

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

**MODERNİZM SONRASI İKTİDAR FORMLARINA DİRENİŞTE
SANATIN VE SANATÇININ ROLÜ**

Sanatta Yeterlik Tezi

AYŞE DEĞİRMENCİOĞLU

İstanbul – 2013

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

**MODERNİZM SONRASI İKTİDAR FORMLARINA DİRENİŞTE
SANATIN VE SANATÇININ ROLÜ**

Sanatta Yeterlik Tezi

AYŞE DEĞİRMENCİOĞLU

Danışman: Doç. ŞEYMA ÜSTÜNER UZUNÖZ

İstanbul - 2013

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, 1960'lerden itibaren postmodern dönemin ve küresel kapitalizmin; toplumsal, siyasal, kültürel dayanakları ve sanatın bu ortamdaki rolü ve işlevi araştırılmıştır. Bu bağlamda sanatın iktidar formlarına direnme alanları kuramsal ve sanat pratikleri üzerinden araştırılarak tartışılmıştır.

Tez metnimi hazırlama sürecinde yardım ve önerileri ile katkıda bulunan tez danışmanım Doç. Şeyma Üstüner Uzunöz'e, tez jürilerim boyunca yönlendirici saptamaları ve destekleri ile yanımda olan Prof. Nilay Kan Büyükişliyen ve Prof. Dr. Ayşe Durakbaşı'ya ve tüm sanat eğitimimde emeği geçen hocalarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tezimi yazma sürecinde sevgileriyle ve destekleriyle yanımda olan eşim Uğur Değirmencioğlu'na, yeğenim Yasemin Bol'a ve tüm arkadaşlarıma teşekkür ederim.

İstanbul, 2013

Ayşe Değirmencioğlu

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Ayşe Değirmencioğlu
Anabilim Dalı	: Heykel
Programı	: Heykel
Tez Danışmanı	: Doç. Şeyma Üstüner Uzunöz
Tez Türü ve Tarihi	: Sanatta Yeterlik - Mayıs 2013
Anahtar Kelimeler	: Modernizm, Postmodernizm, İktidar, Özne, Küreselleşme, Güncel Sanat

ÖZET

Bu araştırmanın konusu, modernizmden günümüze sanatçıların iktidar formlarına karşı geliştirdiği ‘direnme alanları’dır. Bu direnme alanları kapitalist sistemin her noktada denetleyici bir yapı gerçekleştirememesi dolayısıyla yakalanan iktidar boşluklarında yaratılmaktadır.

Araştırmada, sanat-iktidar arasındaki ilişki incelenirken Fransız düşünür Michel Foucault’nun iktidar karşıtı analizlerinden yararlanılmıştır.

Tezde sanatçıların tavırlarını daha iyi anlayabilmek için, her sanatçıdan birden fazla örnek verilmiş ya da iki sanatçının çalışması karşılaştırmalı incelenmiştir.

Tezin ilk bölümünde, modernizm sonrası değişen iktidar yaklaşımları bağlamında; sanatçı özne-iktidar ilişkisi, sanatçıların sanatın kurumsallaşmasına verdikleri tepkiler, kadın sanatçıların eril iktidarı kırma çabaları ve metafiziğin sanatçılar tarafından tekrar ele alınması incelenmiştir. İkinci bölümde, iktidar formlarına direnişte ara alan olarak sanatın rolü; ‘Toplumsal Aralık’, ‘Üçüncü Alan’ ve ‘Yersizyurtsuzlaşma’ kavramları üzerinden ele alınmıştır.

Tezin son bölümünde küresel kapitalizm ve güncel sanat ilişkisi çerçevesinde direnme alanları olarak yeni teknolojiler ve sanatçı inisiyatifleri ele alınmıştır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Ayşe Değirmencioğlu
Field	: Sculpture
Programme	: Sculpture
Supervisor	: Doç. Şeyma Üstüner Uzunöz
Degree Awardedand Date	: PhD- May 2013
Keywords	: Modernism, Postmodernism, Power,
Subject, Globalization, Contemporary Art	

SUMMARY

Subject of this research is the 'fields of resistance' against forms of power developed by artists from modernism to present. These fields of resistance are developed in power vacuums caused by capitalist system's incapability of forming a control mechanism in every point.

In the study, French philosopher Michel Foucault's analysis against power was used while the correlation between art and power had been investigated.

To put the focus on the artists' attitudes, more than one example of all artists were given or works of two artists were investigated comparatively.

The beginning of the thesis deals with the artist subject-power relation, reactions of artists to institutionalisation of art, efforts of female artists on disrupting the masculine power, and reconsideration of metaphysics by artists. All these aspects were explored in the context of power approaches changing after modernism. The second part focuses on the role of art as an interspace on resistance against forms of power, 'Social Interstice', 'Third Space' and 'Deterritorialization'.

The last chapter covers new technologies as resistance fields and artist initiatives as parts of an interrelation between global capitalism and contemporary art.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖZET.....	4
SUMMARY.....	5
GİRİŞ.....	8
1.POSTMODERN DÖNEMDE İKTİDAR YAPILARI VE ELEŞTİREL SANAT..	11
1.1Modernist Avangard ve Postmodernist Avangard	15
1.2 Frankfurt Okulu: Kültür Endüstrisi, Sanat ve Protesto	21
1.3 Özne-İktidar İlişkisi ve Sanatçı Özne'nin Eleştirel Rolü	26
1.4 Sanatın Kurumsallaşmasına Eleştirel Tavrı	30
1.5 İktidar-Beden İlişkisi ve Eril İktidarın Kırılması	58
1.6 Sanatta Metafiziğin Yeniden Ele Alınması.....	81
2. İKTİDAR FORMLARINA DİRENİŞTE “ARA ALAN” OLARAK SANATIN ROLÜ	94
2.1 Nicolas Bourriaud: “Toplumsal Aralık” Olarak Sanat	94
2.2 Mika Hanulla: “Üçüncü Alan” Kavramı	101
2.3 Sanatçının Direnme Alanı Olarak “Yersizyurtsuzlaşma” Kavramı	106
3. GÜNCEL SANAT-KÜRESEL KAPİTALİZM İLİŞKİSİ.....	115
3.1 Güncel Sanat -Teknoloji İlişkisi ve Yaratılan Direnme Ortamları	128
3.2 Güncel Sanatta Direnme Noktaları Olarak Sanatçı İnisiyatifleri	148
SONUÇ	175

KAYNAKÇA	181
RESİM LİSTESİ	188

GİRİŞ

İktidar kavramının boyutlarını anlayabilmek için, onun farklı formlarda içiçe girmiş bir ağ niteliği taşıdığını görmek gerekmektedir. Her alana nüfuz etmiş olan iktidar formları, gündelik yaşamın içinde -kadın/erkek, ebeveyn/çocuk, öğretmen/öğrenci, sanatçı/izleyici ilişkileri v.b.- üzerinden kendini geçerli kılar. İktidar açık ya da örtülü formlar aracılığı ile çeşitli toplumsal kurumlarda, bedenlerimizde ve dilimizde yaşar.

İktidar formlarının öznelerin oluşum süreçleri üzerindeki etkisine bakıldığında; öznenin, iktidar alanlarının karmaşık işleyişinin ürünü olduğu görülür. Özne; değerlendirme pratikleri, yönetim araçları, düzenli kontrollerle sürekli olarak izlenir. Özne üzerinden işleyen mikro iktidar süreçleri; bazen yazılı bazen de yazılı olmayan kanallardan -kültürden ve gelenekten- beslenen iktidar formlarında hayat bulur. Bu formların genellikle katı sınırları yoktur, sürekli diğer formlarla etkileşim içindedirler.

Sağlık ve eğitim sistemi gibi çeşitli kurumsal düzeneklerle, bireyin toplumla bütünleşmesi sağlanır. Örneğin; *düzenleyici çalışma süreçleri*, *kariyer* gibi başlıklar altında sürekli yaratılan ve yeniden yeniden düzenlenen iktidar formları ile birey, sistemin uyumlu parçası haline getirilir. Böylece özneler üzerinden işleyen iktidar formları; bireye, baskıcı yöntemler kullanılmadan, kendisine sunulan eğitim ve kariyer gibi basamaklarda uzmanlar eşliğinde ilerleme olanağı sağlar.

İktidar ilişkilerinin varlığı doğal olarak içinde direnme biçimleri yaratır. Bu direniş biçimleri saldırgan olabileceği gibi, tavizkar da olabilir. İktidar biçimleri gündelik yaşama farklı formlar altında nüfuz ederek, bireye bir gerçeklik yasası dayatır. Bu belirlenimler içinde oluşan özne, farkında olmadan bir denetim mekanizması içine girer. İktidar ilişkilerinin işleyişi ancak özgür özneler üzerinden olabilmektedir. İktidar ile özgürlüğün karşılaşmasının yarattığı dinamizm; bir yandan iktidara uygulama alanı yaratırken, diğer yandan bireysel ve kollektif öznelere de direnme kapısını açar.

Fransız düşünür Michel Foucault'ya göre; *iktidar*, tek bir egemen gücün varlığını temel alan iktidar anlayışının yerine mikro-iktidarların içiçeliği ile oluşur. Bu iktidar, bireylerin gündelik yaşamlarındaki her alana sinen bir var olma biçimidir:

“İktidar; elde edilen, koparılan ya da paylaşılan, korunan ya da elden kaçırılan bir şey değildir; iktidar, sayısız noktalardan çıkarak; eşitsiz ve hareketli bağıntılar içinde işler.”¹ Foucault’ya göre iktidarın olduğu yerde direnme de vardır.

Frankfurt Okulu üyelerinden Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, *kültür endüstrisi* kavramını bularak, bu kavram üzerinden kapitalist topluma eleştiri getirmişlerdir. Adorno’ya göre; tüketicinin bilinci, *kültür endüstrisi* tarafından eğlence reçeteleri ve reklamlar aracılığı ile yönlendirilmektedir. Günümüzde ise; *kültür endüstrisi*; internet, televizyon, radyo, sinema filmleri, müzik, eğlence ve moda sektörünü kullanarak bireyleri sisteme adapte etmektedir.

Tezin ilk bölümünde; *postmodern dönemdeki iktidar yapıları* üzerinde durulmuş ve *bu yapılara karşı geliştirilen eleştirel sanat örnekleri* verilmiştir. Bu bölümde, sanatta modernizmden postmodernizme geçişin ipuçları ve postmodern sanattaki direnme alanları, şu altı alt başlıkta irdelenmiştir: Modernist avangard ile postmodernist avangardın kıyaslanması, Adorno’nun *kültür endüstrisi* kavramı, özne-iktidar ilişkisi bağlamında ‘sanatçı özne’nin eleştirel rolü, sanatın kurumsallaşmasına eleştirel tavırlar, feminist sanatçıların kadın bedeni üzerindeki eril iktidarı sorgulamaları ve modernizm sonrası metafiziğin yeniden ele alınması.

Tezin ikinci bölümünde iktidar formlarına direnişte ‘*Ara Alan Olarak Sanatın Rolü*’ ele alınmıştır. Bu bölümde; Fransız sanat eleştirmeni ve teorien Nicolas Bourriaud’ın *İlişkisel Estetik* bağlamında ele aldığı ‘*Toplumsal Aralık Olarak Sanat*’ kavramı, sanatçı Mika Hanulla’nın geliştirdiği ‘*Üçüncü Alan*’ kavramı ve sanatçının direnme alanı ile ilişkili olarak ‘*Yersizyurtsuzlaşma*’ kavramı ele alınmıştır.

Bourriaud, yeni sanat yapıtlarının karşılıklı-eylem, biraradalık ve ilişkisellik üzerinden okunmasını önermektedir. Bourriaud’a göre; sanatçı-izleyici diyalogu ile, bir ‘ara alan’da oluşturulan *sanat*; bireylerin daha önce hiç deneyimlemediği ilişkiler yaratmasına olanak sağlar.

¹ Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi-I*, Hülya Tufan (Çev), 2.Baskı, İstanbul: Afa Yayınları, Ekim 1993, s.99.

Tezin son bölümünde, güncel sanat ile küresel kapitalizm ilişkisi ele alınmıştır. Bu bölümde, güncel sanatçıların yeni teknolojiler karşısında geliştirdiği tavırlar ve inisiyatifler kurarak yarattıkları *yeni direnme biçimleri* üzerine odaklanılmıştır.

Güncel sanat pratiklerinin yerleşiklik kazanmaya başladığı 90'lı yıllarda dünya; çokuluslu şirketler hakimiyetinde, ekonomik ve kültürel anlamda yeni bir yapılanmaya girmiştir. Küreselleşmeyi oluşturan bu yeni oluşumlarla etkileşim içinde olan güncel sanat, bir yandan yeni iktidar ağlarının kısıkacına girerken bir yandan da kendi direnme alanlarını yaratmaya başlamıştır. Sanatçılar kültür endüstrisinin ve sanat kurumlarının kısıtlayıcı etkisinden kurtulmak için sanatçı inisiyatifleri kurarak kendilerine soluk alma alanları yaratmaya çalışmışlardır. Bir yandan günümüz internet teknolojileri küresel kapitalizmin kontrol ve gözetim aracı olurken; diğer yandan sanatçılar, interneti anonimlik ve özgürleşme zemini olarak kullanma yollarını araştırmaya başlamışlardır.

İktidarların birey üzerindeki etkisine ve bireyin iktidar mekanizmalarına direniş biçimlerine sanatsal düzlemde bakıldığı zaman; iktidarların her zaman kendisi ile uyumlu olmayan sanatçıları kendi içine çekmenin ve onların fikirlerini yönlendirmenin yollarını aradığı görülür. Genellikle sistem, sanatçıya ne tarzda sanat üreteceğini dolaylı yollarla empoze eder. Bazen sanatçıyı ödüllendirerek, bazen de görünür kılma şartlarını sanatçıya sunarak yapar bunu. Fakat sistemin kendini varetme adına toplumda özgür bıraktığı kanallar da vardır. Sanat, bu kanallardan biridir ve bazı sanatçılar bu özgürlük kanalını direnme alanına dönüştürür. Dolayısıyla iktidarla uyumlu sanatçılar olabildiği gibi; her türlü hegemonyaya karşı direnmeyi seçen, provokatif bir söylem oluşturabilen sanatçılar da vardır.

1. POSTMODERN DÖNEMDE İKTİDAR YAPILARI VE ELEŞTİREL SANAT

Modernizm, 18. yüzyıl Aydınlanma felsefesiyle bütünleşmiş; rasyonellik, aklın egemenliği, bilimsellik, evrensel doğrular, sistematik düşünme, pozitivizm gibi temel olgular üzerine kurulu bir dünya görüşüdür. Aydınlanma düşü, rasyonalite, ilerleme, özgürlük gibi kavramlar üzerine kurulu olan *modernite projesi*; çok geniş bir yaklaşım ile nesnel bilimi, evrensel ahlak yasalarını ve sanatın özerkliğini geliştirme çabası olmuştur.

Modern ussallık; Ortaçağın Tanrı merkezli ussallığı yerine, Özne'yi yerleştirmiştir. Modern ussallık için, kabul edilebilir bilgi için, önermenin başkalarının da ulaşabileceği kanıtlara dayalı olması ve kanıt türünün de empirik kanıt olması geçerli olmuştur. Bu kanıttan yapılacak çıkarımların da açık ve tutarlı bir biçimde yapılabilir olması gerekmektedir. Bilginin evrensel geçerliliği olması için bu zorunludur. Böylece, dayanağı olmayan, *duyulur olanın düşünce üzerindeki* rolü azalmıştır. Bu yaklaşımlar farklılığa karşı bir yönelim geliştirmiş ve tekilci bir anlayış hakim olmaya başlamıştır. Aydınlanma geleneği ile başlayan modernizm; rasyonalizasyon ve ilerlemeye dayalı bilimsellik anlayışı, ulus devlet, sekülerizm ile şekillenmiştir. Aydınlanmanın rasyonel düşünce tarzı, inancın akıldışılığından kurtuluşunu simgelemiştir ve insanı herşeyi öğrenebilecek ve dolayısı ile evreni kontrol edebilecek bir varlık olarak görmüştür. Rönesans ile başlayan bu insan merkezli bakış, modernitenin temel bakış açısını oluşturmuştur.

Modern olma bilinci ile birlikte gelişen bilgi formları kendi iktidarını oluşturmuştur. Modernlik bu iktidar gücünü; fizik bilimlerindeki yeni keşifler, sanayileşme, kitle iletişiminin yaygınlaşması, ulus devletler, egemen sistemlere alternatif önerme iddiasında olan kitlesel toplumsal hareketler ve kapitalist dünya pazarı gibi kaynaklardan almıştır.

Foucault'a göre; modern dönemde iktidar formları, bireyci yönetim teknikleri ve pratikleri üzerinden işlemiştir. Foucault bunları “benin teknolojileri” olarak nitelendirmektedir: “*Bunlar, bireyin kendi kendine yada başkaları yardımıyla, belirli bir*

mutluluğa, saflığa, mükemmeliyete ya da ölümsüzlüğe ulaşmak için, kendi bedeninde ya da ruhunda gerçekleştirdiği işlemlerdir”²

Bu formlar, tahakküm kurarak işlemekten çok; öznelere istek ve arzu yaratarak işlemiştir. Modernizm, sanattan bilim ve teknolojiye her alanda ürettiği formlarla toplumu yapılandırmak ve bu yarattığı genel formüllerle evrenselliği yakalama ve dünyayı kurtarma iddiasında olmuştur. Ancak, 2. Dünya Savaşı'ndan itibaren, ilerlemeci modernizm düşü hızla yıpranmaya başlamış; yeni ekonomik, siyasal ve kültürel düzenlenişlere ihtiyaç duyulmuştur. 1960’lardan itibaren sanat, felsefe, din, toplum, kültür alanlarında Postmodernizm adı altında yeni bir yapılanma dönemi başlamıştır.

1970’ler, modernliğe duyulan inancın yitirmeye, postmodernizmin disiplinler arası yaklaşımının kendini hissettirmeye başladığı yıllar olmuştur:

Dilbilim, göstergebilim, marksizm, feminizm, antropoloji, sosyal tarih, psikanaliz ve diğer disiplinlerden alınan kuramsal yapıların disiplinler arası bir birleşimiyle, eleştirel kuram; postyapısal felsefeyi Aydınlanmanın bir eleştirisiyle birleştirmiştir. Bunlar hep birlikte, postmodernizmin temelini oluşturmuşlardır.³

Marksist edebiyat kuramcısı, edebiyat eleştirmeni ve teoriyen Fredric Jameson (d.1934), *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* adlı kitabında; modernizmden kopuşun salt kültürel bağlamda ele alınmaması gerektiğini belirtmiştir:

Gerçekten de –ister kutlayıcı, ister ahlaksal yönden itici ve reddedici bir dille ifade edilsin- postmodern kuramlar aynı zamanda, en iyi ‘postmodern toplum’ adıyla bilinen ancak sık sık tüketici toplum, medya toplumu, bilgi toplumu, elektronik toplum ya da ‘high tech’ toplum gibi adlarla da anılan tümüyle yeni bir toplum türünün ortaya çıktığını ve başladığını bize haber veren tüm o iddialı toplum bilimsel genellemelerle güçlü bir kan bağı içinde görülüyor. Bu tür kuramların, kendilerini rahatlatacak biçimde, sözkonusu yeni toplumsal formasyonun, klasik kapitalizm yasalarının –yani endüstriyel üretimin başatlığı ve sınıf

² Emre Işık, **Öznenin Dili**, Birinci Basım, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2000, s.91.

³ Kristine Stiles (Ed.), **Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists’ Writings**, London: University of California Press., 1996, s.4.

*savaşımının her yerdeliğine- artık uymadığını göstermek gibi bariz bir ideolojik misyonları vardır.*⁴

Jameson, postmodernizmin rahatlatıcı etkisinin çeşitli modernist ritüellerin bir kenara çekilerek, biçim üretiminin katılmak isteyen herkese açık duruma getirilmesi ile sağlandığını söyler. Ancak bu durumun bir bedeli vardır: “*Seçkin sayılan modernist biçimsel değerler ile birlikte, yapıt ya da konu gibi değerlerle ilgili son derece önemli bir dizi kategorinin en baştan yok edilişi.*”⁵

Yılmaz Özbek ‘*Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*’ adlı kitabında modern çağın iki yüzü olduğunu söyler: Birincisi sevimli olan; insanın yaşam kalitesini yükselten; ikincisi ise sevimsiz olan, insan yaşamını tehdit eden. Özbek, bürokratik düzenin ve kapitalist ekonominin modern düzeni yıprattığını; çağını her yönüyle sorgulayan aydınlar, düşünürler ve sanat çevrelerinin; yeni arayışlara girdiklerini belirtir: “*Modern çağa tepki olarak özellikle sanat alanında gelişmeler oldu. Farklı anlayışlar, farklı bakışlar, farklı tarzlar yavaş yavaş kendilerinden sözettirmeye başladılar. Bir karşı duruşu temsil eden Post-modern kavramı ortaya atıldı ve geniş yankı buldu*”⁶

Özbek, kuralların ve modern çağ dayatmalarının insanları yordugunu ve onları yeni bir yaşam tarzı aramaya ittiğini söyler. İnsanı insan yapan, ona kimlik kazandıran birçok öğenin toplum yaşamından kayıp gitmesi yaşamın her boyutunu etkilemiştir. Sorunlu insanlar, sorunlu toplumlar yaratan çağ artık insana yük olmaya başlamıştır. Bu durumdan en çok etkilenen kesimlerden birinin yaratıcı olarak sanatla ilgilenen insanlar olduğunu söyleyen Özbek, bu kesimin sorumluluklarının gereğini yerine getirerek modern sanata tepki olarak postmodern sanat üzerine düşünmeye başladıklarını belirtmiştir:

Kimine göre Post-modern sanat gizemli bir dünya yarattı; kimine göre bir karmaşa yumağı bu akım; birikimsiz, niteliksiz tüketiciye itici gelse bile nitelikli tüketiciye çekici geldi bu hayal gücünü kamçılayan, yaratıcılığın önünü açan yapıtlar. Çoğu çevrelerce sevimli, sempatik

⁴ Fredric Jameson, “Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı”, **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı**, Nuri Plümer ve Abdülbaki Gölcü (çevr.), 1.Basım, Ankara: Nirengi Kitap, Mart 2011, s.31.

⁵ A.g.e., s.433.

⁶ Yılmaz Özbek, **Postmodernizm ve Alımlama Estetiği**, 1.Baskı, Konya: Çizgi Kitabevi, Nisan 2005, s.2.

ve hatta insancıl bulundu Post-modern esintiler. Bu gelişmeleri, insanlığın bugününü, geleceğini tehdit eden tehlikelere karşı çözüm olarak görenler de oldu. Sanatın hemen her dalında, insana bakışta, onu ele alışta farklılaşmalar görülmeye başlandı. Bunları çözümlemek, anlamlandırmak modern çağın yöntemleriyle pek olası değildi. Her tüketicinin birikimine, kafasındaki düşünce modellerine ve perspektiflerine göre anlam kazanan Post-modern yapıtların dilinden anlayan bir yonteme, bir kurama gereksinim vardı. Tüketicuyu öne çıkaran bu yöntemin adı “Alımlama Estetiği” (Rezeptionsästhetik) idi.⁷

Özbek, yapıtların birden çok anlam içermesi ve çok katmanlı olmaları dolayısıyla, bir veya birkaç perspektifin onları çözümlemeye yetmeyeceğini söylemiştir. Ona göre; sayısız bakışa, sayısız yanıt veren yapıtlara; çok katı kuralları olmayan, asıl yaratıcı olarak gördüğü ve tüketicuyu öne çıkaran *Alımlama Estetiği* yöntemi ile yaklaşmak gerekmektedir.

Özbek’e göre alımlama: “düzensizliklerin kendi aralarında düzen kurduklarını saptamak ve bunu çözümlemektir.”⁸ Ona göre, kendi perspektifimizden hareketle birbirinden bağımsız, görünen öğeler arasında kuracağımız her anlamlı bağ, her düzen; yapıtın çözümü, yorumu olacaktır.

Özbek, postmodernizmin Alımlama Estetiği ile uyumunu şöyle değerlendirmiştir:

Modernizm sağlamcıdır; onun yapıtları yorumlama, çözümleme yöntemleri daha çok tutarlılık peşindedirler. Savlarını ortaya koyarken sağlam dayanaklar arar. Yapıtın yaratıcısının biyografisi, yaşadığı dönem, sosyal çevre sorgulanır ve yapıtla ilişkilendirilir ve yorum ortaya çıkar; böylece tutarlı bir yaklaşım sergilenmiş olarak görülür; birçok sosyal bilim dalının verileri yapıt çözümlemesinde dayanak oluşturur; hemen hiçbir sosyal bilim dalı yoktur ki bizim şekillenmemizde rol üstlenmemiş olsun ve dolayısıyla hem yazarı hem de toplumun perspektifini etkilememiş olsun. Yaratıcı da tüketici de önemlidir modern çağda. Alımlama Estetiği ise değişmez kuralları olmayışından ötürü, insanın her bakışını önemseydiği için; modernizm gibi seçici, küçümseyici bir tavır takınmadığı için bilimsel bulunmaz. Onu belki de sevimli,

⁷ A.g.e., s.3.

⁸ A.g.e., s.4.

*sempatik yapan onun bu alçak gönüllü, iddiasız tavrıdır; Post-modernizmle uyumları da bu ortak paydalarıdır.*⁹

1.1 Modernist Avangard ve Postmodernist Avangard

Sosyolog ve düşünür Zygmunt Bauman (d.1925), ‘Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları’ (1997) adlı kitabında, modernlik ve postmodernlik perspektifinden avangardın imkansızlığının ne olduğunu araştırır.

Bauman, modernistlerin zamanın vektörel bir doğasının olduğuna ve bir istikamete doğru aktığına inandıklarını söyler. Buna göre, “*sonradan ortaya çıkan şey ne olursa olsun daha iyidir (olmalıdır, olmak zorundadır); geçmişe doğru uzanan şey de daha kötü –geri, gerilemiş, aşağı- olan şey demektir.*”¹⁰ Modernistlerin tarihin ilerici doğasına güvendiklerini ve dolayısıyla da, yeninin ortaya çıkmasıyla eskiden kalanın, devralınanın ve miras bırakılanın gereksizliğine inandıklarını söyleyen Bauman, modernist anlayışın eskiden kalana yaşama hakkı vermediğini belirtmiştir. Modernistler “*tırs giden modernliği dörtmala koşturmak ve de tarihin motoruna yakıt eklemek*”¹¹ istemişlerdir.

Bauman, modernistlerin modernliğin kendisinden daha modern olduklarını ve ondan aldıkları esin ve izinle modernlik adına hareket ettiklerini söyler:

Tıpkı modernliğin kendisi gibi, ve tabii belki de daha fazla, bunlar da cephe hattında yaşıyorlardı. Bunlar da tıpkı bir bütün olarak modernlik gibi, hatta belki de bundan daha dogmatik bir biçimde, geleneğin tek faydasının insanın neyi kıracağını bilmesine yaraması olduğuna ve sınırların ihlal edilmek için var olduğuna inanıyorlardı. Bunların çoğu, işaret ve cesaretlerini (ve bir de övgü ve yergi için gereksinim duydukları özgüvenlerini) bilim ve teknolojiye, modern gelenek-dayağının bu en gayretli, cüretkar ve saygısız hücum kıtalarından alıyorlardı: empresyonistler anti-Newtoncu optikten, kübistler anti-Kartezyen görelilik

⁹ A.g.e., s.5.

¹⁰ Zygmunt Bauman, **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları**, İsmail Türkmen (Çev.), Birinci Basım 2000, İstanbul: Ayrıntı Yayınları İnceleme Dizisi 158, s.135.

¹¹ A.g.e., s.136.

*teorisinden, sürrealistler psikanalizcilerden, fütüristler de patlamalı motorlardan ve montaj hatlarından.*¹²

Bauman, modernistlerin önerilerini isteksiz ve kayıtsız bir topluma dayatmak zorunda kalmalarını, kendi suçları olarak görmediklerini belirtir. Onlar suçu, “*artık geride kalmış olan kurallara yapışan pek çok insana, modası geçmiş zevkleri olan, avangardın içgörülerini yakalayamayan ya da yakalamak istemeyen insanlara*” atmışlardır. Bauman’a göre, bu durumda modernistler; gelişimini henüz tamamlamamış ve geç kalmış insanlar olarak gördükleri bu insanları aydınlatmak, eğitmek, dönüştürmek ve bunlara birşeyler öğretmek istemişlerdir. Ancak bu durum bazı tehlikeleri de beraberinde getirmiştir:

*Eğer eğitilme sürecindeki insanlar, eğiticilerin çabalarına direnmek yerine bunları ayakta alkışlıyorsa ve eğiticilerin verdiği eğitim karşısında şoke olmuyorlar ve kafaları karışmıyorsa o zaman bu, olsa olsa yeterince radikal ve açık göz olmamanın, karşısında ölümüne savaş verilmesi gereken bir zevkle (ya da, daha doğrusu, zevksizlikle) girilen affedilmez uzlaşmanın sonucu olabilirdi. Fakat bunun sebebi her ne olursa olsun, sonuçta avangardın avangardcı kimliği –ruhani liderlik yetkisi, ukalalara sövme hakkı ve varsayımları misyonerlik konumlarıyla birlikte- sorgulanabilir olacaktı.*¹³

Avangardın çelişkisinin de burada olduğunu söyler, Bauman: Yapmak istediğinde başarılı olursa kaybetmiş olacaktır, yenilgide ise doğru yolda olduğunu görecektir. Halkın beğeni ve ilgisine mazhar olmadıkları zaman avangard acı duymuştur; fakat düşlenen beğeni ve alkışa nihayet ulaştıkları zaman ise çok daha fazla ızdırap çekmiştir. Halkın beğenisini kazanacağı endişesi ile avangard “*her geçen gün biraz daha zor sanatsal form arayışına*”¹⁴ girmiştir.

Bu çelişkide, çöküşün başlangıcının yattığını söyleyen Bauman; bunun iki taraftan gerçekleşeceğini belirtir. Sanat piyasası, ‘anlaşılmaz sanatlar’ın taşıdığı o dev sınıflaştırma potansiyelinin kokusunu çabucak almıştır. Kısa zamanda şu ortaya çıkmıştır: Kimlik inşa etmek ve edindiği statü sembollerini göstermek isteyenler, bunu yapabilecek yeterli araca sahip olduklarında, sanat vasıtası ile istedikleri ayrıcalıklı

¹² A.g.e., s.136.

¹³ A.g.e., s.138.

¹⁴ A.g.e., s.138.

konuma kolayca erişebileceklerdir. Bunun için yapılması gereken şey de; evlerini, insanları hem şaşırtan hem de korkutan öncü sanatların en son üretimleriyle süslemektir. Bunu yaparak hem kendi zevklerinin ileriliğini ispat etmiş, hem de kendisi ile kültürsüz, zevksiz ötekiler arasındaki mesafeyi göstermişlerdir. Bauman’a göre bu gelişmeler beklenmedik şekilde modernist avangard sanatın çöküşünü hazırlamıştır:

Estetik yetisiyle avangard sanat yine eskisi gibi izleyenleri şaşırtıyor, şok ediyor ve sersemletiyordu. Ancak öte yandan da tabakalara bölücü ve ayırım yaratıcı kapasitesi ile de, her geçen gün artan sayıda körü körüne hayranlar ve en önemlisi de alıcılar buluyordu. Evet, avangardın aynı anda hem arzuladığı hem korktuğu teveccüh artık nihayet olmuştu (hatta bu sadece bir teveccüh değil, dinsel bir aşk ve tapınmaydı). Yalnız bu hiç beklenmedik şekilde arka kapıdan geliyordu. Bu, pek de öyle modernleştirme misyonunun imrendirici zaferi olarak, başarılı dönüştürmenin somut bir tezahürü olarak değil, devralınmış kimlikleri kökünden söken ve kimlik inşasını kökünden edilenlerin görevi sayan bir dünyada ayrıcalıklı pozisyonların taşınabilir ve satın alınabilir alametlerine sahip olmak için süren ateşli arayışın bir sonucu olarak gerçekleşiyordu. Artık avangard sanat (soylulaştırıcı etkisi ile) kendi öğretilerine iman edenlerce değil, anlaşılabilir, kibar ve seçkin olanın yansıtılmış şaşaasının tadını çıkarmak isteyen insanlar tarafından benimseniyor ve özümsteniyordu.¹⁵

Bauman, modernist avangard sanatın çöküşünün bir diğer yanını da şöyle saptamıştır: “Şu, her geçen gün biraz daha ortaya çıkıyordu: halkın teveccühü ve kabulü tuzağından kaçışın da kendi sınırları vardı. İnsan er ya da geç, duvara toslamak zorundaydı: ihlal edilecek sınırlar ve kırılacak kalıplar asla sonsuz değildi.”¹⁶ Bauman, Umberto Eco’nun sözlerini izleyerek şu saptamayı yapmıştır: boş ya da yakılmış tuvaler, silinmiş Rauschenberg resimleri, Yves Klein’in özel sergisindeki boş NewYork Galerisi, Walter de Maria’nın Kassel’de kazdığı delik, Cage’in sessiz piyano kompozisyonu, Robert Barry’nin ‘telepatik sergisi’ ve hiç yazılmamış boş şiir sayfalarıyla; avangard maceranın doğal sınırına ulaşılmıştır. Bauman’a göre son, avangard sanatın hem dışından hem içinden gelmekteydi: Avangard sanatlar, “niyetleri

¹⁵ A.g.e., s.140.

¹⁶ A.g.e., s.140.

itibariyle modern”¹⁷, hiç beklenmeyen ve fakat kaçınılmaz olan “sonuçları itibariyle ise postmodern”¹⁸

Bauman’a göre, ‘postmodern avangard’ deyimini kendi içinde çelişkili bir deyimdir:

*Bugün de şu ya da bu sanatçı, yüksek modernliğin ‘Sturm und Drang’(Deha Çağı) dönemlerini hatırlatan bir tutum takınabilir; fakat mevcut koşullar altında bu, bir tavırdan (posture) çok bir poz (pose) olacaktır. Bu, geçmişe ait anlamlardan sıyrılmış, hiçbir kehanette bulunmayan ve hiçbir yükümlülük taşımayan bir poz; ayaklanmadan ve hele hele de ruhsal direnişten ziyade bir gösteriş (panache) işaretidir.*¹⁹

Bauman’a göre; artık tarzlar ilerici ve gerici, ileriye bakan ve geçersiz diye ayrılmamaktadır. Bugün yeni sanatsal icatlar, eskiden kalmış olanları avlayarak onların yerlerine geçmek için değil, artık önüne gelenin katıldığı sanat sahnesinde kendilerinin de ayak basabileceği bir yer bularak ötekilerin arasına karışmak için yapılmaktadır. *Artzamanlılığın yerini eşzamanlılığın aldığı, ardıllığın yerini birlikte var olmanın ve tarihin yerini daimi bugünün aldığı* düzenek sözkonusudur. Postmodern dönemde *haçlı seferlerinin yerini rekabetin aldığı* söyler Bauman:

*Artık sahte gerçeklerin tümünü boğmaya yazgılı olan bir tek gerçeğin savunusundan, kehanetlerden ve misyonerlerden söz edilemez. Artık eski ve yeni bütün tarzlar aynı stratejiyi uygulayarak yaşama haklarının olduğunu göstermek zorundalar. Çünkü bunların hepsi, -George Seiner’in unutulmaz deyişiyle- maksimum etki ve hazır tüketim için yaratılan bütün kültürel yaratılar için geçerli olan aynı yasalara tabidirler. (Arz fazlasının olduğu bir piyasada en önemli iş müşterilerin dikkatini çekmek; ikinci önemli görev ise dükkanların vitrinini en yeni ürünlerle süslemektir.) Rekabetin geçerli olduğu durumda grup faaliyetlerine, düşünce topluluklarına, hizaya sokulmuş ve hizaya sokan okullara, velhasıl kutsal savaş dönemlerinin tipik öğeleri olan ‘birleşen güçler ve saflar’ın hiçbirine gerek yoktur. Dolayısıyla da burada, kolektif olarak tasarlanan ve ilan edilen kural ve yasaların pek yeri yoktur. Her sanat eseri sıfırdan başlar ve soy yaratmayı pek düşünmez.*²⁰

¹⁷ A.g.e., s.140.

¹⁸ A.g.e., s.140.

¹⁹ A.g.e., s.141.

²⁰ A.g.e., s.141.

Bauman göre; *postmodern sanatçının işi*; seslendirilmeyeni seslendirme, görülmeyeni gösterme ve aynı zamanda; birden fazla ses ya da şeklin mümkün olduğunun gösterme ve dolayısıyla da anlam-yaratım sürecinde sonsuz yorumlamaya katılmadır:

Postmodern sanatın anlamı, anlam-yaratımı sürecini taklit etmek ve bu sürecin kesintiye uğramasını önlemek; anlamın asli çoksesliliğine ve bütün yorumların muğlaklığına karşı uyanık olmak; ve bu süreç devam ederken herhangi bir noktada bulunan bulgunun, imkanlar ırmağının akışını kesen buzlu bir kural haline gelmesini önleyen bir tür entelektüel ve duygusal anfiriz görevi yapmaktadır. Postmodern sanat gerçekliği denenmemiş olanakların mezarlığı olarak onaylamak yerine, anlamların ebediyen natamamlığını ve dolayısıyla da imkan alanının özsel tükenmezliğini açığa çıkarıyor. Hatta burada bir adım daha ileri giderek, postmodern sanatın anlamının anlamın yapısının sökülmesi, daha doğrusu anlamın gizinin açığa vurulması olduğu bile söylenebilir. Bu giz modern teorik pratiğin var gücüyle gizlemeye ya da yalanlamaya çalıştığı bir gizdir. Bu anlam ise, ancak ve sadece yorum ve eleştiri sürecinde ‘var olan’ ve bu süreçle birlikte ölen bir anlamdır.²¹

Bauman, postmodern sanatçılar da tıpkı selefleri gibi ‘avangard’dır der; ancak bu, modernistlerin kendi rollerini nasıl tanımladıkları ve bu rollerinin nasıl görülmesini istediklerinden çok farklı bir avangardlıktır. Bauman, modernist avangard ile postmodern avangardı özetle şöyle karşılaştırır: Eğer modernist avangard, ‘yeni ve ileri’ bir konsensüse giden bir yolun izini sürmekle uğraşıyorduyorsa, postmodern avangardizm, sadece mevcut ve geçiciliği kabul edilen konsensüs biçimine meydan okumak ve bunun kökünü kazımakla kalmamış, aynı zamanda gelecekte evrensel ve dolayısıyla da boğucu herhangi bir ittifakın/anlaşmanın olabilirliğini ortadan kaldırmıştır.

Bauman’a göre, postmodern sanatın; sanatçıyı ve izleyiciyi özgürleştiren bir yanı vardır:

Şimdi artık bağlayıcı şemalardan ve kati metodlardan yoksun olan sanatçıyı ve artık görmenin kuralları ile zevkin tekbiçimciliği rahatlığından yoksun kalan izleyici/dinleyiciyi, nesnel hakikat ile gerçekliğin öznel temelleri soru(n)larını kaçınılmaz olarak bir araya getiren anlama/yorumlama/anlam-yaratma sürecine zorladığı ölçüde,

²¹ A.g.e., s.151.

*postmodern sanat eleştirel ve özgürleştirici bir güçtür. Postmodern sanat bunu yapmakla, yaşamın olabirliklerini –ki bunlar sonsuzdur-, konsensüsün imkansızlaştırıcı ve yetkisizleştirici –ki böyle olmak zorundadır, bunun başka bir biçimi yoktur- tiranlığından kurtarıyor. Yani, bana göre, postmodern sanatın anlamı; anlam sanatlarına açılan kapıyı ağızına kadar açmaktadır.*²²

Postmodern felsefenin öncülerinden Fransız düşünür Jean-François Lyotard (d.1924 - ö.1998), ‘Postmodern Nedir Sorusuna Cevap’ (1982) adlı yazısında; ‘postmodern nedir? İmajın ve anlatının kurallarına yöneltilmiş başdöndürücü sorgulama çalışmasında, aldığı ya da alamadığı yer nedir?’ diye sorar ve hemen arkasından verdiği yanıt şöyledir:

*Modernin bir parçasını oluşturduğu muhakkak: Devralınan her şeyden, bu daha geçen günden devralınmış olsa bile, kuşullanılmalıdır. Cézanne hangi uzama çatar? İzlenimcilerinkine. Picasso ve Braque’ı Öfkeliendiren nesne ise Cezanne’inkidir. Duchamp ise 1912’de, kübist bile olsa, bir tablo yapmak gerektiği önvarsayımını bir kenara bırakır. Buren de, Duchamp’ın yapıtında dokunulmadan kaldığını düşündüğü başka bir önvarsayımı sorguya çeker: Yapıtın sunulmuş mekanı. Kuşaklar şaşırtıcı bir hızlanmayla koşuştururlar. Bir yapıt ancak önce postmodernse, modern olabilir. Böyle anlaşıldığında, postmodernlik nihayetine varmış modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir ve bu süreklilik arz eder.*²³

Lyotard’a göre postmodern: modernin içinde görülmez olanı, bizzat gösterimin kendinde öne çıkaran; beğeni konsensusunu reddeden; yeni gösterimleri, tadını çıkarmak için değil, ama gösterilemezi daha iyi hissettirmek için araştırandır. Lyotard, postmodern bir yazar ya da sanatçıyı, bir filozof konumunda görür. Sanatçının ürettiği yapıt: “*prensip olarak, önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilmez ve belirli bir yargı aracılığıyla, bilinen kategorilerin bu metne, bu yapıta uygulanmasıyla yargılanamaz. Bu kurallar ve kategoriler, yapıtın aramakta olduklarıdır.*”²⁴

²² A.g.e., s.157.

²³ Fredric Jameson, Jean- François Lyotard ve Jürgen Habermas, “Postmodern Nedir Sorusuna Cevap - Jean- François Lyotard ”, **Postmodernizm**, Dumrul Sabuncuoğlu (çev), Derleyen ve Sunan: Necmi Zeka, 2. Basım, İstanbul: Kıyı Yayınları, 1994, s.53.

²⁴ A.g.e., s.57.

1.2 Frankfurt Okulu: Kültür End r trisi, Sanat ve Protesto

Modernizmin t kand ğı noktalarda pek çok teorisyen bazen bireysel bazen ortak üretimlerle yeni açılımlara ihtiyaç duymuşlardır. Frankfurt Okulu da, modern toplum bağlamında kapitalist toplumun eleştirisini yapmış, postmodern felsefeye kaynaklık edecek zemin hazırlamış oluşumlardan biridir. Almanya’da 1923 yılında kurulmuş ve sosyoloji, siyaset bilimi, psikanaliz, tarih, estetik, felsefe, müzikoloji gibi farklı disiplinlerden araştırmacıların bir araya gelmesi ile kurulmuştur. Frankfurt Okulu  yeleri marksist eleştirel toplum teorisinin t kand ğını düşünerek, yeni bir eleştirel toplum teorisi kurmaya çalışmışlardır.

