zamanlar: Makinanın Tarihi” 2009-2010

Mounir Fatmi, çocukluğundan beri zihninde yer etmiş İslami motifler, kültürel objeler, Kuran’dan alınmış kaligrafik metinler kullanarak, kültürel ve toplumsal göstergelerin bireysel özgürlüğümüzü kısıtlamasına değinir.¹⁵⁹ Sanatçı için dil, baskın düşünceyi temsil eden bir araçtır ve dile ait göstergeler üzerinden yaptığı yapı bozucu yeniden üretimler, kültüründeki sosyal ve politik değişimlere işaret eder.

“Modern Zamanlar: Makinanın Tarihi”; enstalasyonunda, Arap hükümetinin ve toplumların temel bileşeni olan dini figürleri sürekli dönen çerçevelerin boş ve hipnotik duygusu¹⁶⁰ ile beraber kullanarak kültüre ait öğeler üzerinden ideolojilere yönelik bir eleştiri yapmaktadır. (Resim 5.4.2.)

Enstalasyonu içerisinde Fatmi, Charlie Chaplin’in 1936’daki “Modern Times” filminden esinlenerek, filmdeki ünlü makineyi kaligrafik motiflerin olduğu kakafonik bir video olarak tekrar tasarlamıştır.¹⁶¹ “Modern Times” filmindeki komik sahneler

¹⁵⁹ (Studio Fatmi, 2018)

¹⁶⁰ (Farzin, 2012)

¹⁶¹ (Merton, 2015)

içinde Chaplin'in makine tarafından tüketilen ve yutulan modern endüstri toplumundaki insanı sembolize etmesi¹⁶² ile Arap kültürünü oluşturan bileşenler arasında paralellikler kurmaktadır. Kültüre ait öğeleri de insanı sömüren bir makinaya benzeten Fatmi, günümüz üretim ve tüketiminin sonlanmaz hareketini vurgulamaktadır.

Ai Weiwei alıntılama ve yeniden üretim yöntemlerini kullandığı seramik çalışmalarında, hanedanlık dönemine kadar uzanan Çin kültürünün yapı taşlarına yönelik eleştiriler geliştirir. Var olan değerler sistemlerini sorgularken farklı dönüştürme yöntemleri kullanır. Bu yöntemler, ölümlerin küllerinin saklandığı kadim kapları parçalamak ya da bu kapların neredeyse tıpkılarını üretirken yaptığı müdahaleler ile onları dönüştürmektir. Ai Weiwei, geleneksel formları kullanarak simgesel olarak geleneği yıkar ve kendine yeni bir dil yaratır.



Resim 5.4.3. Ai Weiwei “Mavi-Beyaz Porselen Tabaklar” 2017

¹⁶² (Rossiter, 2008)



Resim 5.4.4. Ai Weiwei “Sütun Gibi Üst Üste İstiflenmiş Porselen Vazolar” 2017

Ai Weiwei adını Antik Çağın Homeros’a atfedilen önemli şiirinden alan “Odysseia”dan esinlenerek ürettiği porselen tabak ve vazolar ile tarihin döngüsel yapısı üzerine düşünmektedir. (Resim 5.4.3. ve Resim 5.4.4.) Odysseus’un Antik Çağdaki yolculuğu ile son zamanların bütün dünyayı etkileyen sığınmacı krizi arasında karşılıklı bir ilişki kurmaktadır. Savaş, harabeler, yolculuk, denizi geçmek, sığınmacı kampları ve gösteriler adı altındaki altı tema sığınmacı krizini anlatmakta merkezi rol oynamaktadır. Bu temalar günümüz sığınmacı sorununu tanımlayan travmaları yansıtmaktadır.¹⁶³

5.4.1 Parodi, Pastiş ve İroni

Temellük sanatı içerisinde etkin şekilde kullanılan parodi, pastiş ve ironi kavramları yaklaşım olarak birbirine fazlasıyla benzemekte, küçük farklarla birbirinden ayrılmaktadır.

¹⁶³ N. ROSENTHAL- S. PIERSON vd., **Ai Weiwei Porselene Dair**, Ed. Ayşe Anadol, 117.

Eski Yunancada “Parodia” sözcüğünden türeyen parodi, “Burlesque” yani taklit ederek alay eden anlamına gelmektedir. Aristoteles’in “Poetika”sındaki tanımlamaya göre ise destan, trajedi gibi ciddi bir yapıtın gülünç taklidi olarak tanımlanmaktadır.¹⁶⁴ Türkçede yansılama olarak adlandırılan parodi, TDK’ya göre ciddi olduğu var sayılan bir yapıtın bir bölümünü ya da tümünü biçimini bozmadan ona bambaşka bir içerik vererek, özle biçim arasındaki karşıtlıktan doğan gülünç ve eleştirel bir oyun olarak tanımlanmaktadır.¹⁶⁵

Geleneksel parodide taklit yoluyla ciddi bir yapıtın içeriğinin gülünç bir biçimde değiştirilmesine karşın, görsel sanat alanında çağdaş parodinin taklit yoluyla yaptığı dönüşüm, ironik dilin anlamı tersine çevirme biçimini kullanarak iki yapıt arasında eleştirel bir mesafe yaratmaktadır. Çağdaş parodide yeni bir anlam yüklemek söz konusudur. Taklit edilen yapıtın biçimsel özellikleri korunur, içeriği değiştirilir.

Parodinin izleyicisini yormadan göstermek istediği sonuca ulaştırmak istemesi her iki yapıt arasında biçimsel benzerliği zorunlu kılan bir taklit eylemini gerektirmektedir. Bu noktada parodinin taklide yakınlığı ve uzaklığı ile ilgili durumu tartışan iki karşıt görüş ortaya çıkmaktadır.

Linda Hutcheon; çağdaş parodiyi geçmişten gelen temsillere karşı eleştirel durum olarak ifade etmekte, geçmişin anlatım biçimlerini sorunsallaştıran bir anlatım biçimi olarak değerlendirmektedir.¹⁶⁶ Luce Irigaray’a göre de oyunsal bir tekrar yolunu kullanan parodi ele aldığı imge ile oluşturduğu yeni imge arasındaki farklılıkları görünür hale getirmektedir. Bu yüzden de egemen söylem içinde bir fark

¹⁶⁴ Kubilay AKTULUM, **Metinlerarasılık-Göstergelerarasılık**, 479-480.

¹⁶⁵ (“Parodi”, 2021)

¹⁶⁶ Bengisu BAYRAK, **Fotoğraf, Resim, Sinema, Video Sanatının Devinimli İlişkisi: Alıntılama ve Anlamlandırma**, 7-8.

yaratmak için taklidi etkin bir biçimde parodi yoluyla kullanmak gerektiğine inanmaktadır. Taklit etme eğer taklit ettiği nesneye yönelik dönüştürücü bir tavır ortaya koyuyorsa eleştirisini de gerçekleştirmiş olmaktadır.¹⁶⁷

Temellük sanatı içerisinde parodi ile yakın anlamda kullanılan bir diğer kavram da pastıştır. Ancak parodinin dönüştürücü etkisine karşın, pastiş bir taklit etme yöntemi olarak tanımlanmaktadır. Pastiş yöntemi bir sanatçının üslubunu, tarzını, dilini veya düşüncesini taklit eder ve önceki formdan hareket ederek yeni bir eser oluşturur. Bir sanatçının dil ve anlatım özelliklerini temel alarak onu anımsattığından dolayı stil öykünmesi olarak da tanımlanabilir.¹⁶⁸

Pastiş ilk olarak 19. yüzyılın sonu Avrupa romanında kullanılan bir yazım tekniği olarak tanımlanmış olsa da çağdaş sanat alanında da zaman zaman çağdaş parodinin yerine kullanılan bir kavram olmuştur.

Ancak Hutcheon ve Irigaray'ın çağdaş parodi üzerine geliştirdikleri daha önce bahsetmiş olduğumuz görüşlerine karşın Fredric Jameson, 20. yüzyılın ikinci yarısı ile beraber görsel sanatlara ait üretim alanlarında kullanılan temellük sanatına yönelik bir eleştiri geliştirir ve pastiş yöntemini sorgular. Jameson, çağdaş sanatın parodiyi kullanma yönteminin artık geçmiş yapıtların yağmalanmasından ibaret, mizahını yitirmiş bir pastiş olarak adlandırmaktadır. Modernizme özgü yenilikçi üslupların da kolaj mantığıyla günümüz sanatına mal edildiğini anlatan¹⁶⁹ Jameson'a göre pastiş yeni bir üslubun keşfedilmesinin daha fazla mümkün olmadığı bir sanat dünyasını temsil etmektedir.¹⁷⁰

¹⁶⁷ (Öğdül, 2011)

¹⁶⁸ (Şahin, 2015)

¹⁶⁹ (Dastarlı, 2013)

¹⁷⁰ Rifat ŞAHİNLER, **Sanatta Postmodern Kırılmalar**, 43.

Parodi ve pastiş ile yakın anlamda olan bir diğer kavram da ironidir. İroni kelimesi Yunanca “kendini küçültmek” anlamındaki “Eironeia” dan türemiştir. Kavram olarak ilk kez Aristoteles’in *Retorik* yapıtında rastlanılır. Yapıttaki tanıma göre ironi alaycı bir konuşma tarzıdır. İnsan ironi yoluyla konuşarak söylemek istediğinin tersini söylemektedir. Bu durum ironinin yapısal özelliği olan biçim-içerik arasındaki zıtlığı vurgulamaktadır.