Max Horkheimer, Theodor Adorno, Friedrich Pollock, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Leo Lowenthal, Jürgen Habermas okulun önde gelen üyeleridir. Araştırmacılar arasında zaman zaman paralel çalışmalar olsa da ortak bir fikir birliğinden sözetmek mümkün değildir. Okul, daha çok araştırmacıların benimsedikleri *eleştirel kuram* anlayışında bir arada olmak üzerine kurulmuştur. Bu kuramcılar, Tarihsel Materyalizm’in determinist ve pozitivist yorumuna eleştiri getirmişlerdir. Bu eleştirel ortamda Theodor W. Adorno (d.1903 –  .1969) ve Max Horkheimer (d.1895 –  .1973) *kültür end r trisi* diye bir kavram geliştirerek, kapitalist topluma yoğun eleştiriler getirmişlerdir. Adorno, kültür end r trisi kavramının doğuşunu ‘Kültür End r trisini Yeniden Düşünürken’ adlı yazısında şöyle açıklamıştır:

Kültür end r trisi terimi yanılmıyorsam ilk defa 1947’de, Amsterdam’da Horkheimer’la birlikte yayımladığımız ‘Aydınlanmanın Diyalektiği’nde kullanıldı. M sveddelerde ‘kitle kültürü’ terimini kullanmıştık. Fakat daha sonra, yandaşlarının içine gelecek yorumları dışarıda bırakmak amacıyla kitle kültürü yerine ‘kültür end r trisi’ terimini kullanmayı uygun bulduk; ne de olsa onun, kitlelerden kendiliğinden çıkan bir kültür sorunu olduğunu ortaya atabilirler, onu popüler sanatın  ağdaş formu sayabilirlerdi ki bu ikincisinin kültür end r trisinden kesin olarak ayırt edilmesi gerekir. Kültür end r trisi eski olanla tanıdık olanı yeni bir nitelikte birleştirir. Kitlelerin tüketime göre düzenlenen ve büyük ölçüde o tüketime yapısını belirleyen ürünler, tüm sektörlerde az çok bir plana göre üretilir. Tüm sektörler yapısal olarak benzerdir ya da en azından birbirinin açıklarını kapatarak, neredeyse tamamen gediksiz bir sistem oluştururlar. Bunu olanaklı kılan sadece  ağdaş teknik olanaklar değil, aynı zamanda ekonomik ve yönetsel yoğunlaşmadır. Kültür end r trisi

kasıtlı olarak tüketicileri kendisine uydurur. Binyıllardır ayrı duran yüksek ve düşük sanat düzeylerini, her ikisinin de zararına bir araya gelmeye zorlar. Yüksek sanatın önemi, yararı konusundaki spekülasyonlarla yok edilirken, düşük sanatın önemi de, (toplumsal denetim kusursuz olmadığı sürece) içinde barındırdığı isyancı direniş özelliğine dayatılan medeni sınırlamalarla yok edilmektedir. Böylece, kültür endüstrisi yöneltmiş olduğu milyonların bilincini ve bilinçaltını yönlendiriyor olmasına rağmen, kitleler birincil değil, ikincil role düşerler ve hesaplanabilir nesneler, makinenin tali parçaları olurlar. Tüketici, kültür endüstrisinin bizi ikna etmeye çalıştığı gibi hükmedici ya da özne değil, aksine nesnedir. Özellikle kültür endüstrisi için biçimlendirilmiş olan kitle iletişim araçları terimi, vurguyu nispeten zararsız bir alana kaydırmakta çok işe yaramıştır. Gerçekte ne öncelikle kitlelerle, ne de iletişim tekniklerinin gelişimiyle bir ilgisi vardır, aksine onları dolduran ruhla, sahiplerinin sesiyle ilişkilidir. Kültür endüstrisi kitlelerle ilişkisini kötüye kullanarak, verili ve değişmez sayılan bir zihniyeti çoğaltmaya ve güçlendirmeye çalışır.”²⁵

Adorno’ya göre; kültür endüstrisinin kökeninde yatan kâr güdüsü, onun ideolojisinin nesnesi haline gelmiş ve her koşulda yerine getirilmesi gereken, kültürel malların satılma zorunluluğundan bile bağımsızlaşmıştır: “Kültür endüstrisi birer birer şirketlerden ya da satılabilir nesnelerden bağımsız olarak halkla ilişkilere, kendi başına ‘itibar’ üretimine yönelmiştir.”²⁶

‘Endüstri’ teriminin ilk anlamında düşünülmemesi gerektiğini söyleyen Adorno; bu terimin doğrudan doğruya üretim sürecini değil, kültürel malın standardizasyonunu ve dağıtım tekniklerinin rasyonelleştirilmesini anlatmak amacıyla kullanıldığını belirtmiştir. Kültür endüstrisindeki teknik kavramının, sanat eserlerindeki teknikle sadece ad bakımından benzeştiklerini söyler Adorno; sanat eserlerinde teknik, bizzat nesnenin iç örgütlenmesi, özgün içsel mantığıyla örgütlenmesiyle ilgili iken; kültür endüstrisindeki teknik ise tam aksine, başlangıçtan itibaren dağıtım ve mekanik yeniden üretimle ilgilidir ve bu yüzden daima nesnesine dışsal kalmaktadır:

Kültür endüstrisi, ürünlerinde içerilen tekniklerin potansiyellerinden özenle kendini koruduğu ölçüde ideolojik destek bulabilir. Malların maddi üretiminde uygulanan aşırı sanatsal teknikten bir parazit gibi faydalanarak yaşar ve bunu yaparken işlevselliği tarafından ima edilen

²⁵ Theodor W. Adorno, “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, **Cogito Yapı Kredi Yayınları - Üç Aylık Düşünce Dergisi**, Bülent O.Doğan (Çev.), Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe Özel Sayı, Sayı:36 (Yaz 2003), s.76.

²⁶ A.g.m., s.77.

*işsel sanatsal bütüne karşı yükümlülüğünü ihmal eder, estetik özerkliğin gerektirdiği biçimsel yasaları umursamaz. Kültür endüstrisinin fizyonomisi bir yanda verimliliği arttırıcı, fotografik katılık ve kesinliğin bir karışımından, öte yanda bireysel kalıntılar ve yine rasyonelleştirilip uyumlu kılınan romantizmden oluşur.*²⁷

Kültür endüstrisinin insanlara türlü türlü faydası olduğunu söyleyenlere Adorno'nun verdiği tepki nettir. Ona göre, yayılan bilgi sınırlı ve vasattır; üstelik kültür endüstrisinin verdiği malzemeden çıkarılacak dersler mantıksız, banal ya da kötülüğe yönelticidir ve davranış modelleri de utanmazlık derecesinde 'uygitsin'cidir.

Adorno'ya göre; tüketicinin bilinci, kültür endüstrisi tarafından satılan eğlence reçeteleriyle ve reklamlar aracılığı ile kısaca alınmaktadır:

*İnsanlar sadece deyişteki gibi tongaya basmakla kalmaz, en küçük bir mutluluk vaadinde dahi, altında yatanı görebilecekleri bir aldanmayı arzularlar. Adeta kendilerinden nefret ederek, göz kapaklarını kapanmaya, seslerini onaylamaya zorlarlar, ne için üretildiğinin eksiksiz bir bilgisiyle, haksızca önlerine konanı alırlar. Kabul etmeseler de, hiçbir değer taşımayan tatmin edici mallardan uzak kaldıklarında hayatlarının iyice çekilmez olacağını hissederler.*²⁸

Adorno'nun kırk yıl önce saptamış olduğu *kültür endüstrisi alanı* bugün internet, televizyon, radyo, gazete, dergi, müzik ve moda endüstrisi çemberi ile epey genişlemiştir. Güçlü iktidar odaklarının kitle iletişim araçlarının sağladığı olanakları nasıl kendi lehlerine sonuna kadar kullandığını göz önünde tutarsak, Adorno'nun *kültür endüstrisi* kavramı üzerine yeniden düşünmemiz gerektiği ortaya çıkmaktadır. J. M. Bernstein, Adorno'nun 'Kültür Endüstrisi' adlı derlemesine 1991'de yazdığı sunuş yazısında bu konuya dikkat çekmiştir:

Adorno'nun kuramı ve analizi, kültür endüstrisinin homojenleştirme hedefine gereğinden fazla odaklanıyor olabilir, ama sözde bireysellik ile bireysellik, eğlence ile mutluluk, uyumluluk ile özgürlük, sözde eylem ile eylem, aldatıcı ötekilik ile özdeş olmayan ötekilik arasındaki farka dikkat çeker. Bunlar ve bunlarla bağlantılı analiz terimleri Adorno'nun kuramının esasını oluşturur. Kültür endüstrisinin yol açtığı etkisizleştirmeler ve gerilemeler, bence aynen tasvir ettiği gibidir. Kültür endüstrisinin yüzeydeki mantığı, Adorno'nun eserlerini kaleme aldığı

²⁷ A.g.m., s.79.

²⁸ A.g.m., s.80.

*dönemdekinden önemli ölçüde farklı olsa da, yarattığı etkiler tekinsiz biçimde aynıdır. Adorno kültür endüstrisinin gidişatını da, yol açtığı tehdidi de açıkça görmüştür. En kötümser tahminlerinin zamanla gerçekleşmesi, kültür endüstrisi üzerine yazdıklarının, rahatsız edici de olsa, ne kadar çağdaş olduğunu gösterir.*²⁹

Eleştirmen ve teorisyen Gene Ray, ‘Kültür Endüstrisi ve Terör Yönetimi’ (2011) adlı yazısında Adorno’nun *kültür endüstrisi* üzerine söylediklerinden yola çıkarak günümüzde sistemin kuşatıcılığı karşısında direnme yollarının olup olamayacağını irdelemiştir. Ray, Frankfurt Okulu’na dönme ihtiyacını neden duyduğunu şöyle belirtir: “Peki öyleyse Benjamin ve Adorno’ya, çıkmazın melankolisine mi döneceğiz? Eski usul olduğuna kuşku yok, ama bir ölçek Frankfurt kötümserliği, ahmaklığa dönüşmüş bir iyimserliği kendine getirebilir.”³⁰

Ray; günümüzün *yaratıcı endüstriler* söyleminin, Adorno’nun eleştirel bir kategori olarak öne sürdüğü “kültür endüstrisi” kavramını nötr hale getirerek kendini varetliğini belirtmiştir:

*Bugün kültürel alanın şu veya bu yönünü işaret edip 1940’lardan verilen örneklerin ne kadar eskidiğini ya da geçersizleştiğini söylemek, kültür endüstrisi tezini reddetmek anlamına gelmez. Bugünün yaratıcı endüstrilerinde mikro-işletmeler norm haline gelmiş olabilir, ama şayet bizatihi varlıklarını teknolojiye ve ‘ekonomi ve yönetimin yoğunlaşması’na borçlularsa, bunun pek bir anlamı yoktur. İnternet sanki özgürlükmüş gibi geliyor, ama Google ve Verizon hala kafa kafaya verip ağın tarafsızlığı ilkesini nasıl ortadan kaldıracaklarına karar verebiliyorlar. Bu üst mantığı yerinden etmedikleri sürece, yerel olsun olmasın, karşıt eğilimleri işaret etmenin de yararı olmayacaktır; zaman içinde, her tikel durumda olmasa da genelde, hakim konumunu koruduğu müddetçe zafer hakim eğilimin olur.*³¹

Ray’e göre gerçek mesele manipölasyondur: Bilincin sınırlandırılması, yoksullaştırılması ve ayartılmasıdır. Ancak manipölasyonun yaşamın her anını ve özneleri felç edecek düzeyde olup olmadığını açığa çıkarmak için şu soruları sorar Ray: İçinden özerk öznelerin doğabileceği ve eleştirel direniş pratiklerinin gerçek sonuçlar

²⁹ Theodor W. Adorno, “Sunuş (J.M.Berntein)”, **Kültür Endüstrisi**, Elçin Gen (Çev.), 7. Baskı 2012, İstanbul: İletişim Yayınları- sanat hayat dizisi 12, s.41.

³⁰ Gene Ray, “Kültür Endüstrisi ve Terör Yönetimi”, e-Skop Dergi (Bülten), 2012, <http://e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-kultur-endustrisi-ve-teror-yonetimi/961> (8 Mayıs 2013), par.4.

³¹ A.g.m., par.7.

yaratabileceği alanlar, boşluklar hala kapalı mı? Yoksa bu özerklik alanları, bazılarının ileri sürdüğü gibi, eğilimin tersine döndüğünü göstererek genişlemekte mi? Peki ya özerk öznelere nasıl oluşur? Oluşumları hangi koşullarda gerçekleşir, ve şayet bir kültürel alandaki ‘aktörler’ olarak niteleneceklerse, fiilen hangi eylem özgürlüğüne sahiptirler? Bu noktada Ray; Adorno’nun tüketici kitlelerinin, ilelebet şeyleşmeye mahkum edilen edilgin köleler olduklarını iddia etmediğini ve eleştirel özerklik için gereken boşlukların ve açıklıkların var olduğunu kabul etmeye özen gösterdiğini söyler. Ray’e göre Adorno’nun iddiası şudur:

Hakim süreç bu tür boşlukları sistemli biçimde daraltmaktadır ve daralma hayli ilerlemiştir; gerçekten ortaya çıkan eleştirel ve özerk öznelere ise, giderek, hakim eğilimi değiştirebilecek ya da onun kökten ötesine geçebilecek her türlü pratikten uzaklaştırılmaktadır. Bu anlamda, sistem ‘bütünselleştirici’dir.³²

Ray; ‘bütünselleştirici’nin, ‘bütünselleşmiş’ anlamına gelmediğini, her boşluğu kapatarak eleştirel öznelere ortaya çıkmasını kalıcı biçimde engelleyen tam ve eksiksiz bir bütünselleşmenin gerçekleşemeyeceğini, söyler. Ray bu bakış açısı ile bakarak, kültür endüstrisinin tam anlamıyla yekpare bir yapı olamayacağını savunur:

Mutlak özerklik büyük bir yanılsamadır. Ama onun karşıtı da öyledir. Özerklik yoksunluğu köleliktir. Özerklikten tam ve mutlak yoksunluk, yani potansiyel özerkliğin bile yok edilmesi ise mutlak, bütünselleştirilmiş kölelik olur. O halde göreceli özerklik, hem direnmenin koşuludur, hem de çoğu zaman yürürlükte olan koşuldur. Yer, konum ve konjonktür özellikleri açısından değişen ise, göreceli özerkliğin kapsamı ve türüdür. Bu kabul edilince, olası direnme pratikleri için yeniden bir odak noktası elde ederiz. Artık şunu görebiliriz ki, kültür endüstrisi hakim bir mantığa göre işliyor olsa da, bu mantığın işlemleri direnme olasılıklarının hepsini dışlayamaz. Kültür endüstrisi tam anlamıyla yekpare bir yapı değildir – kapitalist devlet de öyle. O da her türlü hiyerarşik sisteme musallat olan gerilimlerin ve çatışmaların yarattığı çatlaklarla doludur.³³

Sanatçı ve eleştirmen Emre Zeytinoğlu’na göre; Adorno’nun ‘Estetik Kuramı’nda sanat, bir uzlaşmayı radikal biçimde reddetse de; diğer yandan çatışmacı bir karşıtlıklar dünyasında, o uzlaşma düşüncesine bağlanmaktan da kendisini alamaz. Zeytinoğlu’na göre; Adorno’nun sanat tanımındaki, sanat ve protesto önerisi şöyledir:

³² A.g.m., par.10.

³³ A.g.m., par.17.

sanatın özdeşliklerle (fakat bir özdeşsizlik bütünlüğünde) uzlaşma durumu, protestoyu sanatın işleyiş mantığına dahil eder: Sanat ve protesto, kendi işleyiş mantıklarını (kendilerine sürekli karşı olarak ya da kendilerini sürekli olumsuzlayarak), birbirlerine yükleyeceklerdir. Demek ki, sanatın ve protestonun yan yana gelebilmesi (yan yana gelip ayrışmaları ve yine yan yana gelmeleri...), yalnızca sanatın sanatla ve protesto nun da protesto ile çarpıştığı yerde olasıdır. Açık bir söyleyiş ile üçüncü ve dördüncü seçeneklerde³⁴.

Zeytinoğlu'na göre; Sanatın uzlaşmacı bir tavırla kendini yaraladığı (protesto karşısında taviz verdiği) yerdir burası ve aynı anda da, protestonun sanat karşısında edilginleştiği yer.

1.3 Özne-İktidar İlişkisi ve Sanatçı Özne'nin Eleştirel Rolü

Modern özne; akla, rasyonellik ve bilime güvenir, akli duyguların önüne koyar, çalışkandır, disiplinlidir ve sorumlu bir kişilik olarak geleceği planlar, haz almayı erteler, ideolojik amaçlar için çalışabilir. Modern özne, kendi özgür istenci ile yurttaşı olduğu toplumun gereklerini yerine getiren; değerleri kendi özerkliğine dayanarak kuran bir *ben* tasarımıdır.

Alman düşünür Friedrich Wilhelm Nietzsche (d.1844 - ö.1900); *modern özne* tasarımına karşı çıkan postmodernler için esin kaynağı olmuştur. Durağan, başkalaşmayan, olduğu gibi kalan Descartesçi anlamda *aşkın özne* tasarımının altını oyan Nietzsche; mantıksal, nedensel bir usamlama akışıyla düşünen bir öznenin varlık temellerini sorgulamıştır. Özneyi yorumlayarak kuranın dil olduğunu belirten Nietzsche, öznenin dildeki konumlar arasında bir konum olmaktan öte bir değeri olmadığını söylemiştir. Nietzsche gibi Avusturyalı hekim ve psikolog Sigmund Freud (d.1856 - ö.1939) da; kendi içinde tutarlı, bütünlüklü modern özne anlayışını sarsmıştır.

Fransız psikanalist ve düşünür Jacques Lacan'a (d.1901, ö.1981) göre *dile* giriş *kültüre* giriştir ve bu bilinçdışının oluşumunu ve öznelliğin kuruluşunu ifade eder.

³⁴ Emre Zeytinoğlu, "Theodor Adorno'nun Sanat Tanımı ve Protesto", *Cogito Yapı Kredi Yayınları- Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe Özel Sayı, Sayı:36 (Yaz 2003), s.254.

Lacan’a göre:

*Özne, dil dolayısıyla kendini simgesel düzende bir gösteren olarak işaret edilmiş olarak bulur ve öznelliğini de zaten bu şekilde kazanır. Bu andan itibaren birey-özne bir simge olarak simge düzenin bir parçası yada ögesidir. Bu geçişin gerçekleştiği yer ise ailedir. Artık bu bağlamda ailenin bir aile olarak düşünülmesi anlamlı olmaz; kültürel yapının taşıyıcısı ve birey düzeyinde oluşturunucudur, yani simgesel düzenin gerçekleşmesi, somutlaşması, maddileşmesi zeminidir.*³⁵

Postyapısalcılar ve postmodernistlere göre özne, “temel kimlik özüne sahip olmayan, parçalanmış bir varlıktır ve zaman içinde değişmeden kalan sabit bir kimlik ya da benlikten çok, sürekli bir çözülme durumu içindeki bir süreç olarak kabul edilmelidir.”³⁶

İktidar ile özne arasındaki ayrılmaz ikilik üzerinde duran Michel Foucault, (d.1926 – ö.1984) öznel deneyimin kurulmasında insan bilimlerinin oynadığı rol üzerinde çalışmalar yapmıştır. “Öznel deneyimi açıklamak için öznenin değil, o deneyimi kuran söylem ile söylemin karşılıklı ve kaçınılmaz bir ilişki içinde olduğu iktidar sistemlerinin analizini yapmak gerektiğini” göstermiştir.³⁷

Foucault’nun soykütüğü araştırmaları, bilgiyle iktidar arasındaki özsel ilişkiye vurgu yapmıştır. Ona göre bilgi kümeleri özerk entelektüel yapılar değildirler ve toplumsal iktidar sistemlerine ayrılmazcasına bağlıdırlar. “Nietzsche’nin soykütükleri gibi, onun jeneolojileri de, Marx’ın veya Freud’un şeması benzeri bütün geniş kapsamlı açıklayıcı şemaları reddeder. Bunun yerine o, düşünce sistemlerini birçok küçük, ilişkisiz nedenin olumsal ürünleri olarak değerlendirir.”³⁸

Foucault’ya göre sorunsallaştırma; bilgi, iktidar, etik üzerinden gerçekleşmektedir. Dolayısıyla her deneyim, belli kavramlar ve kuramlar içeren ve ürettiği hakikatlerle ifade bulan bir *bilgi alanı*, belli normlar ve kurallar içeren bir *iktidar alanı* ve bu bilgi ve iktidar alanları bağlamında *bireyin kendisiyle kurduğu belli bir ilişki biçimini* bir araya getirir: “Bu yüzden kendimizin tarihsel bir ontolojisini

³⁵ **Felsefe Sözlüğü**, Ahmet Cevizci, “Özne”, İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2005, s.1308.

³⁶ A.g.e., s.1309.

³⁷ Michel Foucault, “Michel Foucault”, **Entelektüelin Siyasi İşlevi - Seçme Yazılar 1**, Ferda Keskin (Yayına Hazırlayan), Işık Ergüden ve Tuncay Birkan (Derleyenler), Birinci Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000, s.10.

³⁸ **Felsefe Sözlüğü**, Ahmet Cevizci, s.727.

*yapmak; bilgi öznesi, iktidar ilişkilerinin öznesi ve kendi eylemlerimizin etik öznesi olarak nasıl kurulduğumuz sorularını sormayı gerektirir.”*³⁹

Bilgi öznesi olarak nasıl kurulduğumuz sorusunun cevabı; öznesi olarak görüldüğümüz bir deneyime - örneğin delilik, hastalık, suç ya da cinsellik- gönderme yapan bilgi alanının oluşumunun, bu oluşuma özgü söylemsel pratiklerin ve hakikat oyunlarının analizi ile bulunabilir.

İktidar ilişkilerinin öznesi olarak nasıl kurulduğumuz sorusunun cevabı; iktidar ilişkileri ve teknolojilerinin, yani tarihsel olarak kurulmuş bir deneyimin pratiğini düzenleyen normatif bir sistemin -delilerin, hastaların ve suçluların kurumsallaştırılması ve ‘normal’ insanlardan ayrılıp tecrit edilmesini düzenleyen bir sistemin- örgütlenmesinin ve bu sistemde söz konusu olan hakikat oyunlarının analizi ile bulunabilir.

Kendi eylemlerimizin etik öznesi olarak nasıl kurulduğumuz sorusunun cevabı ise; insanın kendisiyle olan ilişkisinin, bireylerin kendilerini tarihsel bir deneyimin özneleri olarak -örneğin deli, hasta, suçlu, eşcinsel ya da normal olarak- kurma, tanıma ve kabullenme ya da reddetme pratiklerinin ve bunu yaparken geçerli olan hakikat oyunlarının analizi ile bulunabilir.

Foucault’un analizi sonucunda ortaya çıkan iktidar anlayışı geleneksel siyaset teorilerinde olduğu gibi *negatif bir iktidar anlayışı* değildir. Düşünüre göre öznesi olarak tanıtıldığımız deneyimlerin kurulmasını gerçekleştiren pratiklerin merkezinde bir iktidar alanı vardır. Onyedinci yüzyılın sonundan itibaren “*negatif ve sınırlayıcı olan ve hükümrânın yaşama hakkı üzerinde söz sahibi olmasıyla tanımlanan hukuksal-söylemsel modelin iktidar anlayışının tersine*”⁴⁰, bu yeni iktidar biçimi üretken, yaşamı desteklemeye, yaşamın sağladığı güçleri sınırlamaya değil arttırmaya yönelik, yani ‘pozitif bir iktidar’ olmuştur. Foucault bu yeni iktidarı *biyo-iktidar* olarak adlandırmıştır. İktidarın bedeni kuşatması için şiddete gereksinimi yoktur artık. Onun yerine toplumsal bütüne yayılan yeni ince teknikler geliştirilmiştir. Bilgi ve iktidar

³⁹ Michel Foucault, “Özne ve İktidar”, **Michel Foucault- Özne ve İktidar - Seçme Yazılar 2**, Ferda Keskin (Yayına Hazırlayan), Işık Ergüden ve Tuncay Birkan (Derleyenler), İkinci Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005, s.14.

⁴⁰ Foucault, *Michel Foucault- Özne ve İktidar - Seçme Yazılar 2*, s.16.

eksenlerinin bir araya geldiği yeni pratik yumakları yaratılarak bazı deneyimler kurularak, insanlar bu deneyimlerin öznesi olarak tanıtılarak, onlara kendileriyle ilgili hakikatler dayatılır ve böylece iktidar şiddet kullanmadan bedeni kuşatır, itaatkar ve uysal hale getirir. “Yani birey, iktidarın dışında ve karşısındaki şey değil, iktidarın birincil etkilerinden biridir. Birey iktidarın etkisi ve aynı zamanda bir etkisi olduğu ölçüsünde de bir aracıdır: İktidar kurduğu, oluşturduğu birey üzerinden işler.”⁴¹

Kurucu modern özne yerini kurulan postmodern özneye bırakmaya başlamıştır. Sanatçı öznenin ve felsefecilerin evrensel hakikatler adına kitlelere öncülük eden entelektüel rolünü tümüyle reddetmeye başladıkları görülmüştür. Sanatçı artık sorunları görünür kılmayı, izleyici ile birlikte sorun üzerinde düşünmeyi seçmeye başlamıştır.

*Kitlelerin kendileri için neyin iyi ya da doğru olduğunu herkesten iyi bildiklerini düşünen Foucault, teorinin pratik için bir yol gösterici değil; olsa olsa yeri geldiğinde işe yarayabilecek bir alet kutusu olduğunu düşünmüştür. Bu yüzden örneğin Hapishaneler Üzerine Enformasyon Grubu'ndaki çalışmasında felsefi bir eleştiriden (örneğin Gözetleme ve Cezalandırma' dan) yola çıkarak mahkumlar adına konuşmak değil, mahkumların kendi taleplerini kendi adlarına dile getirebilecekleri bir bilgilendirme ortamının kurulmasına yardımcı olmak ve bu oluşuma kamunun dikkatini çekmek gerekliliği üzerinde durmuştur.*⁴²

Bir entelektüel olarak sanatçı ve felsefeciler kitleler adına konuşmaktansa, izleyicilerin kendi adlarına düşünebilecekleri ortam yaratmayı seçmeye başlamışlardır.

*Bu yeni mücadele türünde entelektüelin rolü global eylemde kitlelerin öncüsü olmak değil, yerel mücadelede özel bir grubun danışmanı olmaktır. Kuşkusuz spesifik entelektüel devlet ya da sermayenin çıkarlarına hizmet etme ya da siyasi angajmanında iktidar odakları tarafından manipüle edilme riskiyle karşı karşıyadır. Ama bu durum elbette uzmanlaşmış bilginin, bilgisayar teknolojisinin, nükleer bilimin giderek daha önemli bir siyasi rol oynadığı Batı toplumunda spesifik entelektüelin taşıdığı önemi azaltmaz*⁴³.

⁴¹ Foucault, *Entelektüelin Siyasi İşlevi - Seçme Yazılar I*, s.107.

⁴² Foucault, *Entelektüelin Siyasi İşlevi - Seçme Yazılar I*, s.12.

⁴³ A.g.e., s.27.

1.4 Sanatın Kurumsallaşmasına Eleştirel Tavır

1960'lar sanata ilişkin kabul edilmiş önermelerin hızla değişmeye başladığı, sürecin sonuçtan daha çok önemsendiği bir dönemdir. Sürecin izleyiciye açılmasıyla, izleyicinin *düşünen özneler* olarak sanat pratiğine katılımı sağlanmış ve *sanatçı/izleyici hiyerarşisi* değişmeye başlamıştır. Kavramsallığın güçlendiği bu dönemde; sanatta biçimsel yetkinlik reddedilmeye başlanmış, alternatif teknik ve malzemeler kullanıma girmiştir. Sanatın kendi disiplinleri - resim, heykel, fotoğraf v.b.- arasındaki sınırlar erimeye ve hatta diğer disiplinler -bilim, felsefe, sosyoloji, mantık v.b.- ile arasındaki sınırlar zorlanmaya başlamıştır.

*Kavramsal Sanat; siyasi çalkantıların yoğunlaştığı bir dönemde, 1960'ların sonunda, Minimalizmin matematiksel yönelimlerinde, Jasper Johns'un felsefi ironilerinde, Manzoni ve Yves Klein gibi birçok Avrupalı ön örneklerle oluşma sürecindeydi. Yirminci yüzyıl boyunca Modernizmin kenarlarında süren Dada, Fluxus, Happeningler, Somut şiir ve Sitüasyonizm gibi düzen bozucu düşüncelere odaklandı. Daha 1913 yılında, Marcel Duchamp'ın, hazır-nesneleriyle herşeyin sanat yapıtı, dolayısıyla her faaliyetin de sanat olabileceğini göstermesi, hareketin sıfır noktası, yani bir tür Avignon'lu Kadınlar'dı. Hareketin en can alıcı ve batılı olmayan etkisi Kübizm'in Afrika sanatı ile kurduğu ilişkiye benzer bir ilişkinin Uzakdoğu düşüncesiyle kurulmasıydı.*⁴⁴

Kavramsal sanatçılar; galerilerde sergilenebilecek sanat eseri yerine, alternatif tekniklerle ve mekanlarla sanat yapmayı seçmeye başlamışlardır. Onlar sanatın kurumsallaşmasına eleştirel bir tavır geliştirmişler; müzecilere, galericilere taviz vermemişler, satacakları birşey olmadığını belirterek sanatı nesneden arındırmışlar; yolsuzlukları, çirkin iktidar oyunlarını, yoğun araştırmalarla ortaya çıkarmayı, entellektüel bir görev olarak benimsemişlerdir.

Sanatta düşüncenin ön plana çıktığı bu dönemde sanatçılar ve felsefeciler benzer tavırda olmuşlar, sistem analizinde benzer yöntemler önermişler, kurumsal çerçevelere benzer tepkiler göstermişlerdir. Örneğin, sanatçı Hans Haacke ve felsefeci Michel Foucault, özne- iktidar ilişkisini açıklayış yöntemlerinde, *entelektüelin siyasi işlevi* konusunda çok benzer önermeler getirmişlerdir. Foucault ve Haacke'ye göre *felsefe ve*

⁴⁴ Roberta Simith, "Kavramsal Sanat", **Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi 3**, Sayı.3 (2000), s.30.

sanat, bize kendi hareketlerimizin ve tepkilerimizin bilincine varmamız gerektiğini öğretmelidir.

Foucault kurumlarda geçerli olan iktidar ilişkilerinin analizlerinde, Haacke de kurumlardaki iktidar ilişkilerini belgeleri ile deşifre ettiği çalışmalarında; iktidarın kaynağını bulmak yerine, iktidarın işleyişinin hangi durumlarda hegomonik biçimler aldığını saptamaya çalışmayı tercih etmişlerdir. Foucault iktidarın işleyiş biçimini şöyle tanımlamıştır:

Bu iktidar her şeyden önce bir güç ilişkileri çokluğu; bu ilişkilerin içinde yer aldığı karmaşık bir stratejik durum; birbirlerinden aldıkları destek ya da onları birbirinden ayıran çelişkilerdir. İktidar tüm bu ilişkilerin her yerde ve her zaman var olan hareketliliğinin genel etkisidir. Yani işleyişinden bağımsız olarak kendiliğinden var olan, sahip olunabilen, paylaşılabilen, devredilebilen ve uygulanmayı bekleyen bir iktidar yoktur. İktidar odakları olarak görünen devlet aygıtı, yasa ya da başka hegemonya biçimleri, iktidarı tanımlayan bu stratejilerin kristalleşerek aldığı biçimlerden başka bir şey değildir.⁴⁵

Hans Haacke, sanatın politik yanıyla çok ilgilenmiş bir sanatçıdır. Sanatçının projeleri genellikle sistemler ve süreçlerle ilgilidir. Ortaya koyduğu belgelerle; kimi zaman tanınmış kişilerin sanat yoluyla nasıl kara para akladığını, kimi zaman çevre kirliliğine sebep olan fabrikaların belediyelerle nasıl işbirliği yaptığını, kimi zaman bazı sponsorlukların arkasındaki çirkin yüzü sergilemiştir. Haacke bir dedektif gibi çalışarak; sistemin, iktidarın görünmeyen yüzünü izleyiciye sunmuş; çoğu zaman şirketlerin bir yandan ırkçılığı bir yandan da sanatı destekleyen ikiyüzlü kimliklerini sanatsal etkinlik olarak gözler önüne sermiştir.

Haacke, sanat piyasasının ve sanat kurumlarının diğer kurumlar gibi; kapitalist sistemin içinde olduğunun ve her türlü baskıya maruz kalabileceğinin farkında olan bir sanatçıdır. Sanat ortamı da kendi kendine yeten, tarihsellikten uzak, evrensel değerlere sahip ayrı bir dünya değil; tüm kapitalist piyasa etkilerine açık bir sistemdir. Haacke, iktidarın varlığının zorunlu koşulu olan özgürlük alanlarından biri olarak sanat yapma olanağını kullanarak, her kavram ve durumu eleştirme hakkını da sonuna kadar kullanan bir sanatçıdır. Aynı dönemde Daniel Buren, Michael Asher, Louise Lawler, Judith

⁴⁵ Foucault, *Entelektüelin Siyasi İşlevi - Seçme Yazılar 1*, s.23.

Barry, Andrea Fraser gibi pek çok sanatçı müze ve galerilere hakim değer sistemlerini ve uygulamaları eleştirmişlerdir.

Müzelere, odaklanacak olan 'kurumsal eleştiri' Belçika'daki Marcel Broodthaers'ın çalışmalarından, Paris'teki Daniel Buren'inkilere, Birleşik Devletlerdeki Michael Asher'in ve Hans Haacke'ninkilere kadar çeşitlilik gösterecektir. Estetik sistemin kurumsal çerçevesi üzerindeki bu odaklanma, 1968 Mayıs'ında Paris'teki olayların Situationist katkısından, Michel Foucault ve Jacques Derrida gibi yazarların çalışmalarındaki 'söylem' koşullarının postyapısalcı kuramsallaştırmasına kadar birçok kaynaktan güç almıştır.⁴⁶

Haacke'nin *Manet Projesi* adlı çalışması, bir sanat kurumunun arka planındaki görünmeyen ilişkileri deşifre etmesi açısından çok etkili bir projedir. Sanatçı 1974'de, Köln'deki Wallraf-Richartz Müzesi tarafından sergiye katılmak üzere davet edilmiştir. Bu davet üzerine sanatçı Müze Yöneticisine bir proje önermiştir: Projeye göre galerinin bir odasına yerleştirilecek sehpa Édouard Manet'nin bir tablosu konulacak, duvarlarda da değişik dönemlerde bu resme sahip olmuş kişiler hakkında bilgiler olan, on pano asılacaktır.

Bir sehpa üzerinde sergilenen Kuşkonmaz Demeti'nin konulacağı odada, resmin 1880'de, 1000 franka bir bankere satılışından, 1968'de Müze'nin Dostları'nın çabalarıyla 1.360.000 Alman markına müze tarafından alınışına kadar, tabloya sahip olmuş kişilerin toplumsal ve ekonomik durumları, duvarlara asılacak panolarda özetlenecektir.⁴⁷

Kuşkonmaz Demeti tablosu (Resim: 1); 1968'de kurul başkanı *Herman Josef Abs* önderliğinde, Wallraf-Richartz Müze Dostları tarafından, Federal Alman Cumhuriyetinin ilk başbakanı Konrad Adenauer anısına *Wallraf-Richartz Müzesi'ne* bağışlanmış bir eserdir. Haacke, hazırlayacağı panolardan sonuncusunu; çalışmayı müzeye bağışlayan oluşumun başı olarak çalıştığı için, *Herman Josef Abs*'ın geçmişi üzerine bir incelemeye ayırmıştır. Bu panoda *sergilenecek bilgiler*; 1933'ten 1945'e kadar Hitler'in Nazi Almanyası'nın mali danışmanı ve en tanınan bankeri olan *Abs*'ın, savaş sonrasında, Adenauer hükümetinin 1949'da göreve başladıktan sonra benzer

⁴⁶ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois ve Benjamin H.D.Buchloh, **Art Since 1900 - Modernizm Antimodernizm Postmodernizm**, First Published, London: Thames & Hudson Ltd., 2004, s.499.

⁴⁷ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Cevat Çapan ve Sadi Öziş (Çevrl), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989, s.348.

pozisyonlara getirildiği ve altmışlar boyunca, tabloyu Müzeye hediye ettiği ana kadar da olağanüstü yetkilerle donatıldığıdır:

Bu son pano, ilk sahibi Charles Ephrussi'den (Proust'un Charles Swann karakteri için gösterilen modellerden biri olarak ünlenen, Fransız Yahudi sanat tarihçisi ve koleksiyoncusu), Alman yayıncı ve sanat simsarı Paul Cassirer ve Alman-Yahudi ressam Max Liebermann (çalışmaları Naziler tarafından yasaklanmıştır) gibi kişilere kadar ve son olarak da Abs liderliğindeki Müze Dostları tarafından Liebermann'ın Amerikalı torunundan satın alınana kadar, resmin tarihsel izlerini süren on panodan biridir. Fakat Abs'ın politik geçmişine odaklanan, onu eski bir Nazi olduğunu ortaya çıkaran ve kültürel bağışçı, iyiliksever tavırlı, bir bireyin tartışmalı olmanın ötesinde skandal olarak görülen geçmişini nasıl da hemencecik 'temizleyiverdiğini' gösteren bir panodur. Haacke'in çalışma için sunduğu öneri, sergi küratörü tarafından onaylanmış olmasına rağmen, Müze Dostlarının Başkanına kolayca itaat edilerek, Müze yönetimi tarafından sözde 'demokratik bir biçimde' proje oylanarak kabul edilmemiştir.⁴⁸

Sanatçı projesini verdiği müzenin modern sanat müdürü tarafından övgüyle karşılanmıştır. Ama hemen sonrasında, Müze sergi düzenleme komitesi projeyi reddetmiştir. Çünkü komite üyeleri, toplumsal mevkii bu panolarda sergilenecek olan 'Müzenin Dostları Derneği' başkanının desteğini çekebileceği endişesi sözkonusu olmuştur. Manet Projesi tepki almıştır, çünkü hem bu tabloyu satın alanların sınıfsal kimliklerinin, hem de bu tablonun fiyatının nasıl katlanarak arttığının açığa çıkarılması üzerine kurulmuştur.

Haacke'nin reddedilen bu projesi aynı yıl, yine Köln'de Paul Maenz Galerisinde sergilenmiştir. Ama bu kez Manet'nin tablosunun bir tıpkıbasımıyla serginin açılması kararlaştırılmıştır. 'Sanat Daima Sanat Olarak Kalacaktır' başlığı altındaki bu sergide bir sanatçı dayanışma örneği de görülmüş; Daniel Buren, Haacke'nin 'Manet Projesi' adlı eserinin küçük boyutlarda bir uyarlamasını sergilemiştir.

Organizatörleri sıkıntıya sokmak için, serginin açılış gününde çalışma tamamen gözler önünde duruyordu, çünkü Haacke'nin çalışması artık,

⁴⁸ Foster, Krauss, Bois ve Buchloh, **Art Since 1900- Modernizm Antimodernizm Postmodernizm** , s.547.



Resim 1: Édouard Manet, *Kuşkonmaz Demeti*, 1880, tuval üzerine yağlıboya, 46x55 cm

Kaynak:

<http://edouardmanet.wordpress.com/2011/10/12/a-bunch-of-asparagus-edouard-manet/>

Buren'in çalışması olarak sergileniyordu. Bu durum, Müze yetkililerinin daha fazla misilleme yapmasına yol açacaktı, nitekim o gece Haacke'nin fotokopilerini yırttıkları için yüzeyi parçalanmış Buren'in yerleştirmelerine üçlü bir sansür uygulanmıştı: Haacke'in çifte ihracı ve Buren'in vandalist bir şekilde feshedilmesi.⁴⁹

Projenin reddedilişi ve başka bir galeride sergileniş biçimi basında da büyük yankı yapmış; böylece Haacke'nin projesi yalnız Köln'de bir galeride farklı bir biçimde gerçekleşmekle kalmamış, basın aracılığıyla hızlı bir üne de kavuşmuştur. “Bu olay, bir modern müzenin yaradılışındaki ve yapısındaki amaçları, etkinliklerini ve onu

⁴⁹ Foster, Krauss, Bois ve Buchloh, *Art Since 1900 - Modernizm Antimodernizm Postmodernizm*, s.548 .

destekleyen sistemi sergileyerek, toplumsal bir silah olarak sanatın yerini kanıtlamıştır.”⁵⁰

Sanat eleştirmeni Ali Artun’un editörlüğünü yaptığı ‘Sanaçı Müzeleri’ adlı kitapta Walter Grasskamp; kavramsal sanatın ve yerleştirme sanatının giderek kabul görmesinin; sanatçıların, 1980’lerin ortalarından itibaren mekana-özel işleriyle müzeyi hem içerden hem de dışardan eleştirmeleri için ideal bir atmosfer yarattığını söylemiştir. Grasskamp, müzelerin iş dünyası ya da ticaretle olan yakınlıklarını örtbas etmek konusunda çok hassas olduklarını; ancak Hans Haacke gibi bazı sanatçıların; şirketlerin, doğrudan eser toplayarak ya da müzelere mali destek sağlayarak sanata nasıl müdahalede bulunduklarını inceyelediklerini söylemiştir: *"Hans Haacke, müzelerin ticaretle ve siyasetle olan karmaşık ilişkilerini sorgulayıp kurumların yönetici kadrolarında hizmet veren insanları incelemiştir."*⁵¹

Hans Haacke’nin bir *sanat kurumunu içerden eleştiren* etkili çalışmalarından biri de *MOMA-Poll Projesi*’dir (Resim: 2) Hans Haacke bu projede (Museum of Modern Art, 1970); Vietnam Savaşı’na, Nelson Rockefeller’in New York Valiliğine yeniden seçilmesine ve Nixon’un Hıncın politikasına gönderme yapmıştır. Siyasi açıdan çok hassas bir dönemde gerçekleştirilen bu proje aslında müze tarafından zor kabul edilecek bir projedir. Çünkü Nelson Rockefeller Modern müze başkanının kayınbiraderidir. Sanatçı çalışmasını sergiden bir gece önce sunarak müzeye hareket imkanı bırakmamıştır.

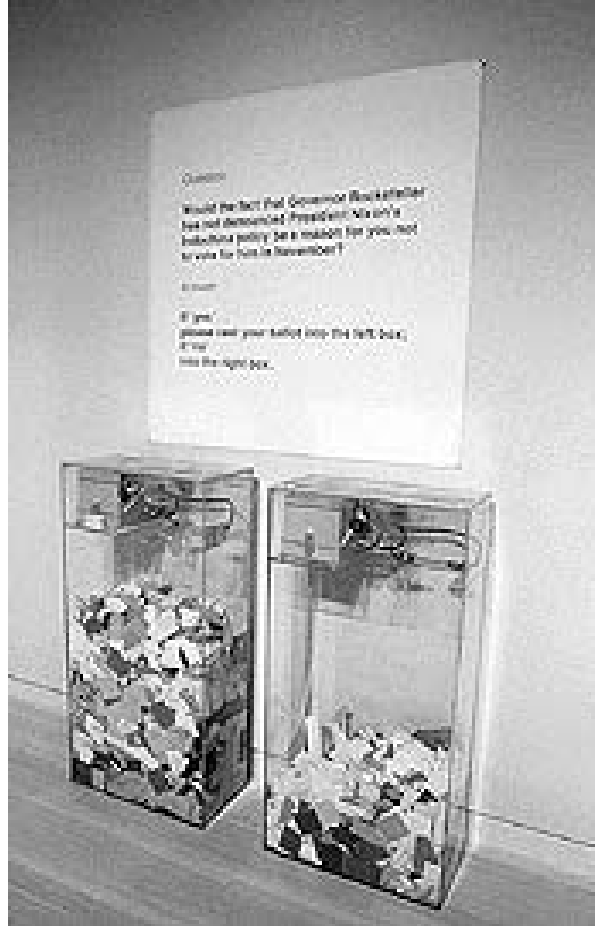
Projenin sergileniş biçimi şöyledir: Şeffaf pleksiden iki oy kutusu yanyana yerleştirilmiş, hemen arkasında duvara da şu metin yerleştirilmiştir: *SORU: Vali Rockefeller’in Başkan Nixon’un Hıncın politikasının aleyhinde bulunmaması Kasım seçimlerinde ona oy vermemenize sebep olabilir mi? CEVAP: ‘Evet’ ise lütfen oyunuzu sol kutuya ‘Hayır’ ise sağ kutuya atınız.* Oylar, fotoelektrik etkiyle harekete geçen bir sayım cihazıyla sayılmıştır. Ziyaretçiler, Nixon yönetiminin Wietnam’la ilgili politikaları ışığında, Cumhuriyetçi Nelson Rockefeller’ın yeniden Newyork valisi olarak seçilmesine leyhte ya da aleyhte oy kullanmaya çağrılmışlardır:

⁵⁰ Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, s.348.

⁵¹ Walter Grasskamp, **Sanatçı Müzeleri**, Editör: Ali Artun, İletişim Yayınları – sanathayat dizisi 6, 1.Baskı, İstanbul-2005, s. 28.

*Rockefeller daha önce MoMA'da müteveli heyeti başkanı olarak görev almış, Rockefeller ailesinin üyeleri de müzenin kuruluşunda rol oynamıştı. Toplam 37.129 ziyaretçi oy kullanmıştı; böylece Haacke, ziyaretçilerin görüşü ile, müzenin idaresini ilgilendiren konularla dolaylı bağlantısı olan siyasi meseleler arasında bağ kurabildi.*⁵²

Bu çalışmada seyirci iki şekilde etkilenmektedir. Direkt etki seyirciyi oy vermeye yönlendirir. Dolaylı etkilme ise seyirciyi olay üzerinde tekrar düşündürür ve seyirciyi sürece dahil eder. Kutuların başında metni okuyup oy kullanan izleyici artık sanat eserinin karşısında *edilgen* özne değil, düşünen ve fikrini belirten *etkin* özne konumundadır. Bu durum, alışlagelmiş çözümleme yöntemlerini işlevsiz bırakan, çok yeni bir sanat anlayışının ürünüdür.



Resim 2: Hans Haacke, *MOMA-Poll*, Museum of Modern Art, 1970

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Haacke

⁵² A.g.e., s.54.

Haacke her zaman projelerinde izleyiciyi edilgenlikten kurtarmayı amaçlamış, düşünceyi gerçek anlamda harekete geçirecek düzenlemeler yapmıştır. Sanatçı, bu projesinde olduğu gibi *Manet Projesi*'nde de izleyiciye mesajı doğrudan vermemiştir. Nesnel bilgiler yanyana getirilmiş, herhangi bir şekilde yorum ve tartışma katılmamıştır. *Manet Projesi*'nde gösterinin verdiği mesajı izleyen kişi, panodan panoya giderek mesajı kendisi yakalayacaktır. Bu yaklaşım aynı zamanda izleyicinin kendi hareketlerinin ve tepkilerinin farkına varmasını sağlamaktadır. İlk bakışta algılanışı güç görünen bu kavramsal çalışmalar, sanatı topluma yakınlaştırmış ve anlaşılır kılmıştır. Yapılan işin kendine göre bir sunuluş estetiği vardır ama artık sanatın kaygısı görsel estetik olmaktan çıkmış; izleyiciyi uyarmak, kışkırtmak, düşündürmek amaçlanmıştır.

*Bu dönem, sanat tarihinde sanatçıların egemen değerleri en kökten biçimde sorguladıkları dönemdi. Dönemin sanatçıları, söz konusu egemen değerlere yani varolagelen üretim, dağıtım ve tüketim biçimlerine; özgül, ender ve 'zamansız' bir nesne olarak sanat yapıtı anlayışına; sanatın özel mülkiyet haline getirilişine ve iktidardakilere destek olan sanat kurumlarına karşı çıktılar. Bugün alıştığımız bütün bu değerler, ilk kez o zaman gündeme gelmişti. Ve bu sorgulama, Avrupa'da 1968 Mayıs'ı ile, ABD'de Vietnam Savaşı karşıtlığı ile ve daha yeni bir çok ekonomik ve kültürel olguyla ilişkiliydi.*⁵³

Daniel Buren, sanatın kendisini destekleyen kurumlardan bağımsız bir biçimde varolup olamayacağını sorgulayan; sanatsal uygulamalarını kurumsal çerçeveleninin dışına çıkarmaya çalışan bir sanatçıdır. Yazdığı makalelerle müze ve galeri sistemlerini eleştiren sanatçı; müzeleri sanatın, doğduğu ve yok edildiği kurumlar olarak görmektedir. Ona göre müzeler, “*farklı sanatçıların birbirine benzemeyen yapıtlarının birlikte sergileyerek, karşıt akımlar/üsluplar oluşturduğuna ve karşılaştırılamayacak şeyleri karşılaştırarak çarpık bir söyleme yol açtıkları*”⁵⁴ ortamlardır.

Buren, 1968 den beri “*soyutlamayı olabildiğince azaltarak sanatı öykücülükten ve duygusallıktan kurtarmak istemiş*”⁵⁵, müze ve galeri mekanlarının dışında belirli yerlere önceden üretilmiş düşey şeritler uygulamaya başlamıştır. Genellikle 8.7 cm eninde tek renkli paralel şeritlerle; duvarları, yerleri, tarihsel alanlarda çeşitli yüzeyleri

⁵³ Sety Sieglau, “Kavramsal Sanat”, *Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi 2*, sayı.2 (1999), s.44.

⁵⁴ Nancy Atakan, *Arayışlar – Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar*, Birinci Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998, s.26.

⁵⁵ Zeynep Rona, “Daniel Buren”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt:1, İstanbul: YEM Yayınlar, 1997, s.302.



Resim 3: Daniel Buren, *Within and beyond the frame* , John Weber Gallery, New York, 1973

Kaynak: <http://www.google.com.tr/search?q=Daniel+Buren,+Within+and+beyond>

kaplamıştır. Zaman zaman da; kumaş, bayrak ya da yelkenler kullanmaktadır. Buren işlerine tarafsızlık kazandırabilmek ve işlerini resmin plastik kaygılarından bağımsız kılabilmek için yöntemli bir biçimde birbirini izleyen bir kaç renkli düşey şerit uygulamıştır. Bu şeritler, o yer için yapılmış (*In Situ*), başka mekana taşınamaz çalışmalardır. Buren 1997’de yazdığı ‘Kente Yerleşmek’ adlı makalesinde *In Situ* çalışmaların kendisi için önemini belirtmiştir:

Kimilerinin çok önceden keşfetmiş olduğu bir diğer nokta ise – bu bana müze mekanında olduğundan daha önemli gelmektedir-, çok belirgin bir yer için tasarlanmış olan ve özellikle bu belirgin çevreye- bu çevre nedeniyle, bu çevre için ya da bu çevreye karşı- ekmelebilecek olan eserleri kamusal mekana kabul etmektir.

Bu durumda elbette, özgül bir yer için yapılmış ve buraya yerleştirilmiş bir eser (in situ)söz konusudur.

Benim anladığım anlamıyla ‘in situ’ eserin karakteristik özellikleri burada temel önermedir ve günümüzde, sanat olarak, bir şehir uzamına bir eserin yerleştirilmesindeki tek başarı şansı da bu özelliklerde yatmaktadır.

***In situ** çalışma, var olan tüm parametreleri dikkate almayı ve tasarlanan eseri bu analizlerin seviyesine koymayı sağlar.*

***In situ** çalışma, güçlülere zekice uyum sağlamayı ve bunların kaçamak yollarını bulmayı sağlayacak tek yoldur.*

***In situ** çalışma, -tasarlanan eserin yerinin orası olacağı bilindiğinden- mekanın geçmişi, belleği ve tarihiyle doğrudan diyaloga girebilir.*

***In situ** çalışma, gelecekte meydana gelebilecek hareketlere dair bir kavrayışı bile kendi içine alabilir.*

Nihayet, sunulmuş olan özgül yer için çalışan ve incelemede bulunan in situ çalışmanın –yalnızca bunun- tam olarak mekanın olası dönüşümüne zemin hazırladığını göstermek için bu, olmazsa olmaz koşuldur.⁵⁶

⁵⁶ Daniel Buren, “Kente Yerleşmek”, **Yapı Kredi Yayınları Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi**, sayı.78 (Kış 2000), s.142.

Buren 1973’de John Weber Gallery’ de ‘Within and beyond the frame’ ‘Çerçevenin İçinde ve Ötesinde’yi sergilemiştir (Resim: 3). Çerçevenlememiş gri-beyaz çizgili ondokuz tuvalden oluşturulan yerleştirme, 61 metrelik alana yayılmıştır. Yerleştirme galerinin içinde başlamış, camdan çıkıp caddeyi geçerek karşı binaya kadar uzanarak alışılmış galeri çerçevesini zorlamıştır:

Çalışmanın adında geçen çerçeve, besbelli galerinin kurumsal çerçevesidir, sakladığı objelerle ilgili belirli şeyleri garanti altına alma görevi gören bir çerçeve. Bu şeyler –nadirlik, otantiklik, orijinallik ve eşsizlik- galerinin alanıyla dolaylı olarak ileri sürülen çalışmanın değerinin bir parçasıdır. Kültürümüzde sanatı diğer nesnelerden ayıran şeyin bir parçası olan bu değerler, bunların ne nadir, ne orijinal, ne de eşsiz olduğuna karşı çıkarak, sanatı o kültür içindeki otonom bir sistem olarak ilan etmeye çalışır.⁵⁷

Buren 1997’de Münster’de gerçekleştirdiği bir başka *In Situ* projesinde artık bir kapalı müzede ya da galeride değil, tamamen dışarıda kamusal mekanda bir yerleştirme yapmıştır. Proje, 70 çağdaş sanatçının ‘Heykel.Münster Projesi’ (Resim: 4) adı altında bir araya gelip gerçekleştirdikleri bir etkinliktir. Buren, Münster halkının günlük yaşamlarında içinden geçip gittikleri kapılardan oluşan bir çalışma yapmıştır. “Serginin sürdüğü üç ay boyunca, Münster kenti, çağdaş sanata ve olanaklar ölçüsünde tüm fantazilere, tüm deneyimlere olanak tanıyan devasa bir açık hava müzesine dönüşmüştür”⁵⁸. Sanatçı aynı yıl yazdığı ‘Kente Yerleşmek’ adlı makalesinde sanatın müze ve galeri mekanlarından sokağa çıkması gerektiğini vurgulamıştır:

Sanat eserlerini, yüzyılı aşkın bir süredir, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, müze uzamı ve kitlesi için sergileme ve imal etme alışkanlığı, çok özel bir bağlam içinde, bir geleneğe, belirli türden reflekslere ve hedeflere yol açmıştır; ve yine bu vesileyle, eşi benzeri olmayan bir sanat tarihi – özellikle 20. Yüzyılın ilk üç çeyreğinin sanat tarihi- yaratmıştır, dolayısıyla bu tarihin, ciddi bir sorgulama olmaksızın şehir uzamında ya da sokakta sürdürülebileceğine inanmak yanlış olur. Sokak için çalışmak, müze için yüz yılı aşkın zamandır süren sanatsal üretimi sorgulamak demektir. Bu, aynı zamanda, sanatçı için, bir heykel gibi üstünde durduğu kaideden inmek, riske girmeyi göze almak ve alçakgönüllülüğü kabul

⁵⁷ Foster, Krauss, Bois ve Buchloh, **Art Since 1900**, s.42.

⁵⁸ Daniel Buren, “Kente Yerleşmek”, **Yapı Kredi Yayınları Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi**, sayı.78 (Kış 2000), s.145.

*etmek anlamına gelir. Bu, düşünmenin ve eser üretmenin yeni bir biçimidir.*⁵⁹



Resim 4: Daniel Buren, *4 Tore*, Alüminyum, 441x441x10,5 cm, Münster, 1997

Kaynak: <http://www.lwl.org/skulptur-projekte-download/muenster/87/buren/st.htm>

1960’larda müze ve galerilerin modernist ve elitist tavrına tepki ile başlayan sanat yaklaşımlarına ‘Arazi Sanatı’, ‘Yeryüzü Sanatı’, ‘Çevre Sanatı’, ‘Toprak Sanatı’ eklenebilir. Ekolojik sanat olarak tanımlayabileceğimiz bu yaklaşımlar, insanla doğanın uyum içinde bütünleşmesini amaçlamaktadır. Bu duyarlılıkla iş yapan sanatçılar işlerini ya tamamen doğada yapmayı ya da doğadan aldıkları metaryelleri galeriye taşımayı

⁵⁹ A.g.e., s.135.

seçmişlerdir. Birbirinden çok farklı uygulama biçimleri ile üretilen projelerde doğadaki taş, toprak, su, bitki gibi her türlü doğal malzeme kullanılmaktadır. Çevre duyarlılığı yaratma amacı ile üretilen bu işler aynı zamanda estetik muhafazadan kaçma ve sanat kurumları bağlamındaki örtük iktidar ilişkilerinin oluşturduğu kalıplaşmış formları kırma amacını da taşımaktadır.

Eğitimci-yazar Caner Karavit, *Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı* adlı kitabında, endüstri toplumunun, teknik gelişmeler sonucunda doğal çevreyi artan bir hızla bozduğunu vurgulamaktadır:

*Yeryüzü eserlerinde doğa, sayfiye olarak adlandırılmanın ötesine geçer ve bu sıradan tanımları aşar. Her şey topraktan gelir. Endüstriyel malzemeler, şeylerin içindeki doğayı keşfetmek için bir deneydir. Kaynağından çok uzaklaşmış malzemelerin içindeki doğayı bulmak ise zordur.*⁶⁰

Arazi Sanatı, “doğayı görünür kılan, doğaya dair bilinç uyandırmayı amaçlayan, teknoloji karşısında doğayı kutsayan bir yaklaşımın ürünüdür.”⁶¹ Ortaya konan işler sanat piyasasının kolay kolay metalaştıramıyacağı türdendir. Bir galeride, bir müzede olabildiği gibi kentin içinde ya da doğada insanların özel bir çabayla ulaşabilecekleri bu çalışmaların özünde sanat piyasasına tepki ve doğaya duyarlılığı geliştirme yaklaşımı vardır. Yapılan çalışmalar geçici olabildiği gibi uzun yıllar kalmaya aday kalıcı işler de olabilmektedir. Bitmiş yapıttan daha çok doğada sürekli değişim geçiren yapıtlar söz konusudur. Sanatı yeniden çerçeveselendirme eylemi olarak kabul edilebilecek bu yaklaşımlar, sanatın işlevine yönelik soru işaretleri de uyandırmaktadır. Artık sanatın işlevi, insanın yaşamında çok farklı öğelerin arasında ilişki kurdurmak ve doğadan kopuk olmayan bir varoluşu yakalamaktır.

İngiliz heykeltıraş, ressam, yazar ve arazi sanatçısı Richard Long (d.1945), insan-doğa ilişkisini uzun yürüyüşler ve doğal ortamlarda oluşturduğu enstalasyonlarla gündeme getirmiştir. Sanatçı 1960’lardan beri doğaya duyarlı sanat projeleri yapmaktadır. Long, bir projeye başlayacağı zaman öncelikle yürüyeceği güzergahı seçmekte; daha sonra belirlediği mesafe için düz bir çizgide ilerlemek, bir nehrin yanını

⁶⁰ Caner Karavit, *Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı*, İstanbul: Telos Yayınları, 2008, arka kapak.

⁶¹ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s.251.

takip etmek veya yol boyunca taş toplamak ve belirli aralıklarla bunları bırakmak gibi stratejiler belirlemektedir.



Resim 5: Richard Long, *A Line Made By Walking*, İngiltere, 1967

Kaynak: <http://www.nationalgalleries.org/whatson/368/richard-long/highlights-3783>

Richard Long 1980’de ‘Beş Altı Sopaları Aldı’ yazısında sanat yaklaşımını şöyle tanımlar:

Basit, pratik, duygusal, sessiz ve etkin sanat hoşuma gidiyor.

Yürümenin sadeliği,

Taşların sadeliği..

İnsan elinin altında bulabileceği sıradan malzemeler, özellikle de taşlar hoşuma gidiyor... Dünyayı oluşturan malzemenin taş olması düşüncesi hoşuma gidiyor.

Sıradan şeylerin sanat olarak algılanması hoşuma gidiyor.

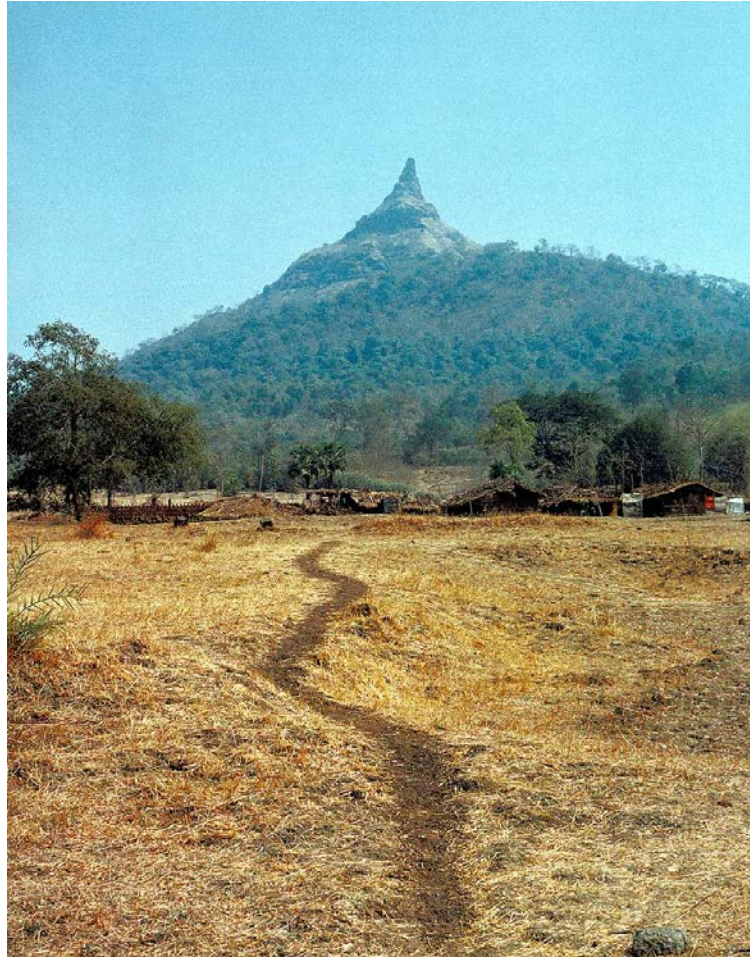
Bir tekniğe bağlı olmayan duyarlılık hoşuma gidiyor⁶².

⁶² A.g.e., s.259.



Resim 6: Richard Long, *A Line In Japan*, Fuji Dağı, 1979

Kaynak: <http://www.google.com.tr/search?q=Richard+Long,+A+L%C4%B1ne+In+Japan&hl>



Resim 7: Richard Long, *Mahalakshmi Hill Line*, Hindistan, 2003

Kaynak: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/mahalak.html>

Onun sanatı kendi deyiş i ile “*kendi duyuları, kendi iç güdüleri, kendi boyutları ve kendi fiziksel adanmışlığıyla*”⁶³ ilgilidir. Sanatının temaları ise “*malzemeler, fikirler, hareket ve zaman; nesnelerin, düşüncelerin, yerlerin ve eylemlerin güzelliği*”⁶⁴ dir. O galeri ve müzelerdeki yaptıklarının dökümanlarını satar yalnızca, sanat piyasasının sanat eserini metalaştırmasına doğada üretim yaparak direnmeyi seçmiştir: “*Açık alan heykellerimi ve yürüyüş yerlerimi satın almak, onlara sahip olmak mümkün değildir. Yolların ve dağların kimseye ait olmaması, herkese ait olması hoşuma gidiyor.*”⁶⁵

Dünyanın pek çok yerinde projelerini hayata geçiren sanatçı; İngiltere, İrlanda ve İskoçya’nın kırlık bölgeleri, Nepal ve Japonya’nın dağları, Afrika, Meksika ve Bolivya’nın ovalarında, Kanada vadilerinde günler süren yürüyüşler yapmıştır. Bazen düz bir çizgi üzerinde yürüyerek, bazen de taşları dizerek doğada iz bırakan Long daha sonra bu performansları fotoğraflamaktadır (Resim: 6-7). Sanatçı yürüyüşlerini kendi kaleminden şöyle yorumlar:

Açık alan heykellerim, belli yerlerde konumlanmıştır. Malzemesi ve fikri o yere aittir; bunlarda heykel ve yer tek ve aynı şeydir. Yer, heykelden itibaren gözün görebileceği kadar geniş bir alanı kaplar. Heykelin yeri yürünerek bulunur. Bazı yapıtlar yürüyüş sırasında raslanan belli yerlerin bir toplamıdır; örneğin Köşetaşları böyle bir iştir. Bu yapıtta yürüyüş, yerler ve taşlar eşit derecede önemlidir.

Bir sanatçı olarak benim yeteneğim bir arazide yürümek, ya da yere bir taş bırakmaktan ibarettir.

Benim taşlarım, manzaranın boşluğu içinde kum taneleri gibidir.

Yürüyüş, mekan ve özgürlüğün ifadesidir ve bunun bilinci herkesin hayal gücünde yaşayabilir ki o da başka bir mekandır. Yürüyüş, toprak üzerine insanın ve coğrafi tarihin bıraktığı binlerce katman üzerine eklenen yeni bir katmandır. Haritalar, bunu görmemize yardımcı olur.

Yürüyüş toprağın üzerinde iz bırakır, bir fikrin peşinden gider, gündüzü ve geceyi izler.

Yol, pek çok yolculuğun mekanıdır. Dolayısıyla bir yürüyüşün mekanı, yürüyüşün öncesi ve sonrasıdır.

⁶³ A.g.e., s.259.

⁶⁴ A.g.e., s.259.

⁶⁵ A.g.e., s.260.

Bir yığın taşın ya da bir yürüyüşün eşit derecede fiziksel gerçekliği vardır, ama yürüyüş görünmezdir. Benim bazı taş işlerim görünebilir ama sanat olarak tanınmayabilir.

Sanatımın içindeki yaratılar kullandığım bildik biçimlerde- daireler, çizgiler- değil, onları yerleştirmeyi seçtiğim yerlerdedir.

İyi bir iş, doğru yerde, doğru zamanda bulunan doğru bir şeydir. Bir karşılaşma yeridir.⁶⁶

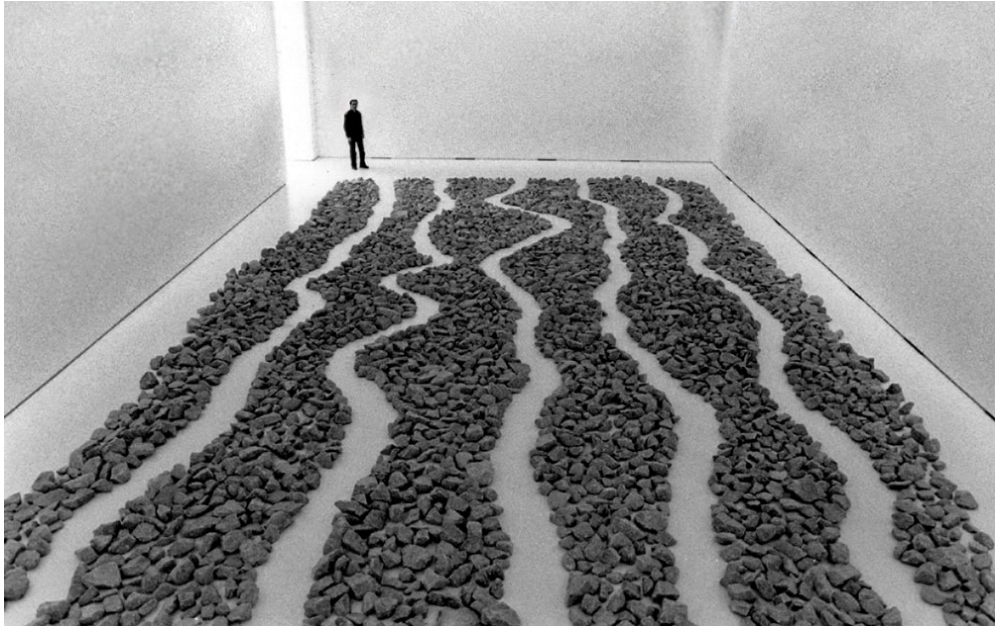
Erken dönem çalışmalarından 1967'de İngiltere'de gerçekleştirdiği 'Yürüyerek Yapılan Bir Çizgi' (Resim: 5) adlı performansı sanatçının doğada iz bırakma işlerinin ilkidir. İz sonsuza giden bir patika izlenimi verinceye kadar sanatçının aynı çizgide ileri geri yürüyüşü ile oluşturulmuştur.



Resim 8: Richard Long, *A Line Of 682 Stones*, Venedik Bienali, 1976

Kaynak: <http://www.richardlong.org/Exhibitions/2011exhibitions/six82stones.html>

⁶⁶ A.g.e., s.260.



Resim 9: Richard Long, *Five Paths*, Galeria Mário Sequeira Braga, Portugal, 2004

Kaynak: <http://voltairepaintitblack.blogspot.com/2011/02/richard-long.html>



Resim 10: Richard Long, *Five Paths*, New Art Centre, Roche Court, İngiltere, 2002

Kaynak: <http://www.groupnewsblog.net/2009/06/reviewing-my-presidential-wish-list.html>

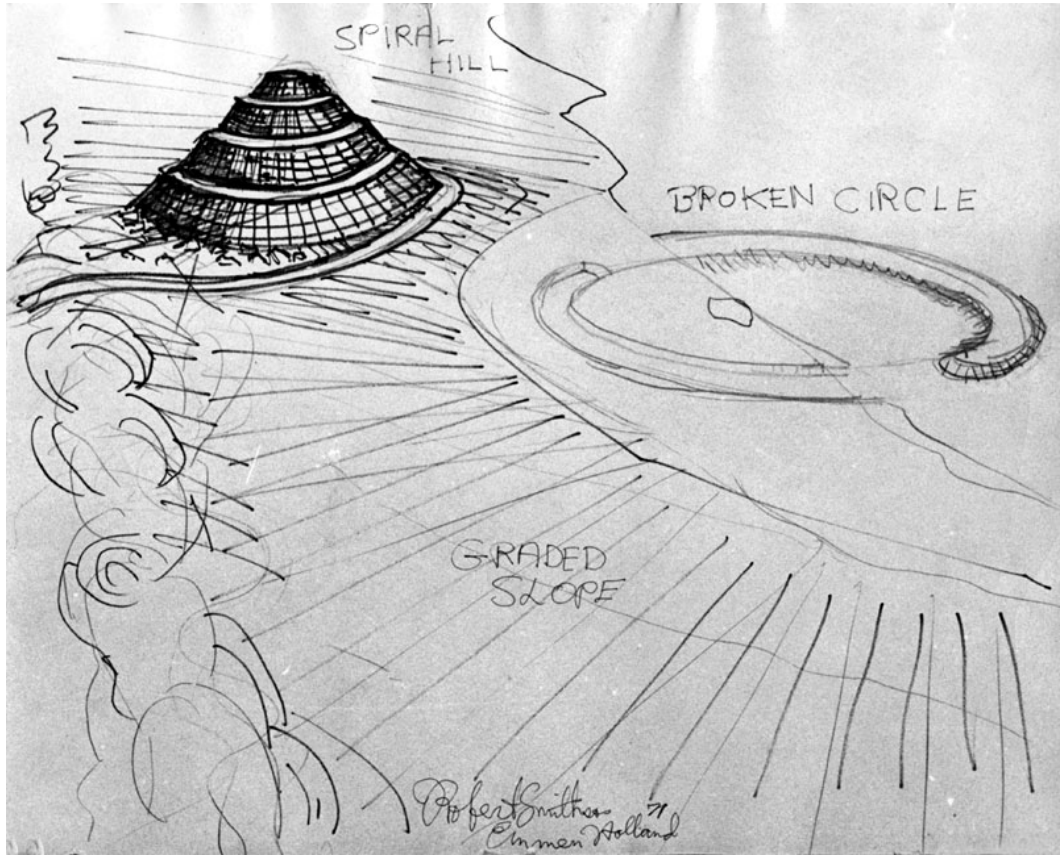
Long, genellikle çalışmalarını doğa içinde yapmayı tercih etmektedir. Zaman zaman da taş, tüy, çam iğneleri, ince dal gibi doğal malzemeleri galeri ve müzelere taşıyarak enstelasyonlar yapmaktadır (Resim: 8-9-10). Sanatçı bazen de doğadan aldığı çamur ile galeri zeminlerine ve duvarlarına desenler yapar (Resim: 11). Ayrıca iç mekanlarda yolculukları sırasında yaptığı tüm eylemlerin fotoğraflarını, yanındaki haritaları, şemaları, kartpostalları, yolculuğunda yazdığı metinleri sergilemektedir.



Resim 11: Richard Long, *Mud Circle*, Gegenwart Müzesi, Berlin, 2011

Kaynak: <http://blogs.digital.udk-berlin.de/museografie/2011/07/12/richard-long-berlin-circle/>

Arazi Sanatı'nın ilk temsilcilerinden Amerikalı heykeltıraş Robert Smithson (d.1938 - ö.1973), işlerini galeri ve müze ortamından daha çok doğada geniş alanlarda yapmayı tercih etmiş bir sanatçıdır (Resim: 12-13). Kentin ortamının sanatı görünmez haline getirdiğini, sanatçının birşey anlatacaksa kentteki galeri ve kamuya açık meydanları bırakıp sanatını doğaya taşıması gerektiğini düşünmüştür.



Resim 12: Robert Smithson, *Broken Circle* eskizi, 1971

Kaynak: http://www.robertsmithson.com/drawings/spiral_hill_broken_circle_800.htm

Smithson, 1979 tarihli 'Açıklama' adlı metninde kullanılmayan taş ocakları, kirlenmiş göller ve nehirler hakkında kaygılarını dile getirmiştir. Doğada böylesine



Resim 13: Robert Smithson, *Broken Circle*, Hollanda, 1971

Kaynak: <http://artscool.cfa.cmu.edu/~king/study/artweb/earthworks/sld003.htm>

zarar görmüş yerlerin yeniden işlev kazanabilmesi için pratik çözümlerden biri olarak “*Arazi Sanatı kapsamında toprağı ve suyu geri kazanmanın yollarının aranmasını*”⁶⁷ görmüştür. Smithson; sanatçı, çevreci ve madenciyi birlikte çalışmaya çağırır:

Sanatçı ve madenci, doğanın farklı açılardan temsilcileri olarak kendi konumlarının bilincinde olmalılar. Bu tür bir bilinç, madenciliğe ve endüstriye yansiyacaktır. [...]Dünyanın kömüre ve yollara gereksinimi var, evet, o halde kömür madenciliğinin ya da yol yapımının kirli atıklarına da bir çare bulunmalı. [...]Sanat, çevreciyle endüstriyel üretim yapanlar arasındaki iletişimi sağlayan bir kaynağa dönüştürebilir. Çevre bilinci ve endüstri iki ayrı yolda değil, birbiriyle diyalektik ilişki içinde olmalıdır. Kızılderililerin kayalık meskenlerinden ve toprak

⁶⁷ A.g.e., s.258.

*höyüklerinden ders alınmalı. Onlarda, doğanın ve gereksinimin uyumlu birliktliğine tanık oluyoruz.*⁶⁸

Heykeltıraş ve Arazi Sanatı'nın önemli temsilcilerinden Walter De Maria (d.1935), geniş doğal arazilere yaptığı müdahaleler ve galeri mekanlarında yaptığı enstalasyonlarla bilinir.

En etkili işlerinden biri 1977'de New Mexico'da inşa ettiği *Lightning Field* (*Yıldırım Alanı*) dır (Resim: 14). Sanatçı, çok büyük bir arazide yapay bir yıldırım alanı oluşturmuştur. Yaklaşık 6,29 metre yüksekliğindeki paslanmaz çelik direkleri 67 metre aralıklarla yerleştirmiştir. Direkler engebeli bir araziye yerleştirilmiş, ancak uçları aynı hizada tutularak görsel bir bütünlük sağlamıştır. Direklerin yıldırımları çekmesiyle etkileyici görsel bir doğa olayı gerçekleştirilmiştir.



Resim 14: Walter De Maria, *Lightning Field*, New Mexico, 1977

Kaynak: <http://www.google.com.tr/search?q=Walter+De+Maria&hl=tr&tbm=isch&tbo>

⁶⁸ A.g.e., s.259.

Walter De Maria ‘*Doğal Afetlerin Önemi*’ (1970) adlı metninde insanların doğal afetlere bakış açılarının yanlış olduğunu, kendisinin doğal afetleri sevdiğini söyler:

Ben doğal afetleri seviyorum ve bunların, bir deneyim biçimi olarak, en yüksek sanat biçimi olduğuna inanıyorum.

Bir kere kişisellikten uzaklar. Bana göre sanat, doğayla yarışa bile giremez.

Bildiğiniz en iyi nesneyi Büyük Kanyon’un, Niagara Şelalesi’nin, kırmızı ormanın yanına koyun.

Görkemli varlıklar her zaman kazanacaktır.

Şimdi, bir sel, orman yangını, kasırga, deprem düşünün. Tayfun düşünün, kum fırtınası düşünün.

Buzulların kırılmasını düşünün. Kıtır kıtır seslerini duyun.

Müze giden insanlar, bir depremi hissedebilse.

Gökyüzünü, okyanusu...

Ama esas olarak sürpriz afetlerde en yüksek biçimler gerçekleşir.

Bunların sayısı çok azdır ve onlara şükran duymalıyız.⁶⁹

Walter De Maria sanat kurumlarını, kurumun içinde eleştirir. Galerilere toprak doldurarak gerçekleştirdiği enstalasyonları ile çevreye duyarlılık yaratma isteği dışında, işlerini ortaya koyuş biçiminde sanatın alınıp satılabilir bir metaya dönüştürülmesine tepki vardır.

Sanatçı Toprak Sanatı’nın ilk örneklerinden birini, 1977’de Newyork Dia Sanat Merkezi’nde gerçekleştirmiştir (Resim: 15). 127300 kilo toprak 197 metrekaarelik galeri alanına doldurulmuştur. İzleyici enstalasyonu kapıdan izleyebilmiştir. Ham toprak kokan galerinin yalnızca kapı aralığından izlenebilmesi, kentli insanın doğadan kopuk yaşamasına göndermedir.

⁶⁹ A.g.e., s.256.



Resim 15: Walter De Maria, *The New York Earth Room*, 141 Wooster Street, 1977

Kaynak: http://www.dallascontemporary.org/artthink/?attachment_id=3017

Çevreci sanat anlayışının önemli temsilcilerinden biri de 1960'lı yıllardan beri sanat projelerini sürdüren Amerikalı sanatçı Alan Sonfist'dir (d.1946). İnsanın doğayla uyumlu ilişki kurması üzerine kurulu projeleri ile bilinen sanatçı kimyasal atık alanlarında gerçekleştirdiği toprak diriltme projeleri yapmakta ve galerilere doğa havasını, taşını, bitkisini taşımaktadır.

Kamusal Anıt Olarak Doğal Olgular (1968) adlı yazısında Sonfist; günümüzde geleneksel olarak insanlık tarihindeki olayları anmak için yapılan sivil anıtların, insanlığı da içine alarak tüm doğal olguları kapsayacak şekilde genişlediğini söylemiştir. Sanatçı özellikle kent ortamlarında gerçekleştirilecek anıtların, kentin belli yerlerinde daha önce bulunan doğal çevrenin tarihini anımsatacak şekilde yapılmasını önermektedir: *“Askerlerin yaşamını ve ölümünü belgeleyen savaş anıtları gibi; nehirler, dereler ve benzeri doğal olguların yaşamını ve ölümünü anımsatan anıtlar tasarlanmalıdır.”*⁷⁰

Sonfist bu yazısında Metropolitan Müzesi için bir tür ‘Zaman Manzarası’ yaratmayı önermiştir (Resim: 16). Bütün kenti içine alacak bir tasarıdır bu proje. Kentin bazı bölgelerinde ‘Tarihsel Zaman Manzaraları’ yer alacaktır. *“Bunlar aracılığıyla, artık kentte bulunmayan kayın, meşe ve akağaç ormanları kente geri dönecektir. Her manzara, zamanı belli bir ölçüde geri sararak, kentin betonlaşmasından önceki doğal ortamları görünür kılacaktır.”*⁷¹

Sanatçı New York'ta gerçekleştirdiği “Zaman Manzaraları” projesi gibi projelerin Dünya çapında birçok kentsel merkezde yapılabileceğini, böylece kendi doğal çevrelerinin tarihini içeren bu tür kamusal anıtlar gerçekleştirilebileceğini söylemiştir. Mimarların bir kentin mimarisini yenilemesi gibi, bu projelerin de bir kentin doğal çevresini yenileyebileceğini belirtmiştir. Sonfist'e göre böyle projeler kapsamında bataklık gölleri, çimenlik araziler, yosunlu kayalıklar ve eğreltiotlu alanlar yaratılabilir. Böylece kent kendini mimari olarak yeniledikçe kendine özgü doğal kökenleri ve gelenekleriyle de yeniden buluşacaktır.

⁷⁰ A.g.e., s.257.

⁷¹ A.g.e., s.257.



Resim 16: Alan Sonfist, *Time-Landscape*, 1978

Kaynak:

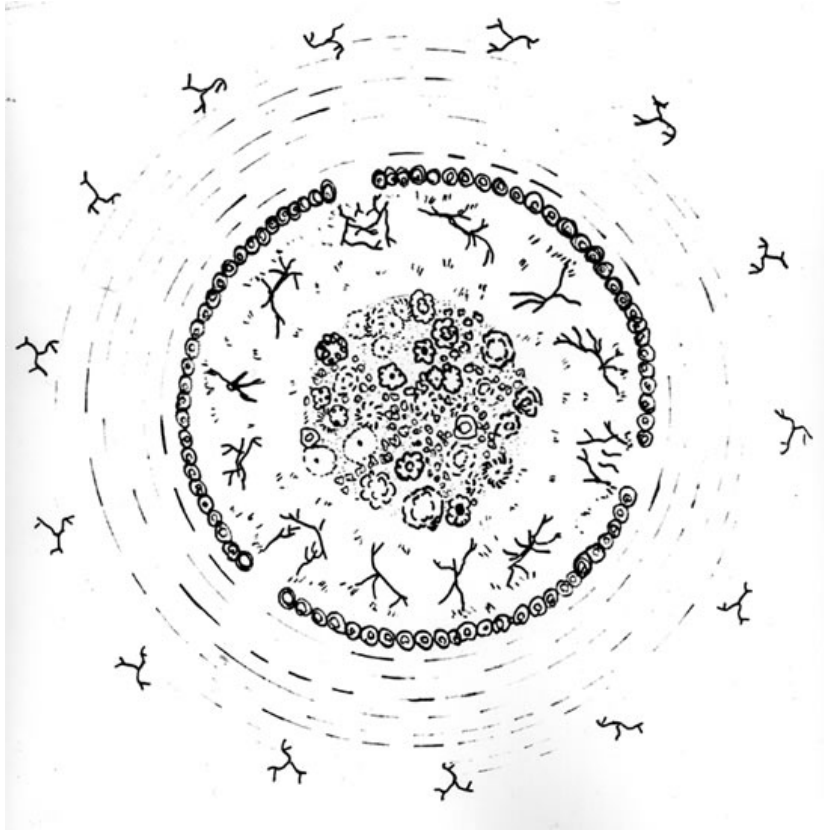
<http://www.paulrodders9w.com/?method=Exhibit.ExhibitDescriptionPast&ExhibitID=29DFC610-115B-5562-AA3BD54694314772>

Sonfist'e göre neyin kamusal bir anıt olabileceği kavramı, bugün toplumsal yaşamın ne gibi unsurlardan meydana geldiğine ilişkin algımızın ve düşüncelerimizin sınırları genişledikçe yeniden değerlendirmeye, yeniden tanımlamaya tabi olacaktır. Sanatçıya göre haberlerin bile içeriği yeniden düzenlenmelidir:

Neyin haber olup olamayacağıyla ilgili görüşlerimizi yeniden gözden geçirerek, hayatlarımızın birebir bağlı olduğu doğal olgular daha çok gündeme getirilebilir. Kuşların ve hayvanların göçleri kamusal birer olay olarak duyurulmalı; uluslararası çapta bütün haberlerde yer almalıdır. Tekrarlayan doğal olgular kamusal düzeyde gözlemlenerek en uzun gün, en uzun gece, gündüz gece eşitliği gibi olgular hayatımızın daha çok fark edilen olguları arasında olmalı, yeni teknolojiler bunları daha çok gösterecek şekilde kullanılmalıdır. Teknoloji, insan gözünün

görmediklerini görünür kılabilir, örneğin teleskopik görüntüler dev boyutlu projeksiyonlar halinde geniş kitlelere seyrettirilebilir; gökyüzü gösterileri düzenlenebilir. Kamusal anıtlar, bu tür gözlem anıtları gibi tasarlanarak, doğal olguların en iyi gözlemlenebileceği yerler saptanıp gözlem evine dönüştürülebilir.⁷²

Sanatçının kentlerde gerçekleştirdiği gibi doğada da kaybolmuş dokuyu ve nesli tükenmiş ağaçları vurgulamak için yaptığı çalışmaları vardır. İtalya’da yaptığı “Zaman Çemberleri” adlı çalışması bunlardan biridir (Resim: 17-18).



Resim 17: Alan Sonfist, *Circles of Time*, proje eskizi

Kaynak:

<http://www.google.com.tr/search?q=alan+sonfist&hl=tr&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=N55NUfLRA6X44QTaoYC4Bg&sqi=2&ved=0CD0QsAQ&biw=1199&bih=588#hl=tr&tbm=isch&sa=1&q=alan+sonfist>

⁷² A.g.e., s.258.



Resim 18: Alan Sonfist, *Circles of Time*, Toskana, İtalya. 1986-89

Kaynak: <http://www.alansonfist.com/projects/project.html?circles-of-time>

Zaman Çemberleri'nde Sonfist İtalya'da Toskana yöresi doğa tarihini hem ekolojik hem de kronolojik yönden bütünsel bir bakışla ele almıştır. Bölgeye ait bitki yaşamının ilk ormanlardan modern çağlara gelişimini, farklı bitki türlerini ortak merkezli daire formlara yerleştirerek göstermiştir.

Sonfist'in müze ve galerilerdeki işleri de insan doğa ilişkisi üzerinedir. Sanatçının müzeler hakkında ilginç önerileri vardır: *“Farklı mevsimlerde ve farklı tarihsel zamanlarda toprağın, ağaçların ve bitkilerin kokularını koruyan müzeler yapılabilir, bu müzelere insanlar neleri yitirdiklerini görmek için gidebilirler.”*⁷³ Bu anlayışla gerçekleştirdiği yerleştirmelerden biri *Zamanın İşaretçileri*'dir (Resim: 19).

⁷³ A.g.e., s.258.



Resim 19: Alan Sonfist, *Markers of Time*, Granary Nature Art Center, 2011

Kaynak: <http://www.wwwebart.com/riverart/hungary/index.htm>

Zamanın İşaretçileri, geri dönüştürülmüş metalden yapılmış dört dikey kolondan oluşmuştur. Dört yapının her biri kendi içinde bölgenin doğal çevresinden yola çıkan farklı elemanlar taşımaktadır. Kolonlar; yumuşak taşlar, yakındaki çiftçilerin tarlalarından taze kesilmiş çimler, eğreltiotları, dallar, çalılar, tarlalardan kesilmiş buğdaylarla doldurulmuştur. Doğayı ve geri dönüştürülmüş elemanları kullanan sanatçı, bu çalışmasıyla insanlığın doğa ile ruhsal bağlarını tazelemektedir.

1.5 İktidar - Beden İlişkisi ve Eril İktidarın Kırılması

Beden her dönemde iktidar politikalarının merkezinde olmuştur. İktidarın beden üzerinde kurduğu egemenlik, farklı toplumlarda farklı biçimler almışsa da, özündeki amaç; zaman içinde topluma hükmetme isteğiyle nüfusun yeniden üretimi ve bedenlerin düzene sokulması olmuştur.

Bir tüketim toplumu olan postmodern toplumda, en muteber tüketim nesnesi bedendir. Her çeşit medya aracılığı ile sağlıklı olma, perhiz, genç kalma, erillik/dişillik

ve benzeri konularda sürekli yeniden üretilen söylemlerle *bedeni kuşatan arzu söylemi* bir yandan onu özgürleştirirken bryandan da korkunç bir istila içindedir. Bu istila içinde postmodern özne, her türlü arzusunun tatmini için seçenekler sunulsa da her zaman tatminsiz kalmaktadır.

Modernitenin yasaklara boğduğu içedönük beden, postmodern toplumda tamamen özgürlüğünü ilan edememiştir ama en azından 1950'lerden sonra gelişen sanat hareketlerinde ve sanatçıların eylemleri çerçevesinde hareket alanını genişletmiştir.

1970'li yıllarda feminist sanatçılar, iktidar ilişkilerinin odak noktasında bulunan bedene dair egemen bakış açısını yeniden sorgulamışlardır. İktidarın topluma hükmetmenin yolu olarak öncelikle kadın bedenini kontrol etme hali, feministler tarafından şiddetle eleştirilmiştir:

*Yüksek kültürün evrenselci yüzünün arkasında saklanan beyaz, erkek 'dahi'nin maskesi düşürüldü. Feministler sanat dünyasındaki erkek egemenliğine meydan okudular, kadınların dışlanmasını sağlayan değerlendirme ölçütlerini yeniden şekillendirmek için büyük uğraş verdiler.*⁷⁴

Postmodern dönemde beden, yeniden tanımlanan ve sorgulanan bir olgu olmuştur. Sanatçılar, bedenlerini sanatlarının hem öznesi ve hem nesnesi haline getirmeye başlamışlardır. Fotoğraf, beden sanatı, performans sanatı ve video sanatı yapan bazı sanatçılar bedenlerini kullanarak fiziksel sınırları test etmişler; bireyselliklerini öne çıkarmış ve beden üzerindeki iktidar formlarını ortaya çıkaran çalışmalar yapmışlardır. Bu dönemde feminist sanatçılar kadının sadece bir haz nesnesi olarak algılanması anlayışına karşı çıkmış ve kendi bedenlerini bir başkaldırı aracı olarak kullanmışlardır. Yine bu dönemde feminist sanatçılar ve eleştirmenler, kadın açısından sanat tarihinde göz ardı edilen yönleri sorgulamışlardır.

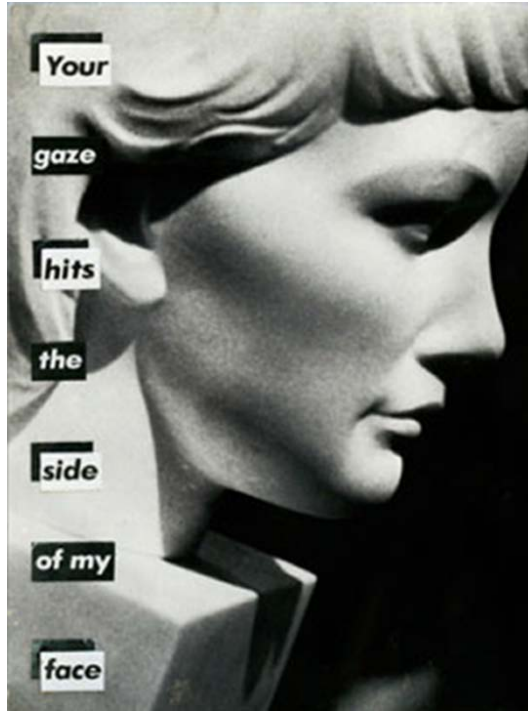
Toplumda herhangi bir yerleri yokmuş farz edilen ve 'öteki' konumuna konulan köylüler, kadınlar ve siyahlar tarihte kültürün bir parçası olabilmek için mücadele etmek zorunda kalmışlardır. Farklı merkezlerin karışıklığını içinde barındıran modernizm sonrasında, kadın-erkek, Doğu-Batı, siyah-beyaz gibi ayrımlar ortadan kalkmış, postmodern anlayışla

⁷⁴ Julian Stallabrass, "Sebest Bölge mi?", **Sanat. A.Ş.- Çağdaş Sanat ve Bienaller**, Esin Soğancılar (Çev.), 2.baskı, İstanbul - İletişim Yayınları – Sanathayat Dizisi 17, 2010, s.2.