Søren Kierkegaard, ironiyi düşünsel bir eylem şeklinde ele alan Sokrates figürünü merkezde tutarak inceler.¹⁷¹ Sokrates, Kierkegaard’a göre ironinin ne olduğunu, benimsediği ironik duruş ile ve başkalarıyla girdiği ironik ilişkilerle göstermiştir. Kierkegaard, Sokratik ironiye öznelliğin ortaya çıkışının bir işareti veya belirtisi gözüyle bakar.¹⁷² İroni yapanın asıl amacı kendisini özgür hissetmektir.

Kierkegaard’a göre ironi, söylenen sözün tersinin ima edilmesi ile meydana gelen bir söz oyunudur ve bu yüzden muamma ile çözümü bir arada barındırır, insanları düşünmeye davet eder. Ancak Kierkegaard, söz ile ima edilen arasında kurulan karşıtlığın, olumsuzluğu görme ve alay olmadığını ifade eder.¹⁷³ İroni söylenenin arkasındaki söylenmeyene işaret eder.

İroni bir kodun karşıt anlamda kullanımıdır, dolayısıyla yapıtta ironinin kullanımı eleştiriye güçlendirmektedir. İronik ve parodik yaklaşımda izleyici tarafından keşfedilmesi gereken bir sır vardır. Ancak parodik yaklaşımda izleyicinin fazla yorulmadan hedefe ulaştırılmasına karşın, ironik yaklaşımda bu yol daha karmaşıktır. İroni bazen anlam ve dil farklılığı temelinde, bazen yapıtların taklitler-

¹⁷¹ (Bircan, 2016)

¹⁷² A.g.k., Bircan.

¹⁷³ A.g.k., Bircan.

inde, bazen de alıntılamalardaki parçaların ilgisiz ilişkilerinde ortaya çıkmaktadır.¹⁷⁴ Sonuç olarak çağdaş parodi ya da pastiş yoluyla yapılan alıntılamalarda, alaycı tavrın yanında ironi muhakkak olmalıdır ki yapıtın söylemi içinde eleştirel bir durum yaratılabilsin.

Temellük sanatı içerisinde sanatçıların parodi veya ironi veya pastiş yöntemlerini tercih etmelerindeki amaç geleneksel anlatıları öykünme yoluyla eleştirmek ve sonucunda kalıplaşmış bu yapılara ait algıları dönüştürme çabasıdır. Bu yönelim ister sanat tarihinden ister kalıplaşmış kültürel kodlardan yapılan alıntılamar aracılığıyla olsun, göstergelerin egemen söylemlerce tasarlanmış olduğunu açığa çıkarmayı hedeflemektedir. Sanatçılar tarih içerisinde hangi göstergelerin hangi ideolojik amaçlarla oluşturulduğunu ya da yüceltildiğini ya da hangilerinin bastırıldığını gösterebilmek için geleneksel anlatılara eleştirel bir içerik yükleyerek tekrar üretmişlerdir.

Jack ve Dinos Chapman kardeşler politika, din ve ahlakı ince bir espriyile sorgulamaktadır.¹⁷⁵ Aydınlanma düşüncesinin dayanaklarından yola çıkarak Batı'nın kültüre bakışını büyük ölçüde niteleyen kimi ideolojik varsayımları yapı sökücü bir yaklaşım ile eleştirmektedirler.¹⁷⁶

Chapman kardeşlerin ele aldıkları ve bir dönüştürme işlemine tuttıkları imgeler modernist sanatın ikonları ya da modernist sanatın yücelik fikri üzerinedir. Kasıtlı olarak kullandıkları alaycı dil sayesinde sanatın yücelik statüsünü bozuma uğratırlar. Chapman kardeşler yapıtlarında şiddet, teşhir, ölüm ve taklidi kullanarak

¹⁷⁴ Hatice Kübra ERGİN HALHALLI, **Sanatın İronik Boyutları**, 18.

¹⁷⁵ ("Jake&Dinos Chapman like a dog returns to its vomit", 2020)

¹⁷⁶ N. HACKWORTH – J. CHAPMAN vd., **Jake & Dinos Chapman Anlamsızlık Aleminde**, Ed. Süreyya Evren, 12.

inşa ettikleri derinlikten yoksun “estetik atalet” * kavramına odaklandıkları görülmektedir.¹⁷⁷ Yapıtlarını bir harabe olarak tanımlayan Chapman kardeşler, modernitenin ölümüne gönderme yaparak toplum trajedisinin ne anlama geldiğini sorgulamaktadır.



Resim 5.4.1.1. Jake ve Dinos Chapman “Büyük Marifet! Ölülere Karşı!” 1994-2005

Chapman kardeşlerin Goya ile bağlantılı binin üzerinde iş ürettikleri

*İsteksizlik ile yorgunluğun, tembellik ile depresyonun, yavaşlıkla yılgınlığın, hayal kırıklığı ile kayıtsızlığın, tükenmişlik ile tepkisizliğin ortaya karışık halde insanın ruhunu ele geçirme durumu. Atalet bilinenin aksine tembellik değil, bir eylemsizlik halidir.

¹⁷⁷ Bkz. (177), Hackworth- Chapman, 61.

söylenebilir. Bunların çoğu 82 gravürden oluşan ve yaygın olarak “Savaşın Felaketleri” diye anılan, 1808 ile 1814 arasında İber yarımadasında yaşanmış

Yarımada Savaşındaki şiddet sahnelerini betimleyen seriye odaklıdır. Chapman kardeşler, Goya’nın Aydınlanma kültürünün pragmatik bir sembolüne dönüştürülmesine ve Aydınlanma ideolojisinin Goya’nın yapıtlarında görülen olumsuz ve kötümser olanı dahi indirgeyici ilerleme anlatılarının içine dahil etmesini eleştirirler. Chapman kardeşler; böylesine kötümser bir eserin Modern sanatın ilerlemeci anlatıları içinde sömürülmesi olarak görmektedirler. Bu duruma alaycılıkla yanıt veren Chapman kardeşler, özellikle Goya’nın “Büyük Marifet! Ölümlere Karşı!” yapıtından hareketle yaptıkları yeniden üretmeler ile simgesel anlamının içini boşaltırlar.¹⁷⁸ (Resim 5.4.1.1.)

Chapman kardeşler, modernist sanat değerlerine saldırırken dönemin yapıtları üzerinden bir tekrar üretim ve yapıtları aracılığıyla da geleneksel değerlere kendi eleştirel yorumlarını katarlar. Alaycı bir şekilde eleştirdikleri yapıtların ardındaki tarihi ve ideolojiyi hedef alırlar.

¹⁷⁸ Bkz. (178), Arter, 13-14.

6.SONUÇ

Plastik Sanatlar insan yaşamının olumsuz görüntülerine karşı güçlü eleştiriler geliştiren ve dünyayı dönüştürme amacı taşıyan odakların arasına 19. yüzyıl sonlarından itibaren katılmaya başlar. Birinci Dünya Savaşı ve ertesinde Dada akımının gündeme getirdiği olgular ve bunları ifade etme biçimleri eleştirel sanat açısından önemli bir evre oluşturur. Dada, geçerli sanat ve estetik değerlere karşı bu değerlerin toplumsal dayanaklarını da reddeden bir düşünce alanını açmıştır. Ayrıca Dada düşüncesinin sanat nesnesini ortadan kaldırmayı önermesi, sanatı bir eylem olarak görmesi sanatın güncel ve tarihsel konumunun değiştirilmesinde etkili olmuştur.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında sanatçı kuşağı, kavramın öne çıktığı her tür araç, yöntem ve disiplinden faydalanan uygulamalar gerçekleştirir. Kuramsal ve toplumsal alanlardaki tartışma alanlarının da çeşitlenmesi ile de sanat savaş, ırkçılık, cinsiyetçilik karşıtlığı gibi konular üzerine düşünen, farkındalıklar yaratmayı hedefleyen bir alan haline gelir. Bu uygulamalar içerisinde performanslar, düzenlemeler, izleyici ile zihinsel süreç ortaklıklarının kurulduğu etkinlikler de göze çarpar.

Fluxus, izleyici ile iş birliğinin teşvik edildiği, herkese açık bir yaratıcılık biçimi önerirken, Sitüasyonist Enternasyonal de sanat üretiminin anonimleşmesi ve kolektif bir sanata dönüşmesi, bir diyalog sanatı biçiminde doğrudan gündelik hayatta var olması gerektiğini, kalıcılık gözetilerek üretilebilecek bir eser yaratma fikrinin terk edilmesini savunur. Sanat maddi biçimden bağımsız, insanın düşünce ve eylemi şeklinde olmalıdır. 1980'lere kadar uzanan bu süreçte galeri veya müzelerin hem fiziksel hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda, doğada gerçekleştirilen arazi sanatı türünde projeler gerçekleştirilerek izleyici ile sanat yapıtı ilişkisinde yeni formlar oluşturulur. Galeri ve müzelerin otoritesine karşı tepkiler içeren bu etkinlikler sosyolojik, politik ve ekolojik sorunların altında yatan gerçekliklere dikkat çeker.