*birlikte sanattaki iktidar alanları da belli bir kırılmaya uğramıştır. Yok sayılan bu grupların, sanat yapıtında da oldukları gibi temsil edilmeleri de zaman almıştır. Eleştirel bir yapıyla ortaya konan postmodern düşünce dahilinde, toplumsal cinsiyet, buna bağlı olarak modernizmde estetik sanat nesnesi olarak görülen kadın bedeni ve kimliği, eril bir söyleme sahip olan sanat tarihinden sıyrılarak etken bir duruma gelmiştir.*⁷⁵

Kadının ötekileştirilmesi yoluyla temellenen erkek merkezci anlayışa göre; erkek *aşkınlık, kültür, akıl, rasyonalite, kamusal alanda olan* olarak algılanırken, kadın *içkinlik, doğa, beden, duygusallık, özel alanda olana* indirgenmiştir.

Feminist tarih boyunca kadın sanatçılar, erkek egemen düşünüşün dinamiklerini kırmaya çalışmışlar; kadın bedenin algılanışını, estetik bir obje, meta olmaktan çıkarma çabası vermişlerdir.



Resim 20: Barbara Kruger, *Your Gaze Hits the Side of my Face*, 1981

Kaynak: <http://idhangthatonmywall.tumblr.com/post/31753209504/barbara-kruger-1945-present-untitled-your-gaze>

⁷⁵ Elçin Ekinci, “70’lerden Günümüze Kadın Sanatçılarda Bedenin Sunumu”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi i- Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008), s.1.

Barbara Kruger, eril söylemin estetik yaklaşımını kırmaya yönelik işler yapan sanatçılardan biridir. Kruger “*sanatçıyla izleyici arasında söylenmeden kabul edilmiş her ikisinin de erkek olduğu varsayımına dayanan cinsiyetçi çerçeve*”⁷⁶ yi ayrıntılarıyla ele almıştır. Bu varsayımını, klasik stildeki bir kadın heykelinin görüntüsü üzerine ‘*Bakışın Yüzümün Yan Tarafına Vuruyor*’ cümlesini yazarak görünür kılmıştır (Resim: 20).

*Dilin ve cinsiyetin, postyapısalcı dilbilimsel bir çözümlemesini izlersek, Kruger’in çalışması, kadını konuşmayan fakat her zaman için yerine konuşulan öznelerden biri olarak ele alır. ‘Anlam taşıyıcısı’ olarak kadın, hepsi birlikte kültürel ve ataerkil dilbilimsel alanı yaratan, sonsuz soyutlama –kadın ‘doğa’dır, ‘güzellik’tir, ‘anavatan’dır, ‘özgürlük’tür, ‘adalet’tir- dizisinin özüdür; içinden ifadeler yaratılan anlamların birikimidir.*⁷⁷

Annelik olgusunu konu edinmiş pekçok kadın ve erkek sanatçı vardır. Eril söylemin eleştirisinde *kadın sanatçının rolünü* daha iyi anlayabilmek için, konuya bir erkek ve bir kadın sanatçının çalışmaları üzerinden bakılabilir. Bu karşılaştırma için Ron Mueck’in ‘*Hamile Kadın*’ adlı heykeli (Resim: 21-22) ve Rineke Dijkstra’nın ‘*Julie, Den Haag-Holanda 29 Şubat*’ adlı fotoğrafı (Resim: 23) seçilmiştir.

Ron Mueck (Avustralya, 1958), heykellerini fiberglas, silikon ve karışık malzeme kullanarak gerçekleştiren bir erkek sanatçıdır. Genellikle heykelin pozunu belirlemek için gerçek modelden alınmış fotoğraflarla çalışmaktadır. Heykellerinde sevgi, ölüm, yalnızlık, aile ilişkileri gibi konuları işlemektedir. Figürlerinde; saç telinden, yüzdeki benlere, tenin altındaki damarlara varıncaya kadar ayrıntılara önem vererek, etkileyici ölçüde gerçeğe yaklaşmasıyla izleyiciye şok ve hayranlık yaşatmaktadır. Mueck, gözün normal büyüklükteki her şeye alışkanlıkla baktığını, dikkati detaylara çekmek için ölçekle oynadığını söylemektedir.

Mueck “*Hamile Kadın*” heykelinde, normal bir insan boyutunun dışına çıkmıştır. İkibuçuk metre yüksekliği ile silikon heykel, galeriye taşınmış bir anıtı çağrıştırmaktadır. Heykelin büyük boyda anıt gibi çalışılması heykel ile izleyici diyalogunu belirleyen bir öğedir. Bu heykel, haz nesnesi olarak, erkek izleyicilerin

⁷⁶ Foster, Krauss, Bois ve Buchloh, **Art Since 1900 - Modernizm Antimodernizm Postmodernizm**, s.48.

⁷⁷ A.g.e., s.48.

görme zevkine hitap etmek için yapılmamıştır, fakat hamile figürünün anıtsallaştırılmasıyla kadını “kayıp özne” konumuna iten ‘*kutsal annelik*’ söyleminin içinde bir noktaya sürüklenmesini de engellememiştir.

“Freud'a göre, cinsel farklılığın kökeninde; erkek ve dişi organları arasındaki anatomik farklılıkların, varlık ve yokluk terimleriyle ifade edildiğinde kazandığı anlam vardı. Sonuçta hiçbir cinsel kimlik tam değildi: Kadınlar ‘penis kıskançlığı’ndan, erkekler ise ‘*kastrasyon anksiyetesi*’nden muzdaripti.”⁷⁸ Ataerkil bir toplumda erkekler hamile bir kadın karşısında bu kastrasyonu yaşamaktadırlar. Daha önce, “*görsel varlığının sadece bakılabilirliğe ve erotik bir etki yaratmaya hizmet ettiği*”⁷⁹ kadın figürü, hamileliği ile üretkenliğinin son noktasında, eksik olan parçasını tamamlayan fallik bir karınla durmaktadır. Erkeğin geçici olarak kadın üzerinde iktidarını yitirdiği ara bir dönemdir hamilelik. Gerçi erkek bilir, bu geçici durumdur ve kadın doğum yaptığı anda durum yine kontrol altına alınacaktır. Aslında gerçek hayatta bu durumla başedebilmenin, onu sindirmenin yolunu da bulmuştur eril söylem: Kadın anne olduğu anda cinselliğinden arınmış olması gerekir.

Hamile Kadın heykelinin izleyicileri ile birlikte çekilmiş bir fotoğrafına baktığımızda, çocuklarıyla birlikte müzeye gelmiş beş kadın görülmektedir. Bu kadınlar arasında bir tane bile kucağında çocuk olan erkek görülmemektedir. Kadınlar belki bütün zamanlarını çocuğa göre ayarlamaları, hatta müzeye bile çocukla gelmiş olmalarına rağmen; heykele gülerek bakmaktadırlar. Belki de bir kadının doğumdan sonra karşılaşacağı zorlukların daha fazla olduğu konusunda konuşuyor, şakalaşıyorlar. Belki de yorgunluklarını, çaresizliklerini maskeliyorlar. Tam bu noktada Mierle Laderman Ukeles’in “Korumacı Sanat Manifestosu”nu (1969) hatırlamak gerek:

*Masayı temizle / Bulaşıkları yıka / Yerleri sil / Çamaşırları yıka /
Ayaklarını yıka / Bebeğin bezini değiştir / Raporu tamamla / Yanlışları
düzelt / Bahçe çitini onar / Müşteriyi memnun et / Kokmuş çöpü dışarı at
/ Dikkat et burnuna bir şey kaçmasın / Ne giysem / Hiç çorabım kalmamış
/ Faturaları öde / Yere çöp atma / İpleri sakla / Saçını yıka / Çarşafı
değiştir / Bakkala git / Parfümüm bitmiş / Bir daha söyle - anlamıyor ki /*

⁷⁸ Elizabeth Wright, **Lacan ve Postfeminizm**, Ebru Kılıç (Çev.), İstanbul: Everest Yayınları, 2000, s.19.

⁷⁹ Esra Yıldız, “Kayıp Öznenin Peşinde: Barbara Kruger”, **Plato Güncel Sanat İçin Dergi**, Ekim 2005, s.74.

*Yeniden kapla - yine akıtıyor / İşe git / Bu sanatın modası geçmiş /
Masayı temizle / Onu yine ara / Sifonu çek / Genç kal⁸⁰*



Resim 21: Ron Mueck, Pregnant Women, 2002

Kaynak: <http://la24esimaora.blogspot.com/2012/04/ron-mueck-ovvero-quando-nella-vita-le.html>

⁸⁰ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s.245.



Resim 22. Ron Mueck, 'Pregnant Women' izleyiciler ile birlikte, 2002

Kaynak: <http://www.creativityfuse.com/2010/11/hyperrealist-sculptures-by-ron-mueck/hkg2005022480961/>

Rineke Dijkstra (Hollanda, d.1959), gençlerin ve orta yaşlıların portre fotoğraflarını çeken bir sanatçıdır. Fotoğrafını çektiği bireyler özel bir evrede ya da geçiş aşamasında bulunan hassas bireylerdir.

Dijksra'nın fotoğrafını çektiği kişiler kameraya o kadar doğrudan yaklaştırılmışlardır ki güvensizlikleri yüzlerinden ve bedenlerinden okunmaktadır. Giysilerin ve saç biçimlerinin sıradanlığına karşın kendi kişisel gizemlerini korumaktadırlar. Kendi seçtiği özneler, kimliğe ilişkin sorular meydana getirmektedir; ancak Dijkstra bu soruların yanıtlarını vermemektedir.”⁸¹

⁸¹ Paolo Bianchi, “Real Life: Gerçek Yaşam Olarak Yaşama Sanatı”, **art-ist güncel sanat seçkisi**, No.2 (Aralık 1999), s.103.



Resim 23: Rineke Dijkstra “Julie,Den Haag-Holanda -29 Şubat”, 1994

Kaynak: http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=8139

Dijksra, Nina Siegal ile yaptığı bir söyleşide portrelerindeki geçiş anındaki insanlara odaklanma eğiliminin ve sanatsal duyarlılığının Amsterdam’ın sosyo-politik iklimine bağlanıp bağlanamayacağı sorusuna; *Hollandalılar* olarak sıradan şeylere bakmayı sevdiklerini ve ondan başkalarının göremediği bir şey çıkarmayı becerebildiklerini söylemiştir.

Rineke Dijkstra'nın '*Julie, Den Haag-Holanda 29 Şubat*' adlı fotoğrafında henüz doğum yapmış bir genç kadın görülmektedir. Bu fotoğrafın haz nesnesi olarak, erkek izleyicilerin görme zevkine hitap etmediğini çekinmeden söylenebilir. Dijkstra'nın fotoğrafında Mueck'in anıtsallığından eser yoktur, onun figüründe gösteriş değil ama sır dolu bir duruş vardır. Kadın, kucağındaki çocuk kadar savunmasız görünmektedir: şefkatli, ama genç yaşta kendi sorumluluğunu belki zarzor üslenirken, bir anda bir başka canlı içinden çıkıp; tüm incinebilirliği ile kendini ona teslim etmiştir. Karşımızdaki figürün beden dili kutsal annelik formatına uymamaktadır, evet çocuğuna şefkatle sarılmıştır, ama ne yapacağını bilemez tedirgin ürkmüş bir hali vardır. Gördüğümüz fotoğraf alışılmış geleneksel lohusa formatına da uygun değildir. Tersine dağınık saç, kanamasının devam ettiğinin göstergesi olan ve şeffaf kilotundan görünen ped ve aynı zamanda ayakta oluşuyla da, izleyicide bir tedirginlik yaratmaktadır. Bu haliyle eril söylemin kadına yüklemek istediği *annelik rolünü kırıcı* bir okuma yaptırıyor Dijkstra. Burada eril bir sanat üretimi değil, dişil bir sanat üretimi söz konusudur. Sanat aracılığıyla farklı bir duyarlılık ve yapı sökümle karşı karşıyaya kalınmaktadır. Bir kadın sanatçının, kadın bedeni üzerinden ataerkil dile karşı çıkışı görülmektedir. Hem de bu, en fazla kadını haz nesnesi olarak sunmakta olan *fotoğraf sanatının* içinden gerçekleştirilmiştir.

Mueck ve Dijkstra'nın çalışmalarını *isimleri* açısından da karşılaştırabiliriz. Mueck, heykeline '*Hamile Kadın*' ismini; Dijkstra ise '*Julie, Den Haag-Holanda 29 Şubat*' ismini koymuştur. Mueck, tüm kadınları ortak paydada toplayarak, zaten anıtsal olarak yapmış olduğu hamile kadını, aile kurumu kısıncasına sokan *kutsal annelik* perspektifinden görme eğilimine uygun bir isim koymuştur. Dijkstra ise fotoğrafını çektiği *kadının ve bebeğin öznelliğine önem verdiğini* vurgulamak için, *hem isimlerini hem çekim tarihini* eserin ismine dahil etmiştir.

Dişil bir tarzda sanat yapma, dişil olmanın ne olduğunu göstermekten geçmektedir. Eril söylemi kesintiye uğratmanın bir yolu da elbette kadın bedenini, anne olarak sorunsallaştıran sanat ürünleri ile olabilir.

Janet Wolf, Katy Deepwell, ve Griscida Pollock gibi feminist sanat eleştirmenleri, geleneksel sanat tarihi anlayışını sorgulamışlardır. Aynı dönemde

Feminist sanatçılar, “evrensellik fikrinin bir beyaz erkek kavramı olduğunu da sorguladılar. Fransız Devrimi'nde evrensel seçim hakkının sadece erkeklere ait olduğunu hatırlatmaya bile gerek yok. Feminist hareketler bize bireysel olanın siyasal olan olduğunu gösterdiler.”⁸² 19. yüzyılda da bütün karar mercii oluşturan resmi kurumlardan kadınların uzak tutulmuş olması, Fransa’da 1897 yılına kadar Güzel Sanatlar Okulu’nda hiç kız öğrenci bulunmaması gibi konular mercek altına alınmış; toplumdaki erkek egemen bakış deşifre edilmiştir. O güne kadar göz ardı edilen kadın sanatçılar hakkında bilgi toplanmış ve onlar sanat tarihine kazandırılmıştır. Sanatçılar 1969 da (WAR) olarak bilinen grup kurmuşlar bunu, 1970’te Sanat İşçileri Koalisyonu (AWC) izlemiştir.

Postyapısalcı, feminizme farklı sorunsallar taşımayı başarmış üç yazar: Hélène Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray benzer bir tavırla kadının, Dijisktra’nın fotoğrafında gördüğümüz annelik safhasını - annenin ve çocuğun yaşadığı, öznenin cinsel ayrımın varolmadığı Oedipus dönemi öncesi safhasını- önemsediklerini belirtmişlerdir.

Kristeva’nın, dilbilim, göstergebilim, psikanaliz üzerine yazıları; yapısalcılık sonrası teorinin gelişmesinde etkili olmuştur. Kristeva’ya göre; annelik işlevi anneye, dişiye ya da kadına indirgenebilecek bir kavram değildir:

*Kristeva annenin çocukla olan ilişkisini bir işlev olarak nitelendirmek suretiyle çocuğun ihtiyaçlarının giderilmesini hem sevgi hem de arzudan ayırır ve bu açıdan hem Freud’dan hem Lacan’dan farklı bir bakış açısı önerir. Bir kadın ve bir anne olarak kadın esas itibarıyla sosyal ilişkiler içinde yaşayan bir konuşan bedendir. Kadınlık anneliğe ve annelik kadınlığa indirgenemez. Annelik bir işlevdir. İnsanın gelişiminde çok önemli bir yer tutan bir işlev, ama sadece bir işlev. Ve belli ölçüde annelik işlevi bir erkek tarafından da yürütülebilir.*⁸³

Kristeva’nın Freud ve Lacan’dan ayrıldığı nokta şudur: Freud ve Lacan için her iki cinsteki çocuk için ilk sevgi nesnesi annedir. Anne ise penisi olmadığı içi ‘eksik erkek’ tir ve erkekten bağımsız değildir. Bunun bütün kaynağı da kastrasyon ve Oidipus

⁸² Rosa Martinez, “Rosa Martinez Harald Szeemann’la Konuşuyor”, **Resmi Görüş**, Deneme Sayısı (1999), s.6.

⁸³ Hülya Durudoğan, “Une Femmes:Kristeva, Psikanaliz ve Kadın”, **Cinsiyetli Olmak – Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar**, 1. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları – Cogito 156, Haziran 2007, s.65.

kompleksidir. Kız çocuğunun ruhsal olarak sağlıklı bir varlığa dönüşmesi için penis arzusunu tatmin etmeye en çok yaklaşacağı noktaya ulaşması, yani kendisinin anne olmasıdır. Böylece Freud ve Lacan için kadın olmak ve annelik birden fazla noktada kesişirler.

Kristeva, kadınlar üzerindeki baskının işlevini tesbit etmek için abjection (dışlama) kavramını geliştirmiştir. Objection, “öznenin ya da bir grubun kendi sınırlarını tehdit eden her şeyi dışlamasına yol açan psikolojik bir tepkidir.”⁸⁴ Fakat, dışlanan ve öznenin bütünlüğünü tehdit eden şey hiçbir zaman yok edilemez. Dışlanır, ama özneliliğin sınırlarında varolmaya devam eder:

*Abjection Freud’un bastırma fikrinden farklıdır. Freud’a göre bastırılıp bilinç dışına atılan şey unutulur ve bilinçten kaybolur. Halbuki Kristeva’nın abject nesnesi, ölümün bilincimizde yaşayıp varlığımızı sürekli tehdit altında tutması gibi hep oradadır. Hiçbir zaman kaybolmaz. Özne için kendi varlığına yönelik en büyük tehdit annenin bedenine bağımlılığıdır. Bu yüzden Kristeva’ya göre abjection ve annenin işlevi birbirlerinden ayrılamazlar. [...] Kristeva’ya göre ataerkil toplumlarda özne olmamız için annenin bedenini reddetmek zorundayız. Fakat kadınlar aynı zamanda kadınla, kendileriyle özdeşleşen bu bedeni reddetmezler; zira bu kadını, kendilerini reddetmek olur. Kristevanın vardığı sonuç uyarınca yapmamız gereken şey sadece anneliğe yeni bir bakış açısından bakmak değil, aynı zamanda kız çocuk ile annenin ilişkisini de yeniden ele almaktır.*⁸⁵

Yanlış yönderilmiş abjection, kadınlara yönelik baskının esas nedenidir. Kadınlığı anneliğe, çocuk doğumaya indirgeyen ataerkil toplumlarda; kadın da, annelik de, dışılık de reddedilmektedir.

Cixous, kadının aleyhine işleyen cinsel eşitsizliğin kültürel ve tarihsel kaynaklı olduğunu ve bu eşitsizliğin sadece bu bağlamda sınırlı olduğunu söylemiştir. Ona göre kadın kendi dürtülerini keşfederek, konuşmayı ve yazıyı işgal eden eril sistemin dönüşmesini sağlayacaktır. Cixous, kadının psikanalitik kapamanın içinden kurtulması gerekliliğini vurgulamıştır. Yazar:

⁸⁴ A.g.e., s.65.

⁸⁵ A.g.e., s.65-66.

*kadını, kadının erotizmini, evrenini ve kendi kültürünü yazmaya çağırmaktadır. Bu da bedenden başlayan bir süreçtir. Kadın yazısı, fark üzerinden gelişecek olduğundan, ucu-açık bir metinsellik ortaya çıkacak ve zihinsel karşıtlıklarla kurulu yapının içinden gelmeyecektir.*⁸⁶

Irigaray, kadının -cinselliğin hep erkek ölçüleri üzerinden kavramsallaştığını saptadığı Freudcu psikanalitik geleneğin aksine- ne penise nede fallusa haset etmediğini söyler. Ayrıca Irigaray, Lacan'ın ayna evresi kuramına büyük bir eleştiri getirir.

*Düz ayna yerine kıvrımları olan, dış hekimlerinin kullandığı 'dereceli ayna'yı yani speculum'u önerir(speculum: bedenin iç taraflarını muayene etmek için bir deliği genişletmek yada açık tutmak amacıyla kullanılan özel ayna). Böylece kız çocuğu, bu ayna sayesinde kendi organını görebilecek ve onu tanıyabilecektir. Bu durumda Lacan'daki ayna evresinde kız çocuğuna özgü eksiklik durumu ortadan kalkacaktır.*⁸⁷

Irigaray'a göre de kadın, erkek özneli düşüncenin dışına ancak kendi bedeninden ve arzusundan kaynaklanan yazıyla çıkabilir. Ona göre kadın, sessizleştirilmiş bedenlerden çıkmalıdır. Yazara göre “anne ve kız arasındaki ilişkinin ortaya çıkacağı, babanın dilinin yapmaya kalkıştığından farklı, bedensel temasın yerini almayan, cismani olanı örtmeyecek ve onu konuşacak kelimelerin ve dilin keşfi gerekmektedir.”⁸⁸

Cixous, çok seslilikten, erilliğin ve dişilliğin özünde aynı anda bulunuşu olanağından söz eder. Ona göre kadın; Freudcu ve Lacancı psikanalitik kapamanın içinden, karşıtlıklarla işleyen düşünce yapılarının yıkılmasıyla çıkabilir. Cixous, kadının aleyhine işleyen cinsel eşitsizliğin kültürel ve tarihsel kaynaklı olduğunu ve bu eşitsizliğin sadece bu bağlamda görüldüğünü söylemiştir. Ona göre kadın kendi dürtülerini keşfederek, konuşmayı ve yazıyı işgal eden eril sistemin dönüşmesini sağlayacaktır.

Irigaray'a göre de kadın, erkek özneli düşüncenin dışına ancak kendi bedeninden ve arzusundan kaynaklanan yazıyla çıkabilir. Ona göre kadın, sessizleştirilmiş bedenlerden çıkmalıdır.

⁸⁶ Emre Işık, **Beden ve Toplum Kuramı**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1995, s.78.

⁸⁷ Lilithkolektifi, “1960 Sonrası Post-Yapısalcı Feministler”, 2011, <http://74.125.77.132/search?q=cache:FCR4-YfTvJIJ:www.lilithkolektifi.com> (5 Kasım 2012), s.1.

⁸⁸ Işık, **Beden ve Toplum Kuramı**, s.82.

Tam bu noktada feminist sanatçı Judy Chicago'nun (d.1939) *Red Flag* (*İsyan Bayrağı*) (Resim: 24) adlı fotoğrafından söz etmeliyiz. Fotoğraftaki kadının cinsel organından çıkan tampon, bir anlamda yukarıda sözü edilen *speculum* görevini yapmaktadır. İsyan kadın bedeninden çıkmaktadır. Tamponun yarı çıkmış hali kadının kendi organını görünür kılarken, aynı zamanda kanla doygunlaşmasıyla doğurganlık potansiyelini; doymuş kırmızı renk olmasıyla sıcaklığı, cinsel tutkuyu, sonsuzluğu, canlılığı, coşkuyu çağırır. Üstelik sanatçı bunları erkeğin haz nesnesine dönüşmeden, kendi bedeninin potansiyelini ve imkanlarını kullanarak gösterir izleyiciye. Kadının bedeni erkeğin tasarrufundan çıkarılmıştır. Tamponun çıktığı yer 'eksik'liğin vurgulandığı ve eril söylemin kadının cinsel organına yakıştırdığı 'yarık' veya 'çizik' değildir artık.



Resim 24: Judy Chicago, *Red Flag*, 1971

Kaynak: <http://boystown.tumblr.com/post/2188661657/judy-chicago-red-flag-1971>

*Kendine özgü dişil bir estetik yaratma arayışında olan 70'lerin feminist sanatçıları, dişil cinselliği ilan eden vajinal ve klitoral bir ikonografi yaratmışlardır. Dişil cinsel organın iğdiş edilmiş imgeler haricinde temsil edilemeyeceği iddiasına meydan okuyan bu kadınların eserlerinde bedeninin keşfini, özgürleşimini, kadınsı oto-erotizmi ve eril bakışa, fetişleştirmeye muhalefeti buluruz.*⁸⁹

⁸⁹ Hande Ögüt, "Erkeğin 'Kuku' Hasedi", **Radikal Gazetesi**, 13/03/2009, s.12.

Chicago'ya bir röportajda şu sorulmuştur: Eserlerinde feminist akıma yer veren erkek sanatçılar hakkında neler düşünüyorsunuz? Sanatçının yanıtı şöyledir:

Joseph Beuys ile ilgili bir hikaye dinlemiştim. New York'ta iken ünlü kadın sanatçılarla tanışmak ister. Bir araya geldiklerinde, Beuys onlara destek olduğunu belirtmek için nasıl yardımcı olabileceğini sorar. Faith Ringgold, bir an bile tereddüt etmeden, 'Arkamıza geçip itin' diye cevap verir. Faith'in bu sözünü ben de desteklerim; erkeklerin feminist akıma arka çıkmaları onların kadınları ilgilendiren konulara kendi çıkarları için el atmaları demek değil, aksine, sanatta kadınlara eşitlik sağlamakta yardımcı olmaları anlamına gelir.⁹⁰

Chicago, yukarıda adı geçen röportajında, 'Bazı post-modernistler feminizmi sorunlu görmekte ve hatta bazıları bunu artık geçmişe mal etmektedir. Sizce feminizm amacına ulaşmış mıdır? 21. yüzyılda bir kadın olmak nasıl olacaktır?' sorusuna da şöyle yanıt vermiştir:

Aslında, insanların önündeki en büyük sorun, erkeklerin egemen olduğu bir ortamdan kurtulup, insanoğlunun eşit hak ve olanaklara sahip olduğu bir dünya yaratabilmektir. Kanımca, en ateşli bir post-modernist bile bunun gerçekleşmiş olduğunu iddia edemez.⁹¹

Chicago'nun 'İsyan Bayrağı' fotoğrafı ve röportajından sonra, adet kanaması temasını işleyen bir erkek sanatçı Andres Serrano'nun (d.1950) 'The Curse (Aybaşı)' adlı çalışmasına bakılabilir. Şok Sanat'ın önemli sanatçılarından olan Serrano, tabuların üzerine giderek izleyiciye rahatsız edici görüntüler sunan bir sanatçıdır.

Serrano *The Curse (Aybaşı)* (Resim: 25) adlı çalışmasında, kadınların iğrenç olarak görülmesini sağlayan vücut sıvılarına gönderme yapmıştır. Fotoğraf, erkeklerin penislerini sergileyiş rahatlığında kadının adet kanını sergileyişini göstermekle, tabu kırıcı bir işlev görmektedir ama bir başka açıdan bakılırsa; kendinden otuz yıl önce gerçekleştirilmiş Chicago'nun çok katmanlı okunabilen *Red Flag (İsyan Bayrağı)* çalışmasının gerisinde kalıyor denebilir. Fotoğrafların isimleri bile farklı vurgular çıkar karşımıza: Serrano'nun fotoğrafına verdiği *The Curse (Aybaşı)* isminin İngilizce'deki açılımına baktığımızda (*curse*/isim/- lanet, bela , küfür, *Cursed* /sıfat /-lanetli, talihsiz,

⁹⁰ Filiz Çiçek, "Hiçlikten Varlığa Kadın Sanatı", **Cumhuriyet Pazar Dergi Eki**, Sayı: 740 (28 Mayıs 2000), s.11.

⁹¹ A.g.e., s.11.

huysuz geçimsiz, to curse/fiil/- sövmek, lanet okumak) eril söylemin nasıl halen dile sinmiş olarak yaşadığı farkedilmektedir.



Resim 25: Andres Serrano, *The Curse*, 2001

Kaynak: <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=383,618,1,1,1,0>

Pekçok kültürde adet durumunun kadın için ayıp, saklanması gereken bir kirlilik olarak algılandığı bilinmektedir.

Ötekinin iğrenç olan ile kötü niyetlerle bağdaştırılması (örneğin, kadın ile regl kanı, eşcinsel erkekler ile hastalık, işçi sınıfı ile çöp, siyahlar ile kirlilik) sanatçılar tarafından klişeleri zorlamak üzere yeniden anlamlandırıldı ve parodik, şölensel ve baskıcı olmayan yollarla, farklı olarak dolaşıma sokuldu. İğrenmenin günümüz sanat uygulamalarındaki kullanımı, zırlı öznenin en çok korktuğu silahlarla donanmış, esaslı bir saldırıya işaret ediyor.⁹²

⁹² Simon Taylor, “Fobik nesne: Güncel Sanatta İğrendirme”, **Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi**, No.2 (1999), s.25.

1950’lerde Minimalizm’den sonra ortaya çıkan sanat hareketlerinden Oluşumlar, Vücut Sanatı ve Performans Sanatı gibi sanattaki yeni açılımlarla *beden* bir eylem, bir direniş alanı haline gelmiştir. Bu sanat hareketlerinin amaçları; modernitenin merkezi otorite ile gözetimde tuttuğu, postmodernitenin de farklı denetim araçlarıyla hala kontrol altında tuttuğu *bedeni* geri almaktır.

Yugoslav sanatçı Marina Abramoviç (d.1946), performanslarında bedenini sanat nesnesi olarak kullanır. Sanatçı bedenin yaşadığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için bedenine fiziksel zorlama uygulamaktadır. Abramoviç performanslarında bedenini bir eylem alanı olarak kurmaktadır. Abramoviç performanslarında bazen pasif bir rol üstlenmekte, bazen de bedenini müdahalelere açık bir nesne olarak sunmaktadır.

Abramoviç, *Ritim 0* (1974) (Resim: 26) adlı performansında, hemen yanında durduğu bir masanın üzerine 72 çeşit nesne koymuştur. Bu nesnelerin arasında; tabanca, kurşun, parfüm, gül, alkol, kükürt, bıçak, şarap, testere, kibrit vardır. Ayrıca masanın üzerine, *arzu edenlerin sanatçıya istediği her şeyi yapabileceği* yazılı bir not bırakılmıştır. Ayrıca Abramoviç, bu performansını gerçekleştirdiği galeriye ‘*Ben bir nesneyim*’ yazılı bir not asmıştır. Kadının pasifliğinin kadının dişiliği ile özdeşleşmesine gönderme yapan, tepki gösteren bir nottur bu. Sanatçı bir kadın olarak katılımcıların önünde kendini pasif bırakarak, onların kendileriyle yüzleşmelerini sağlamış; kendisine uygulanabilecek şiddetin sınırlarını ararken, izleyici sanatçı hiyerarşisini kırmıştır. Abramoviç, 6 saat süren bu performansı sırasında izleyiciden pekçok tepki almıştır. Jiletle giysileri parçalanmış, vücudu yaralar almıştır. Sanatçı bir seyircinin tabancayı alnına dayamasıyla performansı sonuçlandırmıştır.

Erkek iktidarının dayattığı güzellik kavramına ve sistem içerisinde kadın bedeninin bir metaya dönüştürülmesine tepki veren kadın sanatçılardan biri de Fransız sanatçı Orlan’dır. Sanatçı bedenini sanat objesi olarak kullanır ve estetik cerrahi yoluyla onu değiştirerek metamorfoza uğratır.

Diğer kadınlar estetik cerrahiyi gençleşmek ve genel kabul görmüş, standartlaşmış türde bir güzelliğe sahip olmak için kullanırken, Orlan bu estetik ameliyatları güzellik kavramını yeniden yapılandırmak ve kendi



Resim 26: Marina Abramoviç, *Ritim 0*, 1974

Kaynak: <http://www.thereainsoftheweb.com/tag/marina-abramovic/>

*tarzına uygun bir şekilde bu kavramı yeni baştan yaratmak için kullanır.*⁹³

Orlan sanat yaparken, verili beden bozuma uğradığı gibi; performansı ile estetik cerrahinin belleği de yapıbozuma uğrattır. Çünkü amacı güzelleşmek değildir. Sanatçının amacı, izleyiciyi dehşet içinde bırakarak; onların kendi bedenleri üzerindeki her türlü iktidar formlarına meydan okuma yollarını açmaktır.

Postmodernist feminist kuramcılardan etkilenen Orlan, bedenini estetik otoritenin önerdiği beden anlayışına karşı bir direniş alanı olarak kullanmaktadır. Sanatçı yüzünü geri dönüşü olmayacak şekilde deforme ederek, sağlığını riske atarak olağanüstü bir performans ortaya koymaktadır. Orlan, çalışmalarını Body Art ve Performans Sanatı'ndan farklı olarak 'Carnal Art', 'Operasyon Tiyatrosu' ya da 'Vücut Heykeltıraşlığı' olarak adlandırmaktadır:

*Carnal Art, anti-otoriter bir siyasi söylem olarak da değerlendirilebilir. Çünkü otoriteyi, tahakkümü ve iktidarın kodlarını bir tür biyo-direniş yoluyla reddetmektedir. Sonuç olarak, Orlan'ın bedenini şekillendirmesi ve değiştirmesi geleneklere ya da moda göre değil, sadece kendi istekleri doğrultusunda gerçekleştirilmektedir ve bu insan özgürlüğünün ulaşabileceği en son noktalardan biridir. Hiçbir zaman bir toplumsal özgürlük projesi olamayacak olan Carnal Art; kişisel haklara, özdenetim, sanatçının bireysel kurtuluşu ve özgürleşmesine rehberlik eden bir kaynaktır. Onu sosyal politikayla ilişkilendirmek ancak bazı yönlerden, feminist teori ve hareket dolayımı ile mümkün olabilir.*⁹⁴

Carnal Art'ın, Body Art ve Performans Sanatı'ndan ayrıldığı iki nokta vardır. İlki Orlan'ın, acıyı bir arınma olarak görmemesi ve ameliyatlar sırasında morfin kullanmasıdır. İkincisi de performans sanatçılarının çalışmalarının şimdiki zamana odaklanan sunumlarının geçiciliğine karşın Orlan'ın sanatının süreklilik içermesidir. Sanatçı ameliyatla gerçekleştirdiği değişimleri, bir sonraki ameliyat performansına kadar vücudunda taşımaktadır.

Orlan kimliklerin aralıksız akışkanlığını göstermek için durmadan yüzünü değiştirir. Oysa, insan yüzü kişinin kimliğiyle özdeş görülür ve

⁹³ Kubilay Akman, "Orlan: Kırılan Ten", *Cogito – Yapı Kredi Yayınları – Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Sayı: 45-46 (Kış 2006), s.175.

⁹⁴ A.g.e., s.179.

değişmezliği kabul edilmiştir. Orlan'ın işinin odak noktası çehresidir ve yüzünü sergileyişi otoriteden tamamen bağımsızdır. Yapıtı, tarihsel ve modern dünyadaki diğer metinlerle bağlantılı olan başlı başına bir metindir Estetik söyleminin temel unsurları olan görünüm ve görüntüleri kendi yöntemi ve stiliyle belirlemektedir.”⁹⁵

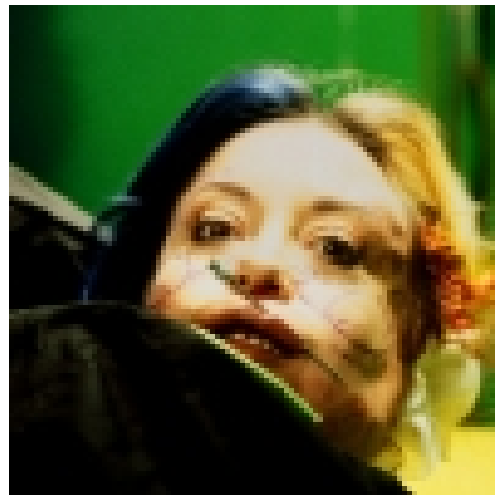
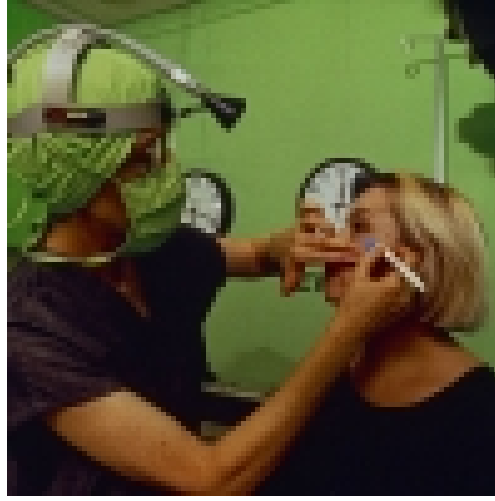
Orlan'ın operasyonları müzik, şiir ve dans eşliğinde ve genellikle izleyici önünde yapılmaktadır (Resim: 27). Sanatçı izleyici ile iletişimde olabilmek için lokal anesteziyi tercih etmektedir. Ameliyat esnasında cerrahların müdaheleri, sanatçının yüzünü kesip dikmeleri karşısında izleyicilerin düştüğü dehşet duygusuna karşın Orlan tüm sakinliği ile müzik dinlemekte, kitap okumakta ve izleyici ile konuşmaktadır.

Orlan; Rönesans ve sonrasında ideal güzelliğin temsilcisi olarak görülen kadınların farklı özelliklerini seçerek, bilgisayar kullanarak kendi yüzünde bir araya getirmiştir. Bu projede; Diana'nın meşhur burnunu, Boucher'in Europa'sının dudaklarını, Botticelli'nin Venüs'ünün çenesini, Gerome'nin Psyche'sinin gözlerini ve Leonardo'nun Mona Lisa'sının alnını kullanmıştır. Orlan bu kadın prototiplerini; Diana'yı kavgacı maceralar tanrıçası olduğu ve erkeklere boyun eğmediği için, Psyche'yi aşka duyduğu ihtiyaç ve ruhsal güzelliği için, Europa'yı bir başka kıta arayışı içinde olduğu ve kendini bilinmeyen bir geleceğe sürükleyebildiği için, Venüs'ü verimlilik ve yaratıcılık yönü için, Mona Lisa'yı ise cinsiyetinin belirsizliğinden dolayı seçmiştir. *“Orlan'ın bu sanatsal üretimi, Antik Yunan'da Zeuxis'in çeşitli kadınların en güzel parçalarını alarak bunları ideal kadın görüntüsünü sağlayabilmek için bir araya getirişinin bir parodisi gibidir.”⁹⁶*

Orlan operasyon/performanslarında doktor hasta arasındaki iktidar ilişkisini ters çevirmektedir. Performansları sırasında ameliyathane bir tiyatro sahnesi izlenimi uyandırır. Ameliyat alışılmış hastane ameliyathanesinden çok farklı bir ortamda gerçekleştirilir. Operasyon süresince okuduğu metinlerle, giydiği kostümlerle, katılımcılarla iletişimiyle kontrol hep onun elindedir.

⁹⁵ A.g.e., s.181.

⁹⁶ A.g.e., s.176.



Resim 27: Orlan, *Omnipresence-Surgery*, 1993

Kaynak: http://www.vasa-project.com/gallery/biological_canvas/orlan/index.php

Orlan 1997 yılında 5. İstanbul Bienali'ne katılmıştır. Ali Akay, bu bienal sırasında sanatçı ile bir söyleşi gerçekleştirmiştir. Akay, daha sonra bu söyleşiye ve sanatçının bienaldeki videosuna bakarak şu değerlendirmeyi yapmıştır:

Orlan'ın video kasetini izlediğimizde, bana ilginç gelen noktalardan birisi, Orlan'ın sanatı bir direnme biçimi olarak alması. Bu bana, hemen Gilles Deleuze'ün yaratıcılık üzerine düşündüğü ile aynı anlama gelen bir sanat biçimini düşündürüyor. Sanatçı direnerek yaratır. Topluma, inançlarına, konumlarına, baskılarına, sanatın kendi iç problemlerinin dayatmalarına direnendir sanatçı. O bakımdan, Orlan'ın 'sanat direnmeye aittir' 'normların dışındadır' 'sanatçı risk almak zorundadır' önermelerini ciddiye almak gerekir diye düşünüyorum.⁹⁷

Akay, söyleşide Orlan'a “yaptığınız eser aynı zamanda politik bir şey değil mi?”⁹⁸ sorusunu yöneltir. Sanatçı yanıtında; 80’li yıllarda sanat piyasasında yaşanan pazar patlamasıyla fiyatların yükselmesinden, sanatçıların birçoğunun bu piyasaya uyum sağlamasından ve bu durumdan kendisinin nefret ettiğinden bahseder. Daha sonra da, sanat piyasasında büyük bir çöküş ortaya çıktığını söyler. Bu durumun sadece finans problemi olmadığını ve sanatın emin olunmayan bir olgu haline geldiğini belirten Orlan, bu olgu karşısında sanatçılara düşen görevi şöyle dile getirmiştir:

Şimdi sanata yeniden bir işlev vermek zorundayız. Ben bunu yapmaya çalışıyorum. Toplumumuz kendi dışına çıkmaya başlarken sanatın topluma birşeyler vereceğini düşünüyorum. Yani, sadece sanat çevresini ilgilendiren sorunlarla kalmayıp, toplumsal olarak bilime ve reklamlara soru sormak gerekir. Birçok sanatçı kaynaklarını bu alanlardan elde ediyor. Ben de cerrahi alanını kolladım. Sanat kendi dışındaki alanları kazımaya başladığında bu sefer çok daha geniş bir kesime seslenebilir. Bu çağımızın sorunlarını ortaya koyup, zihinlerin gelişmesini sağlayabilir. Mesala, ben çok sergi açıyorum. Ama her seferinde programlanmış bir konferans da vermeyi önemsiyorum. Çünkü sanatçı olarak eserden ayrı izleyici ile birleşmek, bir fikir tartışma ortamı açmak önemli. Bu anlamda yaptığımın politik olduğu söylenebilir. Çünkü sanatın dışında birçok başka olan, içinde bulunduğumuz konunun ileriye doğru gitmesini sağlayabilir. Ben de zihinlerin daha ileriye gitmesi için çalışıyorum ve sonunda ne fiziki ne ahlaki ne de psikolojik cevabını veremeyeceğimiz sorunları ortaya koymaya çalışıyorum. İçinde

⁹⁷ Ali Akay, **Postmodern Görüntü**, İkinci Basım, Bağlam Yayınları, 2002, s.40.

⁹⁸ A.g.e., s.44.

*bulunduğumuz toplumda, bütün bunlarla karşı karşıya kalmaya hazır değiliz.*⁹⁹

Ali Akay'ın “Sizin yüzünüzü tüm sanatsal politik, sosyal, estetik sorunların kamu önünde tartışıldığı bir sosyal alan olarak görmemiz mümkün mü sizce?”¹⁰⁰ sorusuna Orlan, “Evet, evet bu mümkün.”¹⁰¹ yanıtını vermiştir.

Eril iktidarın kadın bedenini metaya dönüştürmesine tepki veren kadın sanatçılardan biri de Gülsün Karamustafa (d.1946)'dır. Sanatçı, Haziran 1998'de Zürih Shedhalle'de *Money Nations* sergisine davet edilir. Sergi için *Arzu Nesneleri-100 Dolar Limit (1998-2003)* (Resim: 28) adlı performansı yapmayı düşünür. Karamustafa, “Projesinde yeni bir geçiş dönemini ele almış ve 1980'ler boyunca sıkça kullandığı melez objelerle farklı bir platformda yeniden temas etme şansını yakalamıştır.”¹⁰² Sovyetler Birliği'nin çöküşü sonrasında, sınırlar arası gevşeklik ortamında; İstanbul'daki Laleli semti, iktidarın denetimi sıkı tutmadığı, kayıtdışı ticaretin geliştiği bir pazar haline gelmiştir. Sovyetler Birliği ve Orta Avrupa ülkelerinde rejim değişiklikleri olmuş ve bunun sonucunda bu ülkeler ile İstanbul arasında kayıtdışı sınır ekonomisinde yeni pazarlar ortaya çıkmıştır. Romen, Moldovyalı ve Rus kadınlar Türkiye ile ülkeleri arasında bavul ticareti yapmaya başlamışlardır. Yaptıkları bavul ticaretini desteklemek üzere zaman zaman da fahişelik yapan bu kadınlar, bir bavul dolusu eşyayı İstanbul'dan alıp, satmak üzere ülkelere götürmüşlerdir. Karamustafa, bu olaylar zincirinde meydana gelen kadın bedeninin pazarlanmasına tepki olarak performansını gerçekleştirmiştir. Şehirde yabancı bir kadının bir gecelik bedeli olan 100 Dolar'a gönderme yaparak performansının adını *Arzu Nesneleri - 100 Dolar Limit* koymuştur.

Sanatçı, fahişelik yaparak kazandığını varsaydığı 100 dolarlık limit ile çantasını süs eşyaları, makyaj malzemeleri, iç çamaşırları, plastik çiçekler, plastik mutfak eşyaları, fotoğraf çerçeveleri, müzik kutuları ve benzeri ucuz mallarla doldurur. Bütün bu alışverişi sergi için davet edildiği ülkeye gideceği gün Laleli'deki en ucuz pazardan

⁹⁹ A.g.e., s.45.

¹⁰⁰ A.g.e., s.46.

¹⁰¹ A.g.e., s.46.