1980'li yıllardan itibaren bu tartışmaların ve pratiklerin birikimi üzerinde daha güçlü bir muhalif sanat olgusu karşımıza çıkar. Berlin Duvarının yıkılışı ile simgelenen soğuk savaşın bitişi, uluslararası ekonomik, siyasi ve kültürel ilişkilerdeki değişim, yeni düşünce formları yaratır; ulus ve sınıf odaklı ideolojik anlayışlar yerine bireysel kimlik arayışlarını öne çıkarır. Sanatın, dünyayı dönüştürme ereği ile gerçekleştirdiği sanat pratiklerinin deneyimi eleştirel sanatı eskiye oranla daha politik bir içerik geliştirmeye yönlendirir.

Kamusal alan sanat pratiklerinde de yeni anlayışların geliştiğini görürüz. Özellikle heykel sanatı açısından kamusal alanlarda yer alan yapıtlar içinde 20. yüzyılın başından beri yaşanan tartışmaların olduğu evreyi okuyabileceğimiz uygulamalar karşımıza çıkar. Provokatif öğeler de içeren kimi uygulamalar, kamusal alanda farkındalıkları güçlendirmek için bir ifade aracı olarak kullanılır. Anıt anlayışlarına ait kalıpların yıkıldığını, geçerliğini yitirmiş bu kalıpların, yapıtların anlam bağları içinde çok da dolaylı olmayan biçimde eleştirel bir öge olarak kullanıldığı örnekler ile karşılaşmaya başlarız. Kalıcılığın simgesi olarak kabul görmüş malzemeler kalıcılık kavramının alaycı bir dilde eleştirilmesinin araçlarına dönüşürler. İktidar sembolleri iktidar eleştirisinin araçlarına dönüşür. Kamusal alanlarda ırk ayrımcılığı, siyasi şiddet vb. konular radikal etkinliklerle gündeme getirilir; kamusal alan sanat pratiklerinde herkese özellikle dışlanmış gruplara kendini ifade etme olanağının sağlandığı ortak eylem alanlarına dönüşen etkinlikler gerçekleştirilir. Sanat yapıtı ve izleyici arasındaki mesafeler azaltılmak istenmektedir.

Türkiye'de ise eleştirel sanatın 1980'ler ve özellikle de 1990'lara doğru belirginleştiğinden söz edilebilir. Sanatçıların, devlet-toplum ve sanat ilişkisi bağlamında aydınlanmacı rol misyonunu terk ederek, dönemin siyasi yapısı ve politik meselelerine karşı eleştirel bir duruş sergilediklerini görürüz. Özellikle kimlik siyaseti meseleleri çerçevesinde ilerleyen eleştirel düzlemler oluşur. Bu meselelerin küresel, sosyal, kültürel ve siyasi boyutları tartışılır. Bu yıllarda; göç, yurt, militarizm, ulusçuluk, kimlik, cinsiyet, politika, çok kültürlülük, globalleşme gibi kavramlar yeni

yeni belirginleşen eleştirel bakış açısına sahip sanatçıların irdelediği konular arasındadır.

Günümüz sanatının belirleyici özelliklerinden biri olan eleştirelilik, Neoliberal politikalar ekseninde de bazı açmazlarla karşı karşıya kalmaktadır. Neoliberal politikaların toplumun her alanına nüfus etmiş daha verimli, daha üretken, daha özgür bir toplum inşası üzerine kurdukları sahte misyonları çağdaş sanat alanını da etkisi altına almış ve tartışmalara neden olmuştur. Günümüz kurumsal yapılanmaları içerisinde ekonomik ölçütlerin, eleştirel değerlendirmenin yerine konması, fiyat sisteminin sanat eserini sanat dünyası içerisinde konumlandıran en belirleyici aktör haline getirmiştir. Bugün bir eserin çağdaş sanat kapsamındaki yerinin onaylanması ve değerini bulması satış başarısına indirgenmiştir. Bugün sanat yapıtının değerinin, içeriğinden çok sanatçının bağlı olduğu galeri ve koleksiyoncuların yapısıyla belirlenmekte olduğu durumlar sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Sanatçıların görünür olabilme ön koşulu olan bu ortaklıklar, sanat yapıtlarının içtenliğini yitirdiğine dair tartışmalara neden olmaktadır. Muhalif sanat yapıtları bazen Neoliberal sistemin çarkına dahil olmakta, hatta bu sistem tarafından desteklenmektedir. Neoliberal politikaların mikro kimlikleri önceleyen bir anlatı kurma iddiası ise sanatçıyı yerel ve yerelci olmaya teşvik ederken, sanatçıları da manipüle etmektedir.

Tüm bu olgulara rağmen çağımız sanatı, günümüzün sorunlarının kaynağı olan sistemler karşısındaki etkisini, eleştirel içerikli sanat yapıtlarının sorgulayıcı yaklaşımı içinde arttırmaktadır.

7. UYGULAMALAR

Eser/Metin alışmaları süresince kuramsal araştırmalar ile paralel olarak sürdürdüğüm atölye çalışmalarımda hem sanat tarihinin hem de içinde yetiştiğim yakın çevrenin geleneklerine ait göstergelerini referans alarak, yeniden yorumlamak ve evrensel ölçekte yaygınlaşmış anlatılara yönelik izlenimlerimi gündeme getirmeyi hedefledim. İlk çalışmalarımda hem kendi yaşamım hem genel olarak kadınların yaşamı içinde özgürlük alanlarını daraltan ve sorgulanmasına bile izin verilmeyen düşünce ve kuralları yansıtan nesneleri yeniden üreterek, karşı ıkışlarımı bazen örtük bazen de açık bir ifade biçimi ile görselleştirdim.

Yapıtlarımda, yaygın anlatılar içerisindeki gizli kalmış cinsiyetçi söylemleri görünür kılmak amacıyla oto biyografik referanslar kullandım. Bu referanslar aracılığı ile ailem ve ailemin dahil olduğu kültürel evre içerisinde, kadınlara “nefes alma alanı” amayan yaşam biçimlerinin yaygın onayı ve sorgulanmayışı çalışmalarımda temel motivasyonu oluşturdu diyebilirim.

Uygulamalarım içerisindeki ilk seri olan “Kültür İnşası zerine Bir Hikâye”, bebekliğın tersine ocukluğın biyolojik bir kategori değil, toplumsal bir kurgu olduğu fikri üzerine inşa edilmiştir. Bireyin toplumsal bir aktör olarak şekillendirilmesi sürecine odaklanır. Referans aldığım temel unsurlar ise çocukluk dönemime ait kıyafet ve ayakkabıların bir yeniden yorumlanmasıdır.



Resim 7.1. "Kaybedilmiş", Polyester, 86x56x26cm. 2020-22

"Kültür İnşası Üzerine Bir Hikâye" serisi genel anlamda benim ve ailemdeki benden önceki iki kuşaktan kadının, çocukluk dönemlerinden itibaren başlayan, kültürel kodlar içerisinde kayıp ve eksik hissetme duygusuna odaklanır. (Resim 7.1.)



Resim 7.2. “Kelebekli ölü doğa”, Polyester, Poliüretan, Gümüş, Sıcak Mine, Piring
20x35x40 cm.
2021

Bazı heykellerimde kullandığım ayakkabılar ise benim ve annemin çocukluk dönemine ait, aynı yaş aralığında giymiş olduğumuz ayakkabılardır. Tekrar ürettiğim ayakkabıları natürmort mantığı ile düzenledim. Bu natürmortda yer alan ayakkabılar bedeni temsil eden, ayakkabı ve parmakların karışımı ile oluşturulmuş hibrit bir formdur. Yastık ise hem eve dair konfor alanı çağrıştırırken hem de üzerine yerleştirilen nesne için bir teşhir alanıdır. Bir kız çocuğunun büyüme evresinde yönlendirildiği kadınlık rollerinin göstergelerinden biri olarak kullanılır. Bu yüzden de onu çevreleyen kültürel kodlar içerisinde natürmortun bir parçası olan ama görünmeyen figür, aynen natürmort geleneğinde kullanılan nesneler gibi metaforik olarak cansızdır. (Resim 7.2.)



Resim 7.3. “Çok mu çok değerliyim?”, Polyester, Poliüretan, Pirinç, Ahşap, Zirkon Taş
42x55x11cm. 2020

Bir anı çerçevesi olarak tasarladığım kompozisyon (Resim 7.3.) içerisinde yine çocukluk dönemime ait ayakkabılarım ve natürmort geleneğine dair simgeleri yer alıyor. Kompozisyonun, anı çerçevesi şeklinde kurgulanmasının en önemli nedeni de özellikle kendi kültürümde şahit olduğum vaftiz, düğün gibi özel anlarımız diye nitelendirdiğimiz bu anları, bir nesne aracılığı ile ölümsüzleştirme geleneğine gönderme yapmaktır.

Bazı uygulamalarım içerisinde bilinçli olarak kullandığım kuyumculuğa dair öge ve metotlar hem değerli olanı gösterirken, mevcut anlatıların çarpıklığına işaret eden ironik bir anlatım oluşturmaktadır. Ayrıca asırlardır bir iş kolu olarak kuyumculuğun Ermeni kültürü ile bağdaştırılmasını ilk başta üzerime yapışan bir etiket olarak görmeme karşın, şimdi kendi özgün uygulamalarımda eleştirel bir düzlem oluşturmak için ele aldığım bir alana dönüştürmek istedim.

Sanat tarihindeki kimi başyapıtları referans alarak yeniden yorumladığım “Kara Tarih Anlatıları Üzerine Bir Yorumlama; Ötekini Görünür Kılmak” serisinde gene, ikonografi içerisinde gizli kalmış cinsiyetçi söylemleri görünür kılmayı amaçlamaktayım. (Resim 7.4., Resim 7.5., Resim 7.6., Resim 7.7. ve Resim 7.8)

Natürmort gibi simgesel anlamları yoğun olarak içerisinde barındıran bir resim türünden yola çıkarak oluşturduğum seri, görünenin ötesindeki bir gerçekliğe işaret etmeyi hedeflemektedir. Natürmort geleneği içerisindeki nesnelerin kurgusu aslında “egemen olanın” kimliği ve onun değerlerini sembolize etmek için kullanılan birer araç olarak temsil edilmesine dayanır. Natürmortlar içinde yer alan, değerli eşyaların, nadide bitki veya hayvanların resmedildiği görkemli resimler kimlik inşasına dair alt kodlar da barındırmaktadır. Bu yapıtların içerisinde benim için en can alıcı nokta egemen kimliğin temsili için ötekinin varlığına, ötekinin tanımlanmasına hatta bu tanımın küçümseyici bir anlayışa dayandırılmasıdır.

Benim natürmortlarımda ise “öteki olan” egemen olanı ifade etmek için bir araç olarak teşhir edilmeyi kabul etmez. Kendileri için vardırlar, kendilerini ve üzerlerine yapışan “Kara Tarih Anlatıları”nı görünür kılmak, anlatıları sarsmak için vardırlar.



Resim 7.4. "Etine Dolgun Güzel Kadın", Seramik, Ahşap, 42x40x14 cm. 2021



Resim 7.5. “Ölü Kuşlar ile Portre”, Porselen, Ahşap, 40x36x14cm. 2021

Kompozisyonlarımdaki natüremort öğeleri ile birleştirdiğim uzuvlar, beden kesitleri, beden bütünlüğünün bozulması, bedeni parçalara ayırma ve onu bir nesneye dönüştürme anlayışına gönderme yapmaktadır. Parçalanmış beden kimliksizdir, nesneleşmiştir. Benzer bir nesneleştirme, kadın bedeni üzerinde ataerkil bakıştan kaynaklanır. Bu bakış açısı bedeni bacak, kalça, göğüs gibi parçalara ayırarak bireyselliğinden koparır. Ancak projemdeki beden kesitleri ataerkil bakışın, bireyselliğinden koparılmış kadın kavramına ait göstergeler olmanın ötesinde, bireyi bir nesneye indirgeyen bakışı eleştirmektedirler. Bu seri içerisinde seçmiş olduğum simgesel elemanların, farklı ve tuhaf, rahatsız edici şekilde bir araya gelmesini; kalıplaşmış anlatıların dışına çıkmasını amaçladım. (Resim 7.4., Resim 7.5.)



Resim 7.6.“Venüs Kapanı ile Natürmort”, Gri ve Beyaz Seramik, Ahşap, 34x35x12cm. 2021

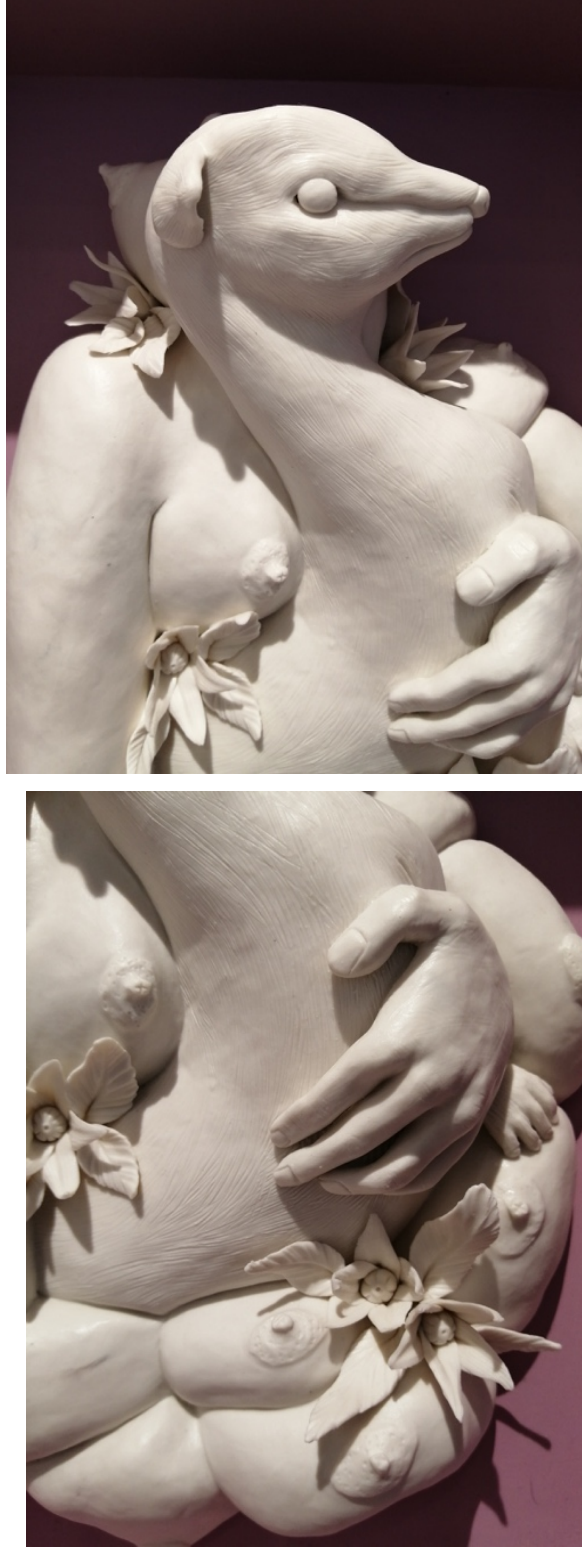
Uzuvlar ile birlikte kurguladığım çiçekli natürmortlarımdaki çiçekler zehirli ve ölümcül bitkiler olmalarının yanı sıra bitki bilimlerindeki adlandırmalarıyla kadın bedeni üzerindeki cinsiyetçi söylemleri de görünür kılmaktadır. Botanik içerisinde en ölümcül bitkilerin kadına dair göndermelerle adlandırılması, kadın kimliği üzerine yapıştırılan tehlikeli, şeytani, dünyaya kötülük yayan bir varlık olarak tanımlayan mitlerin bir uzantısı olarak da görülebilir. Mitlerdeki şeytani varlık aslında egemen anlatıya karşıt, düzen bozucu olduğu için bu yönde tanımlanır. Çoğunlukla ikonografide kullanılan bitkiler bedenin saflığını sembolize etmeyi amaçlarken, benim tercih ettiğim bitkiler düzen karşıtı olarak damgalanan bedenin ötekileştirilmesini göstermek amacıyla kullanılmıştır. (Resim 7.6)



Resim 7.7. "Güzel Avrat Otu (Bella Dona) ile Natürmort", Gri ve Beyaz Seramik, Ahşap, 37x31x24cm. 2021

Natürmortlarım içerisinde bazı uzuvlarla yaptığım kompozisyonlarım sanat tarihindeki kadın bedeni temsilleri üzerine bir sorgulama yapmaktadır. Agnolo Bronzino'nun "Venüs, Cupido, Ahlaklık ve Zaman" ya da "Capitolino Afrodites'i" gibi sanat tarihinin kimi başyapıtlarında sıklıkla gördüğümüz kadının bedenini narin bir el hareketiyle örtmesi ile vurgulanan cinsel bir obje olarak konumlandırılmasını ele almaktayım. Bu yapıtlardaki el ve göğüs temsili arasındaki ilişkiyi kendi çalışmalarımda tekrar yorumladığımda çok daha şiddetli bir harekete dönüştürerek, örtünme adı altında kadını erotik bir nesneye indirgeyen anlayışı bozmayı amaçlamaktayım. (Resim 7.7.)





Resim 7.8. "Kakımlı Kadın" Alegorisi, Porselen, 32x23x10cm. 2022

Heykel, Leonardo da Vinci'nin Milan Dükü Ludovico Sforza'nın metresinin portresi olan "Lady With An Ermin" in bir yeniden yorumudur. Kürkünü kirletmemek adına avcılardan kaçmak için çukurlarda saklanmaktansa ölmeyi tercih eden kakım, her ne pahasına olursa olsun saflığını koruması gereken kadını temsil etmektedir. Saflık, temizlik ve asalet simgeleri üzerine oluşturulan ikonografi ile oynayarak, kadın bedeni üzerine yapıştırılan kirlenmemişlik dayatmasını sorgulamayı hedeflemekteyim. (Resim 7.8.)



Resim 7.9. "Yastık Altı Hikayeleri-İlmek İlmek İşledim Ama Çok Canım Acıdı", Mavi ve Beyaz Porselen, 26x22x8cm. 2021-22



Resim 7.10. "Yastık Altı Hikayeleri-Lekesiz Gebe, Sümüklü Böcek Sembolizmi", Siyah ve Beyaz Porselen, Pirinç, Salyangoz Kabuğu, 20x20x12cm. 2021-22



Resim 7.11. “Yastık Altı Hikayeleri- Kutsal Kuş, Gözlerim Kamaştı” Gri ve Beyaz Seramik, 32x25x10cm. 2021-22



Resim 7.12. "Yastık Altı Hikayeleri-Rahatsız Uyku", Seramik, 33x25x18cm. 2021-22

“Yastık Altı Hikayeleri” diye adlandırdığım seride kullandığım uzuvlar ve natürmort öğelerinin yanında yastık hem benim için eve dair, sıcak, konfor alanı etkisi yaratırken hem de üzerine yerleştirilen nesne için, onu yutan bir teşhir alanı gibi konumlanmaktadır. Yani yastıkların benim için çift anlamı vardır; bir konfor alanı yaratmasına karşın kendine ait en özel alanda dahi toplumsal baskıyı hisseden bedeni sembolize etmektedir. Egemen anlatıların bedenimizi şekillendiren yaptırımları, bize en yakın olan çevreden, doğduğumuz andan itibaren başlamaktadır. Yastıklar ile beraber kurguladığım göstergeler, dişilik üzerine oluşturulan ikonografilerden de faydalanarak bir sorgulama yapmaktadır. (Resim 7.9., Resim 7.10., Resim 7.11. ve Resim 7.12.)