¹⁰² Selen Sarioğlu, “Gülsün Karamustafa'nın Sanatçı Kişiliği ve Yapıtları”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007), s.46.

yapar. Bu sıradan alışveriş çantası ile gümrüklerden geçer. Karamustafa, sergi yapacağı mekana gittiğinde bu mallar için bir tezgah kurar. Tezgahını kurarken İstanbul'daki Rus pazarlarında uygulanan ölçütlerin aynısına riayet eder. Tezgahını aynı Laleli'de olduğu gibi masalar, boş kutular, tahta parçaları gibi ortalıktan bulunmuş nesneler kullanarak oluşturur. Üzerine ençok tercih edilen çiçekli naylon masa örtülerini örter. Laleli'de mallar duvara nasıl asılıyorsa öyle asar. Her mal üzerindeki fiyat etiketi ile müşteriye sunulur. Bu sergi geçici nitelikte olduğu için, sanatçı projeyi belgelemek amacı ile her satılan objenin polaroid fotoğrafını çekip sergi sonuna kadar duvara asmayı tercih etmiştir.

Karamustafa 1998-2003 tarihleri arasında performans dizisi olarak farklı Batı Avrupa ülkelerinde tekrarladığı bu performansında; otoritelerin göz yumduğu fuhuş ve sınır-ötesi ekonomi üzerine eğilmiştir. sattığı malların parasını da sergilerin açıldığı şehirlerdeki kadın derneklerine bağışlamıştır.



Resim 28: Gülsün Karamustafa, *Arzu Nesneleri - 100 Dolar Limit*, Negotiations, Centre Regional d'art Contemporain, Sete, 2000

Kaynak: Selen Sarıoğlu, "Gülsün Karamustafa'nın Sanatçı Kişiliği ve Yapıtları", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007), s.310.

1.6 Sanatta Metafiziğin Yeniden Ele Alınması

Modernizmin din ile bağlarını koparmasının kökleri Rönesans'a kadar uzanmaktadır. Modern akıl metafizik gerçekliği inkar ederek fizik gerçekliği mutlaklaştırmıştır. Sekülerizm son aşamasına modernizm ile ulaşmıştır.

Modernizmden postmodernizme geçişte, sekülerleşme eğilimi tersine dönmeye başlamıştır:

Özellikle 2. Dünya Savaşı'ndan sonra ağırlık kazanan Amerikan sanatı, kutsallığı modernizme iade ediyordu. New York okulunun sanatçıları, derece derece dinselikle bağ kuruyor, bunu yapıtlara yansıtıyordu. Pollock, işi Şamanizme kadar götürürken, Barnett Newmann, Yahudi kutsallığını tuvale yansıtıyor, Carl Andre yere koyduğu birkaç bakır levhanın 'yeryüzünde yapılmış hem en seküler hem de en mistik iş' olduğunu iddia ediyordu. Amerika'da 1970'lerdeki pop sanatı bu çerçeveyi kırdı. Fakat, bu defa da performanslar ve yerleştirme işleri aynı dinselliği bir 'bilgi nesnesi' olarak temellendirmeyi öngördü. Avrupa'da ise Malraux'nun, '20. yüzyıl uygarlığı seküler olan ilk uygarlıktır' görüşünü yanlışlamak istercesine, özellikle gövdeyi içeren bir sanat anlayışı içinden bir kez daha dinselikle buluşuyordu.¹⁰³

Modernizmin yenilik anlayışı ve tepkiselliği bünyesinde bulundurması nedeniyle, mistisizmle ilişkisi dolaylı bir şekilde olmuştur. Buna en iyi örnek 20. yüzyılın başlarında, Maleviç'in (d.1878 – ö.1935) beyaz fon üzerine resmettiği siyah karedir (Resim: 29-30).

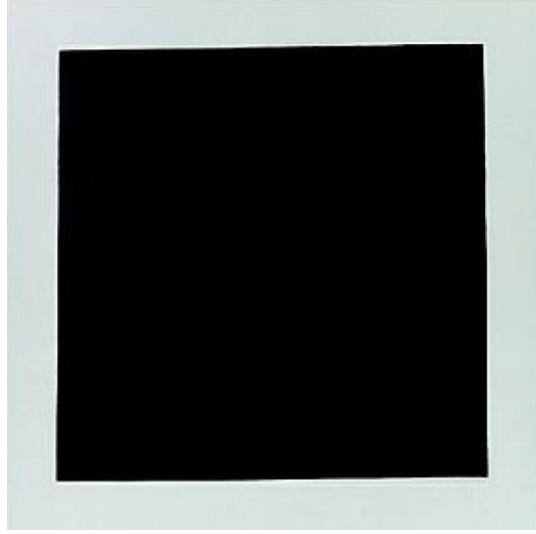
Malevich başka bir yerdeki sınırsız uzayı, o çevreyle ilgisi olmayan kozmik bir uzayı yansıttığını belirtmek istemiştir:

Beyaz Üzerine Siyah Kare 1915 sergisinde, tipik bir Rus evindeki kutsal köşeye asılan bir ikon gibi, salonun bir köşesine eğik olarak asılmıştı. Onun görsel bir biçim vermek istediği gerçeklik, madde ötesi bir dünya- 'nesnellik-dışı bir duygu' - ile ilgiliydi.¹⁰⁴

Sanatçı bu resmini saf bir karanlığa indirgediğinde; içinde sadece geceyi hissettiğini, ona baktığında tanrının yüzünü gördüğünü söylemiştir. Maleviç böyle bir

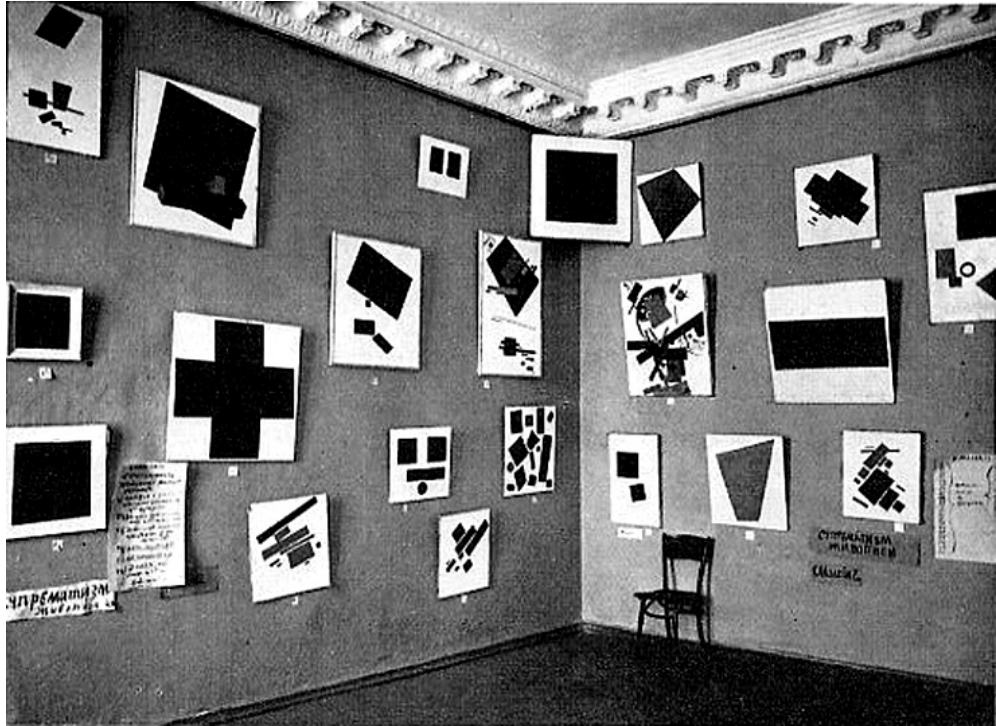
¹⁰³ Hasan Bülent Kahraman, "Modernizmin 'gerçek son'u", **Radikal Gazetesi**, 07 Şubat 2002, s.12.

¹⁰⁴ Lynton, s.81.



Resim 29: Kazimir Malevich, 1915, *Black Square*, tuval üzerine yağlıboya, 106x106 cm.

Kaynak: <http://www.russianpaintings.net/doc.vphp?id=126>



Resim 30: Kazimir Malevich, "Son Fütürist Resim Sergisi 0,10" , Petrograd, 1915

Kaynak: <http://unstablemabel.tumblr.com/post/8224249207/last-futurist-exhibition-kazimir-malevich>

Mistik ikon yaratmasına rağmen; asıl meselesinin mistisizmin ötesine geçerek; sanatın işlevsellikten uzak, belli nesneleri gösterme, temsil etme uğraşında olmadan yalnızca kendisi için varolması gerektiğini vurgulamıştır:

Malevich'e göre bu resim "Susan Hiçliğin Sembolü" idi. Maleviç 'Sanatı nesneler dünyasının yükünden kurtarabilmenin çaresizliği içinde kare biçimine sığındım' diyordu. Fakat 'Sıfır Biçim' Malevich'e göre yalnız sanat için değil, insanlık için de kurtuluşun sembolüydü. 'Sıfır Biçim' insanlık tarihinde nesnelerin, mal ve mülk hırsının yok olacağı yeni bir çağın, her türlü çıkarın, bencilliğin ötesinde insanlara mutluluk getirecek olan bir çağın habercisiydi. Bu çağa Malevich 'Süprematizm - Nesnesiz Dünya' çağı diyordu. Süprematizm çağında insanlar, yaşam kavgası içinde boğuşmayacak, yüksek değerler gerçekleşecek, eşitlik, kardeşlik ve barış içinde mutluluğa kavuşacaklardı... Süprematizm çağı yaratıcılık çağı olacaktı. Nesneler dünyasından sıyrılan insan, 'Hiçlik' içine atılacak ve onun içinde eriyecekti. Fakat hiçlik içinde erime yok olma demek değildi. 'Hiçlik' nesnelerin boyunduruğundan kurtulmaydı, özgürlüktü, evrene ve evrensel oluşuma açılma özgürlüğüydü. İrade ve isteklerin sustuğu... 'Hiçlik' içinde insan, Malevich'e göre 'evrensel titreşimler'in ürpertisiyle sarsılır, materyalizmin üstünde ve ötesinde yeni bir insanlık anlayışı içine girer.¹⁰⁵

20. yy başlarında hem Avrupa'da hem Rusya'da entelektüel çevrede ve sanatçılar arasında en çok sözü edilen kavram “dördüncü boyut” olmuştur. Kübizm gibi Süprematizm de ‘dördüncü boyut’ ile ilişkilendirilmiştir. Mekan algısına değil mekan sezgisine dayalı dördüncü boyut; üç boyutu, düşlem gücü yardımıyla sınırları olmayan bir alana çıkarmaktadır. Malevich'in Süprematizmi, perspektif değil nesnenin her anda ve her açıdan, zihnimizdeki gibi gösterilebilmesi kaygısıyla oluşturulmuştur.

Onun Süprematizmi kendi tanımladığı şekliyle: Bütün fenomenlerin bir genellemesi, dinamik karakterli bir süprematist düz çizgi, düzlemin dinamik süprematizmi, uzayın statik süprematizmi, süprematist karelerin de eklenmesiyle oluşan soyut bir mimari, uzaya taşınabilecek tuvalin üzerinde yaratılan plastik bir duygu ve siyah kare = duygu, beyaz alan = bu duygunun ötesindeki boşluktur.¹⁰⁶

Malevich, süprematizmin dinin ötesine geçerek, sanatı en ruhsal ve en saf haline dönüştürdüğünü düşünüyordu. “Süprematistler için nesnel dünyanın görsel

¹⁰⁵ Ümmetoğlu, Pınar. “Aleksander Rodçenko / Süprematizm (Nesnesiz Dünya)”, *Anafilya (Sanal Dergi)*, Ekim 2007, No:76., <http://www.anafilya.org/go.php?go=7d7a4c0280d81>(18 Temmuz 2012), s.40.

¹⁰⁶ George Rickey, **Constructivism, Origins and Evolutions**, Revised Edition, Hong Kong: George Braziller, 1995, s.20.

olayları kendi içlerinde anlamsızdır. Aslolan doğadan bağımsız olarak duygulardır. Süprematist, gözlemlemez ve dokunmaz, sadece hisseder.”¹⁰⁷

Mistik olan, kendisini en çok gövdenin sanata girmesiyle göstermiştir:

*1960'ların büsbütün öne çıkardığı varoluşçuluk bu süreci hızlandırıyordu. Acı çekme, varlığın sınırlarını yoklama, Sartre'ın deyişiyle, 'üstünde dünyanın tozunu taşıyan' Giacometti heykellerinde bile apaçık görülebiliyordu. Zaten Brancusi, Romanyalı bir köylü olarak mistik düşünceyi heykelde daima ayakta tutmuştu. Postmodern süreçte ise yepyeni bir aşamaya ulaştı. Postmodernitenin akıl ötesi deneyimleri, geleneği içeren, öznelliği öne çıkaran anlayışı hem mistisizmin hem de dinseliliğin sanata açıkça davet edilişiydi.*¹⁰⁸

Mitler üzerine işler yapan Alman sanatçı Joseph Beuys (d.1921 – ö.1986), doğayla teknolojinin, sanatla bilimin biresimini oluşturmaya çalışmıştır. Ancak bunu, bilimsel görüşleri gözardı etmeden, “duygusal enerjilerle ve o güne kadar sanatçıların kullanmadığı geleneksel olmayan malzemeye”¹⁰⁹ yapmayı seçmiştir. Pozitivizmle biçimlenen gerçek anlayışının insanlığın temel gereklerini kavramadığını farkederek Beuys,

*kendi eşsizliği içine hapsolan ve bu nedenle Tanrı tarafından yalnız bırakılan pozitivizmin, mantık - öncesi referanslarla sanatta olduğu gibi, mitoloji ve dinle ilintilendirilerek tamamlanması gerektiği sonucuna vardı. Bunun, örneğin, endüstri ürünlerinden gelişigüzel, içinden geldiği gibi ve gerçek işlevsel bağlamlarının dışında alıntı yaparak ya da arketipsel yapılar, mitler ve dahası Hristiyan mitleri üstüne çizimler yaparak gerçekleşeceğini düşünüyordu. Bunlar pozitivist bakışın hemen kabul edeceği şeyler değildir, çünkü içinde anılar ve mistik deneyimlerin ayrılmaz biçimde birleştiği bir olgu karakteri taşırlar.*¹¹⁰

Beuys'un 2. Dünya Savaşı'nda Alman Hava kuvvetlerinde pilot olarak görev yaparken uçağı Kırım'da düşürülmüştür. Ağır yaralı ve donmak üzereyken göçebe Tatarlar onu kurtamış ve iyileştirebilmek için vücuduna iç yağ-bal karışımı sürüp, keçeyle sarmışlardır. İyileştiği bu dönemde şahit olduğu şamanik doğu kültürü onu çok etkilemiştir. Yıllar sonra onu iyileştiren üç maddeyi; iç yağ, keçe ve balı heykellerinde

¹⁰⁷ A.g.e, s.19.

¹⁰⁸ Hasan Bülent Kahraman, “Modernizmin 'gerçek son'u”, **Radikal Gazetesi**, 7 Şubat 2002, s.12.

¹⁰⁹ Götz Adriani, Winfried Konnertz ve Karin Thomas, **Joseph Beuys, Yaşamı ve Yapıtları**, İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Yayını, 2000, s.3.

¹¹⁰ A.g.e, s.3.

malzeme olarak kullanmıştır. Bu malzemeleri *kendi dönüşebilir özelliklerini gösteren* mecazlar olarak kullanmıştır. Beuys çalışmalarına Alman mistisizmini katmıştır. İlgi duyduğu konular arasında; etnoloji, antropoloji, şamanizm, simya ve teosofi de vardır.

Beuys yağın tamamıyla eriyebilmesi, soğutulabilmesi ve tekrar bir forma sokulabilmesiyle ilgilenmiştir. Yağın yeniden biçimlenebilmesi ile insanın düşünsel dünyasında yeniden biçimlenmesi arasında benzerlik kurmuştur: *“İnsanoğlu da tıpkı yağ gibi kaotik yapılı düşünsel dünyasında yeniden biçimlenmelidir. O ancak yeniden doğumla yaralarını iyileştirebilir. İsteğe göre biçimlenen kaotik yapı, düşünsel olanın strüktüre geçişini ve Beuys’un heykel teorimini sembolize eder”*¹¹¹

Eylemlerinde Orta Asya kabilelerinin şaman gösterilerini örnek aldığını belirten Beuys, sanatçı olarak şamanın iyileştirici gücünü kullanır. Şamanların kendilerini kabilesinin dirliğinden, düzeninden sorumlu tutması gibi; Beuys da kendini yaşadığı toplumdan, tüm insanlığın ve doğanın dirlik ve düzeninden sorumlu tutmuştur.

Beuys, 1974'te *Amerika'yı Seviyorum ve Amerika Beni Seviyor* (Resim: 31) adlı bir eylem gerçekleştirmiştir. Sanatçı keçeyle sarılmış vaziyette ambulansla evinden uçağa götürülmüş ve Amerika'ya uçmuştur. Oraya varınca aynı şekilde keçeyle sarılmış şekilde ambulansla alınıp galeriye götürülmüştür. Beş gün boyunca, çölden yakalanmış bir *kır kurduyla* bu galeride yaşamıştır. Gerçekleştirdiği bu eylemiyle; Amerika'nın Vietnam politikasını, Amerikan sanatının hegemonyasını eleştirmiştir. Ayrıca Amerikan yerlilerinin maruz kaldığı trajediye dikkat çekmiştir. Eylem boyunca Amerika toprağına ayak basmamış, hiç kimseyle ilişki kurmamıştır.

İnsanların içerde olup bitenleri korkmadan, rahatça izleyebilmeleri için galerinin bir kısmı tel örgüyle kapatılarak bir kafese dönüştürülmüştür. Sanatçı ayaklarını Amerikan topraklarından kesebilmek için, galerinin tabanının tahta olmasını istemiştir. Oluşturulan kafeste vahşi bir kurt, saman, türbin sesi yayan bir cihaz ve beş nüsha Wall Street gazetesi vardır.

¹¹¹ Didem Kara, "Bir Biyofolik Olarak Joseph Beuys ve Sanatı", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi GSE, 2004), s.96.

Sanatçı keçeğe sarılı şekilde kafese yerleştirilmiştir. Kurdun kendi kokusuna alışmasını sağlayıncaya kadar hiç kıpırdamamış, sonra yavaş yavaş kımıldamaya, kurt ile iletişim kurmaya başlamıştır. Keçenin içinden bastonunu uzatmış, yanında getirdiği feneriyle içerden bastonunu aydınlatmıştır. Kurt etrafında dönmüş, keçeği çekiştirmiştir. Uzun bir süre sonra üzerindeki keçeği atmıştır. Beuys yanında ayrıca, birkaç içyağı parçası, eldivenlerini ve nota sesi veren metal üçgenini de koymuştur. Pekçok performansında kullandığı bu nesnelerin simgesel anlamları vardır. Keçe: sıcaklık, yalıtım ve barınak; içyağı: yakılmış enerji ve merhem demektir. Metal üçgen bilinci ve başlangıcı temsil etmektedir. El feneri, depolanmış enerji ve yönü; eldivenler, her türlü eylemi yapabilen elleri; borsa haberlerini yazan Wall Street gazetesi de Amerikan ekonomisinin acımasızlığını temsil etmektedir. Beuys'un karşısındaki kurt ise, Amerikan yerlileri olan Kızılderilileri ve çok eski zamanlarda Amerika'ya Orta Asya'dan yerlilerle birlikte gelerek bu topraklara yerleşen bir kurt cinsini temsil etmiştir.

Beuys kurdun insanın anlayamayacağı kadar güçlü bir sezgisi, ruhu olduğuna inanmıştır. Kurt ile beş gün boyunca birbirlerini incitmeden; aynı mekanda yemek yemiş, barış içinde yaşamışlardır. Sanatçı bu performansı ile insanla vahşi dünya arasında bir uzlaşmanın olabileceğini göstermiştir. Beş günün sonunda Beuys yine keçeğe sarılmış, sedyeye yatırılmış ve aynı ambulansla havaalanına götürülmüştür. Uçağa binmek için keçeden çıkarıldığında da gözlerini kapayarak Amerika'dan çıkıncaya kadar eylemini sürdürmüştür.

Beuys, canlı cansız herşeyde tanrısal/tinsel bir boyut görmüştür. “*Simgeler Oyunu, ruh ve bedenin ayrılmaz bir bütün olduğu dönemler boyunca ‘farklı varlıkların kendilerini birbirlerine göre düzenlemelerine, bitkinin hayvanla, karanın denizle, insanın çevresindeki her şeyle iletişim kurmasına olanak tanıdı.*”¹¹² Hatta bütün bu benzeşimler kendi zıt kavramlarını da birlikte getirmekteydi:

Böylece Beuys, Avrasya’da tavşan, kuzeyde geyik ve Amerika’da çakal oluyordu. İster alter egosu diyelim, ister hayvan-annesiyle özdeşleşmesi ya da Beuys’un totemleri veya metaforları diyelim, bu insanlık tarihinin,

¹¹² Michel Foucault, **Kelimeler ve Şeyler**, Mehmet Ali Kılıçbay (Çev), İstanbul: İmge Yayıncılık, 1992, s.13.



Resim 31: Joseph Beuys, "*I Like America and America Likes Me*", Rene Block Gallery, 1974

Kaynak: <http://macaronic-studio.blogspot.com/2011/09/joseph-beuys.html>

*geçmişinin, kısaca özünün yeniden keşfedilmesi ve yapılandırılması için dönüştürülen temellerdi.*¹¹³

Sanat yapma biçimini tinsellikle ilişkilendiren sanatçılardan biri de Marina Abramoviç'tir. Fiziksel sınırları zorlayarak acı çekme, dayanma, kahramanlık, kendini kurban etme, katlanma ve ölüme yaklaşma sanatçının performanslarının çok temel öğeleridir. Abramoviç acı duymanın tinsellikle, ölüme yaklaşmanın ise ölüm korkusundan kurtulmakla alakalı olduğunu düşünmektedir.



Resim 32: Marina Abramovic, *Thomas Lips*, 1975

Kaynak: <http://euchrid.tumblr.com/post/6720561835/iekeliene-lips-of-thomas-1975-marina>

¹¹³ Canan Beykal, **Aslolan Çizgidir**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005, s.75.

Thomas'ın Dudakları performansında (Resim: 32) Marina Abramoviç fiziksel sınırlarını zorlayan bir dizi eylem gerçekleştirir. Performans 1 kilo bal yemesiyle başlar. Balı yedikten sonra 1 litre kırmızı şarap içer ve şarap bardağını eliyle kırar. Kendini kırbaçlar ve jiletle karnına beş köşeli yıldız çizer. Karnına ısıtıcı tutarak kazınmış yıldızı kanatır. Sonra buz bloklarının üzerine uzanır. Buz blokları üzerinde 30 dakika kaldıktan sonra ve bedeninin alt tarafı donmaya başlar. Sanatçı duruma daha fazla dayanamayan izleyiciler tarafından dışarı taşınır. Bu performans bir ritüeleli andırır: Çeşitli Hristiyan temalarına ve tövbe ritüellerine benzeyen bir ritüeli. Bu bir arınma ritüelidir.

Abramoviç performanslarında, kendini yaralayarak tensel acıyı bizzat deneyimleyerek ve ölüme çok yaklaşarak, beden ve benlik arasındaki ilişkisizliği anlama gayreti içinde olmuştur. Bu eylemler mazoşistlik ya da salt karşı çıkış değildir, tersine kendini ve izleyiciyi insani niteliklerinin farkına vardırma çabasıdır.

Çinli sanatçı Chen Zhen'in (d.1955 - ö.2000) sanatsal yaklaşımı da metafiziği kapsar. Chen Zhen, sanat üretiminde kullandığı çeşitli malzemelerle ve zengin dil kullanımlarıyla çağdaş sanat içinde ayrıcalıklı bir yer edinmiştir. Onun çalışmaları sürece yayılmış, pekçok şeyi içine alan, *'çağdaş bir direniş deneyimi ve dışavurum'*udur.¹¹⁴

Chen Zhen'in yapıtları, sanatçının hayatta kalma mücadelesinden, sürekli göçebe, sürgün veya kendi deyişiyle *'tinsel bir kaçak'* hayatından neredeyse organik bir biçimde ortaya çıkarlar. Kùltürler, toplumlar ve farklı kelimeler arasında kalmış bireyin içinde olduğu durumu tanımlamak için *'öte-deneyim'*¹¹⁵ terimini kullanır. Öte-deneyim, hem bu diğer etkileşimler sonucundaki ergimeyi, hem de etkilerinin aşkını açıklar. *Sanatsal bir konsept olarak* öte-deneyim, sanatının başlangıç noktasıdır.

Chen Zhen, Alman sanatçı Joseph Beuys gibi sanatın iyileştirici fonksiyonuna inanan bir sanatçıdır. Sanatçı *tinsel arınma ve kendini yaratıma adamanın* en etkili yolunun, *terapi* olduğunu düşünür. Zhen, sağlığının bozulmasını, geleneksel Çin

¹¹⁴ Hou Hanru, "CHEN ZEN- Öte Deneyimler ve Sinerji", *art-ist Gücel Sanat Seçkisi*, No.5 (Mayıs 2002), s.66.

¹¹⁵ A.g.e., s.66

felsefesinde insan ve Doğa arasındaki ilişkiye paralel bulmaktadır. Kendi sakatlığı, insanlık ve evren arasındaki bozuk iletişimi temsil eder:

Değişik biçimlerde ortaya çıkabilen semptomlar, ortak bir sorunu -Qi'nin akışının engellenişini- açığa çıkarır. Her zaman her yerde mevcut, sürekli hareket halindeki Qi, Evren'in tek özüdür [origin] ve yaşamımızdaki canlılığı sağlar. Qi tıkanırsa, Evren de kendi özüyle ve yaşam kaynağıyla bağını kaybeder. Tüm sosyal, kültürel ve ekonomik sorunlar, çatışmalar ve kaoslar, geçmiş ve gelecek, Qi'nin sakatlığına bağlıdır. Bu sakatlığı tedavi etmek için insan ve Doğa arasındaki ilişkiyi yeniden uyumlu hale getirmek, Çin felsefesine göre, tüm varlıklar ve Evren'in özgün tınısı arasındaki iletişimi onarmak gerekmektedir.¹¹⁶

Zhen, sanatçı olarak kendini yersizyursuzlaştırma ile, diğer kültürleri deneyimleyebileceğini ve kendi kültürüne de kültürel ve sosyal yenilenme adına önemli, kritik bir mesafede kalabileceğini düşünerek; 1986'da Paris'e taşınmıştır. Sonrasında pentürü bırakarak enstalasyona yönelmiştir.

Enstalasyon, Batı'ya göç eden Zhen'i geleneksel resimden uzaklaştırarak, 'göçebe' kimliğinin ve deneyiminin ağzından konuşmasına imkan sağladı. Enstalasyonlar aracılığıyla, Batı anlayışıyla Doğu gerçekliğini bağlayan bir sistem yapılandırdı. Bu yeni sistemin amacı 'insan yaratımı' ile dünyanın özü (origin) arasındaki 'köprü'yü yeniden kurmak, Ben'i yapılandırmaktır. Chen Zhen, çağdaş gerçeklikle başa çıkabilmek için bir terapi yöntemi yaratır.¹¹⁷

Chen Zhen bir sosyal eleştirmen gibi sosyal gerçekliğe karşı durmaktadır. Bu karşı durmayı bilginin 'post-tedavi'si olarak tanımlamıştır. Objeler, insan ve doğa arasında yeni ilişkiler kurmaya çalışır. Çalışmalarında özellikle terkedilmiş satış ürünleri kullanarak ve objeye ve bilgiye hayat vermeye çalışır.

Chen Zhen'in çalışmalarında, eleştirel bir batı kültürü analizi vardır. Bu analizlerde batı kültürüne, özellikle çevre ve tüketici toplumunda günlük yaşam gibi hassas bölgelere müdahale edilir. Bu tarz çalışmalarından biri "*Un Monde Accroche/Detache*"dir (Resim: 33).

¹¹⁶ A.g.e., s.70.

¹¹⁷ A.g.e., s.71.



Resim 33: Chen Zhen, *Un monde accroché/détaché*, Pourrieres, 1990

Kaynak: <http://www.kainowska.com/sito/?p=1148>

Bu yerleştirmeyi 1990'da Pourrieres adlı küçük bir köyde yapmıştır. Bu köyün yakınındaki Victoire dağında; 1989 yılında büyük bir *orman* yangında yok olmuş, yangın bölgesel bir felakete yol açmıştır. Yangından sonra bölge halkı doğanın korunması için destek aramaya başlamıştır. Chen Zhen yanan orman alanını dolaştığında, aynı insanların yanmış alanı kamusal bir çöplük haline getirdiklerini görmüştür. Televizyondan inşaat malzemelerine kadar, binlerce nesne yanmış orman alanının içine atılmıştır. Köylüler, daha küçük de olsa bir ekolojik felakete bu kez kendileri sebep olmuştur. Zhen, bir yandan doğayı korumak isterken bir yandan aynı alanı çöplük haline getiren anlayışı ironik şekilde eleştiren bir çalışma yapmıştır. Çöplük haline getirilen bu alandan 99 farklı nesne toplayarak bunları yanmış ağaçlara asmıştır. Doğa ile insanlar arasındaki ilişkinin kötü işleyişini vurgulayan bu müdahale kendi yarattıkları felaketle yüzleşmelerine yol açtığı için bazı köylülerin tepkisine neden olmuştur.



Resim 34. Chen Zhen, *Fifty Strokes to Each*, 1998

Kaynak: <http://artedestodias.blogspot.com/2012/01/chen-zhen.html>

Sanatçının bir başka enstalasyonu, '*Her Birine Elli Vuruş*'tur (Resim: 34). Zhen bu çalışmasını Tel Aviv'de Çağdaş Müze'ye davet edildiğinde yapmıştır. Farklı ülkelerden topladığı mobilyaları davula dönüştürmüş ve katılımcıların bu davulları kırık silahlar ve polis joblarıyla çalmasını istemiştir. Açılışa bir grup Tibetli rahip, davulla barış duası çalmak için davet edilmiştir. Chen Zhen'in bu projesi,

barış sürecinin çok önemli ve zor bir anında, hayata geçirilmiştir. O, insanların hergün dışavuramadıkları tutku, öfke, kaygı ve sevgiyi ortaya çıkarmış, patlayıcı etkisi olan bir fırsat yaratmıştır. Bu, insanların bunalımlarını rahatlatan ve belirli bir umuda sarılmalarını sağlayan bir iyileşme süreci gibidir. Belirtmeliyiz ki, burada, Chen Zhen, çatışmaları ve şiddeti aşmak için baş kahramanların [protaganist] gerçek bir deneyimin içine girmesi gerektiğini öneren ünlü bir Zen Budizmi kıssası, "Her Birine Elli Vuruş" a gönderme yapmaktadır. Bir kez daha, ötedeneyim ve sinerji stratejisi, insan toplumunun hastalıklarını iyileştirmek için, birlikte işler.¹¹⁸

¹¹⁸ A.g.e., s.78.

Ali Akay, Tuğçe Uluğun Tuna'nın yönetimindeki 'Farklı bedenlerle Dans' adlı çalışmayı metafizik ile ilişkilendirmiştir. Akay bu çalışmayı ilk gördüğü zaman, Uluğun'un dansını *yataylık* (*translık*, *vecd*) kavramıyla ilişkilendirir. Sahnedeki dans, aşkınlaşan bir güçlenmenin potansiyelini vermektedir izleyiciye;

Öyle ki yerden göğe doğru yükselen kozmotik bir hareket burada tersine işliyor sanki.(..)Gösteri bize daha 'düşünmeye başlayamadığının' ifadesini veriyor. Dansı daha düşünmeye başladık mı? Dans gerçekten de bir mükemmellik gösterisi mi, bedenlerin fizik kurallarını tüm mükemmeliyetiyle işleme koyan bedenlerin hareketi mi yoksa Tuğçe Tuna'nın tecrübe ettiği gibi, fiziki olanın köklerine doğru bakma girişimi mi? Varlık unutulduğunda yine köklere bakmak ihtimali mi? (...) Yataylık kavramı bizi insanın özünün değişikliğine göstermekten çok uzaklaşılacak bir yerden yersizyurtsuzlaştırmıyor mu aynı zamanda? Ve bu yersizyurtsuzlaştırma sayesinde de tekrar bir metafiziğe dönüş yaşanmakta mı? ¹¹⁹

¹¹⁹ Ali Akay, "Bedenlerin Metafiziği", **art-ist güncel sanat seçkisi**, No:5 (Mayıs 2002), s.120.

2. İKTİDAR FORMLARINA DİRENİŞTE “ARA ALAN” OLARAK SANATIN ROLÜ

Bazı sanatçılar izleyici ile karşılıklı eylem halinde bir *ara alan* yaratarak, bireyleri birbirine bağlamaya yarayan iletişim süreçlerini öne çıkarmaktadırlar. *İlişkisel* olarak adlandırabileceğimiz bu alan geleneksel sanat yapıtının ortaya çıkarıldığı bir alan değil, daha çok insan ilişkilerinin temel alındığı bir alandır.

Karşılıklı-eylem alanında bireyler arası diyalog aracılığı ile yaratılan *sanat*, alternatif sosyalleşme biçimlerinin ve birliktelik anlarının oluşturulduğu mekanlar yaratmaktadır. Bu mekanlarda deneyimlenen sanat yapıtı, yeni yaşam olasılıklarının ve sanatçı-izleyici arasında yeni ilişkilerin deneyimlendiği, çoğul varoluş kombinasyonlarının oluşturulmaya çalışıldığı somut alanlar inşa etmeye yaramaktadır.

2.1 Nicolas Bourriaud: ‘Toplumsal Aralık’ Olarak Sanat

Fransız sanat eleştirmeni, teorisyen ve küratör Nicolas Bourriaud (d.1965), güncel sanat üzerine kurmuş olduğu *İlişkisel Estetik* adlı kitabında; Marx’dan esinlenerek formüle ettiği *toplumsal aralık* kavramı üzerinde durmuştur. Bu sanatsal uzam *sosyal ilişkiler* temelinde açılmış bir alandır:

Toplumsal aralık deyimi, Karl Marx tarafından, kâr yasasının dışında kaldıkları için –değiş tokuş, zararına satış, kendi kendine yetecek kadar üretme, vb.- kapitalist ekonomi çerçevesine dahil olmayan toplulukları nitelemek için kullanılmıştı. Toplumsal aralık, bir insani ilişkiler uzamıdır; bir taraftan az ya da çok uyumlu ve açık olarak global sistemin içinde yerini alırken, bir taraftan bu sistemin içinde egemen olanların dışında başka mübadele olanakları olduğu fikrini uyandırır¹²⁰

Bourriaud’a göre sanat; işaretlerin, formların, hareketlerin ya da nesnelerin yardımıyla dünyada yeni ilişkiler üretmeye yarayan bir etkinliktir. Teorisini geliştirdiği *İlişkisel Estetik* ise; “*sanat yapıtlarını, betimledikleri, ürettikleri ya da kaynaklık*

¹²⁰ Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, Saadet Özen (Çev.), Birinci Basım, İstanbul: Bağlam Yayınları Theoria Dizisi, 2005, s.25.

ettikleri insanlararası ilişkilere dayanarak yargılamayı ifade eden estetik kuramdır.”¹²¹

İlişkisel bir sanattan söz etmek; kuramsal anlamda özerk ve özel bir simgesel uzamı ifade etmekten çok, insanların karşılıklı-eylemlerini ve bunun toplumsal içeriğini barındıran alanı hedefleyen bir sanattan söz etmek demektir.

Kübalı sanatçı Felix Gonzalez-Torres (d.1957 – ö.1996), çalışmalarına izleyicinin anlam üretme sürecine dahil olabileceği alanlar olarak bakmıştır. Sanatçının yaptığı göndermeler çoğunlukla Minimal ve Kavramsal Sanat’a yönelik olmuştur ve çalışmalarının trajik ve militanca olmasına karşın kullandığı formlar oldukça basittir. Kavramsal sanatın temsilcilerinden Joseph Kosuth, Gonzalez-Torres’in minimal yaklaşımını şöyle değerlendirmiştir:

Kullandığı minimal biçimlerin bedensel varlığının önüne geçen (Gonzalez-Torres’in kendine biçtiği rol olan) kavramsal ‘virüs’, tabii ki, anlamın yerini almıştır. Gonzalez-Torres’in işlerinin bedeni, kullandığı ‘taşıyıcı’nın aldığı biçimin ötesindedir. Kavramsal uygulamanın temeli görülen değil anlaşıyor olandır. İzleyici/okuyucunun yapıt ile bağlantı kurmasını sağlayan ve bu deneyimi yapıtı biçimlendiren aynı olayın bir parçası olarak, anlam olarak somutlaştıran, bu kavrayış sürecidir. Bu yolla izleyici/okuyucu, edilgen bir tüketici konumunda kalmak yerine, anlam-üretme sürecinin bir parçası haline gelir.¹²²

Gonzalez-Torres’in çalışmalarında sanatçının izleyici üzerinde kurduğu iktidar görülmez; tersine izleyiciyi çalışmaya çekme, dahil etme durumu sözkonusudur. Robert Nickas ile yaptığı bir söyleşide “*Son senelerde medya strajilerini kullanan ‘slogancı’ bir sanat biçiminden daha kişisel seslere yönelim var. İnsanlara ulaşabilecekleri ve ele alabilecekleri bir şeyler sunuyorsun, ama bu arada birşeyler de söylüyorsun; tehdit edici olmayan, açık bir söz*”¹²³ ifadesini Torres şöyle tamamlamıştır:

O tür işlerin egemen düzeni rahatsız etmeye çalışmak gibi belirgin amaçları vardı. Ancak çok şey değişti. Dili olmayan nesneler yapabilirim, ama kültürdeki herşey dil içerisinde varolur. İktidarın söylemi durağan değil, hızlı şekilde değişiyor, karşı çıkma biçimlerinin de değişmesi gerekiyor.¹²⁴

¹²¹ A.g.e., s.175.

¹²² Joseph Kosuth, “Örnek”, **Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi**, No.3 (Ocak 2000), s.98.

¹²³ A.g.e., s.104.

¹²⁴ A.g.e., s.104.

Gonzalez-Torres'in çalışmalarında *uzlaşma* ve *yan yana yaşamanın* inşa edilmesi önemli bir yer tutmuştur. Sanatçının “*İsimsiz (Ross’un Los Angeles’de Portresi)*” (Resim: 35) adlı çalışması, *izleyiciyi katılımcı olmaya* çektiği en iyi örneklerden biridir. Köşeye yığıldığı şekerlemelerden oluşan bu çalışma, 1991 yılında AIDS'ten hayatını kaybeden sevgilisi Ross'un kilosundan (79 kg) oluşan ağırlık kadardır. Bunu yapma nedenini, “*birinin portresini yapmak istersem, onun ağırlığını kullanırım*”¹²⁵ diyerek açıklamıştır. Dileyen Ross'un en sevdiği "Fruit Flasher" marka şekerleri yiyebilmektedir. Şekerler tükendikçe işin formu değişmektedir, tıpkı AIDS yüzünden son zamanlarında sürekli kilo kaybeden Ross gibi. Burada izleyici, sanatçının “*güzellik, sevgi, erdem*”¹²⁶ gibi karmaşık sorunlara el attığı eylemlerinden birine katılmaktadır. “*Gonzalez-Torres'in işinin güzelliği, nesnede değil, alma eylemi ve insan ilişkilerinde yatmaktadır.*”¹²⁷ Ziyaretçi işin bir parçasını götürme iznine sahiptir, ancak bunu yaptığı zaman yapıtın giderek yok olması kaçınılmazdır. Sergiyi dolaşan kişi, onu karar vermeye iten bir yerleştirme ile karşı karşıyadır ve bu onun sorumluluk duygusunu harekete geçirmektedir.



Resim 35: Felix Gonzalez-Torres, *untitled (Portrait of Ross in Los Angeles)*, 1991

Kaynak: <http://jamesfrancomatters.wordpress.com/2011/01/10/queer-temporalities-in-the-work-of-felix-gonzalez-torres/>

¹²⁵ A.g.e., s.108.

¹²⁶ Nancy Atakan, “Felix Gonzalez-Torres”, *Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi*, No.3(Ocak 2000), s.112.

¹²⁷ A.g.e., s.112.

Nicolas Bourriaud, Gonzalez-Torres'in şekerlemelerle yaptığı sergilerden birinde, avuçlarını ve ceplerini tıka basa şekerlemeyle dolduran ziyaretçiler gördüğünü söylemiştir. O anda izleyiciler “toplumsal tutumlarına, fetişizmlerine, dünyaya ilişkin biriktirmeci algılarına”¹²⁸ dönmüşlerdir. Bazı izleyiciler de buna cesaret edememiş, ya da bir şekerleme aşımak için önce komşularının bunu yapmasını beklemişlerdir. Böylece *candy piece*’ler, zararsız görünüşlü bir form altında etik bir sorunu ortaya koymuştur: “Otoriteyle ilişkimiz ve müze bekçilerinin ellerindeki iktidarı nasıl kullandığı; ölçülülük duygumuz ve sanat yapıtıyla olan ilişkilerimizin doğası.”¹²⁹

Bourriaud’a göre günümüzde -varlıkları ister simgesel ister gerçek anlamda etkili olsun- *sanatsal deneyimi kuran şey*, yapıtın karşısında *bakan-kişilerin yan yana varolmasıdır*. Bir sanat yapıtının karşısında, kendi kendimize sormamız gereken soruları şöyle sıralar Bourriaud:

*Onun karşısında varolmama izin veriyor mu, yoksa tam tersine, Öteki’ni kendi yapısının içinde görmeyi reddediyor, böylece beni özne olarak inkar mı ediyor? Bu yapıtın esinlediği ya da tarif ettiği uzam-zaman ve onu yöneten yasalar, gerçek hayattaki özlemlerimle örtüşüyor mu? Eleştirilebilir olarak yargıladığı şeyleri eleştiriyor mu? Gerçekte ona denk düşecek bir uzam-zamanda yaşayabilir miydim?*¹³⁰

Gonzalez-Torres’in yapıtlarının formel yapısı, “uyumlu çiftelikte, ‘öteki’nin kendi’ne dahil olmasında”¹³¹ yatar. Sanatçının işlerini, neo-formalist sorunsala ya da eşcinsel militanlığa indirgememek gereklidir.

*Onun gücü, hem formları araç haline getirmekteki becerisinde, hem de insan deneyiminin canevine dokunabilmek için cemaat kimliklerinden kaçınılmasındadır. Bu açıdan bakıldığında, eşcinsellik onun için, birtakım yargılamalardan sonra varılan bir temadan çok duygusal bir boyut, sanat formları yaratan bir yaşam formudur.*¹³²

Gonzalez-Torres estetiğinin temel birimi çifttir ve yapıtlarında zıtlık barındırmayan ikilik kavramı önemlidir. Sanatçı yapıtlarında bir bireyin değil, bir çiftin,

¹²⁸ Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, s.92.

¹²⁹ A.g.e., s.92.

¹³⁰ A.g.e., s.93.

¹³¹ A.g.e., s.83.

¹³² A.g.e., s.82.



Resim 36: Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Perfect Lovers)*, 1991

Kaynak: http://www.enoughroomforspace.org/project_pages/view/309

dolayısıyla yan yana yaşamının öyküsünü anlatır. Örneğin *İsimsiz (Mükemmel Aşıklar)*' (Resim: 36) isimli çalışmasında aynı vakti gösteren iki saat görülür. Saatler başta tam bir senkronizasyonla çalışacak, ancak piller zamanla zayıfladıkça senkronizasyonları bozulacaktır. Sanatçı kendisini en çok ürküten işinin bu olduğunu söylemiştir. “O iki saati tam önümde tik-taklarken görmek istiyordum: varlığını sonsuza kadar sürdürmesi fikri. O sıralar çok önem verdiğim bir insanı kaybetmek üzereydim.”¹³³

2011 yılında yapılan 12. İstanbul Bienali küratörleri Adriano Pedrosa ve Jens Hoffmann, İstanbul gibi büyük bir şehirde bienalin izleyiciyle nasıl bir ilişki kurabileceği üzerine fikir yürütürken; ilham kaynaklarını bir diğer büyük ve kaotik şehirde, New York'ta yaşamış ve çalışmış bir sanatçıda, Felix Gonzalez Tores'de bulmuşlardır. Bienalde sanatçının yapıtları yer almamıştır, ama serginin başlığı ve alt başlıkları onun yapıtlarını takip etmiş, serginin görsel kimliği Felix Gonzalez-Tores'in

¹³³ A.g.e., s.106.

minimal estetiğine gönderme yapmıştır. Parantez içinde bir tanımlamanın takip ettiği “İsimsiz” başlığı ile bienalin başlığı *İsimsiz (12.İstanbul Bienali)*, 2011, Gonzalez-Torres’in çoğu yapıtını adlandırma biçimine bilinçli bir gönderme yapmıştır. Bienal kapsamındaki karma sergilerin her birinin tema başlıkları; *İsimsiz (Soyutlama)*, “*İsimsiz*”(Ross), “*İsimsiz*” (Pasaport), “*İsimsiz*” (Tarih) ve “*İsimsiz*” (Ateşli Silahla Ölüm), Gonzalez-Torres’in yapıtlarına gönderme yapmıştır.



Resim 37: Nicolas Bacal, *Senden Sonra Uzun-Zamanın Geometrisi*, 2010

Kaynak:

http://www.google.com.tr/imgres?imgurl=http://12b.iksv.org/tr/images/solo_showlar/nicolas_bacal1.jpg&imgrefurl=

Bienal kapsamındaki kişisel sunumlardan biri Arjantin’li Nicolas Bacal’a (d.1985) ait *Senden Sonra Uzun – Zamanın Geometrisi* (Resim: 37-38) adlı çalışmadır.



Resim 38: Nicolas Bacal, *Senden Sonra Uzam - Zamanın Geometrisi*, Ayrıntı, 2010

Kaynak:

http://www.google.com.tr/imgres?imgurl=http://12b.iksv.org/tr/images/solo_showlar/nicolas_bacal2.jpg&imgrefurl

Sanatçı bu yapıtını Gonzalez-Torres'in "İsimsiz" (*Mükemmel Aşıklar*) (1991) adlı çalışmasından esinlenerek yapmıştır. Bacal bienal katoloğundaki söyleşide, esinlendiği bu yapıt ile kendi yapıtını şöyle karşılaştırmıştır:

Bence Gonzalez-Torres'in en büyüleyici yapıtlarındandır. Zamanı ontolojik bir sorun olarak inceleyerek çok derin bir biçimde ilişkilerden bahseder. Zamanın varoluşsal özellikleri bakımından belki daha çocukça bir yaklaşıma sahip olan benim yapıtım ise aşkın idealleştirilmesini konu alıyor. Önce saati ve dakikaları gösteren akrep ve yelkovanı kaldırdım ve tam zamanı değil, zamanın geçişini göstermek üzere yalnızca saniye ibresini bıraktım. Sonra saat kadranının kenarlarına vos (yalnızca Arjantin genelinde kullanılan İspanyolca 'sen') sözcüğünü yazdım.(...) zamanı dondurmak ile aşk kavramları arasında bir ilişki kurmak istiyorum. Bence aşık olmak, biz insanlar için zamanı durdurma hissine en çok yaklaşabildiğimiz deneyim. Bu fikri temsil etmenin en iyi yolunun Stockhausen'in kastettiği anlamda bir tekrar olduğunu düşündüm. Yapıt gülünç olacak denli romantik bir şey, ya da "sen" sözcüğünü sonsuza dek her saniye tekrar eden epik bir hareketin temsili, ya da hatta zamanı

*sıkıştırıp evde kullanılan bir nesnenin sınırları içinde alıkoyma çabası olarak bile görülebilir.*¹³⁴

2.2 Mika Hanulla: ‘Üçüncü Alan’ Kavramı

Finlandiya doğumlu yazar, eleştirmen ve küratör Mika Hanulla (d.1967), *üçüncü alanı*, pratik hayatta ve sanatta insanlar arası etkileşimin olanaklarından biri olarak görür. “*Üçüncü Alan karşılıklı etkileşim sırasında yaratılan bir şeydir ve iki kişi arasındaki iletişim ile veya bir sanat işiyle izleyicinin arasındaki ilişkidir.*”¹³⁵

Hanulla, *Üçüncü Alan - Bir Etik Olarak Yanlış Anlama* adlı makalesinde bu alanı açıklamaya girer. Bu açıklamada, öncelikle duruşunun altında yatan tavrını açıklayacağını, sonra etik önkoşullarına açıklık getireceğini, sonunda da “*üçüncü mekana götürecek olan şimdilik bilinmeyen ve ötekilerle karşılıklı, ortak bir şekilde olası bir buluşmayı*”¹³⁶ tanımlayacağını söyler.

Hanulla ‘*üçüncü alan*’ı tanımlarken güncel sanattan fiziksel ve pratik bir örnek verir: Alman sanatçı Hans Hemmert’e (d.1960) ait, hem enstalasyon hem de bir aktivite olan ‘*Level*’ (düzey) (Resim: 39) adlı çalışmadır bu.

Bu aktiviteye katılım şöyle gerçekleşmiştir: Katılımcılar galeriye girmek istediklerinde boyları ölçülmüştür. Herkese boy ölçümünden sonra hafif malzemenin yapılmış bir çift mavi platform ayakkabısı verilmiştir. Eğer kişi 192 cm. uzunluğunda ise bu kişiye 8 cm. yükseliğinde ayakkabı verilmiştir. Fakat kişi 165 cm. ise odaya giren bu kişi 35 cm. yükseliğindeki ayakkabılarla yürümüştür. Hanulla bu tecrübeyi şöyle aktarmıştır:

Sonuç, şiddetli derecede şaşırtıcıydı. Büyük olasılıkla, bu olaydaki tüm insanlar ilk defa aynı seviyeden birbirlerine bakıyorlardı. Yani göze ve boylarının aynı seviyeye gelmesiyle birbirlerinin kaşlarını

¹³⁴ Jens Hofmann, *İstanbul Bienali El Kitabı*, Jens Hofmann ile Nicolas Bacal arasında söyleşi, İKSV ve Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 121.

¹³⁵ Hüseyin B. Alptekin ve Pelin Tan, “Mika Hannula ile Söyleşi”, *art-ist güncel sanat seçkisi*, No:5 (Mayıs-2002), s.40.

¹³⁶ Mika Hannula, “Third Space-Bir Etik İlke Olarak Yanlış Anlama”, *art-ist güncel sanat seçkisi*, No:5 (Mayıs-2002), s.48.



Resim 39: Hans Hemmert, *Level*, Berlin, 1998

Kaynak: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/talktome/objects/145507/>

*yakalayıp; boyunlarını aşağı yukarı oynatmadan aynı düzeyde kalarak karşı karşıya geldiler. Bu olay; kapıları açmayı zorlayan, özel, bağlamsal ve zaman sınırlı bir tecrübeydi. Bu tecrübe; fiziksel ölçülerimiz ile ilgili önkoşullarımızı, beklentilerimizi ve günlük yaşamdaki ilişkilerimizde ve iletişimimizde onayladığımız rolünü sorgulamaktı. Yani bir şekilde herkes eşit değildi fakat aynı yükseklik seviyesinde biraraya geldiler. Belirli bir kişiye değil, fakat genel olarak bu durumda yer almış insanlara gülmek zorunda kalmaktan kendini alamıyorsun.*¹³⁷

Mika Hannula *üçüncü alan* tanımlamasına geçmeden iki tavır üzerinde durmaktadır. Bunların ilki, hermeneutik çembere katılan ve yer alan her kişinin kendi kendisinin pozisyonunu belirlemesidir. Kişi bunu; evrensel iddiaları, genellemeleri bir kenara bırakarak yapmalıdır. İkinci tavır ise, ne söylenmişse bu söylenmiş ile aramıza ve üzerine eleştirel bir görüş koyarak şu sorulara içtenlikle cevap aramaktır: Bu iş bana ne söylüyor, benim için anlamı ne, bu zamana kadar ve öncesinde gördüklerime, bildiklerime bağlı olarak bununla ilgili ne düşünüyorum, ve benim genel dünya görüşüm ile nasıl bir ilişki kuruyor?

¹³⁷ A.g.e., s.55.

Hanulla'nın üçüncü alan deneyimini yaşamak için olmazsa olmaz bir de önkoşulu var:

Benim görevim -yeniden ve yeniden- anlamaya olan ihtiyacımızın oluşturduğu dayanılmaz baskın görüşten kaçmak. Fakat bu arzuya karşın, benim duruşumla, ortak-saygı ve karşılıklı birbirmizi tanımaya ulaşmak veya biraz olsun yakınlaşmak için anlamayı ummayan fakat bunun yanında ortak alanların oluşturduğu gerçekliklere daha yakın ve bu gerçekliklerle ilişkili bir tavır ile başlangıç yapmalıyız. Ve bu duruş 'yanlış anlamanın' tavrıdır.¹³⁸

Tam bu noktada Hannula *anlama* ve *yanlış anlama* kelimeleriyle neyi anlatmak istediğini açıklar. Ona göre 'anlama' gerçekçi olmayan, tehlikeli bir amaç ve iddiadır. Bu kelime öyle güçlü bir önkoşul barındırır ki, herhangi bir tartışma ve şiddet sonucunda zorla yada zorla olmasada her iki taraf birbirini anlamak zorundadır.

Hanulla açıklamaya çalıştığı görüş için *yanlış anlama* kavramının çok önemli olduğunu söyler ve bunu açıklamaya çalışırken Eleştirel Hermeneutik'ten yardım alır:

Eleştirel hermeneutikte en önemli nokta; bir dereceye kadar bahsedilen süreci durdurmak ve her belirli durumda yer alan ayrıntı ve önemli detaylar üstünde dikkatle durmaktır. Belirtilen bu nokta, değer temelli ve değişimlere bağımlı kavramların içerikleri içindeki farklılıkları vurgulamaktadır. Aynı zamanda, sözcüğün anlamının; hangi değerler, amaçlar, korkular ve isteklerle oluşturulduğu, biçimlendirildiği ve yenilendirildiğini analiz etmekte ve sorgulamaktadır. Bu bizi son on yılın en önemli temaları olan etik ve güncel sanatın köklerine yönlendirmektedir yani: temsilin politikası. Bu tavır, kimin konuştuğunu ve konuşan kişinin kim adına konuştuğunu analiz etme ihtiyacı üzerinde önemle durmaktadır. Sonunda bu, insanlar adına konuşmanın onur kırıcı olarak doğru bir şekilde tanımlanan zahmetli kötü yollarından geçerken dikkatli olmamız üzerinde duracaktır. Dahası, anlamının bu baskın olumsuz görüşü etrafında yol alırken, bu süreci iktidarın bir aracı, kontrol etme, kategorize etme ve yargılamak isteği olarak anlamalıyız. Böylece, keskin a priori değerler ve korkular üzerine temellendirilen bir görüş ya da bir tavır olan anlamının amacı diğerleri ile eşit bir sürede biraraya gelebilme yeteneğini yok ediyor, karşılıklı saygı ve iki taraflı tanınma olanaklarını azaltıyor.”¹³⁹

¹³⁸ A.g.e., s.49.

¹³⁹ A.g.e., s.49.

Hanulla, yanlış anlamayı anlamının tersi gibi göstermek istemediğini belirtir. Bu kavramın, anlamının gereksizliğine ve ardından da her hangi bir insan ilişkisinde yer alan anlamının ezici eksikliği ile ilgili olduğunu söyler. Ona göre yanlış anlama kavramı, *“anlamak zorunda olmadığımız düşüncesini içeren bir tavrın kabulüdür. Aslolan diğerleri, kişilerle ve sanat yapıtı ile bir birlikteliği ve ilişkiyi öneren -sonsuz uzlaşma ve görüşme yolları aracılığı ile- yollar ve süreler bulmayı amaçlamaktır.”*¹⁴⁰ Hannula, bu yolda geliştirilmesi gereken şeyin, odaklanmayı ve yapılacak şeylerin değişimini takip eden eleştirel ve yapıcı bir mesafeyi korumak olduğunu, altını çizmektedir.

Hanulla'ya göre *üçüncü alan* öyle bir yolculuktur ki, katılımcıların buluşma ihtimalinin oluşabileceği bir sürece ve tüm bu karşılaşmaları şekillendirerek bir diyaloga yol açar. Bu diyalogun önemi, düşüncelerini sorgulamayı ve değiştirebilmeyi uman iki insanı yeni bir patikaya, bir yolculuğa başlatmaktır.

Danimarkalı sanatçı Olafur Eliasson'un (d.1967) 1998 Sao Paolo Bienali'ndeki bir enstalasyonu (Ice Shopping) (Resim: 40), bu konuda güzel örneklerden biridir. Bienal, hava sıcaklığının Sao Paulo'da genelde 30 derece üstünde olduğu bir dönemde gerçekleşmiştir. Sanatçı dikdörtgen şeklinde buz kalıplarından büyük bir buz alanı yaratmıştı. Sanatçı bienalin alanlarından birini dikdörtgen buz kalıplarıyla kaplamış ve buz kalıplarını mekandan dışarıya bina dışına da taşımıştır.

Pratikte buz, Sao Paolo'da sıcaklığın yüksek olması nedeni ile çoğunlukla deneyimlenemeyen bir maddedir. Dolayısıyla orada yaşayanlar için önemli derecede değişik bir algı ve deneyim potansiyeli olan bir projedir bu. Pratik olarak, birçok izleyici buz üstünde kayıp, yürümekten çok hoşlanmışlardır. Bir kısım izleyici ise, buzun üstünde oynamaktan yorulup, dinlenmek için buzların üstüne oturmuşlardır. Fakat bir süre sonra yerlerinden zıplamışlardır, çünkü pantolonlarının ıslanmaya başladığını şaşkınlıkla fark etmişlerdir. Bu insanlar büyük buz kalıplarının eridiğini ilk defa birebir tecrübe etmişlerdir. Bu dakikalarda insanlar aşırı sıcak altında 10 dakikada kuruması gereken ıslak pantolonları ile üçüncü alana ulaşmışlardır.

¹⁴⁰ A.g.e., s.50.



Resim 40: Olafur Eliasson, *Ice Shopping*, Sao Paulo Bienali, 1998

Kaynak: Mika Hannula, "Third Space-Bir Etik İlke Olarak Yanlış Anlama", *art-ist güncel sanat seçkisi*, No:5 (Mayıs-2002), s.55.

Eliasson üçüncü alan kavramına ilişkisel bir perspektiften bakmaktadır:

Vurgulanmak istenen nokta, özne-nesne arasındaki ayrılığın açık bir keskinlik taşımadığıdır. Diğer bir deyişle, özne objeye bakıyor hatta onu seyrediyor ve bunun sonucunda objeyi etkiliyor. Aynı zamanda, obje de özne tarafından etkilenecek ona bakıyor ve seyrediyor. Bu yine, aralarında baştan tanımlanmamış fakat etkileşim sonucunda oluşan, biçimlenen bir ilişki. Bu etkileşim yalnızca özne ve objenin toplamından oluşmuş değildir daha çok başka birşey tarafından oluşmuştur. Ve bu şey, 'üçüncü alan' ın deneyimlenmesidir, biricik bir durumdur, değiştirilmiş ve önceden nerede olduğunu, nasıl, kim olduğunu bilmediğin bir farkındalık.¹⁴¹

¹⁴¹ Mika Hannula, "Third Space-Bir Etik İlke Olarak Yanlış Anlama", *art-ist güncel sanat seçkisi*, No:5 (Mayıs-2002), s.54-55.

2.3 Sanatçının Direnme Alanı Olarak ‘Yersizyurtsuzlaşma’ Kavramı

Yersizyurtsuzlaşma kavramının kullanımı, yurtluk edinme güdülerine bakarak hayvanlara kadar geriletebilir. Bir hayvan; değişken de olsa yurtluğu diyebileceğimiz yaşama bölgesine ve ailesine çok önem verir ve onu yaşama pahasına sürdürmeye çalışır.

İnsanımsılar için bu haydi haydi böyledir: doğum eylemiyle birlikte, ön ayağını yurtsuzlaştırır, onu bir el haline getirmek üzere topraktan koparır ve sonra onu dallar ve aletler üzerinde yeni baştan yurtlandırır. Bu kez bir sopa, yurtsuzlaştırılmış bir daldır. Herkesin, her yaşta, en büyük sınavlarda olduğu gibi en küçük şeylerde de, kendisine nasıl bir yurtluk aradığını, yurtsuzlaşmalara göğüs gerdiğini veya bunu sürdürdüğünü ve bir anı, fetiş ya da düş, hemen hemen her bir şeyin üzerinde yeni baştan yurtlandığını görmek gerekir.¹⁴²

Günümüzde yersizyurtsuzlaşma kavramı, tarihi, felsefi, sanatsal ve psikanalitik gibi çok geniş bağlamda kullanılmaktadır. Bu kullanımda zaman zaman kavramın bir olumlama mı yoksa bir olumsuzlama mı olarak kullanıldığı boşluğuna düşülebilir. Yersizyurtsuzlaşma kavramını Deleuze, iki türlü ele alır. Birincisi olumlama şeklinde, diğeri olumsuzlama şeklinde:

Olumsuzlama şikkında, yine burada bir iki-kutupluluk söz konusu, yersizyurtsuzlaşan kaçış çizgisi her an kırılıp geriye doğru anaya, babaya, eve, toprağa, milliyete, cemaate, kimliğe, kökene, tarihe her an dönme tehlikesini içinde taşır. Fakat bir de olumlama adını verdiği, yani; affirmative bir yersizyurtsuzlaşma çizgisi vardır ki fragmental ve fraktal, kopan, parçalara ayrılmış moleküler çizgi, oluşu daha fazla içinde saklayarak, geriye dönme tehlikelerini içinde taşımaz.¹⁴³

Yersizyurtsuzlaşma, günümüzde uluslar üstü sermayenin de üzerine oturduğu bir kavramdır. Yersizyurtsuzlaşmış sermayeden aldığı güçle iktidarını kuran yeni bir dünya düzeni söz konusudur. Bu düzen, disiplin toplumunun aygıtları yerine bunları da içine dahil edecek şekilde yeni bir denetim toplumu oluşturmayı tercih etmektedir. Denetim toplumu, bireyi hapsedmek yerine; onu ve bedenini özgür bırakmaktadır. Ancak bu özgürlük; bireyi iktidarın denetim aygıtları üzerinden şekillendirebilmek için ve sisteme

¹⁴² Gilles Deleuze ve Felix Guattari, **Felsefe Nedir?**, Turhan Ilgaz (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, s.65.

¹⁴³ Ali Akay, "Yersizyurtsuzlaşma Üzerine", **Toplum Bilim Dergisi**, No:5 (Kasım 1996), s.20.

entegre edilmek için verilmektedir. Tasarımcı ve oluşturucu yaklaşımıyla küresel emperyalist ideoloji, ekonomiye, siyasette, hukuka olduğu gibi sanata, bilime ve felsefeye de müdahale etmektedir. Bu müdahaleler sonucunda sorunlar ve çözümleri her zamankinden daha karmaşık ve çok katmanlı hale gelmektedir.

Yaşanan değişiklikler öyle derin ve yoğun ki, henüz gelişmelerin yönünü kesinlikle belirleyecek bir durumda değiliz; bununla birlikte bunlar yeni çözümlene parametrelerini mümkün kılıyorlar -aslında talep ediyorlar-. Bugün aşık ar olan ilk unsur, bu depremin yersizyurtsuzlaştırıcı olduğudur. Bu deprem, eski düzen paradigmasını en derin veçhesinden sarsıyor: mekanla ilişki, gittikçe örgütlenmiş bir mekana yönelik ilerleme. Düzen paradigması, geleneksel belirlenimlerden yoksun bir mekanla -ya da daha kötüşü, sınırları olmayan bir mekanla- uzlaşmak zorunda kalıyor.¹⁴⁴

Bir sanatçı karşı-olma istenci ve özgürlük arzusuyla yersizyurtsuzluğu seçebilir. Bu durumda “... yurtsuzlaştırma ve yeniden-yurtlanma çift yönlü haline-geliş ’te keşişir. Bundan böyle artık yerli ve yabancıyı ayırdetmek mümkün değildir, çünkü yabancı, yabancı olmayan ötekinde yerli olurken, aynı zamanda da yerli, kendi kendisine, kendi sınıfına, kendi diline yabancı hale gelir.”¹⁴⁵ Deleuze ve Guattari’ye göre sanat ve felsefe birer direnç noktasıdır ve her ikisini de birlikte götüren bir haline-geliş içinde, onları birlikte-belirleyen bir yoğunluk içinde, çoğu kez içiçe geçerler. Onlara göre; düşünmek, kavramlar aracılığıyla düşünmektir, ya da fonksiyonlar, ya da duyumlar aracılığıyla düşünmektir ve bu düşüncelerden her biri ötekilerden daha iyi, veya daha bir yoğunlukla, daha bir tamlıkla, daha bireşimsel olarak *düşünce* değildir.

Peki böylesine yersizyurtsuz, her yerde olan ve hiçbir yerde olmayan bir iktidara karşı nasıl bir mücadele verilebilir? Bu mücadelede, sanatın sanatçının rolü ne olabilir? Gilles Deleuze *Kapitalizm ve şizofreni* adlı kitabında küresel iktidarın bütün yapıları kodlayamayacağı söyler. Sanatçıların, toplumun kodlayamayacağı anı yakalama şansları vardır. Örneğin onlar, azınlıkları “özgürce konuşturma ortamını”¹⁴⁶ sanat yoluyla yaratabilirler.

¹⁴⁴ Toni Negri, “Siyasal Alanın Krizi”, **Birikim**, Çev Özgür Gökmen, No.122 (1999), s.85.

¹⁴⁵ Deleuze ve Guattari, **Felsefe Nedir?**, s.101.

¹⁴⁶ Gilles Deleuze, **Kapitalizm ve şizofreni**, Özcan Doğan (Çev.), İstanbul: Araf Yayıncılık, 2005, s.11.

Esra Ersen (d.1970), işlerinde çoğunlukla *yersizyurtsuzlaşma* kavramını seçen bir sanatçıdır. Ersen, kimliksizleşme, kimlik oluşturma çabası, kimliğin kültürel zorlama yoluyla şekillenmesi, göç ve göçmenlik olguları üzerinden projeler üretmektedir. Sanatçı, Erden Kosova ile bir söyleşisinde sanata yaklaşımını şöyle tanımlamıştır:

Süreç içinde ben de değişmeye başladım. İlk dönem işlerimde görünmezliğe bürünmeyi seçerken, başka bir coğrafyada diyaloga geçmek için bundan sıyrılmaya başladığımı fark ettim. Başka insanları işlerimi oluşturma sürecinde içine almaya başladım. Bu halen devam eden bir süreç. Tanımadığın bir kentte yolunu bulmak için haritaya bakmak yerine birine yol sormak gibi bir şey. Heyecan verici ve sürprizlere açık. Önceleri daha işi kurgulama aşamasında sınırlarını çizerek ve o alanda oynardım. Şimdi sınırları tamamen kaldırdım, daha deneysel bir alanda olmayı seviyorum.¹⁴⁷

Ersen; 2003 yılında, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde katıldığı sergide; göç, mülteciler, İstanbul'daki yeni azınlıklar ve yabancılar konularını işlemiştir. Sergideki dört sanatçıdan biri olan Ersen, duvara yansıtılmış 'Erkek Kardeşler ve Kız Kardeşler' (Resim: 41-42-43)adlı videosunu sergilerken; video çekimlerine konu olan Afrika kökenli insanların da sergi mekanında bulunmalarını sağlamıştır.

Ersen, projesini gerçekleştirirken göçmenlerle yaptığı konuşmalardan bazı hikayeleri, video görüntülerine eşlik eden alt yazılarla filme dahil etmiştir. Sanatçının videosunda altını çizdiği olgular şunlardır:

Yasadışı göç trafiği içinde yaşanan dolandırılma deneyimleri; Tarlabası'na hakim olan uyuşturucu trafiği içinde özellikle kaçak konumundaki Afrikalı göçmenlerin seçilerek kriminalize edilmesi; iş bulmadaki zorluklar; siyah kadınlara yönelik tacizler; yerel halkla ancak boks ve futbol gibi uğraşlar etrafında sağlanabilen temaslar; göçmenlerin yerel kültüre eklemlenememesi; ve alışveriş merkezleri, fastfood lokantaları gibi yerel kültür kodlarının dışında kalan, sosyolog Marc Auge'nin deyişiyle 'yer-olmayan' mekanların sosyalleşmek için kullanılması; hastane gibi resmi kurumlarda gösterilen ayrımcı uygulamalar; göçmen çocuklarının yasal bir statü edinmemeleri dolayısıyla öğrenim konusunda yaşadıkları sorunlar.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Erden Kosova, "Erden Kosova İle Konuşmalar", **art-ist güncel sanat seçkisi**, No.4 (Eylül 2001), s.42.

¹⁴⁸ Erden Kosova, **Esra Ersen – Yüzyüze**, Yapı Kredi Yayınları: Türkiye'de Güncel Sanat - 10, Eylül 2011, s. 88.



Resim 41: Esra Ersen, *Erkek Kardeşler & Kız Kardeşler*, İstanbul, 2003

Kaynak: http://www.culturalwork.com/eng_proyectos_hayalgo.htm

Ersen videosunda, o yıllarda İstanbul’da kendilerine iş alanı yaratmaya çalışan *yabancıların*, *azınlıkların* yaşamlarına eğilmiştir. Sanatçı, onların evlerine girmiş, yaşamlarını belgelemiş, o insanların tanımadıkları, bilmedikleri bu coğrafyaya dair deneyimlerini aktarmalarını sağlamıştır.



Resim 42: Esra Ersen, *Erkek Kardeşler & Kız Kardeşler*, İstanbul, 2003

Kaynak: <http://www.openspace-zkp.org/2013/en/projects.php?y=2010&p=30>



Resim 43: Esra Ersen, *Erkek Kardeşler & Kız Kardeşler*, İstanbul, 2003

Kaynak: <http://www.sitegallery.org/archives/2278>

İlk bakışta alışılmış bir Güncel Sanat sergisinin oluşumu gibi görülen bu proje, bir bankanın sponsorluğunu yaptığı mekanda sergilenmiştir. Bu durum, sermayenin sanatçıyı kendi alanına çekerek ehlileştirme sürecine sokmuş olduğunu göstermektedir. Durum böyle olsa da; Esra Ersen, sanatçıya yönlendirilen bu yaptırımları projelerinde bumerang gibi tersine çevirmeyi başarabilen sanatçılardandır.

Ersen için sanatını yapma süreci, sonunda ortaya koyduğu üründen daha önemlidir. O süreçte kendisinin, katılımcıların ve izleyicilerin birlikte geçirdikleri bir değişim söz konusudur. Sanatçı 'Erkek Kardeşler ve Kız Kardeşler' videosunu galeride sergilerken, videoda izlenen katılımcıları sergi salonuna davet ederek onların yerel halkla kaynaşmalarını, iletişim kurmalarını sağlaması, sürece verdiği önemi göstermektedir. Bu süreçte yaşananlar, sanatçının iktidarı devre dışı bırakmayı başardığı anlardır. Video projedeki katılımcıların yaşamakta oldukları yersizyurtsuzlaşma durumu, sanatçı ile ilişkisiyle ve sergi salonunda izleyici ile olan ilişkisi ile bir olumsuzlama olarak -milliyete, cemaate, kimliğe, kökene dönme- yaşanma olasılığından, bir farkındalık yaratılarak olumlamaya dönüştürülmüştür.

Esra Ersen'in projelerindeki göç olgusu yanısıra sanatçı-katılımcı-izleyici buluşmasına bir diğer örnek, 2001 tarihli, "İsveççe Konuşabilseydin..." (Resim: 44-45-46) adlı video projesidir. Bu videoda, gelişmiş ülkelerin aldığı göç konusu ile eğitim teması yanyana getirilmiştir.

Proje, Stockholm'un güneyindeki banliyölerde yaşayan, farklı coğrafyalardan İsveç'e iltica eden göçmenlerle, katılmak zorunda oldukları dil kursunda gerçekleştirilmiştir. Ersen, kursiyerlere '*İsveççe konuşabilseydin eğer, İsveçli insanlara ne söylemek isterdin?*' sorusunu yöneltmiş ve düşündüklerini kendi dillerinde yazmalarını istemiştir. Katılımcılar bu soruyu, siyasal bildirimlerden duygusal boşalmalara kadar farklılık gösteren bir yelpazede cevaplamışlar ve bu metinler profesyonel çevirmenler tarafından Çince, Arapça, Rusça, İspanyolca ve Bengalcen İsveççeye çevrilmiştir. Projenin videoya yansıyan bölümünde katılımcılar İsveççeye çevrilmiş metinlerini kurs öğretmenlerinin gözetiminde İsveç dilinde okumaya çalışmışlardır. Ersen kursiyerlerin çoğunu "*okulun metinlerle ilişkilenebilecek, metinlerin içeriğine fon oluşturabilecek görsel ve psikolojik unsurlara sahip köşelerinde*"¹⁴⁹ filme çekmiştir.

Daha sonra göçmen katılımcılar, yanlarında seslendirmelerini sürekli düzelter bir öğretmenle birlikte, İsveççe'ye çevirilmiş kendi cümlelerini mükemmel şekilde telaffuz edecek hale getirilmeye çalışılmıştır. Video çekimleri bu aşamada yapılmaya başlamış ve öğrenci konumundaki göçmenlerin yaptıkları telaffuz hataları, bazen acımasız biçimde defalarca, öğretmen tarafından düzeltilişi sırasında devam etmiştir. Kursiyerlerin metinlerindeki "*umutlar, hayalkırıklıkları, geleceğe dair düşlemler, yaşanan zorluklara ve değişen koşullara getirilen metaforik yorumlar, İsveçli dil öğretmenin kibar ama sert düzeltmeleriyle*"¹⁵⁰ sürekli kesilmiştir.

Projede, katılımcıların kendi dillerinde söyleyecek sözlerini yazmaları, onlara kültürel bir zorlama olmadan yeni bir coğrafyada karşılaştıkları sorunları ve bu duruma tepkilerini rahatlıkla yansıtmalarını sağlamıştır. Farklı nedenlerle yabancı bir ülkede

¹⁴⁹ A.g.e., s.83.

¹⁵⁰ Vasıf Kortun & Erden Kosova, "ofsayt ama gol: göç", *RESMİ GÖRÜŞ*, 2004, <http://www.anibellek.org/?p=277>(28 Ağustos 2012), par.10.



Resim 44: Esra Ersen, *Eğer İsveççe Konuşabilseydin...*, Video-enstalasyon, 2001

Kaynak: <http://welcomebb.sophiehope.org.uk/projects/tradingplacesartists.html>

yaşamak zorunda kalan insanların kimliksizleştirilmesi, sonra da kültürel zorlamayla yeni bir kimlik oluşturulması sürecinde, hem katılımcılar hem de izleyiciler bir üçüncü alanda karşıkarşıyaya getirilerek, farkındalık yaratılmıştır:

Son derece farklı içerikler çıkmıştı ortaya. İranlı bir göçmen İsveçlileri fazla duygusal bulduğundan bahsediyordu; 'birisi pasosunu kaybetse İsveçliler yanına yaklaşıp avutmaya çalışıyorlar, ah öyle mi, üzülme sakın falan diyorlar; orada ben olsam git yenisi çıkar derim', diyordu. Ortadoğulu genç bir erkek şiirsel biçimde kendini kozasından çıkan bir kelebekle özdeşleştiriyordu. Orta Amerikalı bir kadın cinselliğin İsveç'te çok erken yaşanmasından duyduğu hayreti ifade ediyordu. ”¹⁵¹

Bir başka açıdan bakıldığı zamanda, Erden Kosava'nın belirttiği gibi; katılımcıların sözlerindeki üslup gücü ve zengin metaforlar İsveççeyi düzgün okutma

¹⁵¹ Erden Kosova, “Feur und Flame”, *art-ist güncel sanat seçkisi*, No.5 (Mayıs - 2002), s.62.



Resim 45: Esra Ersen, *Eğer İsveççe Konuşabilseydin...*, Video-enstalasyon, 2001

Kaynak: http://www.mitwisser.net/system/category/2009/ausstellung_2009



Resim 46. Esra Ersen, *Eğer İsveççe Konuşabilseydin...*, Video-enstalasyon, 2001

Kaynak: <http://universes-in-universe.de/car/istanbul/2003/antrepo2/e-tour-9.htm>

müdahelesi ile sürekli kesintiye uğramıştır: “İçine girilmeye, vakıf olunmaya çalışılan dilin iktidarı, öğretmenin oradaki varlığında cisim bulmaktaydı.”¹⁵² İzleyici orijinal metinlerdeki zenginliğin çeviri ve okuma sürecinde kesintiye uğradığını, zayıfladığını hissetmektedir:

Ev sahibi kültür tarafından yürütülen sosyal mühendislik pratiklerinin ve entegrasyon kıstaslarının dışarıdan gelenlerin yanlarında getirdikleri kültürel bagajlar üzerinde nasıl bir baskı yarattığı örneklenmekteydi böylelikle. Pek çok siyasal analiz tarafından varolan yönetsel modeller içinde en tercih edilir olanı olarak görülen İskandinav sosyal demokrasisinin dışarıdan gelen kültürel farklılıklar söz konusu olduğunda nasıl da egemen etnik kurulumun otoritesinden taviz vermeyen katı duruşuna ve –açıkça olmasa da- üstünlük iddialarına geri çekilebildiği gösterilmekteydi, bu çeviri ve düzelti süreci aracılığıyla.¹⁵³

¹⁵² Erden Kosova, **Esra Ersen – Yüzyüze**, Yapı Kredi Yayınları : Türkiye’de Güncel Sanat -10, Eylül 2011, s. 83.

¹⁵³ A.g.e., s.85

3. GÜNCEL SANAT-KÜRESEL KAPİTALİZM İLİŞKİSİ

90'lı yıllar ABD ve SSCB arasındaki Soğuk Savaşın sona erdiği, sermayenin küresel hareket kabiliyeti kazanmaya başladığı yıllardır. Küresel kapitalizm, hammadde ve pazar arayışı ile yeni bir sömürü ilişkileri ağı oluştururken; özellikle üçüncü dünya ülkeleri, Ortadoğu ülkeleri ve Afrika ülkelerine yönelik, çoğu zaman örtük bazen açık saldırgan bir süreç başlatmıştır. Çokuluslu şirketlerin çoğalması ile küreselleşmeyi hazırlayan yeni ekonomik oluşumlar, bir yandan da kendilerine kültürel altyapı oluşturma çabasına girişmişlerdir. Dünya hem ekonomik, hem kültürel anlamda çok farklı bir yapılanma sürecine girdiğinden; daha önce uygulanan ilke ve akıl yürütme biçimleri, yeni olgular karşısında yetersiz kalmıştır. Küreselleşme bağlamında; kültür, kimlik, toplum, ideoloji, ulus gibi kavramlar yeniden ele alınmaya başlamıştır.

1960 sonrası Fluxus ve Kavramsal Sanat'ın açtığı zemin üzerinde şekillenmeye başlayan güncel sanat pratikleri, 90'lı yıllarda yerleşiklik kazanmıştır. Aynı yıllarda küresel ekonomik, siyasal ve kültürel ağlar ile etkileşim içine girmeye başlayan Güncel Sanat; çevre, feminizm, çokkültürlülük, küreselleşme, teknoloji-insan ilişkisi gibi konulara odaklanmıştır.

Bu yeni dünya düzeninde her alanda olduğu gibi sanat da kaçınılmaz olarak küresel şirketlerin oluşturduğu iktidar ve tahakküme maruz kalmaktadır. Ancak bu maruz kalma, ekonomideki herhangi bir meta alışverişinde olduğu gibi direkt etkilenme şeklinde olmamaktadır. Sanat eleştirmeni Julian Stallabrass *Sanat A.Ş.* adlı kitabında; *sanatın* nisbeten küresel neoliberal ekonominin katı araçsallık alanının dışında durabilmesini, kendine özgü ekonomisine borçlu olduğunu ve bu ekonominin *“benzersiz ya da nadir nesnelerin imalatına dayalı, mekanik röprodüksiyonu reddeden bir ekonomi.”*¹⁵⁴ olduğunu söyler. Yine de, serbest ticaret ile özgür sanatın birbirlerine görüldüğü kadar zıt olmadığını da ekler Stallabrass: *“Sanat ekonomisi finans kapital ekonomisini çok yakından takip eder, finans kapital ekonomisindeki gelişmelerin etkileri çok kısa sürede sanat ekonomisinde de hissedilir”*¹⁵⁵ Ancak, tümüyle kozmopolit bir sistemde ticari rakamlara bakıp kültürel hakimiyetin işaretlerini çıkarsamak zordur.

¹⁵⁴ Julian Stallabrass, “Sebest Bölge mi?”, *Sanat. A.Ş.- Çağdaş Sanat ve Bienaller*, Esin Soğancılar (Çev.), 2.baskı, İstanbul -İletişim Yayınları – Sanathayat Dizisi 17, 2010, s.13.

¹⁵⁵ A.g.e., s.14.

Öyle durumlar olur ki, “ABD’de yaşayan Çinli bir sanatçının işini Britanyalı bir sanat taciri aracılığıyla satın alan bir Alman koleksiyoncuya rastlayabiliriz.”¹⁵⁶ Yine de Stallabrass’a göre, ülke bazında ticaret hacmine ilişkin bir fikir edinmemiz mümkündür ve sanat piyasasındaki uluslararası ticaretin yüksek düzeyi göz önüne alınırsa, bu bize küresel hegemonyaya ilişkin bir gösterge sunabilir. Ona göre, bu nokta finansal gücün dağılımı ile kültürel hakimiyetin paylaşımı arasında çarpıcı paralellikleri yakalayabileceğimiz noktadır:

*Küresel sanat satışlarının yarısından biraz azını gerçekleştiren ABD’nin kültür hakimi olması hiç de şaşırtıcı değil. Avrupa ise geriye kalan satış hacminin büyük bölümünü gerçekleştiriyor, bunun yaklaşık yarısı Birleşik Krallık’ın elinde. Fransa sanat tacirliği alanında önemli bir kaynak oluşturuyor, İtalya ve Almanya da bu alanda önemli pazarlara sahip. Sanat eseri fiyatları ve satış hacmi, hisse senedi piyasasıyla at başı gider ve dünyanın belli başlı finans merkezlerinin aynı zamanda en önemli sanat satış merkezleri olması hiç de rastlantı değildir. Bu paralelliği tespit ettiğimizde, sanatın yalnızca amaçsız bir serbest oyun bölgesi olmadığını kavrarız; sanat piyasası, aynı zamanda sanat eserlerinin, yatırım, vergiden kaçınma ve kara para aklama gibi çeşitli amaçlar için kullanıldığı ikincil bir spekülasyon piyasasıdır.*¹⁵⁷

Araştırmacı, yazar ve sanat tarihçisi Chin-tao Wu, *Kültürün Özelleştirilmesi-1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi* adlı kitabında, çağdaş kültürün ve özellikle güncel sanatın, özelleştirme sürecinden ne ölçüde etkilendiğini araştırmıştır. Wu’ya göre; sanata ve kültüre daha önce kısıtlı ölçüde müdahale eden şirketler, 1970’li yıllardan itibaren etkin olarak müdahale etmeye başlamışlardır:

*1980’lerden itibaren Atlantik’in iki yakasındaki şirketler, sanat koleksiyonculuğu etkinliklerini yoğunlaştırmaya başladılar. Kendi küratörleriyle ve sanat departmanlarıyla donanmış olan günümüz şirketleri, ekonomik güçlerini kullanarak, oluşturdukları koleksiyonları yurtiçinde ve yurtdışında sergilemeye başladılar; böylece imtiyaz ve yetki açısından kamu müzeleri ve galerileriyle yoğun bir rekabete girdiler. Aynı zamanda, sanat müzelerini ve galerilerini birer tanıtım aracına dönüştürdüler: Kültür kurumlarının toplumumuzda sahip olduğu işlevi devralıp bu kurumların sosyal statüsünden yararlandılar.*¹⁵⁸

¹⁵⁶ A.g.e., s.14.

¹⁵⁷ A.g.e., s.15.

¹⁵⁸ Chin-tao Wu, *Kültürün Özelleştirilmesi- 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, Esin Soğancılar (Çev.), 1.Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları – Sanathayat Dizisi 7, 2005, s.16.

Wu, şirketlerin bünyelerinde sanat galerileri oluşturmaları, kamu müzelerinin şubelerini açmaları ya da şirket bünyesinde veya ülkenin çeşitli yerlerinde gezici sanat sergileri düzenlemelerinin; bu alandaki hırslarının boyutunu gösterdiğini söyler. Şirketler, sanatı sanki gündelik iş pratiklerinin ayrılmaz bir parçasıymış gibi gösterme çabasına girmişlerdir. Wu'ya göre, iş dünyasının etkisi şu anda güncel sanatın her evresinde iyice ilerlemiş durumdadır: *“Üretiminden yayılmasına, alımlanmasına kadar.”*¹⁵⁹

Günümüzde güncel sanatın örgütlendiği ortamlarda sanat yönetiminin yükselişi görülmektedir. Sanat yönetimi, sanat etkinliklerinin idaresinin ötesinde sanatın şirketlere özgü yönetim dokusuna eklemlenmesini sağlamaktadır. Küresel neo-liberalizmle birlikte şekillenen küresel sanat piyasası, kapitalist ekonominin formlarıyla şekillenmektedir. Dağıtım, pazarlama ve finansmana öncelik veren bu kurumlaşma artık kendi medyasını yaratabilmeye başlamıştır. Özel müze ve fuarlarda sanat, pazarlama teknikleri ile alınıp satılır hale dönüştürülmüştür. Özelleştirme artık küresel anlamda iktidarını ilan etmiştir.

Ali Artun ‘Çağdaş Sanat ve Kültüralizm’ adlı yazısında çokkültürlülüğün örgütlendiği, sanatla kültüralizmin birbirine kaydığı karmaşık ağların dev bir küresel ‘makine’ oluşturduğunu söyler. Entelektüel ve bedensel enerjilerin birbirlerine eklemlendiği, bununla biteviye semboller üreten sınırsız bir teknoloji ile işleyen bu küresel makine; *“neoliberal ‘yönetişim’ aygıtı tarafından işletilir ve hükümetlerin, onların dışında kalan örgütlerin ve şirketlerin işbirliğinin oluşturduğu iktidar bloğu oluşturur.”*¹⁶⁰ Toplumsal değişimin yönetilmesiyle ilgili kültürel politikalar ve programlar, bu bloğun içinde bulunan karmaşık ağ bünyesinde tasarlanır ve aktörleri çok geniş bir yelpazede oluşmaktadır:

Devlet bürokratlarından, diplomatlardan, şirketlerin iletişim tasarımcılarına; sanat yöneticisi artokratlardan, sanat işletmecilerinden, bunları yetiştiren akademyaya; vakıf müdürlerinden, fuar direktörlerine, küratörlere, medyatörlere, müzeci ve müzayedecilere; hatta, kültüralizm çağında ‘etnik ve dinsel ihtilaflara’ da müdahale etme hakkını kendinde

¹⁵⁹ A.g.e., s.17.

¹⁶⁰ Ali Artun, “Çağdaş Sanat ve Kültüralizm”, **e-Skop Dergi**, Sayı:3, 2012, <http://www.aliartun.com/content/detail/84> (17.03.2013), par. 37.

*gören NATO komutanlarına; bir bienal güvenlikçisine; ve tabii son olarak, sanatçılara varana kadar sınırsız, global bir cemaat.*¹⁶¹

Artun, Çokkültürlülüğün, kültürün popülerleşmesi ve endüstrileşmesinde, özelleştirilmesinde ve kitle kültüründe cisimleştiğini düşünmektedir. Ona göre çokkültürlülüğün aynı anda hem sergilenip, hem imal edildiği en yetkin ve en aşırı sahneler bienallerdir. Artun, bugün bienallerin kültürel bir heterodoksi yerine, bir ortodoksi merkezi halini aldığını belirtir. Bienallerde görüldüğü gibi, çokkültürlülük, vaatlerinin karşıtı olan saiklerı körükleyen bir politikaya dönüşmüştür. *“Farklı kültürlerin eşitliğı, kültürel liberalizm, kültürel reform, kültürler arası hoşgörü ve uzlaşma gibi idealler, zamanla yerlerini özellikle etnik ve dinsel kimlikler arası ayrımcılığa, köktencilığe, hatta miliyetçiliğeye ve ırkçılığa bırakmıştır.”*¹⁶² Çokkültürlülük, liberallerin söylemindeki gibi farklı cemaatleri eşitleyememiş; tersine, aralarındaki geçmişten gelen bütün nefretleri kışkırtmıştır. Artun’un deyişı ile : *“Çokkültürlülük sonunda, olsa olsa, bir zamanlar modernliğın metropollerinde, özellikle de sanatçılar arasında yaşanan kozmopolit havayı özleyen liberal elitlerin ‘hayat tarzı’ olarak kalakalmıştır.”*¹⁶³

1990’lar bienallerin tüm dünyada peşpeşe devreye girdiğı, çağdaş sanat müzelerinin sayısının arttığı yıllar olmuştur. Bu müzelerde şirketlerin çalışma modelleri uygulanmaya başlamış ve etkinlikler ticarileşmiştir. Müzeler iş dünyası ile işbirliğine girmeye başlamıştır. Bienallerin kataloglarında sponsor ve katkıda bulunan listelerinde görülen karışım, herhangi bir bienalin oluşturduğu ittifak ağları hakkında hayli aydınlatıcıdır: *“Markalarının daha iyi tanınması için çabalayan büyük-küçük özel sektör kuruluşları, kültür ürünlerini öne çıkarmak isteyen ülkeler, kentsel dönüşüm umudu besleyen bölgesel kurumlar ve araştırma alanındaki prestijlerini yükseltmek isteyen üniversiteler.”*¹⁶⁴

Ali Artun *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi* adlı kitabında; bienallerin özellikle farklı, ‘öteki’ kültürlere özgü sanatın blok halinde küresel piyasaya eklemlenmesinde başı çektiğini söyler. Örnek olarak Çin sanatını verir:

¹⁶¹ A.g.m., par. 37.

¹⁶² A.g.m., par. 26.

¹⁶³ A.g.m., par. 35.

¹⁶⁴ Stallabrass, s.40.