Resim 7.13. “Hiçbir zaman saf olmadım, olmak da istemedim” Kâğıt üzerine suluboya, 33x36cm. 2020



Resim 7.14. “Hiçbir zaman saf olmadım, olmak da istemedim” Kâğıt üzerine suluboya, 36x30cm. 2020



Resim 7.15. “Hiçbir zaman saf olmadım, olmak da istemedim” Ahşap üzerine akrilik, 39x27cm. 2020



Resim 7.16. “Hiçbir zaman saf olmadım, olmak da istemedim” Kâğıt üzerine suluboya, 47x30cm. 2020

Uygulamalarım içerisindeki “Hiçbir Zaman Saf Olmadım, Olmak da İstemedim” başlıklı resim serisi, İncil resimlerinin güncel bir parodisidir. İçerisinde,

birçok sembol bulunmaktadır. Tüm resimlerdeki ortak nokta her resmin merkezinde yer alan yüzü altın varakla kaplı kız çocuğu figürleridir. Kendini ayırt edici, tanımlayıcı olacak bir yüze ihtiyaç duymamaktadır. Altın varak ile kaplı bir portre figürün kutsallığını vurguladığı gibi, tasvir geleneğinin yani her tür kişiselleştirmenin yasak olduğu ve her figürün bir şablon üzerinden yaratıldığı anlayışına da gönderme yapmaktadır. Kutsal kuş, balık, nar ağacı gibi etnik kimliğime ait öğeler ile otorite figürleri, metropol sahneleri beraber kurgulanmıştır. Etnik kökene sahip motifler ile günümüz insanın toplum içindeki konumunun gerçek üstü görüntüleri yer almaktadır. (Resim 7.13., Resim 7.14., Resim 7.15. ve Resim 7.16.)



8. KAYNAKLAR

Kitaplar

AKTULUM, Kubilay (2011), **Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık**, 1. Baskı, Kanguru Yayınları, Ankara.

AN, K.- CERASİ, J. (2017), **Kim Korkar Çağdaş Sanattan A'dan Z'ye Sanat Dünyası Rehberi**, Çev. Mehmet Üstünipek, 1. Basım, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

ANTMEN, Ahu (2008), **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 2. Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul.

ARTUN, Ali (2005), **Sanatçı Müzeleri**, 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

ARTUN, Ali (2015), **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi**, 3. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

BARRETT, Terry (2012), **Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak**, Çev. Gökçe Metin, 1. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

BAUDRİLLARD, Jean (2005), **Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1**, Çev. Elçin Gen – Işık Ergüden, 5. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

BOURRIAUD, Nicolas (2005), **İlişkisel Estetik**, Çev. Saadet Özen, 2. Basım, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

BUTLER, Judith (1999), **Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi**, Çev. Başak Ertür, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul.

CAPELLE, Wilhelm (2006), **Sokrates'ten Önce Felsefe**, Çev. Oğuz Özügül, 1. Baskı, Pencere Yayınları, İstanbul.

CLARK, Toby (1997), **Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, Çev. Esin Hoşsucu, 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

DUBEN, İ.- YILDIZ E. (2008), **Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, 1. Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

FOUCAULT, Michel (2020), **Eleştiri Nedir? Kendilik Kültürü**, Çev. Murat Erşen, 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

FOSTER, Hal (1996), **Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard**, Çev. Esin Hoşsucu, 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

FOSTER, Hal (2015), **Yeni Kötü Günler Sanat, Eleştiri, Acil Durum**, Çev. Ferit Burak Aydar, 2. Baskı, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

GÖKBERK, Macit (2019), **Felsefe Tarihi**, 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (2016), **Felsefe Sözlüğü**, 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

HARRİS, Jonathan (2001), **Yeni Sanat Tarihi Eleştirel Bir Giriş**, Çev. Evren Yılmaz, 1. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul.

HARRİSON, C.- WOOD, P. (2003), **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Ontolojisi**, Çev. Sabri Gürses, 1. Basım, Küre Yayınları, İstanbul.

KAHRAMAN, Hasan Bülent (1995), **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, 3. Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul.

KYMLİCKA, Will (2002), **Çağdaş Siyaset Felsefesine Giriş**, Çev. Ebru Kılıç, 3. Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

ÖZBEK, Meral (2004), **Kamusal Alan**, Hil Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.

ŞAHİNER, Rıfat (2013), **Sanatta Postmodern Kırılmalar**, 2. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara.

ŞAHİNER, Rıfat (2014), **Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar**, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara.

ŞAYLAN, Gencay (1999), **Postmodernizm**, 2. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara.

YILDIRIM, Cemal (2016), **Bilim Tarihi**, 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Kataloglar

ROSENTHAL, N. – PIERSON, S. vd., Ed. Ayşe Anadol, (2017), **Ai Weiwei Porselene Dair** (Sergi Kataloğu), İstanbul.

HACKWORTH, N. – CHAPMAN, J. vd., Ed. Süreyya Evren, (2017), **Jake & Dinos Chapman Anlamsızlık Aleminde** (Sergi Kataloğu), İstanbul.

İnternet Kaynakları

Keskin, M. (2016). *Kültürün felsefi eleştirisi olarak kültür eleştirisi*. Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, 27, 76-91.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/269415>

Erişim tarihi: 12. 04. 2019

Keha, M. K. (2016). *Modern felsefenin öncüleri: Descartes ve Bacon'da yöntem sorunu*. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 56, 118-132.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/422694>

Erişim tarihi: 17. 08. 2018

Artun, A. (2006). "1- Sanat ve eleştiri", *Modernliğin sınırında sanat- eleştiri, özerklik, siyaset, üç konuşma*. İstanbul: MÜGSF, 13-42.

<http://www.aliartun.com/yazilar/modernligin-sinirinda-sanat-sanat-ve-elestiri/>

Erişim tarihi: 20. 01. 2020

Artun, A. (2016). *Modernliğin parçalanması ve çağdaş sanat*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi "Sanat Yazıları", 35.

<http://www.aliartun.com/yazilar/modernligin-parcalanmasi-ve-cagdas-sanat/>

Erişim tarihi: 25. 01. 2020

Kaya, M. C. (2018). *Post-modern dönemde; ideolojinin ve meta anlatılarının sonu Modernite ve post-modernite* (Yüksek lisans tezi). Alınan yer

https://www.academia.edu/35594377/Post_modern_Dönemde_Ideolojinin_ve_Meta_Anlatıların_Sonu

Erişim tarihi: 08. 09. 2021

Hançer, A. (2019). *Siyasal teoride kimlik/farklılık politikaları ve post modern feminizm*. Atatürk Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi, 1, 35-46.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/atakad/issue/46921/560983>

Erişim tarihi: 15. 04. 2021

Coşkun, B. (2021). *Neoliberalizm ve eleştirel kuram: Neoliberalizmin teori ve pratik uyumsuzluğu*. Sosyoloji Notları, 5,1, 53-76.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sosnot/issue/63416/930249>

Erişim tarihi: 06. 02. 2021

Yabancılaşma üzerine. (Ekim, 2015). Düşün-ü-yorum Anadolu Aydınlanma Vakfı Sosyal ve Kültürel Bülteni, 63. www.dusunuyorumdergisi.com/yabancilasma-uzerine/

Erişim tarihi: 04. 08. 2019

Alp, K. Ö. (2013). *Sanatın temsili ve postmodern sanatta temsil*. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E ,12, 40-61.

<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/193436>

Erişim tarihi: 07. 05. 2020

Balkır, N. (2018). *Bir Ana Mendieta varmış, bir Ana Mendieta yokmuş*. Sanat Tarihi Dergisi, XXVIII, 251-263.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/465359>

Erişim tarihi: 07. 05. 2020

Sitüasyonistler ve sanat. (2019). Anselm Jappe'nin "Guy Debord" adlı kitabının "Situationists and Art" başlıklı bölümünden kısaltılarak çevrildi, Çev. Ayşe Boren.

<https://www.e-skop.com/skopbulten/situasyonistler-ve-sanat/4703>

Erişim tarihi: 18. 06. 2020

Kapitalist günlük yaşamın eleştirisi olarak Sitüasyonist Enternasyonal.

<https://yersizseyler.wordpress.com/2015/09/29/3767/>

Erişim tarihi: 29. 08. 2020

Fluxus. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Fluxus>

Erişim tarihi: 10. 05. 2019

Fluxus. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus>

Erişim tarihi: 11. 05. 2019

Demirel, A. (2014). *20. ve 21. yy. da sanatta malzeme olarak beden; performans sanatı*. Sanat&Tasarım Dergisi, 6,180-201.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192486>

Erişim tarihi: 16. 08. 2020

Saygı, S. (2016). *Kamusal alanda sözcüklerle sanat*. Sanat Dergisi, 29, 87-99.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/24331/257868>

Erişim tarihi: 20. 01. 2022

Şengünalp, C. (2020). *Heykelin politik bir imgeye dönüşümü: Harburg Anıtı örneği*. International Journal of Cultural and Social Studies, 6, 2, 816-826.