Çin sanatı, 'demir perde'nin yıkıldığı 1989 yılında Paris'te düzenlenen Magiciens de la terre ve Pekin Ulusal Sanat Müzesi'nde açılan China/Avangarde sergileriyle piyasaya sürülür. Arkasından Harald Szeemann'ın küratörü olduğu Venedik Bienali'nde sergilenen yüz sanatçıdan onyedisinin Çin sanatçıları olduğu görülür. Ama Çin sanatını 'çok kültürlülük' ya da 'kültürel farklılık' söylemine eklemleyerek küreselleştiren, Hou Hanru'nun küratörlüğünü yaptığı 2003'te açılan Pekin Bienali olmalıdır. Bienali'in ardından gözde bir yatırım aracı haline gelen Çin Güncel Sanatı, uluslararası sanat piyasası tarafından sarıılır- sanatsal değerinden çok, ideolojik ve toplumsal açılımları bakımından. Sonuçta, 2003-2007 yılları arasında Çin güncel sanat piyasasının gösterdiği tırmanma inanılmaz ölçülere varır: % 11.000.¹⁶⁵

Artun'a göre, yukarıdaki tablodan çıkan yapısal sonuç: “Bienaller'in bir yandan neo-liberal politikaların 'kültürel farklılık' söylemini örgütlerken, öte yandan da, çelişik gibi gözükse de, 'güncel sanat' kültürüne dayalı bir estetik hegomonya oluşmasında rol oynamışlardır.”¹⁶⁶

Sanatın metalaştırılmasını belirleyen kapitalist ekonomi politik, sanat piyasasını sürekli canlı tutmak için sanata ilişkin kuralları belirlemekte ve suni değerlilik yaratmaktadır. Müzayede şirketleri ve koleksiyoncular, bazı sanatçıları ve sanat yaklaşımlarını suni olarak destekleyerek piyasayı yönlendirebilmektedir. Damien Hirst, sanat piyasasının bu şekilde piyasaya sunduğu sanatçılardan biridir. Onun, 'For the Love of God' (Resim: 47) adlı, 20 milyon dolara malolduğu tahmin edilen eserinin; 30 Ağustos 2007'de 100 milyon dolara, isminin açıklanmasını istemeyen bir yatırımcı gruba satılması, sanat piyasasının suni değer yaratmada ne kadar başarılı olduğunun iyi bir örneğidir.

Yeni dünya sistemi, sanatçıyı rekabet ve uluslararası kariyer kıskacına almaya ve sanatı da eleştirel olmayan, gösteriş ve eğlence dünyasına hapsedmeye eğilimlidir. Ancak güncel sanatın tamamen eğlence ve gösterişten ibaret olduğunu, kuramsal zeminden uzak ve siyasal projelere kapalı olduğunu iddia etmek de doğru değildir. Güncel sanatın algısal, deneysel, eleştirel, katılımcı yönünü de görmek gerekmektedir. Günümüzde iletişim insani ilişkileri, kontrol mekanizmalarının derinliklerine

¹⁶⁵ Ali Artun, **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi- Estetik Modernizmin Tasfiyesi**, 1.Baskı, İstanbul – İletişim Yayınları, 2011, s. 166.

¹⁶⁶ A.g.e., s.167.



Resim 47: Damien Hirst, For the Love of God, 2007, Platin, elmas, gerçek insan dişi, 17,1 x 12,7 x 19,1 cm

Kaynak: <http://alexasigno.co.uk/rijksmuseum-amsterdam-damien-hirsts-for-the-love-of-god/>

sürüklerken; “*sanatsal eylem, alçakgönüllü dallar yaratmaya, birtakım tıkanmış geçitleri açmaya, birbirinden uzak tutulan gerçeklik katmanlarını birbiriyle temasa geçirmeye*”¹⁶⁷ çalışmaktadır. Sanat özgün deneyimlere bağlı öznellik alanları yaratabilir ve “*çağdaş yapıtın formu, maddi formundan öteye uzanır: Birleştirici bir öge, dinamik bir bitişkenlik ilkesidir o.*”¹⁶⁸

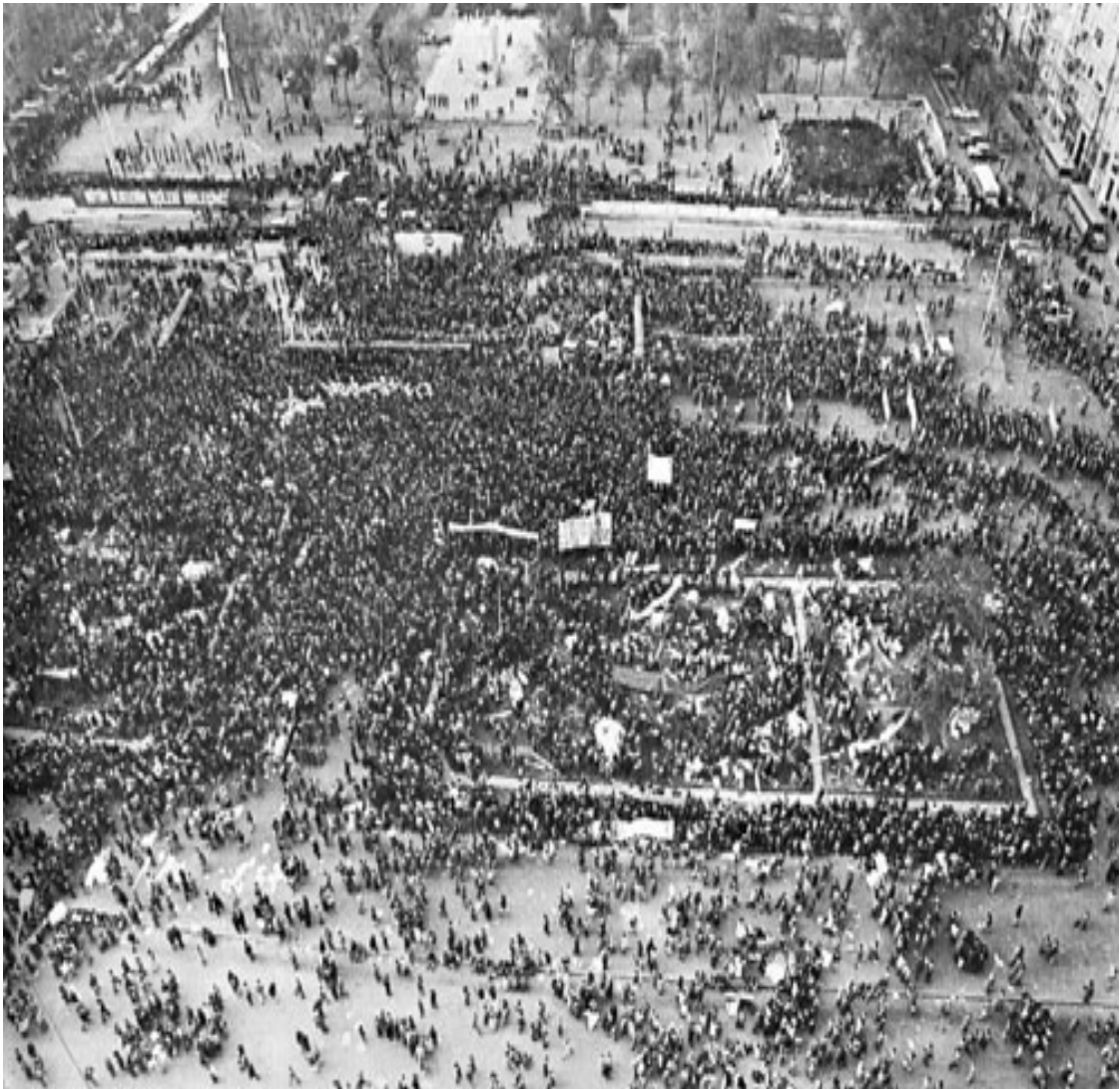
Günümüzde yaşanan kaotik, iç içe geçmiş ekonomik, siyasi, toplumsal yapıyı ve eşitsizlik üzerine kurulu sistemi görünür kılmak amacı ile bazı güncel sanatçılar bir sosyal bilimci gibi çalışmaktadırlar. Sanatçılar projelerini yoğun bir araştırma sonucunda görsel olarak ortaya koymaktadırlar. 90’lı yıllarda sanatın bu sorgulayıcı ve deşifre edici yanı, Belgesel Sanat örneklerinde görülmeye başlamıştır. Sosyal,

¹⁶⁷ Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, s.11.

¹⁶⁸ A.g.e., s.32.

antropolojik ve siyasi temelli belgesel sanat örnekleri eğlendiricilikten uzak, ekonomik ve sosyal sistemleri sorgulayıcı deşifre edici, ironik bir çizgi oluşturmuştur.

Pek çok işinde belleği kullanan Gülsün Karamustafa'nın *Meydanın Belleği* (Resim: 48-49) adlı video çalışması Belgesel Sanat çalışmalarına iyi bir örnek oluşturur. Teknik olarak kamusal alan ile özel alanın içiçe geçişiyle oluşturulan proje, görüntüleri



Resim 48: Gülsün Karamustafa, *Meydanın Belleği*, İstanbul, 2005

Kaynak: http://www.villastuck.de/06/karamustafa/index_bild.htm



Resim 49: Gülsün Karamustafa, *Meydanın Belleği*, İstanbul, 2005

Kaynak: <http://serapcakir.com/category/gezelim-gorelim/>

yanyana verilen ikiz videodan oluşmaktadır. Birinde Taksim Meydanı'nda yaşanan olaylar, diğerinde ise Taksim'de bir apartman dairesinin içindeki yaşam yer almaktadır. Meydanın belleği adlı videoda yer alan görüntüler; 1960, 1969, 1971, 1980 darbeleri, 1977'de 36 kişinin öldüğü 1 Mayıs olayları ve 1985'te yüzyıl başından kalma üç binanın belediye bandosu eşliğindeki yıkım görüntüleridir. Karamustafa, meydanda yaşananları belgesel olarak sunarken, bir diğer video evde yaşanan dramatik bir olay ile izleyicinin duygularına daha yakından dokunmayı başarmıştır.

Çek heykeltıraş David Cerny (d.1967) de toplumsal belleğe gönderme yaparak, politik işler üreten bir sanatçıdır. 1990'da demir perdenin yıkılma sürecinde barışı simgelemesi amacıyla bir tankı pembeye boyayarak sanatsal bir eylem gerçekleştirmiştir. (Resim: 50). Bu tank, İkinci Dünya Savaşı'nda Prag'ın Nazi işgalinden kurtarılması sırasında kullanılmış bir tanktır ve daha sonra o zamanki adıyla Çekoslovakya'ya hediye edilmiştir. 9 Mayıs 1945'te Prag'a getirilen tank, Nazi işgalinin bitişinin simgesi olarak yıllarca kentte sergilenmiştir.

Ancak, Nazi işgalinin bitişini simgeleyen bu tankın, 1990'da yaşananlar anısına barışı simgelemek adına pembeye boyanmış olmasını onaylamayan devlet; tankı eski rengine boyamış, sanatçıyı da tutuklamıştır. Dönemin 15 milletvekilinin sanatçıyı savunması üzerine Cerny serbest bırakılmış, tank da yeniden pembeye boyanmıştır. Ancak tank kent merkezinden alınarak askeri müzeye kaldırılmıştır.

Barışı simgeleyen bu tank, yirmi yıl sonra tekrar müzeden çıkarılıp Prag'da Vltava nehri üzerinde bir dubanın üzerinde sergilenmeye başlamıştır.



Resim 50: David Cerny, *Pink Tank*, Prag, 2011

Kaynak:

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3&ArticleID=1053597&CategoryID=79>

David Cerny'nin hükümeti ve politikacılarını oldukça rahatsız eden projelerinden biri de '*Entropa*' dır (Resim: 51-52-53-54). Bu proje, Çek

Cumhuriyeti'nin Avrupa Birliği dönem başkanlığını üstlenmesi nedeni ile Brüksel'de Avrupa Parlamento binası önünde, bir sanat projesi oluşturması fikrinden doğmuştur.

David Cerny kendisine sipariş edilen eseri, AB üyesi 27 ülkenin sanatçılarının katılımıyla gerçekleştirileceğini vadetmiştir. Altı ay sergilenecek olan yapıt, 27 sanatçı tarafından AB'nin nasıl görüldüğünü ortaya koyacaktır. Cerny, sanatçılar ile birlikte oluşturulacak bir enstalasyon yapacağını açıklamıştır. Ancak, daha sonra tüm eseri kendisi gerçekleştirmeye karar verir. Hayali sanatçı isimleri uydurur ve onlar adına hayali CV'ler hazırlar. Çek yetkilileri, enstalasyonun 27 ayrı Avrupa sanatçısına sipariş edildiğini düşünürken, Cerny eseri iki yardımcısı ile birlikte gerçekleştirir.

Sonunda, Cerny'nin enstalasyonu, Brüksel'deki Justus Lipsius binasının önünde açıldığında yetkililer üzerinde şok yaratır. Cerny'nin enstalasyonu yapış biçiminden çok, enstelasyon içinde yaptığı her ülkeyi temsil eden simgeler şok yaratmıştır. Çek Başbakanı Alexandr Vondra, çalışmanın 27 Avrupalı sanatçının değil, sadece David Cerny ve iki yardımcısının işi olduğunu açılışta öğrendiğini; Cerny'nin, yapılan anlaşmayı ihlal etmiş olduğunu söylemiştir.

Sanatçı, Çek yetkilileri aldattığı için özür dilemiş ancak enstalasyonu için özür dilememiştir. Cerny yaptığıının Çek kültürünün bir parçası ve bir güncel sanat stratejisi olduğunu belirtmiştir. Ona göre *kurgu kimlik yaratmak*, güncel sanatın stratejileri arasındadır. Sanatçı gerçeğin ortaya çıkacağını bildiğini, AB'nin kendi haline gülüp gülmeyeceğini merak ettiğini söylemiştir.

Cerny enstalasyonunu, kendin-yap türü oyuncak modellerden esinlenerek gerçekleştirmiştir. Birbirlerine boru sistemiyle bağlantılı olarak yapılan 16 metre kare genişliğindeki 8 tonluk konstrüksiyon, her ülkenin üç boyutlu haritası üzerinde yapılan müdahalelerden oluşmaktadır.

Enstalasyonda bazı ülkeler şu semboller ile temsil edilmiştir: Lüksemburg, sahte altın görüntüsündeki 'satılık ülke' mesajı ile; İtalya, cinsellik ve futbol düşkünlüğü ile;



Resim 51: David Cerny, *Entropa*, Enstalasyon yerleştirilirken, Brüksel, 2009

Kaynak: <http://www.davidcerny.cz/startEN.html>



Resim 52: David Cerny, *Entropa*, Brüksel, 2009

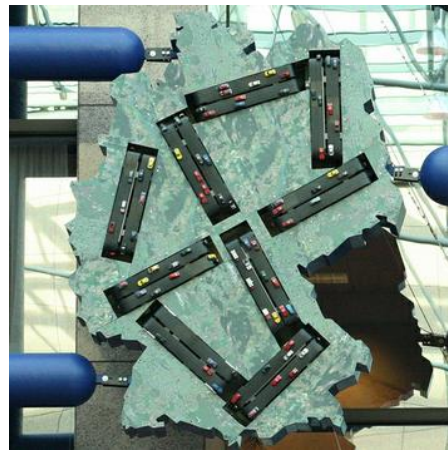
Kaynak: <http://en.wikipedia.org/wiki/Entropa>

Hollanda, dini gerilimleri anlatmak için sel altında kalmış minareler ile; *Avusturya*, nükleer santral soğutma bacaları ile; *Yunanistan*, bütünüyle yanmış ormanlar ile; *Almanya* ise Nazilerin sembolü olan gamalı haçı anımsatan otoyollar ile; *Bulgaristan*, ‘Turkish Toilet’ adı altında ülkenin pekçok yerinde karşılaşılabilen alaturka tuvalet ile.



Resim 53: David Cerny, *Entropa*, (Ayrıntı-1), Brüksel, 2009

Kaynak: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/7827738.stm>



Resim 54: David Cerny, *Entropa*, (Ayrıntı-2), Brüksel, 2009

Kaynak: <http://www.cafebabel.co.uk/article/28424/david-cerny-brussels-reactions-entropa-art.html>

Avrupa Konseyi'nin Brüksel'deki Avrupa Parlamento Binası önünde açılan, klişelerden yola çıkılarak yapılan, hiciv ve alay yüklü bu enstalasyon; bazı AB üyelerini öfkelenmiştir. Bulgaristan, konuyu diplomatik bir sorun haline getirmiş ve AB nezdinde de resmi girişimde bulunmuştur. Görüntünün derhal kaldırılmasını istemiştir. Çek Cumhuriyeti'nin AB işlerinden sorumlu Başbakan Yardımcısı Vondra, Bulgaristan'dan özür dilemiştir. Ancak enstalasyon kaldırılmamış, yalnızca Bulgaristan görüntüsünün üzeri siyah bir bezle kapatılmıştır (Resim: 55).



Resim 55: David Cerny, *Entropa*, (Ayrıntı-3), Brüksel, 2009

Kaynak: <http://www.belgraded.com/in-defense-of-entropa>

http://www.novinite.com/view_news.php?id=103397

Entropa'nın bütün üye ülkelerde de hoşnutsuzluk yarattığını, ancak enstalasyonu kaldırmayacaklarını söyleyen Çek Cumhuriyeti'nin Avrupa İşlerinden Sorumlu Başbakan Yardımcısı Alexandr Vondra; bunun bir sanat eseri olduğunu, sanatçıya özgürce ifade fırsatı verdiklerini ve sorumluluğunun da sanatçıya ait olduğunu, yapılanın kendi tavırlarını yansıtmadığını belirtmiştir.

3.1 Güncel Sanat-Teknoloji İlişkisi ve Yaratılan Direnme Ortamları

İçinde yaşadığımız yüzyıl; tüm yaşam ve üretme biçimimizi etkileyen dijital teknolojilerin; internet gibi yeni medya olanaklarının sanat ortamında da yoğun bir şekilde kullanılmaya başlandığı bir yüzyıldır.

Günümüzde bilgisayar programları ile yapılan sanat üretimlerinde; gelişkin grafikler, çlgın animasyonlar, simülasyonlar ile yapılmış; eleştirellikten uzak işler öne çıkmaktadır. Bazı sanatçılar yeni tekniklerin biçimsel büyüünde takılı kalmışlardır. Örneğin Fraktal Sanat yapan sanatçıların pek çoğu basit fraktal sarmalları tekrarlayarak illüstratif etkinin ötesine geçememişlerdir. Sven Geier, *Deep Dive* (2012) adlı çalışması bu duruma uygun bir örnektir (Resim: 56).



Resim 56: Sven Geier, *Deep Dive*, 2012

Kaynak:

http://www.abstractdigitalartgallery.com/artist_gallery_Sven_Geier_fractal_art_work.htm

Ama yeni tekniklerin sunduğu imkanları kullanarak; eleştirdikleri ilişkileri ve sistemleri görünür kılmaya çalışan sanatçılar da vardır. Sanatçı ile izleyiciyi etkileşimli olarak biraraya getirmeyi başaran David Cerny, bu kategoriye giren bir sanatçıdır. 2004’de yaptığı ‘*İşeyen İki Adam*’ heykeli (Resim: 57), yeni teknolojileri ve iletişim olanaklarını kullanarak gerçekleştirdiği bir projedir. Sanatçı bu projeyi; yüzyıllardır istila ve yıkım altındaki ülkelerinde öfkelerini içinde tutan ve bu duruma yıllarca seslerini çıkaramayan Çek’lere ithafen yapmıştır.

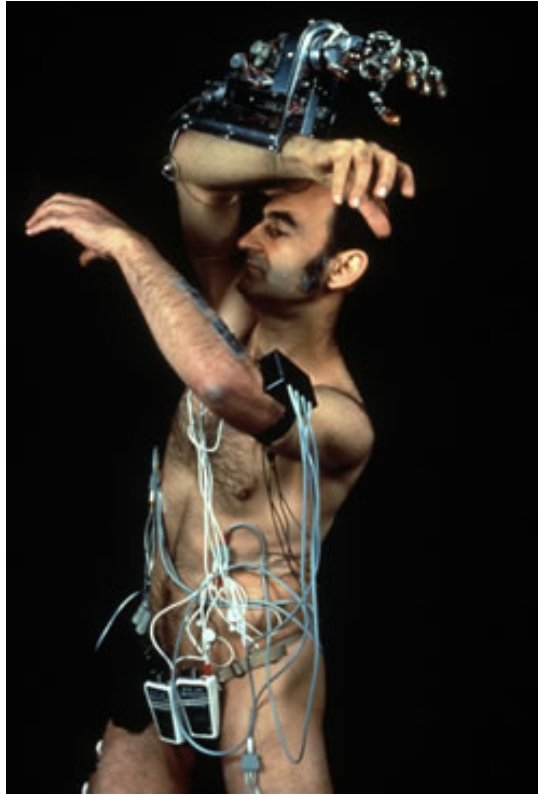
Kampa’da, Franz Kafka Müzesi’nin önündeki bu heykel grubu; *Çek Cumhuriyeti haritası* şeklinde bir havuzun içinde yeralan iki bronz figürden oluşmaktadır. Gerçek insan bedeni boyutundaki bu iki erkek figürü, çişlerini yaparken hareket etmektedirler. Hareket, bir çift mikroişlemci tarafından elektronik bir mekanizma ile gerçekleşir. Figürler penislerinden akan su ile Prag’da yaşayan ünlülerin söylediği sözlerden alıntılar yazarlar. Ama izleyici eğer heykellerin hemen yanında bir yerde yazılı olan +420 724 370 770 nolu telefona mesaj gönderirse, bu ünlülerin alıntıları kesilir ve cep telefonundan yazılan mesaj heykeller tarafından havuza yazılmaya başlanır.



Resim 57: David Cerny, *Two Men Peeing*, Prag, 2004

Kaynak: <http://www.guardian.co.uk/travel/2012/aug/10/david-cerny-sculpture-walk-prague-city-break>

Avustralyalı performans sanatçısı Stelarc (Stelios Arcadiou - d. 1946), bedeninin doğa tarafından verilmiş özelliklerini aşmak için teknolojiyi kullanır. Sanatçının amacı ek-bedenlerle uzakta olan mekanlara erişebilmek ve insan-makina arasında ortak yaşam olasılıklarını çoğaltmaktır. Sanatçı teknolojinin insan varlığının doğasını değiştirmesi gerektiğine inanmaktadır. Ona göre, beden uyum sağlamak için ölümsüz olmalı ve biyolojik, kültürel ve gezegene ait bağları koparmalıdır. Bu amaçla sanatçı evrim-sonrası olası deneyler önerir ve “İnsan yaşamını uzatmak amacıyla protezleri kullanıma soktuğumuzda evrim-sonrası bir gelişmenin de yolunu açıyoruz”¹⁶⁹der. Sanatçı siber-beden’i; yalnızca benliği hayatta tutmak amacıyla değil, verim gücünü arttırmak ve alternatif zeka sistemlerine girişmek amacıyla geliştirilmiş bir sistem haline getirmekten yanadır.



Resim 58: Stelarc, *Third Hand* , Performans, Tokyo, 1980

Kaynak: <http://osmanerden.wordpress.com/2010/09/10/teknoloji-vucuda-geldiginde/>

¹⁶⁹ Stelarc, “Psiko-Stratejilerden Siber-Stratejilere: Protetik, Robotik, Tele-Varoluş”, **art-ist güncel sanat seçkisi**, No:1(Haziran-1999), s.34.

Stelarc'ın *genişletilen beden süreçleri*; beyin dalgaları (EEG), kaslar (EMG), nabız (Plethysmogramm) ve kan dolaşımı ile ilgilidir. Sanatçının performansları internet üzerinden harekete geçirilebilecek *siber-beden* üzerine kuruludur. Stelarc kendini kablolar aracılığıyla bir bilgisayara bağlamaktadır. İzleyicinin *bilgisayara yolladığı sinyaller*, kablo aracılığıyla Stelarc'ın bedenine aktarılır ve bilgisayardan aldığı bu sinyallerle sanatçının bedeni harekete geçer..

Sanatçı *Üçüncü El* (Resim: 58-59-60) adlı performansında sağ koluna protez olmayan yapay bir el ilıstirmiştir. Bu el karın ve bacak kaslarından gelen EMG sinyalleri tarafından bağımsız bir biçimde harekete geçirebilir. Üçüncü El, tutma ve bırakma mekanizmalarına sahiptir ve 290 derece dönebilir. Sanatçı, insanın doğal işlevlerinin ve mekanik gücün elektronik düzenlemesi ve fizyolojik denetimin iç oyunlarından çıktığına inandığı *Üçüncü El Performansı*'nı şöyle anlatır:

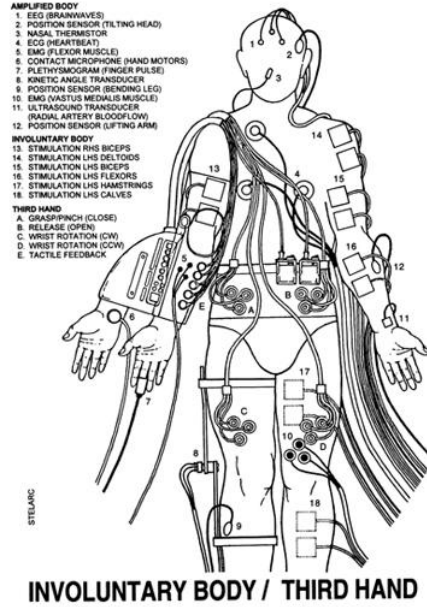
Beden kendisinin dışsal manipölatörlerini harekete geçirirken, gerçek sol kola uzaktan kumanda edilir, bu kola iki kas yönlendirici tarafından devinim katılır. Kaslar üzerine yerleştirilen elektrotlar parmakları içeri doğru kıvrır, dirseği döndürür ve kolu havaya doğru fırlatır. Kol devininin başlamasıyla performansa geçilir ve uyarıcıların sinyalleri üçüncü elin motor sesleri yanında bir ton kaynağı olarak kullanılır. Beden inşa edilen ve karşılıklı etkileşim içinde kumanda edilen ışıık yerleştirmesi içinde hareket eder. Bu ışıık enstalasyonu bedendeki elektriğin deşarjına titreşim ve ışıımalarla yanıt verir ve bazen eşzamanlı bazen zıt bir biçimde tepki verir. Işıık, bedenin aydınlatılması olarak değil, bedenin ritimlerinin bir manifestosu olarak ifade kazanır. Performans, içsel vuruşların ve dışsal jestlerin denetim altında tutulan, mecburi ya da istem dışı olan devinimlerinden oluşmuş bir kareografidir.¹⁷⁰

Stelarc'a göre; teknolojinin hızından ve gücünden insanın gözü korkmuştur. Beden artık yığılan bilgilerin niceliğinin, çapraşııklığının ve niteliğinin altından kalkamamaktadır. Ona göre sorun: *“iki ayaklı nefes alan, iki gözle gören ve 1400gr ağırlığında bir beyne sahip olan bedenin artık makul bir biyolojik biçim olup olmadığıdır.”*¹⁷¹ Verimi, yaşı ile ters orantılı olan beden ne olağandışı bir verimliliğe, ne de dayanıklı bir doğaya sahiptir. Hastalıklara açıktır, çabuk yorulur ve çoğunlukla

¹⁷⁰ A.g.m., s.37.

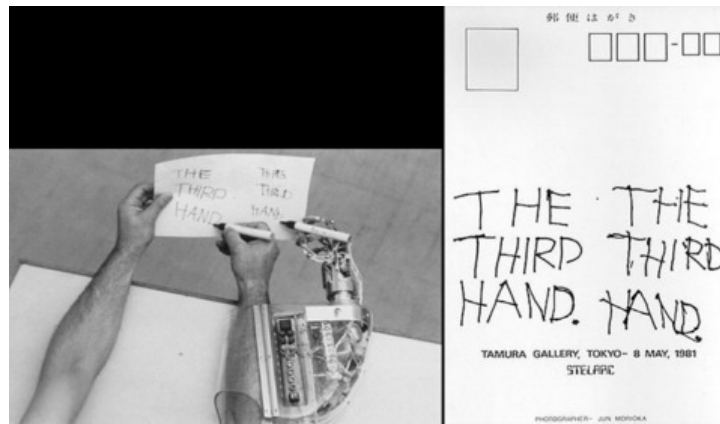
¹⁷¹ A.g.m., s.34.

gerektiğince işlemez. Kesin ve genç ölümlere eğilimlidir. Yaşam parametreleri zorunluluklara bağlıdır:



Resim 59: Stelarc, *Third Hand*, Diyagram, 1990

Kaynak: http://cec.sonus.ca/econtact/14_2/donnarumma_stelarc.html

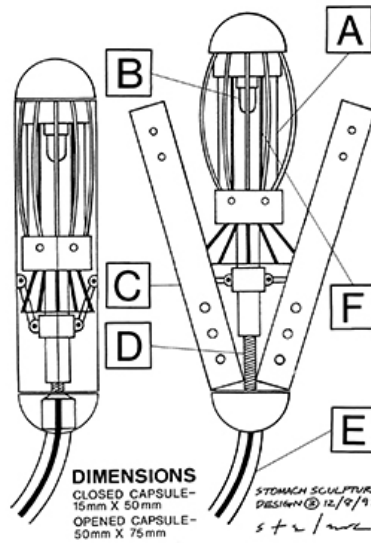


Resim 60: Stelarc, *Third Hand*, Üçüncü El'in kullanımı, 1982

Kaynak: <http://audiovisualacademy.com/blog/en/2012/05/28/robotic-art-chronology-p-3-1980-1990s/>

yemeksiz birkaç hafta, susuz birkaç gün ve oksijensiz birkaç dakika yaşayabilir. Esnek bir tasarım yoksunluğundan ve fazla tepki gösteren bağışıklık sisteminden ötürü, gerektiği gibi işlemeyen organları yenisiyle değiştirmek zordur. Bedeni biçim ve işlev anlamında modası geçmiş olarak nitelendirmek teknolojik çılgınlığın bir ürünü olarak algılanabilir, ne ki, bu tam da insan düşüncesinin en yüksek noktasına denk geliyor olabilir. [...]Beden yaşlanmıştır. Felsefenin ve insan fizyolojisinin sonuna gelmiş bulunuyoruz.¹⁷²

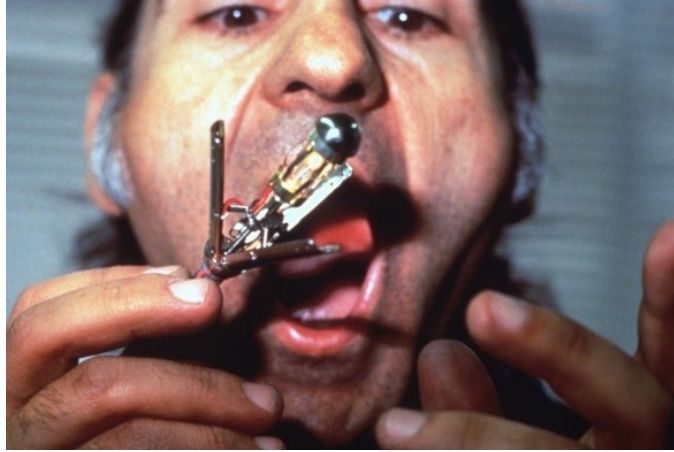
Stelarc'ın amacı 'yapay yaşam'ın artık biyolojik evrimi simüle eden bilgisayar programlarında kalmaması ve yapay zeka'nın artık belirli çalışma konularında kullanıma sokulan uzmanlık sistemleri anlamına gelmemesidir. Bedenin makinelerle gittikçe çapraşıklılaşan biçimde içiçe geçmesi, yüksek frekansta karşılıklı etkileşim içine girmesi gerekmektedir. Bu süreci gerçekleştirebilmek için elektronik mekanın artık sadece bilgi edinmekle yetinmeyip, çıplak fizyolojisi ve içinde bulunduğu çevrenin dışına taşarak bedenin işletimsel parametrelerini genişletmesi ve güçlendirmesi gerekecektir.



Resim 61: Stelarc, *Stomach Sculpture*, Diagram, 1993

Kaynak: http://cec.sonus.ca/econtact/14_2/donnarumma_stelarc.html

¹⁷² A.g.m., s.34.



Resim 62: Stelarc, *Stomach Sculpture*, 1993

Kaynak: <http://osmanerden.wordpress.com/2010/09/10/teknoloji-vucuda-geldiginde/>

Bedenin içine bir sanat yapıtı yerleştirmek ister Stelarc. ‘*Mide Heykeli*’ (Resim: 61-62) adlı yapıtı ile teknolojiyi sadece bedene eklemlemekle kalmayıp onun içine yerleştirmeyi denemiştir. Düşüncesi, heykeli içsel bir mekana yerleştirmektir. Böylece, “*teknoloji bedenin içine taşınmaktadır ve onun içinde bir protez olarak değil, estetik bezeme olarak yer alacaktır.*”¹⁷³ 50 x 14 mm. boyutunda bir kapsül içine saklanmış heykel, kontrol aygıtı ile beraber yutulur ve mideye ulaşır. Mide bir endoskop parçası aracılığıyla hava pompalanarak şişirildikten sonra, esnek biçimde idare edilen kablounun kullanıldığı bağlantı ve yardımcı motor aracılığıyla heykel 80 x 50 mm. boyutuna getirilir. Bir *Piyezo-ses* aygıtı mide içinde yerleştirilmiş yanıp sönen ışık küresi ile eşzamanlı olarak çınlar. Heykel titan, paslanmaz çelik, gümüş ve altın gibi metallerden oluşur. Heykel, bedenden dışarı çıkarılması için yeniden kapsülün içine katlanır. “*Sanat, bir beden aracılığıyla görülmek ya da üretilmek yerine içerilmektedir. İçi boş beden bir benlik ya da ruh’un değil, bir heykelin konakladığı mekan haline gelmiştir.*”¹⁷⁴

Güncel sanatta yeni teknolojilerin kullanımına iyi örneklerden biri de İstanbul’daki bağımsız sanat inisiyatiflerinden *boDig*’dir. İnisiyatif; dans, performans,

¹⁷³ A.g.m., s.37.

¹⁷⁴ A.g.m., s.37.

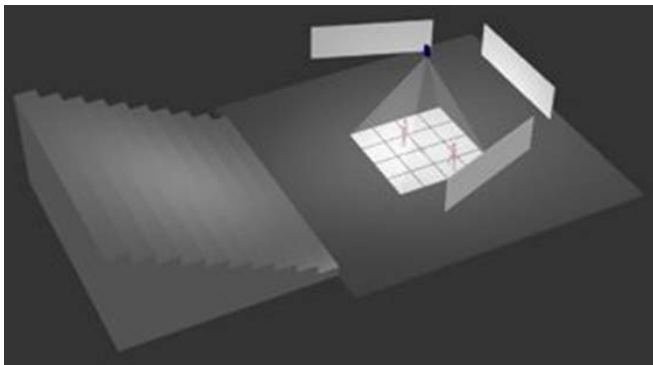
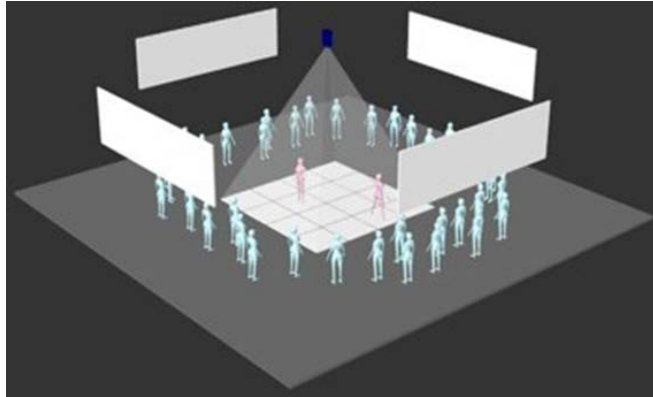
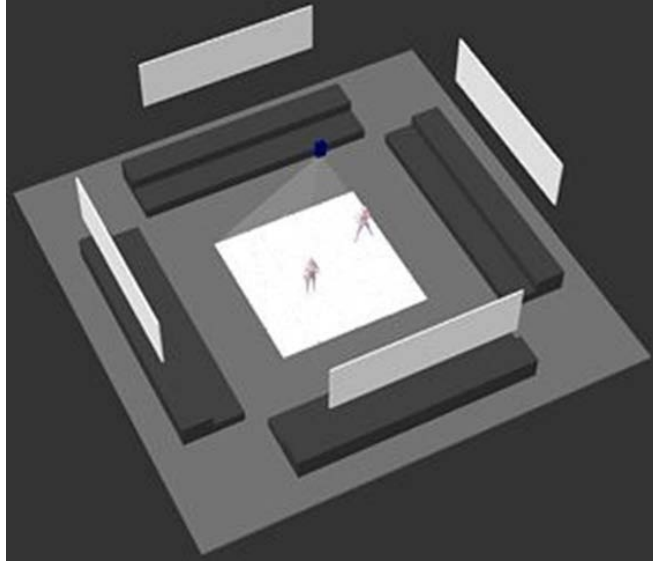
plastik sanatlar, tasarım, mimari, yeni medya, mühendislik ve tıp gibi pek çok disiplinlerden yararlanarak deneysel projeler yapmaktadır. Projelerinde bedeninin bugünün teknolojileriyle şekillenmesine düşünsel ve eleştirel bir tavır getiren sanat işlerine öncelik vermektedir.

Zaman zaman uluslararası etkinlikler düzenleyen boDig, 2008’de Fransız topluluk Cie Mulleras’ı Türkiye’ye davet etmiştir. Topluluk 1998’den bu yana çalışmalarını önce web ortamında oluşturup ardından da sahne çalışmasına dönüştürmektedir. Böylece yeni teknolojilerin önerdiği ifade biçimleri ile dans, müzik, video, interaktif ve multimedya bölümleri arasında etkileşim sağlanmaktadır.

Cie Mulleras yeni teknolojilerin sunulduğu yeni sanatsal ifade alanlarını araştıran bir topluluktur. Topluluğun izleyiciyi aktif olarak sanat oluşumunun içine çektiği çalışmalarından biri ‘96 Détails’ (Resim: 63-64) dır. Proje interaktif kullanıcıya yönelik bir web çalışması olarak başlamaktadır. Topluluğun internet sitesindeki 96 adet dans sekansında zaman, mekan, yön, ses ve renk üzerinden değişiklikler yapabilen kullanıcı, kendi koreografik seçimini oluşturabilmekte ve sitede bulunan video kesitlerinden web çalışmalarının sahne ortamına nasıl taşındığı izleyebilmektedir. Kullanıcı web ortamındaki versiyonlarla Cie Mulleras’ın internet sitesinden girip oynanabilmektedir.

‘Traces-96 Détails’ projenin İstanbul’da Talimhane Tiyatrosu’nda gösterilen sahne performansıdır. Çalışma; Web’de oluşturulan imge, hareket, ışık, ses, metin ve grafik öğeler ile dansçının sahne üzerinde canlı performansının ilişkilendirmesi ile oluşmuştur.

Günümüzde internet üzerinden bilişim teknolojisini kullanan sanatçılar; veri yönetimi, ağ bağlantıları, veri tabanı ve yazılım tasarımı ve sistem yönetimi gibi pek çok tekniği projelerinde kullanmaktadırlar. 2000’li yılların internet sanatı, 90’larda olduğu gibi internet ortamının olanaklarını biçimsel olarak zorlayan işlerden değil; daha çok ağ üzerine, ağın nasıl oluştuğu üzerine yapısal çözümlemelerle uğraşan ve sosyal/politik sorunları irdeleyen işlerden oluşmaktadır.



Resim 63: *Cie Mulleras, 96 Détails, scenography*

Kaynak: http://www.mulleras.com/96d/e_96ds.html



Resim 64: Cie Mulleras, 96 Détails, İstanbul, 2009

Kaynak: <http://www.aylinkalem.blogspot.com/>

İnternet kolay erişilebilir bilgi ortamı oluşturması ile bir özgürlük alanı olmasına rağmen, bilginin kontrolü bu ortamda da geçerlidir. Bir yandan küresel sermaye interneti, tüketicinin eğilimlerini izlemek ve yönlendirmek açısından bir araç olarak kullanırken; diğer yandan internet, denetime direnen, farklı deneyimler sunan, ticarileşmeye karşı serbest paylaşım alanı olarak tanıyan bir alan yaratmaktadır. İnternetteki sunucu-istemci (server-client) modelinde sunucu(server)ların kontrolü, belli kurum ve kişilerde olmak durumundadır ve dolayısıyla bilginin kontrolü de bu kişi veya kurumlardadır. Ancak bu alanda da kontrolü kırarak tasarımlar yapılmaktadır. Örneğin *web 2.0* gibi internet kullanıcılarının ortaklaşa ve paylaşarak yarattığı sistemler devreye girmektedir. Ama *web 2.0* gibi sistemler kullanıcıların içerik üretip paylaşmaları için önemli olsa da, blogger (www.blogger.com)ı satın alan *google* herhangi bir sebepten dolayı sunucularını kapatsa, bir çok insanın blogu ortadan yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalacaktır. Ancak bu olasılığa karşı da bir direnç olarak *p2p* geliştirilmiştir. *p2p*

hem sansürü kontrol edilemez hale getirmekte hem de son bilgisayar üzerindeki enformasyon yok oluncaya kadar enformasyonun ortadan kalkmamasını sağlamaktadır. Örneğin, İnternet Sanat yapan Andreas Weberg (d.1968) “P2P Art – The aesthetics of ephemerality” adlı çalışmasını bu sistemle üretmiştir. Sanatçı filmlerini p2p üzerinden bir kişi ile paylaşınca, filmi kendi makinasından silinse bile diğer paylaşımcılardan silinmemektedir. İnternette genel olarak web yerini kullanıcıların üretim yaptığı Google, Flickr, YouTube, MySpace gibi web servislerine bırakmaya başlamıştır. Ancak *web sevislerine bağımlı duruma gelmeye* karşı da, merkezi odakların oluşmasını kıracak *ShiftSpace* gibi alternatif geliştirme ve paylaşma platformlarının oluşması da gecikmemiştir.

Küresel politik stratejilerle donanmış devletlere ve çok uluslu şirketlere tahakküm ve yayılma konusunda internetin sağladığı imkanlar oldukça büyük boyuttadır. İnternet; iktidar odaklarına, bastırma gücü vermekte ve herkesi gözetim, izleme, dinleme, fişleme, sansür yoluyla kontrol altında tutma imkanı sağlamaktadır. Diğer yandan internet, etkileşim imkanlarıyla *iktidara karşı bir örgütlenme alanı* da yaratmaktadır. Bu alanda iktidar mekanizmaları dışında örgütlenmelerle; iletişimi ağını genişletme, küresel çapta destek alabilme, kamuoyunu etkileme mümkün olabilmektedir.

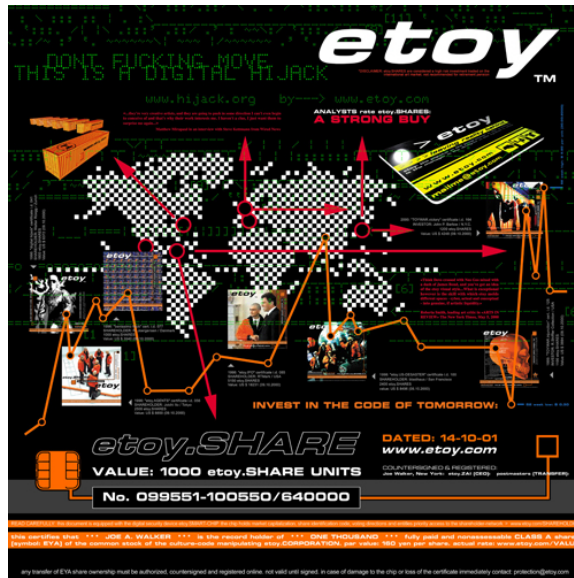
İsviçre’de oluşan digital sanat grubu *etoy*; 1994 yılında, grup isim benzerliği nedeniyle kendilerini kapattırmak isteyen eToys Inc. şirketine karşı açtığı savaşı global bir sanat eylemine dönüştürmüştür. Grup; sanatçılar, tasarımcılar, mimarlar, popstarlar, pazarlamacılar, sistem mühendisleri ve kod yazarlarından oluşmuştur. Başlangıçta 25 kurucu ile hissedarlarının gizli tutulduğu ‘*etoy.CORPORATION*’ adında bir şirket kurulmuştur. Sonraları ‘*etoy.SHARES*’ (Resim: 65) adını alarak, *etoy* hisseleri halka, yatırımcılara açılmış ve *etoy* ağı genişlemeye başlamıştır. *etoy*:

çağımızın kaynaklarını, araçlarını ve yasal sistemini alır ve onlardan ‘birleşik (corporate) bir heykel’ oluşturur. Çağımızın şirket yapısını, bu yasal sistemi sabote etmek amacıyla kullanır. etoy’un sloganı, ‘gerçekliği geride bırakmak’tır. Amacını, ‘enformasyonun ve malların seri üretimi ve tüketimi, küresel ulaşım, markalaşma, kârın maksimizasyonu, artan karmaşıklık, teknolojinin hayata nüfuzu ve sanallaşma gibi kararsız parametrelerin hakimiyeti altındaki bir dünyada; sanatsal üretimi, bu

yeni parametrelere göre dönüştürmek' olarak tarif eder. Bu doğrultuda çeşitli organizasyonlar düzenler, dijital uygulamalar üretir, 'hacking/hijacking' eylemleri gerçekleştirir. Şirketin kurucuları kendilerine 'ajanlar' ('etoy.AGENTS') olarak hitap ederler.¹⁷⁵

Şirket internet dışında da eylemler gerçekleştirir. 1995'te 'etoy.INTERNET-TANK-SYSTEM' adlı projesini başlatır, çeşitli etkinlikler düzenler, festivallere katılır. 1996'da etoy, digital hijack (dijital adam kaçırma) projesini başlatır. Bu projede 2400 civarı popüler kelime kullanılır, arama motorlarında ilk 10 sayfada çıkması sağlanan sahte bir site hazırlanır ve siteye girenlere 'rehine' yakıştırması yapılır. Bir ay sonra 600.000 kişi 'rehin' alınmıştır.