<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1437399>

Erişim tarihi: 08. 04. 2022

Krzysztof Wodiczko. <https://www.artsy.net/artist/krzysztof-wodiczko>
Erişim tarihi: 02. 05. 2021

Dafoe, T. (2019, October 31). Doris Salcedo, whose haunting work bears witness to Dark Histories, is the first winner of a new \$1 Million Japanese art prize. *Artnet News*.
<https://news.artnet.com/art-world/doris-salcedo-named-first-winner-worlds-largest-cash-prize-artists-1693864>
Retrieved from <http://www.artnet.com> Erişim tarihi: 29.11. 2020

Violi, P. (2019). *Story of a counter monument: Doris Salcedo's Fragmentos in Bogota*. *Punctum International Journal of Semiotics*, 5,2, 62-71.
<https://punctum.gr/volume-5-issue-2-2019-multimodality-in-education/story-of-a-counter-monument-doris-salcedos-fragmentos-in-bogota/>
Erişim tarihi: 06. 12. 2020

Appropriation (art). [https://en.wikipedia.org/wiki/Appropriation_\(art\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Appropriation_(art))
Erişim tarihi: 02. 05. 2022

Studio Fatmi. (2018). *Save Manhattan 02*.
www.mounirfatmi.com/workview-71-36-html
Erişim tarihi: 19. 02. 2019

Farzin, M. (2012). *Oriental accident Mounir Fatmi*.
<https://www.art-agenda.com/criticism/233520/mounir-fatmi-s-oriental-accident>
Erişim tarihi: 25. 02. 2019

Merton, B. (2015, November 23). Fragility and the machine: Morocco's Mounir Fatmi-artist profile. *ArtRadarJournal*. <https://artradarjournal.com/fragility-and-the-machine-moroccos-mounir-fatmi-artist-profile/>
Retrieved from <https://artradarjournal.com>
Erişim tarihi: 27. 02. 2019

Rossiter, C. (2008). *Modern times, a history of the machine*.
www.mounirfatmi.com/work-305-35-html
Erişim tarihi: 20. 02. 2019

Parodi. www.poetikhars.com/wikihars/doku.php/kavramlar/parodi
Erişim tarihi: 30. 08. 2021

Öğdül, R. (2011). *Tekerrür eden farktır*. Birgün gazetesi yazıları.
www.rahmiogdulbirgun.blogspot.com.tr/2011/06/tekerrur-eden-farktir.html
Erişim tarihi: 22. 09. 2019

Şahin, H. (2015). *Günümüz sanatında üslup karmaşası ve pastiş*. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E, 15, 100-126.
<https://docplayer.biz.tr/9848493-Gunumuz-sanatinda-ustup-karmasasi-ve-pastis-1-hikmet-sahin-2.html>
 Erişim tarihi: 12. 10. 2019

Dastarlı, E. (2013). *Çağdaş sanatın muğlak dili: ironinin cazibesi*. Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları Uluslararası Sanat, Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu, 83-88.
https://www.academia.edu/10240663/Çağdaş_Sanatın_Muğlak_Dili_İroninin_Cazibesi_Imprecise_Language_In_Contemporary_Art_Charming_Irony
 Erişim tarihi: 23. 11. 2019

Jake & Dinos Chapman like a dog returns to its vomit.
https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/jake_dinos_chapman_hoxton_square_2005
 Erişim tarihi: 03. 01. 2020

Eleştirinin rafa kaldırıldığı bir çağda Hans Haacke yolundan şaşmıyor. (2014), New York Times'da yayınlanan "Hans Haacke gets establishment nod of approval", kısaltılmış çeviri, Çev. Elçin Gen.
www.e-skop.com/skopbulten/elestirinin-rafa-kaldirildiği-bir-cagda-hans-haacke-yolundan-sasmıyor/2173
 Erişim tarihi: 25.10.2021

Hans Haacke. <https://www.theartstory.org/artist/haacke-hans/artworks/>
 Erişim tarihi: 02. 11. 2021

Küçük, C. (2016). *Müze politikalarına karşı: Occupy Museums, Liberate Tate, Gulf Labor*. Skop Dergi, 10.
https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/52949/mod_resource/content/1/muze%20protestolari.pdf
 Erişim tarihi: 04. 01. 2022

Çay Sağlam, T. ve Yaşar M. (2017). *Teoride, pratikte ve araştırmalarda öteki ve ötekileştirme*. Turkish Studies International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 12,3, 136-154.
https://www.researchgate.net/publication/315878628_Teoride_Pratikte_ve_Arastirmalarda_Oteki_ve_Otekilestirme
 Erişim tarihi: 02. 03. 2022

Toplumsal cinsiyet sosyolojisi.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Toplumsal_cinsiyet_sosyolojisi
 Erişim tarihi: 04. 03. 2022

Feminist sanat: bir giriş. (2022, Mart 7). *Argonotlar çevrimiçi sanat platformu*.
<https://argonotlar.com/feminist-sanat-bir-giris/>
<https://argonotlar.com> adresinden erişilmiştir.

Erişim tarihi: 16. 04. 2022

Karadeniz, Ö. (2021, Mart 1). *Sanat tinseldir, cinsel değil: Feminist sanat*. Söylenti
 Kültür-Sanat-Edebiyat. <https://www.soylentidergi.com/sanat-tinseldir-cinsel-degil-feminist-sanat/>

Erişim tarihi: 18. 02. 2022

Ersen, N.L. (2010). *Feminist sanatın kadın sanatçılara etkisi: Miriam Schapiro, Tracey Emin ve Andrea Dezsö örnekleri üzerinden kadın zanaatı/sanatı*. Yedi, DEÜ GSF Dergisi 4, 73-78.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/203690>

Erişim tarihi: 19. 09. 2021

Rubiano Caballero, G. (2001). *Art Of Latin America 1981-2000*, Inter-American Development Bank Felipe Herrera Library.

<https://publications.iadb.org/publications/english/document/Art-of-Latin-America-1981-2000.pdf>

Erişim tarihi: 23. 01. 2021

Janine Antoni. https://en.wikipedia.org/wiki/Janine_Antoni

Erişim tarihi: 25. 04. 2021

Kuir teori. https://tr.wikipedia.org/wiki/Kuir_teor%C3%BC

Erişim tarihi: 03. 05. 2021

Queer teori: bir giriş. <https://kaosgl.org/haber/nedir-bu-queersquo-dedikleri>

Erişim tarihi: 04. 05. 2021

Stonewall ayaklanmaları. https://tr.wikipedia.org/wiki/Stonewall_ayaklanmaları

Erişim tarihi: 03. 05. 2021

Haynec, C. (2019, June 27). Going beneath the surface: for 50 years, Harmony Hammond's art and activism has championed Queer women. *ARTnews*.

<https://www.artnews.com/art-news/artists/harmony-hammond-12855/>

Retrieved from <https://www.artnews.com> Erişim tarihi: 12. 06. 2021

Hugill, A. (2016, April 19). Body/trauma and identity: an interview with Yishay Garbaz. *Berlinart Link Online Magazine For Contemporary Art*.

<https://www.berlinartlink.com/2016/04/19/body-trauma-and-identity-an-interview-with-yishay-garbasz/>

Retrieved from <https://www.berlinartlink.com> Erişim tarihi: 08. 05. 2021

Zanele Muholi. <https://www.artsy.net/artist/zanele-muholi>
Erişim tarihi: 12. 02. 2022

Zanele Muholi. https://en.wikipedia.org/wiki/Zanele_Muholi
Erişim tarihi: 13. 02. 2022

Valentine, V. L. (2019, July 9). Hail the dark lioness Zanele Muholi's exhibition of striking self-portraits opens at the Seattle Art Museum tomorrow. *Culture Type*. <https://www.culturetype.com/2019/07/09/hail-the-dark-lioness-zanele-muholis-exhibition-of-striking-self-portraits-opens-at-the-seattle-art-museum-tomorrow/>
Retrieved from <https://www.culturetype.com> Erişim tarihi: 12. 02. 2022

Gessen, M. (2019, January 24). A guided tour of Hebron, from two sides of the occupation. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/news/dispatch/a-guided-tour-of-hebron-from-two-sides-of-the-occupation>
Retrieved from <https://www.newyorker.com> Erişim tarihi: 06. 08. 2021

Sassone, G. (2018, June 10). Injury and repair: Kader Attia. *Mousse Magazine*. <https://www.moussemagazine.it/magazine/injury-and-repair-kader-attia-2018/>
Retrieved from <https://www.moussemagazine.it> Erişim tarihi: 06. 08. 2021

David Hammons. https://en.wikipedia.org/wiki/David_Hammons
Erişim tarihi: 16. 11. 2021

David Hammons. <https://www.moma.org/artists/2486>
Erişim tarihi: 17. 11. 2021

Taylor, R. (2003, September). *The swing (After Fragonard)*. Tate Online. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/shonibare-the-swing-after-fragonard-t07952>
Erişim tarihi: 07. 01. 2022

Yinka Shonibare. https://en.wikipedia.org/wiki/Yinka_Shonibare
Erişim tarihi: 05. 01. 2022

Young, A. (yayınlanma tarihi bilinmiyor). *Yinka Shonibare, The swing (after Fragonard)*. Khan Academy Arts And Humanities AP/College Art History. <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary-apah/21st-century-apah/a/yinka-shonibare-the-swing-after-fragonard>
Erişim tarihi: 06. 01. 2022

Stewart, J. (2020, July 28). Powerful BLM video projections help reclaim controversial Robert E. Lee Monument. *My Modern Met*. <https://mymodernmet.com/light-projections-robert-e-lee-memorial/>
Retrieved from <https://mymodernmet.com> Erişim tarihi: 15. 01. 2022

Çolak, E. (2017, Ağustos 15). ABD'yi karıştıran heykel köleliği savunan komutana ait. *Anadolu Ajansı*. www.aa.com.tr/tr/dunya/abd-yi-karistir-an-heykel-koleligi-savunan-komutana-ait/884635
<https://www.aa.com.tr/tr> adresinden erişilmiştir.
 Erişim tarihi: 15. 01. 2022

Baykan, N. (2020, Mart 22). Uluslararası mülteci krizinin dünü, bugünü ve geleceği. *EUROPolitika Dergisi*. <http://www.europolitika.com/uluslararasi-multeci-krizinin-dunu-bugunu-ve-gelecegi/>
<http://www.europolitika.com> adresinden erişilmiştir.
 Erişim tarihi: 25. 12. 2021

Sbitti, R. (2018, February 19). Mona Hatoum: home and identity, from figure to frame and from frame to figure. *Manjım Haifa Culture Lab*.
<https://www.manjim.org/blog/2018/2/18/mona-hatoum-home-and-identity-from-figure-to-frame-and-from-frame-to-figure>
 Retrieved from <https://www.manjim.org> Erişim tarihi: 20. 02. 2020

Girgin, F. (2017). *Sanatta göç teması*. *International Journal of Social and Humanities Sciences*, 1, 54-75.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/370118>
 Erişim tarihi: 19. 03. 2020

Faughnan, A. (2018, September 30). Doris Salcedo exhibition review- White Cube Bermadsey. *Strand The Arts and Culture Magazine*.
<https://www.thestrandmagazine.com/single-post/2018/09/30/doris-salcedo-exhibition-review-white-cube-bermondsey>
 Retrieved from <https://www.thestrandmagazine.com> Erişim tarihi: 21. 04. 2021

Gürdere, S. (2012). *Kamusal sanatta farklı kamusalıklar: İstanbul'daki kamusal sanat çalışmaları üzerine bir okuma* (Yüksek lisans tezi). Alınan yer <https://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-kamusal-sanatta-farkli-kamusalliklar-istanbuldaki-kamusal-sanat-calismalari-uzerinden-bir-okuma/2740>
 Erişim tarihi: 28. 03. 2022

Selvi, Y. (2017). *Sanatın "öteki" ne açılması ya da kamusal alanda sanat*. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6, 36, 2209-2232.
<https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1503650363.pdf>
 Erişim tarihi: 11. 03. 2022

Gökdel, E. ve Erdemirci, S. (2019). *Aynı şehirde miyiz? Yokyer ve Homeless Vehicle Project'in evsizleri*. *Arredemento Mimarlık, Aylık Mimarlık ve Tasarım Kültür Dergisi* 331, 72-79.
<https://www.academia.edu/39641392/DOSYA-Evsizlik-Bir-Barınma-formu>
 Erişim tarihi: 15. 12. 2021

Homeless Vehicle. Originally published in Krzysztof Wodiczko: [katalog wystawy], Muzeum Sztuki w Łodzi, marzec-kwiecień 1992.

<https://www.krzysztofwodiczko.com/instrumentation#/homeless-vehicle-project>

Erişim tarihi: 08. 10. 2021

Jacques Lacan. https://tr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan

Erişim tarihi: 17. 01. 2022

Karataş, Y. C. (2017). *Büyük öteki: Bilinç dışının söylevi*. Lacivert Dergi Turkuvaz Haberleşme ve Yayıncılık, 34.

<https://www.lacivertdergi.com/dosya/2017/04/12/buyuk-oteki-bilindisinin-soylevi>

Erişim tarihi: 15. 01. 2022

İzmir, M. (2016, Eylül 17). *Dostoyevski'nin "Öteki" romanı ve Lacan'ın öteki kavramı*. Libido Dergisi İki Aylık Psikanaliz Dergisi.

<http://libidodergisi.com/dostoyevskinin-oteki-romani-ve-lacanin-oteki-kavrami/>

Erişim tarihi: 19. 12. 2021

Keser, N. (2016). *İplik sanatı: Sanat alanına kabul edilme mücadelesi ve çağdaş bir sanat dalı olarak yükselişi*. Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 4, 8, 165-179.

<http://acikerisim.nku.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/20.500.11776/1567/5000173017-5000434143-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Erişim tarihi: 28. 01. 2022

Şallı, S. (2018). *Kant'ta barış düzeni, dünya vatandaşlığı ve ötekiler: modern kozmopolitizm düşüncesinin temelleri üzerine bir inceleme*. Akademi sosyal bilimler dergisi, 92-108.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/553871>

Erişim tarihi: 25. 01. 2022

Alfredo Jaar. <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/alfredo-jaar>

Erişim tarihi: 12. 04. 2022

Alvarado, R. A. (2009). *Alfredo Jaar*. Artnexus ,8,73.

<https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazineartnexus/5d6346d190cc21cf7c0a2086/73/alfredo-jaar>

Erişim tarihi: 22. 04. 2022

Sabaner, E. (2021, Şubat 8). *Queer tarihi yeniden inşa etmek: Şarkiyatçılık ve Queer sanat. Argonotlar çevrimiçi sanat platformu.*

<https://argonotlar.com/sarkiyatcilik-ve-queer-sanat/>

<https://argonotlar.com> adresinden erişilmiştir.

Erişim tarihi: 14. 04. 2022

Selected works. <https://www.ipekduben.net/artist-s-books-and-installations>

Erişim tarihi: 12. 03. 2022

Aksoy, H. (2019). *İstanbul'da kamusal sanat çalışmaları*. İdil Dergisi 8, 54, 189-198.
<https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1544611215.pdf>

Erişim tarihi: 18. 04. 2022

Sullam, B. (2005). *1960 sonrası kamusal alanda sanat ve geçicilik* (Sanatta yeterlilik tezi). Alınan yer <https://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-1960-sonrasi-kamusal-alanda-sanat-ve-gecicilik/2343>

Erişim tarihi: 27. 03. 2022

Frieling, R. (yayımlanma tarihi bilinmiyor). *Jochen Gerz "2146 Stones-Monument against Racism"*. Medien Kunst Netz. <http://www.medienkunstnetz.de/works/2146-steine/>

Erişim tarihi: 27. 05. 2022

Callaghan, M. (2010). *Invisible past, invisible future: A German's alternative response to the Holocaust*. Art Times Online October 2010; Nov/Dec 2010 Print
https://www.arttimesjournal.com/speakout/Nov_Dec_10_Callaghan%20Nov_Dec_10_Callaghan.html

Erişim tarihi: 09. 05. 2022

Bal, M. (2018). *Activating temporalities: The Political power of artistic time*. Open Cultural Studies, 2, 95-100.
https://www.researchgate.net/publication/326486039_Activating_Temporalities_The_Political_Power_of_Artistic_Time

Erişim tarihi: 05.11. 2021

Keser, N. ve Keser, İ. (2008). *Sanatsal Altın çağ miti ve sanatçının sosyal konumu*. Sanat Yazıları 18 Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 113-124.
https://www.academia.edu/9609846/Sanatsal_Altın_Çağ_Miti_ve_Sanatçının_Sosyal_Konumu

Erişim tarihi: 05. 02. 2022

Bircan, U. (2016). *Sokrates'ten Kierkegaard'a ironi*. SBARD Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, 14, 27, 79-110.
https://www.academia.edu/24832102/SOKRATESTEN_KIERKEGAARDA_IRONI

Erişim tarihi: 13. 09. 2021

Altınal, B.E. (2019). *Hayvanların türçülük bağlamında ötekileştirilmesi* (Yüksek lisans tezi). Alınan yer
https://www.researchgate.net/publication/342171839_Hayvanlarin_Turculuk_Baglaminda_Otekilestirilmesi

Erişim tarihi: 08. 12. 2021

Arapoğlu, F. (2009). *Sosyal süreçleriyle Fluxus ve ötesi* (Yüksek lisans tezi).

Alınan yer

https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=wbnB4o_zaTnCfay1A60lrQ&no=xeligxgEWiYgFTTSWFmJKg

Erişim tarihi: 05. 06. 2019

Bayrak, B. (2008). *Fotoğraf, resim, sinema, video sanatının devinimli ilişkisi: alıntılama ve anlamlandırma* (Sanatta yeterlilik tezi). Alınan yer

<https://www.proquest.com/openview/04f4e6d2cc9caa4757372a0f141d51e9/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2026366&diss=y>

Erişim tarihi: 18. 10. 2019

Çulha Zabcı, F. (1997). *Siyasal kuramda kamusal alan sorunsalı; Habermas ve Arendt* (Doktora tezi).

Alınan yer <https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12575/34902>

Erişim tarihi: 20. 02. 2022

Demir Koyuncu, S. B. (2018). *Bir bilgi nesnesi olarak sanat pratiğinin kültürel okumaları* (Sanatta yeterlik sanat çalışması raporu). Alınan yer

<http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11655/4641/1/0198598-%20Bir%20Bilgi%20Nesnesi%20Olarak%20Sanat%20Pratiğinin%20Kültürel%20Okumaları.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Erişim tarihi: 28. 02. 2019

Demiral, A. (2017). *Biyoiktidar bağlamında; toplumsal cinsiyet, Queer teori ve sanata yansımaları* (Yüksek lisans sanat çalışması raporu). Alınan yer

<http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/handle/11655/3735>

Erişim tarihi: 15. 07. 2021

Demirtaş Ercan, B. (2019). *Feminist sanat hareketi ve Filistinli kadın sanatçılar* (Yüksek lisans tezi).

Alınan yer <http://earsiv.batman.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12402/2145>

Erişim tarihi: 16. 09. 2021

Erdemir, A. (2019). *Dikey iktidarın sembolleştirilmesinde babanın adı: kapıcılar kralı filminin Lacancı analizi* (Yüksek lisans tezi). Alınan yer

<http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/ET000319.pdf>

Erişim tarihi: 23. 11. 2021

Ergin Halhallı, H. K. (2013). *Sanatın ironik boyutları* (Sanatta yeterlilik tezi). Alınan yer

<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/6807?locale-attribute=en>

Erişim tarihi: 18. 08. 2019

Özalp, F. (2018). *2000 sonrası çağdaş Türk sanatında siyasetin izleri* (Doktora tezi). Alınan yer

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUK_Ewiy95Cn8Y75AhUIQvEDHXHSBeQQFnoECAkQAQ&url=https%3A%2F%2Facikerisim.isikun.edu.tr%2Fxmlui%2Fbitstream%2Fhandle%2F11729%2F1556%2F1556.pdf%3Fsequence%3D3%26isAllowed%3Dy&usg=AOvVaw3o-G68-eYT-a5Ttn7X3myA

Erişim tarihi: 14. 03. 2022

Kızılkaya Eroğlu, E. (2018). *Sanatta yeni toplumsal stratejiler ve pratikler, yeni tip kamusal sanat* (Yüksek lisans tezi). Alınan yer

<https://acikerisim.isikun.edu.tr/xmlui/handle/11729/1327>

Erişim tarihi: 21. 12. 2021

Özengi, Ö. (2013). *1960 sonrası kurumsal eleştiri, alternatif kurumsal pratikler ve günümüz koşullarında yeni bir kurum eleştirisinin olanakları* (Yüksek lisans tezi). Alınan yer

https://www.academia.edu/29431965/1960_SONRASI_KURUMSAL_ELESTIRI_ALTERNATIF_KURUMSAL_PRATIKLER_VE_GUNUMUZ_KOSULLARINDA_YENI_BIR_KURUM_ELESTIRISININ_OLANAKLARI

Erişim tarihi: 05. 11. 2021

Şenyuvalı, G. (2010). *Toplumsal cinsiyet tartışmaları bağlamında günümüz sanatında değişen kadın ve beden imgesi* (Sanatta yeterlilik tezi). Alınan yer

<https://acikerisim.deu.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12397/9551>

Erişim tarihi: 29. 05. 2020

Yelkenli Madencioğlu, A. (2020). *1960 sonrası heykelde yapıt izleyici ilişkisi* (Yüksek lisans tezi). Alınan yer

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUK_Ewjy_JKF9Y75AhWZW_EDHTSxCpIQFnoECAQQAQ&url=https%3A%2F%2FdSPACE.trakya.edu.tr%2Fxmlui%2Fbitstream%2Fhandle%2Ftrakya%2F7638%2F0180531.pdf%3Fsequence%3D1&usg=AOvVaw2-IW2XjfaQzdiApEPMSfHO

Erişim tarihi: 15. 10. 2021

Köse, M. ve Küçük, M. (2015). *Oryantalizm ve “öteki” algısı*. Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi, 1, 107-127. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/197543>

Erişim tarihi: 12. 03. 2022

9. ÖZGEÇMİŞ

EĞİTİM

2012- : M.S.G.S.Ü. Heykel Bölümünü Sanatta Yeterlilik

2006–2009: M.S.G.S.Ü. Heykel Bölümünde Yüksek Lisans eğitimini tamamladı

2001–2006: M.S.G.S.Ü. Heykel Bölümünde Lisans eğitimini birincilikle tamamladı

2000–2001: M.S.G.S.Ü. Geleneksel Türk El Sanatları Bölümünde Lisans eğitimini yarıda bıraktı

1988–1998: İlk- Orta ve Lise öğrenimini Özel Bilgi Lisesi'nde tamamladı

KİŞİSEL SERGİLER

2021: “Hiçbir Zaman Saf Olmadım, Olmak da İstemedim”, Artnivo, İstanbul

2019: “Kaybedilmiş” PG Art Gallery Basement, İstanbul

KATILDIĞI SERGİLER

2022: 14. Teras Sergisi “Görölmeyenler”, Elgiz Museum, İstanbul

2022: Artweeks Akaretler, Mixer, İstanbul

2022: Aşk'la, Ekavartgallery, İstanbul

2021: Art Sunday, Pg Pop-Up, İstanbul

2021: Heykelde Yeni Keşifler II, Milliyet Sanat, İstanbul

2021: 13. Teras Sergisi “Gelecek Zaman”, Elgiz Museum, İstanbul

2020: Contemporary İstanbul, Ekavartgallery, İstanbul

2020: EKAV-ARTİST New Generation 6, Ekavartgallery, İstanbul

2020: Külkedisi ve Beş Hececiler, Mixer, İstanbul

- 2019: Art Sunday, Pg Pop-Up, İstanbul
- 2019: Transcendency Of Chocolate and Art, Project 7.8.9, İstanbul
- 2019: Artweeks Akaretler, Mixer, İstanbul
- 2019: Vitrinde Teşhir Var, Dose Coffee & Dose Art Space, İstanbul
- 2019: Human Nature, Pinole Art Gallery, İstanbul
- 2018: Estetik International, Mixer, Quasar, İstanbul
- 2018: Mixer Sessions III, Mixer, İstanbul
- 2016: Kaçak Gölge, Elgiz Museum, İstanbul
- 2015: Saklı, Alanistanbul-Overthose, İstanbul
- 2012: Teras Sergileri, Proje 4L/Elgiz Museum Of Contemporary Art, İstanbul
- 2012: Esin mi? Şeytan mı?, Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Galeri Işık, İstanbul
- 2012: Cockaigne, daralan, Pasajist, İstanbul
- 2012: “Gençler” – Heykel Sergisi 1 Artisan Sanat Galerisi, İstanbul
- 2011: Diyarbakır Hapishanesi Ne Yana Düşer? daralan, Karşı Sanat Çalışmaları, Urfa
- 2011: Diyarbakır Hapishanesi Ne Yana Düşer? daralan, Karşı Sanat Çalışmaları, Diyarbakır
- 2011: Diyarbakır Hapishanesi Ne Yana Düşer? daralan, Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul
- 2011: Genç Heykeltraşlar Sergisi II, Çırağan Sarayı, İstanbul
- 2010: “Hey! Haydi Oyuna”, daralan, İstanbul
- 2010: Genç Heykeltraşlar Sergisi I, Galeri Arte, İstanbul
- 2009: My Name is Casper, daralan, Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul
- 2009: İstanbul- Off-Spaces- Unabhangige Kunstraume İm Dialog; Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, daralan, Berlin
- 2009: Seevisions Southeast Europe Visions, Express Europe trough your eyes
- 2008: Belirli günler ve haftalar; daralan, 5533, İstanbul
- 2008: Karanlıktan sonra; 5533, İstanbul
- 2008: İşgale Karşı Sanat; Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul
- 2008: İşgale Karşı Sanat; Almanya
- 2007: Genişleyen daralan; daralan, İstanbul
- 2006: M.S.G.S.Ü. Mezunlar Sergisi, İstanbul

2005: Azerbaycan Güzel Sanatlar Fakültesi ve M.S.G.S.Ü. Sanat Buluşması, Azerbaycan

2003: İzmir Sanat M.S. G.S. Ü. Heykel Bölümü Öğrenci Sergisi, İzmir

KATILDIĞI FUARLAR

2012: Cockaigne, daralan, Artbosphorus, İstanbul

2011: 21. Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı/ARTİST, daralan, Karşı Sanat Çalışmaları Alternatif Platform "Diyarbakır Hapishanesi Ne Yana Düşer?"

2009: 19. İstanbul Sanat Fuarı, daralan, Karşı Sanat Çalışmaları, Alternatif Platform "My Name is Casper"

2009: 1. Uluslararası Sanatçı İnisiyatifleri İstanbul Buluşması, daralan

2008: 18. İstanbul Sanat Fuarı, Ayaktakımı, Karşı Sanat Çalışmaları

2006: 16. İstanbul Sanat Fuarı Tüyp

2006: İstanbul Design Week

2005: 15. İstanbul Sanat Fuarı Tüyp

KATILDIĞI WORKSHOP

2004: "Tasarım Bir Oyundur" İstanbul Design Week

KATILDIĞI YARIŞMALAR

2021: Heykelde Yeni Keşifler II, Milliyet Sanat, Üretim Desteği ve Başarı Ödülü

2007: TSKB "TSKB ile Önceliğimiz Çevre" Yarışması İkincilik Ödülü

2007: Darphane Hatıra Para Tasarımı Yarışması Üçüncülük Ödülü

2005: İpek- Ahmet Merey Resim Heykel Yarışması Başarı Ödülü