1996'ta CIA etoy'la ilgili soruşturma başlatır. Soruşturmanın sebebi, 'etoy.ANONYMOUS-MAILER' isimli bir hesaptan ABD başkanına gelen şantaj ve tehdit mailleridir. Bu mailler, 'etoy.ANONYMOUS-MAILER' adında, kullanıcıların gerçek e-posta adreslerini saklayan bir servisten atılmıştır. Ayrıca, Avusturya Polis Teşkilatı da etoy'a karşı soruşturma başlatır, anti-terör timinden özel ajanları devreye sokmuştur.



Resim 65: etoySHARE, 1998

Kaynak: <http://www.e-skop.com/skopbulten/etoy-gercekligi-geride-birakmak/881>

¹⁷⁵ Ali Halit Diker, "Etoy: Gerçekliği Geride Bırakmak", *Skop Dergi(Bülten)*, 2012, <http://www.e-skop.com/skopbulten/etoy-gercekligi-geride-birakmak/881> (7 Ocak 2013), par.2.

Etoy ajanları, 1997’de iki eylem gerçekleştirir, Bunlardan biri Zürih  ehrinin İsviçreli pop grubu YELLO’ya layık gördüğü ödülün kutlama partisine yönelik bir eylemdir. Güvenlik görevlileri kılığında partiye katılan ‘etoy ajanları’; parti katılımcılarına, içlerinde YELLO’nun  arkılarından birinin remix’i  aldıktan sonra 45 saniye içinde çözülmezse bilgiyarlarını çökertecek hazır bir html kodu içeren disketler hediye eder. Ayrıca YELLO’nun resmi internet sitesi ‘hack’lenir. Aynı yıl ikinci eylem, Budapeşte’de bir galerideki partide gerçekleşen ‘hack/hijack’ eylemidir. Galeriye gelen her ziyaretçinin kimlik bilgileri ve parmak izleri alınmış, her birine birer numara ve ‘etoy güvenlik kartı’ verilmiştir. Yazılan html kodu, her ziyaretçi için bir profil oluşturmuş ve ziyaretçilerin hareketlerini takip etmiştir. Bu bilgiler parti boyunca duvarlara yansıtılır. Ayrıca mekana gelen ziyaretçiler, gülme gazı solumaya mecbur bırakılmıştır. 1998’de benzer eylemler yapılmıştır. Bu tarz ‘hacking/hijacking’ eylemleri etoy’un tanınırlı ını (etoy.CELEBRITY-STATUS) artırmış, hisselerinin değerlerinin yükselmesini sağlamıştır. Aynı yıl, etoy 4 adet kargo tankının inşası için yeterli kaynağı oluşturabilmek amacıyla, etoy hisselerini (etoy.SHARES) halka ve sanat koleksiyonerlerine açmıştır. Hisseler ilk kez 25 Ocak 1998’de, Viyana’da halka sunulmuş, ilk hisse alımını Avusturya’lı bakan Viktor Klima, Avusturya Sanat Koleksiyonu Artothek için yapmıştır. Sonraları Migros’a bile satılan etoy hisseleri, *“uzmanlar tarafından kesinlikle tavsiye edilmeyen, yüksek riskli ve finans piyasası normallerinin dışında seyreden hisselerdir. Pazarda ‘gerçek’ ürünler olarak karşılıkları bulunmaz. etoy’a göre, bizzat bu hisseler ‘sanat ürünleri’dir.”*¹⁷⁶

ABD merkezli e-ticaret  irketi eToys, etoy’a internet sitesinin isim hakları için 530.000 \$ ve kendi hisselerinden pay vermeyi teklif etmiştir. etoy bu teklifi reddetmiştir. Bunun  zerine, 8 Ekim 1999’da eToys, etoy’a karşı dava açmıştır. Basında davanın sebebi: *“eToys.com’a girmek isteyen çocukların yanlışlıkla etoy.com’a tıklayıp bu ‘kötü adamlarla’ kar ıla ması ihtimali sebebiyle aile değerlerinin karşı karşıya olduğu tehlikeyle”*¹⁷⁷ açıklanmıştır. Asıl sebep ise, eToys’un, etoy.com nedeniyle müşteri kaybetmesidir. 15 Kasım 1999’da, etoy kendine yapılan bu saldırıya karşı ata a geçer ve ‘TOYWAR’ı (Resim: 66) başlatır. TOYWAR.com, eToys’un etoy.com’u ele

¹⁷⁶ A.g.m., par.11.

¹⁷⁷ A.g.m., par.13.

geçirmesini engellemek üzere kurulmuştur. etoy, rakibi ile yasal yolla değil, internet ağlarını ve basın yetkililerini örgütleyerek savaşı. Başlatılan eylemde 1799 kişi birçok farklı alanda mücadele vermiş; internette, duruşma salonlarında ve NASDAQ'ta oynanan oyunlarla, etoy ve destekçileri, eToys'u caydırmayı becermişlerdir. etoy.com'da bu olay şu şekilde yorumlanır: *“TOYWAR sizin gerçeklik kavrayışınızın ötesindedir! Onu kimse kontrol edemez. Onun yaygın ve yok edilemeyecek kadar karmaşık olan beynini 1799 ajan inşa etmiştir. Para ve güç bu sisteme dokunamaz bile.”*¹⁷⁸



Resim 66: etoyTOYVAR ,1999

Kaynak: <http://www.e-skop.com/skopbulten/etoy-gercekligi-geride-birakmak/881>

Etoy'un eToys'a karşı kazandığı bu zaferden sonra katılımcı olan 1799 kişiye etoy hissesi verirmiş ve tümü 'etoy.CORPORATION'un etkinliklerinde söz sahibi olmuşlardır.

¹⁷⁸ A.g.m., par.16.

Sistem ile izleyici/katılımcı/kullanıcının birlikte üretimine olanak tanıyan internet sanat türlerinden biri de *İşlemsel Sanat*'tır. Burak Arıkan, İşlemsel Sanat'ı yöntem olarak benimsemiş bir sanatçıdır. Makina ve insan etkileşimiyle büyüyen ağılı sistemler onun projelerinin zeminini oluşturur. Sanatçı, “*mevkiler, ayrıcalıklar ve gizlilik üzerinden işleyen sanat dünyasını; serbest erişim, açık paylaşım ve katılımcı prensiplere dayalı işleyen teknolojik sistemlerle incelemeye*” almaktadır.¹⁷⁹ Arıkan, kendiliğinden organize olabilen bir yazılım-diyagramlar kullanmaktadır. Kendi üretimi olan özel yazılım ile oluşturduğu sistemlerden kesitleri baskı, animasyon, görsel yazılım, çeşitli elektronik ve fiziksel malzemeler olarak sunmaktadır.



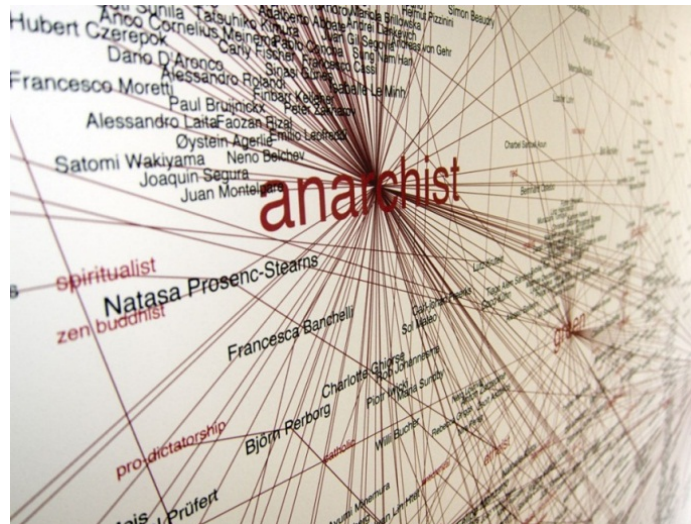
Resim 67: Burak Arıkan, *Sanatçılar ve Politik Eğilimleri Ağı*, Enstalasyon, 7. Berlin Bienali, 2012

Kaynak: <http://burak-arikan.com/tr/network-map-of-artists-and-political-inclinations-bb7>

Arıkan, ‘*Sanatçılar ve Politik Eğilimleri Ağı*’ adlı projesini, 7. Berlin Bienali’ne başvuran sanatçıların politik eğilimlerine göre oluşturmuştur (Resim: 67-68-69). Haritada isimler, kendiliğinden organize olabilen bir yazılım-diyagram üzerinde ortaya

¹⁷⁹ Burak Arıkan, 2011, <http://burak-arikan.com/tr/artist-collector-network> (17 Mart 2013), par.2.

çıkan merkezi aktörleri, dolaylı bağlantıları ve kümeleri göz önüne sermektedir. 4592 sanatçı ve 395 tekil politik görüş içeren haritada, herhangi bir politik görüş bildirmeyenler *bağlantısız* olarak gösterilmiştir.



Resim 68: Burak Arıkan, *Sanatçılar ve Politik Eğilimleri Ağı*, (Digital Baskı Ayrıntı-1), 7.
Berlin Bienali, 2012

Kaynak: <http://burak-arikan.com/network-map-of-artists-and-political-inclinations-bb7>



Resim 69: Burak Arıkan, *Sanatçılar ve Politik Eğilimleri Ağı*, (Digital Baskı Ayrıntı-2), 7. Berlin Bienali, 2012

Kaynak: <http://burak-arikan.com/tr/network-map-of-artists-and-political-inclinations-bb7>

Arıkan'ın özel yazılımla hazırladığı bir başka projesi de MYPOCKET'tır (Resim: 70-71-72). Günlük yaşam ile bilgisayar ağlarını buluşturduğu bu projede, ağda yaşayan ve geleceği öngören bir yazılım geliştirmiştir. Sanatçı, *bankada biriken harcamalarını* bir programla kendi bilgisayarına indirmiş ve orada işleyip; bir bankacı analistin yapabileceği gibi analiz etmiştir. *Son üç yıl içerisinde yaptığı harcamalarına* bakarak ve tahminler yapmaya başlamıştır. Dolayısıyla kullandığı program geçmişteki bilgilere göre her gün bir sonraki gün ne alacağını tahmin etmeye çalışmıştır.

Arıkan, MYPOCKET'ı New York'ta (2009) Neuberger Sanat Müzesi'nde; online yazılım, HD video, liste, fişler den oluşan *yerleştirme* olarak izleyiciye açmıştır.



Resim 70: Burak Arıkan, MYPOCKET, (Digital Grafiklerden bir kesit - 1), 25 Ağustos 2006

Kaynak: <http://burak-arikan.com/tr/mypocket>

Bu proje sanatçının insanları yönlendirmek, yönetmek için gözetleyen sisteme karşı bir tepkidir. Arıkan kendi web sitesinde bu projeyi şöyle tanımlar:

MYPOCKET sanatçının günlük banka hareketlerindeki örüntüleri analiz ederek her gün bir sonraki gün ne alacağını tahmin eden bir yazılımdır.

Bu tahminleri ve gerçekleşen alışverişleri ortaya çıkarak, kişisel finansal kayıtlarını dünyaya açar. Herkes bu tür finansal kayıtları normalde gizli tutar, oysa finansal kurumlar güvenirliliğimizi ölçmek amacıyla veya promosyon satmak amacıyla sürekli olarak finansal hareketlerimizi analiz ederler. MYPOCKET sisteminde sanatçının üç yıllık harcama geçmişi, gelecekteki harcamalarını öngörmek üzere özel bir yazılım ile analiz edilir; bu öngörüler bazen de gelecekteki seçimlerini belirleyerek, hem sanatçının hem de yazılımın birbirine uyum sağladığı bir sistem yaratır. Günümüzün tekno-kültürel ortamından yola çıkan MY POCKET (Cebim), yaşayan fiziksel/dijital bir işleme karma bir arayüz getirir.¹⁸⁰

MYPOCKET, günümüzün tekno-kültürel ortamından esinlenerek, kendisini 3 değişik arayüz üzerinden gösterir:

1. Banka İşlemleri RSS kullanılan RSS haber yayımlama formatı binlerce kaynaktan sürekli akan bir bilgi seline bağlanmamızı sağlar. MYPOCKET Burak'ın günlük alışverişlerine RSS okuyucunuzdan tıpkı haberleri takip ettiğiniz gibi takip edebilmenize imkan veriyor. Böylece erişilebilirliği arttırarak açıklığın altını çiziyor.

2. Banka İşlemleri Ağı: Bir sonraki alışverişleri tahmin etmek için iki yıllık alışverişlerin birbirleriyle olan ilişkisine bakılıyor. Ortak alışveriş kategorileri, ortak haftanın günü ve aynı haftası gibi noktalardan kurulan ilişkiler zaman içinde gelişiyor. Banka İşlemleri Ağı ile bu dinamik ilişkilerin tümüne bir anda, yani henüz işlenmemiş bir mantık örgüsüne bakıyoruz.

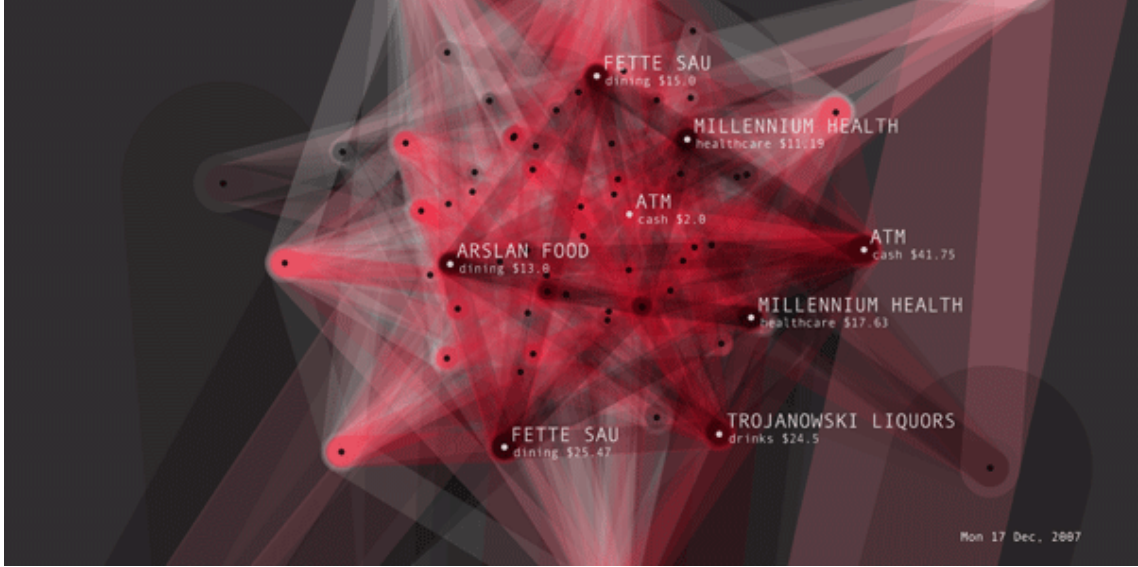
3. Tahmin Edilmiş Nesneler: Kasıtlı bir analiz sonucunda gelecekte olacağı tahmin edilen bir olayın gerçekleştikten sonraki fiziksel kanıtları. Yaşamın yan ürünleri. MYPOCKET projesinde Burak, banka kartıyla yaptığı alışverişlerin fişlerini saklıyor, ve tahmin edilenleri “tahmin edilmiştir” diye işaretliyor. Bu fişler hem yapılan alışverişin bilgilerini içerdiği için hem de varlıkları önceden bilinmiş oldukları için birer eşsiz nesne oluyor.¹⁸¹

Bu projede gözetlenme olgusu, bankalar tarafından zaten sürekli olarak takip edilen harcamalarımız üzerine işlemektedir. Banka işlemlerinin birbirleriyle kurdukları ilişkiler görsellenirken; iki işlem arasında bağlantı oluşması için ya aynı kategoride

¹⁸⁰ Burak Arıkan, 2008, <http://burak-arikan.com/tr/mypocket>(15 mart 2013), par.1.

¹⁸¹ Ali Miharbi, “Cepler Sonuna Kadar Açık”, *Düğümküme*, 2008, <http://dugumkume.org/cepler-sonuna-kadar-acik/> (15 Mart 2013), par.2.

olmaları, ya haftanın aynı gününde gerçekleşmiş olmaları, ya da ayın aynı haftasında gerçekleşmiş olmaları gerekmektedir. Çizgi kalınlıkları ise bağlantının iki ucundaki harcamaların toplamını göstermektedir.



Resim 71: Burak Arıkan, MYPOCKET, (Digital Grafiklerden bir kesit - 2), 17 Eylül 2007

Kaynak: <http://burak-arikan.com/tr/mypocket>

Arıkan bu projesi için şu yorumu yapmıştır:

Sanat olarak çalışan sistem üretiyorum. Bazı işlerim kendi kendine veya sadece benimle etkileşerek çalışan sistemler, mesela MYPOCKET; bazıları çok kişinin katılımıyla çalışan sistemler, mesela Meta-markets. Bu sistemler sadece çalışmıyor, zamanla büyüyor. Yani bugün baktığında farklı yarın baktığında farklı şeyler deneyimleyebilirsin. Bu sistemler aynı zamanda birden fazla donanım üzerinde çalışıyor ve işlerle birden fazla farklı arayüzden etkileşim kurabiliyoruz. Şimdi bu tarfilere göre sistemlerin kendileri bana ve beraber çalıştığım kişilere ait ve kopyalanamaz (bu teknolojik olarak da zor bir şey).¹⁸²

Sanatçının “My Pocket” projesinde yaptığı şey bir deneye yol açmak, kendini bir deneyin içine koymaktır. Bu deneyde, program her gün sanatçının ne aldığını tahmin

¹⁸² Burak Arıkan, “Yeni Medya mı İşlemsel Sanat mı Kime Ne?”, *Düğümküme*, 2008, <http://dugumkume.org/yeni-medya-mi-islemsel-sanat-mi-kime-ne/> (15 Mart 2013) , yorumlar :10.

etmeye çalışıyor. Sanatçı onun tahmin ettiklerini gerçekleştirdikçe program iyileşiyor. Yani program ile karşılıklı birbirlerine adapte olma durumu var. Bu karşılıklı adaptasyon gözlem yapılmasına açık bir deneyi oluşturuyor. Arıkan'ın yarattığı program sonuçta herhangi bir bankanın yaratabileceği bir program, muhtemelen de sahip oldukları bir programdır. Bu tür bir program hazırlama klasik bilgisayar bilimleri konusudur ve kendi kendine öğrenen algoritma (matematikte ve bilgisayar biliminde bir işi yapmak için tanımlanan, bir başlangıç durumundan başladığında, açıkça belirlenmiş bir son durumunda sonlanan, sonlu işlemler kümesi) demektir. Sonuçta sanatçı kendi yarattığı sistemi yine kendi başına eğitmektedir. Sanatçı bu durumu bir röportajında şöyle açıklamıştır:

Bu durumda bir insan olarak o sistemin benim üzerime olan tahminlerine uyum göstermeye başlayabilirim. Bu bir durum. Aynı zamanda sistem bana uyum göstermeye başlayabilir. Zaten yapıyor da bunu... Şu anda 2-3 günde bir doğru tahmin yapıyor. Ama bunun sebebi benim çok olağan, normal bir hayatımın olması. Herkes gibi Starbucks'tan 3-5 günde bir kahve alıyorum. Ama hepimiz böyleyiz. O yüzden çok zor değil tahmin etmek. Deney ne burada? İnsanın makineye adaptasyonu ve aynı zamanda makinenin de insana adaptasyonu; bunun bir gün çarpışacağı mı çarpışmayacağı mı, bu durumu yaratmak deney. Ben bu süren deneyi yaratarak düşüncemi tamamlamış oluyorum.¹⁸³



Resim 72: Burak Arıkan, *MYPOCKET*, Yerleştirme, Neuberger Sanat Müzesi, New York, 2009

Kaynak: <http://burak-arikan.com/tr/mypocket>

¹⁸³ Deniz Gül, Burak Arıkan, “Gayri Maddi Emek Üzerine Notlar”, Röportaj - 2009, <http://www.cagdassanat.com/category/deniz-gul/page/2/> (17 Mart 2013), s.1.

Böyle bir deney herhangi bir üreticinin ürünü üretmeden önce ürünün nereye varacağını tahmin etmesini göstermektedir. MY POCKET bu duruma dikkat çekmektedir, ama dahası bu 'tahmine uymak' yani tahmin ile gerçekleşme arasındaki geri bildirim döngüsünü, bu insan-sistem arasındaki muhtemel çarpışmanın bir deney olarak yaratılması ve herkesin gözlemine açılmasıdır.

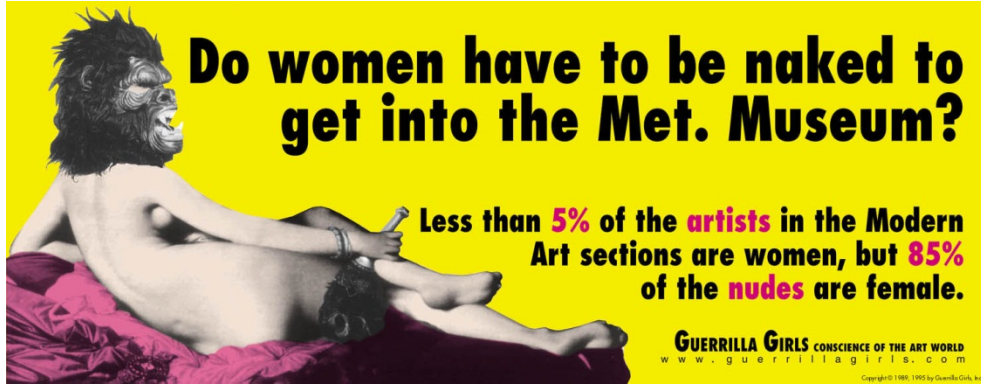
3.2 Güncel Sanatta Direnme Noktaları Olarak Sanatçı İnisiyatifleri

Kültür endüstrisi içinde yapılan güncel politikalar sanatçıları etkilemektedirler. Ancak sanat ortamında kültür endüstrinin içine girmeyip daha bağımsız işler yapmak isteyen sanatçılar alternatif arayışlara yönelmektedirler. Üretimlerinde günümüz güç odaklarının imaj ve iktidar politikalarına inisiyatifler kurarak karşı koymayı başarabilen sanatçılar, alternatif sanat mekanları ile kendilerine zemin açmakta ve sanatın izleyicisiyle dolayimsız olarak karşılaşmasını sağlamaktadırlar. Sanatın gücünün farkında olan bu sanatçılar, siyasi gündemle doğrudan ilgilenmekte ve yaşama dair her türlü kurucu iktidar formlarını çözümleyici işler yapmaktadırlar. Genellikle toplumsal ve siyasi gündemi yakından takip eden ve sorgulayan sanatçılar, ele aldıkları konularda aktif çalışan kişi ve örgütlerle de işbirliği yapmaktadırlar.

ABD'li feminist sanatçı inisiyatifi Guerilla Girls (Gerilla Kızlar) ilk akla gelecek gruplardan biridir. İnisiyatif, 1985'te New York'taki Museum of Modern Art'ta 'Uluslararası Resim ve Heykele Bakış' sergisine katılan 169 sanatçıdan yalnızca 13'ünün kadın olmasına tepki duyan kadın sanatçılar tarafından; sanat dünyasında hakim olan ırk, cinsiyet ayrımcılığına tepki ile oluşturulmuştur. İnisiyatif, Gerilla Kızlar ismini alarak, gerilla savaşçıların korkulu çağrışımını kullanmıştır. Gerilla savaşçıları gibi kimliklerini öne çıkarmadan ve ne zaman nerede nasıl bir saldırı yapacaklarının belirsiz olduğunu vurgulamak istemişlerdir.

Kadınların ve renkli ırktan sanatçıların sanat tarihi içinde varolamayışlarına tepki duyan Gerilla Kızlar; Web siteleriyle, posterler (Resim: 73), çıkartmalar, kartpostallar, performanslar, üniversite konferansları, kitaplar yoluyla alaycı bir tavırla tepkilerini ortaya koymaktadırlar. Topluluk yalnızca kadın-erkek ayrımcılığına değil,

her türlü ayrıma, savaşa, adaletsizliğe karşı etkinliklerini sürdürmektedir. Grup hayatta kalabilmek için ihtiyaç duyduğu maddi kaynağı; bağışlar, kart, afiş, tşört, kitap gibi ürünlerini web sitelerinden satarak sağlamaktadır.

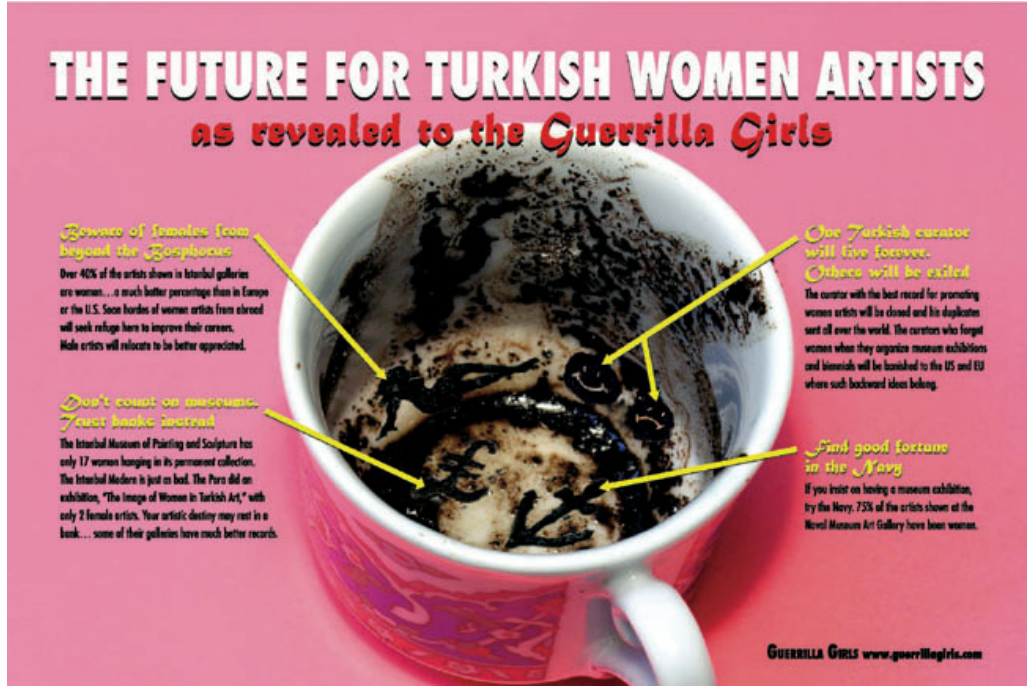


Resim 73: Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, Poster, 1989

Kaynak: <http://www.wbez.org/blog/alison-cuddy/2012-02-29/guerrilla-girls-ask-does-art-museum-represent-you-96839>

İnsanları provoke edici soru işaretleri bırakan, yaratıcı projeler yapan inisiyatif bünyesindeki sanatçılar; eylemleri sırasında başlarına goril maskesi geçirerek kendi kimliklerini gizlemektedirler. Maske ile kendilerini kişiliksizleştiren inisiyatif üyeleri kim olduklarının değil ne yaptıklarının önemsenmesini istemektedirler. Kimlikleri sorulduğunda gerçek isimlerini değil; hayatta olmayan Frida Kahlo, Tina Modotti gibi kadın sanatçıların adlarını söylemektedirler.

Grup, 2006 yılında İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde 51.Venedik Bienali'nin uzantısı olarak düzenlenen 'Venedik- İstanbul' sergisine katılmıştır. Sergide Gerilla Kızlar'ın hazırladığı Venedik Bienali'nde yer alan, sanat ve popüler kültürdeki ayrımcılığı eleştiren altı poster ile *Türkiye'de kadın sanatçıların yerini* irdeleyen bir poster yer almıştır (Resim: 74).



Resim 74: Guerrilla Girls, *Türk Kadın Sanatçıların Geleceği*, İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2006

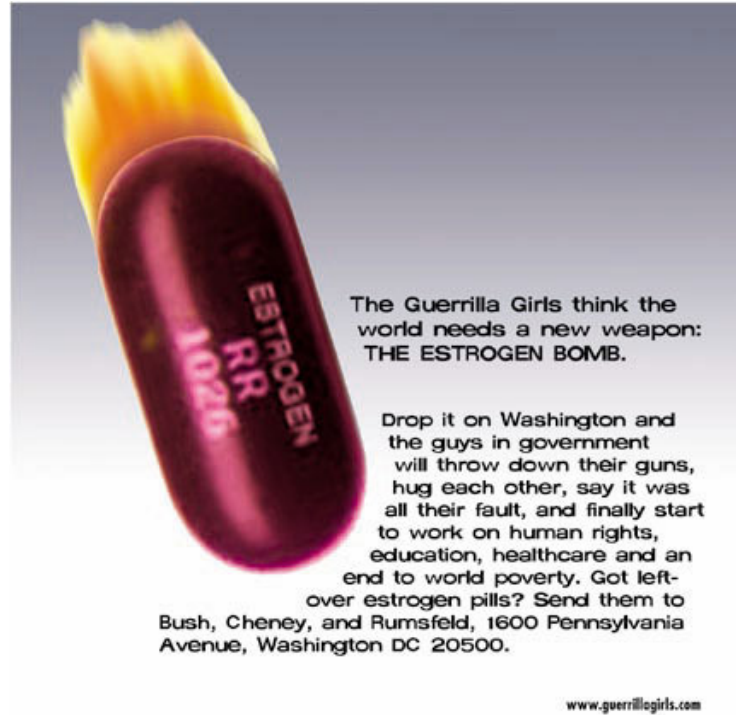
Kaynak: <http://vakanuis.blogspot.com/2006/10/gerilla-kzlardan-kahve-fal.html>

Grup üyeleri İstanbul'da yaptıkları incelemede Türk kadın sanatçıların Avrupa ve Amerika'daki meslektaşlarına oranla yapıtlarını sergileme oranlarının çok daha yüksek olduğunu saptamışlardır. Bu inceleme sonucunu da 'Venedik-İstanbul' sergisi için hazırladıkları poster üzerinde yansıtmışlardır:

Boğaz'ın Ötesindeki Kadınlara Dikkat Edin. İstanbul galerilerinde yapıtları sergilenen sanatçıların %40'tan fazlası kadın. Bu, Avrupa ve ABD'dekinden çok daha yüksek bir yüzde. Pek yakında çok sayıda yabancı kadın sanatçı kariyerini geliştirmek için Türkiye'ye göç edecek. Buradaki erkek sanatçılar ise daha fazla beğenilmek için yer değiştirecek ve yurt dışına gidecekler. Müzelere güvenmeyin. Onun yerine bankalara güvenin. İstanbul Resim Heykel Müzesi'nin kalıcı koleksiyonunda sadece 17 kadın sanatçının eseri var. İstanbul Modern'in durumu a daha iyi değil. Pera Müzesi içinde yalnızca iki kadın sanatçının yer aldığı bir 'Türk Resminde Kadın İmgesi' sergisi düzenlendi. Sanatsal kaderiniz bir bankanın ellerinde olabilir. Bazı bankaların galerilerinin sicilleri çok daha temiz. Bir Türk küratör sonsuza kadar yaşayacak. Diğerleri ülkeden

sürülecek. Kadın sanatçıları destekleme konusunda en başarılı küratör klonlanacak, kopyaları tüm dünyaya yayılacak. Müze sergileri ve bienal düzenlerken kadınları unutan küratörler bu tür geri kafalı düşüncelerin ait olduğu yere, ABD'ye ve AB'ye gönderilmek üzere sınır dışı edilecek. Şansınızı donanmada deneyin. Bir müzede serginizin açılması konusunda ısrarlıysanız, donanmayı deneyebilirsiniz. Deniz Müzesi Sanat Galerisi'nde sergilenen yapıtların %75'i kadın sanatçılara ait.¹⁸⁴

Grubun 1985-2000 yılları arasında 100 kadar katılımcısı olmuştur. 2001 yılında grup; Guerilla Girls, Inc., Guerilla Girls Broad Band ve Guerilla Girls On Tour adlarıyla üçe ayrılmıştır.



Resim 75: Guerrilla Girls, *Estrogen Bomb*, 2003

Kaynak: <http://www.guerrillagirls.com/posters/voiceestrogen.shtml>

¹⁸⁴ Elif Vargı, "Guerilla Girls/Gerilla Kızlar", *Fotoğrafya*, 2009, Sayı: 22, <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=457,719,1,1,1,0> (10 Temmuz 2012), s.1.

Guerilla Girls, Inc. grup üyeleri; sinema endüstrisi, politika, sanat dünyası üzerine eleştirel çalışmalar yapmışlardır. Grup *Estrogen Bomb* (Resim: 75) adlı bir projesi ile dünyadaki savaşların testosteron zehirlenmesi nedeniyle olduğunu iddia etmiştir. Çözüm olarak, atılacak bir östrojen bombası ile savaşan erkeklerin silahları bırakıp birbirleri ile kucaklaşacaklarını, birbirlerinden özür dileycekleri ve savaşların sona erebileceğini söylemişlerdir.

Guerilla Girls Broad Band grubu; poster, kartpostal ve performans çalışmaları yapmaktadır ve Web sitesi üzerinden aktivistler ile iletişim içinde etkinliklerini sürdürmektedirler.

Guerilla Girls on Tour grubundaki sanatçılar, dünyada pek çok ülkede özel hazırladıkları kostümlerle tiyatro gösterileri, workshop ve performanslar yapmaktadırlar. Grup web sitelerinde izleyicinin kullanabileceği “Kendi Gerilla Kız Maskeni Kendin Yap” başlıklı maske şablonu ile herkesi maskeyi kullanmaya ve eyleme davet etmektedir (Resim: 76).



Resim 76: Guerilla Girls on Tour, *make your own guerrilla girls on tour mask*, maske şablonu

Kaynak: <http://guerrillagirlsontour.com/monkey-business/>

Türkiye de sanatçı inisiyatifi denilince ilk akla gelenlerden biri *Hafriyat*'tır. 1996'da Mustafa Pancar, Hakan Gürsoytrak ve Antonio Cosentino tarafından bir grup olarak kurulan Hafriyat, daha sonra sivil bir inisiyatife dönüşmüştür.

İlk başta ressamların biraraya gelmesiyle oluşan grup, daha sonra kendini farklı disiplinlerden gelen ve farklı şekilde bilgi alışverişine girecek insanlarla birlikte yoluna devam etmiştir. Grup üyelerinden Antonio Cosentino bir röportajda kuruluş yıllarında sanat piyasasına direnişlerini şöyle dile getirmiştir:

*O dönem konulu sergiler, küratörlü sergiler çok azdı, müzeler yoktu, sadece sanat galerilerinin elindeydi sanat piyasası. Biz de bunun dışında bir yol olabileceğini düşündük kendi içimizde ve o niyetle çıktık yola. Ve o zaman zaten tepki de göstermişti galeriler 'Siz müzik grubu musunuz? Ne işiniz var böyle, sanat grupla murupla olmaz, bireysel bir şeydir.' Biz bunun bireysel olduğunu biliyorduk ama buradaki amaç bu bireyselliği yok etmek değildi. Bizimki bunu özgürleştirerek, hatta herkesin kendi işini, sanata bakışını değiştirebilmesiydi. Çünkü sadece galeriyle çalışan sanatçılar veya sadece angajmanla çalışan sanatçılar bu şansa sahip değillerdi. Beklentiler vardı ve o beklentilere de cevap vermek durumundaydılar. Biz bu anlamda bütün bu beklentilerin dışına da çıkmış olduk bu grubun sağladığı özgürlük sayesinde gündemimizi rahatça belirleyebildik.*¹⁸⁵

İlk ortaya çıkışta Hafriyat grubu yeni kurulduğunda herkesin elini kolunu bağlayacak bir manifesto yayınlamak istememiş, değiştirilebilir bir yapı kurmayı engelleyemek istemişlerdir. Hafriyat üzerine pekçok yazı yazan sanatçı Emre Zeytinoğlu, inisiyatifin değiştirilebilir yapısını şöyle değerlendirmiştir:

*Hafriyat hiçbir konuya önceden karar vermeksizin, bir bellek kullanmaksızın, yargıları devreye sokmadan ve sadece izleyerek yaklaşıyor, ama bu izleme tavrı boş bir bakış anlamına gelmiyor. Bu her şeyin eşit biçimde algılanmasını ya da görülmesini sağlıyor. Yani öncelikle algılanacak olan şeyler vardır, önceliği olmayanlar vardır. Görmeye değer olanlar ya da olmayanlar...*¹⁸⁶

¹⁸⁵ Onur Güngör, Antonio Cosentino, "Antonio Cosentino ile Hafriyat Üzerine", Röportaj, *istanbulmuseum*, 2009, <http://istanbulmuseum.org/artists/antonio%20cosentino.html> (5 Şubat 2013), s.1.

¹⁸⁶ Levent Çalıkoğlu, "Hafriyat", *Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler - Çağdaş Sanat Konuşmaları* 2, 1.Baskı, İstanbul, 2007, s.40.

Grup, 2007’de *Hafriyat Karaköy* adıyla kendi mekanlarını açmıştır. Bu mekanın ortaya çıkış amacı, bağımsız olmak ve sponsorlu kurum mekanlarının kuşattığı güncel sanat sahnesinde alternatif bir mekan yaratmaktır.

Hafriyat Karaköy, iktidar merkezlerinin dışında alternatif çalışmalara açık bir sanat platformu olmuş ve sadece sanatçıların bireysel ve grup sergileri için galeri işlevi görmemiş; mekanda performanslar, söyleşiler, workshoplar düzenlenmiştir. Burada gerçekleştirilen etkinliklerde dünyanın farklı yerlerinden sanatçılar, sosyal bilimciler, inisiyatifler, sivil toplum örgütlenmeleri izleyici ile buluşmuştur. Deneysel çalışmalara kapısını açan inisiyatifin dinamiklerini Caner Karavit şöyle açıklamıştır:

80’lerin ikinci yarısından itibaren içimizde hapis kalan bir enerjiyi ortaya çıkarmak için farklı gruplar oluşturmaya başladık. Bunların çoğunluğu zaten resimden çok belki bedene, belki daha farklı bir aksiyon tiyatroya, deneysel tiyatroya başvurmak gibi yolları bize açıyordu .O enerjiyi dışarıya çıkarabilecek bir fiziksel harekete, sanat eylemlerine ihtiyacımız vardı. Bunları 80’lerin ilk yarısından itibaren oluşturmaya başladık. Bu küçük gruplar, süresi belirli, aslında çok kısa devam eden ya da oluşumlar gerçekleştiren gruplardı: Barbart, Foseptik gibi küçük duyulmamış gruplar. Aslında bu küçük, aslı duyulmamış gruplar aynı zamanda Hafriyat’ın da temelini oluşturan gruplardır.¹⁸⁷

Hafriyat Karaköy üç yıl süren mekanlarında 30 sergi ve 6 workshop gerçekleştirmiştir. Bu sergilerden biri de küratörlüğünü Canan Şenol’un üstlendiği *Haksız Tahrik* (Resim: 77) adlı eylem-sergidir. Bu sergide ortak bir platformda bir araya gelen aktivist, teorisyen ve sanatçılar; kadın bedeninin özel ve kamusal alanda sürekli bir tahrik nedeni olarak algılanması çerçevesinde eleştirel bir üretim ortaya koymuşlardır.

Serginin katılımcıları; Atıl Kunst, Aylin Kuryel, Çağla Cömert, Canan Şenol, Dilek Winchester, Evrim Kavcar, Filmmor , Fulya Çetin, Gülçin Aksoy, Gülizar Önen, Güneş Terkol, Hale Tenger, İnci Furni, Nalan Yırtmaç, Neriman Polat, Nil Yalter, Nilbar Güreş, Oda Projesi , Özlem Gök, Sezgi Abalı, Şükran Moral, Yasemin Özcan Kaya, Amargi Sanat Atölyesi’dir.

¹⁸⁷ A.g.e., s.27.

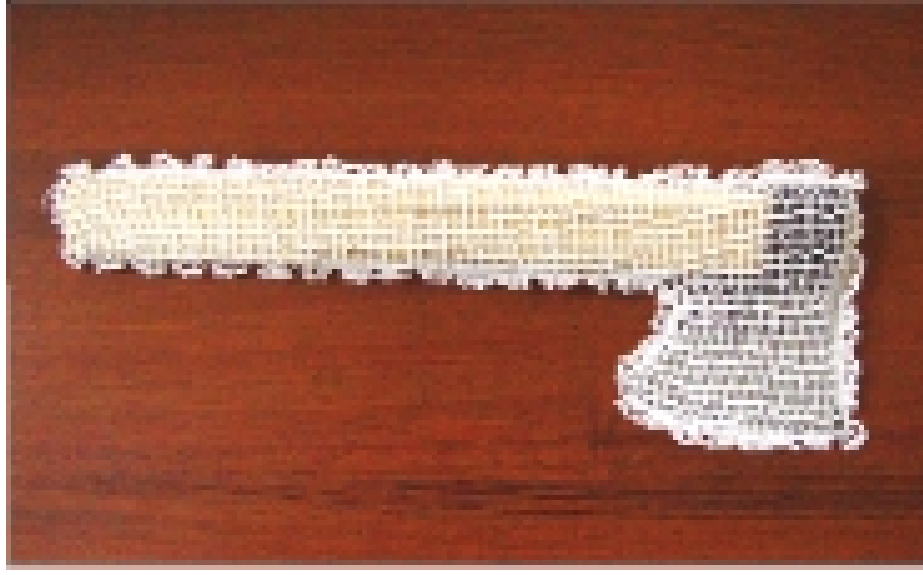
Haksız Tahrik sergisi ismini, Türk Ceza Kanunu'nun 'ceza sorumluluğunu kaldıran veya azaltan nedenler' başlığı altında düzenlenen 5237 sayılı 'haksız tahrik indirimi' maddesinden almıştır. Sergi ve etkinliklerin amacı, kadını 'tahrik' unsuru olarak gören erkek egemen bir toplumda; erkek lehine işleyen bir kanun maddesinin; töre, namus, ırz cinayetlerini ve kadına uygulanan şiddeti nasıl örtbas ettiğini göstermektedir.

Sergideki eylemler kadınlara yapılan her türlü siyasi, kültürel ve toplumsal ayrımcılık üzerine yoğunlaşmıştır.



Resim 77: Hafriyat, *Haksız Tahrik Sergi Afişi*, 2009

Kaynak: <http://gunesterkol.blogspot.com/2009/02/haksz-tahrik-hafriyat-karakoy-8-31-mart.html#!/2009/02/haksz-tahrik-hafriyat-karakoy-8-31-mart.html>



Resim78: Özlem Gök, *Namus Cinayetleri*,(Yerleştirmeden detay), Karaköy Hafriyat, 2009

Kaynak: <http://forum.tabut.net/topic/81748-haks%C4%B1z-tahrik/>

Sergiye sanatçı Özlem Gök (d.1974) *Namus Cinayetleri* (Resim: 78) adlı yerleştirmesi ile katılmıştır. Eril söylemin göstergeleri olarak seçtiği aletleri dantel ile kaplayan sanatçı, eril söyleme dışının de katılabileceğini, onu kabullenip süsleyerek yaşamına dahil edebileceğini vurgulamıştır.

Sanat eleştirmeni Ahu Antmen ‘Haksız Tahrik’ sergisini, Hafriyat Karaköy’ün politik içerikli, mesajlı, heyecanla düşünülmüş, çabuk kotarılmış izlenimi veren sergilerden biri olarak görmüştür. Sloganvari ve pankart görselliği taşıyan, yeryer ciddi, yer yer mizahi boyutlarıyla ülkemizde ‘kadın’ meselesinin üzerine giden, diğer 8 mart sergilerinden farklı olmadığını vurguladığı bu sergiyi; TCK 5237’nin üzerine, yani ‘haksız tahrik indirimi’nin üzerine gitmesi nedeniyle kesinlikle ‘yerde’ bir sergi olarak değerlendirmiştir: “*En güçlü yanı, giderek politik boyuttan soyutlanıp ticarileştirilmeye, kadınlara hediye alınacak bir güne dönüştürülmeye çalışılan 8*

Mart'ın politik temelinde ısrar etmesi, kadın sanatçıları bu amaçla bir araya getirmesidir.”¹⁸⁸

Sanatın kurumsal çerçeveden çıkmasını isteyen ve sanatı müze ve galeri gibi, tanımlı mekanlardan kurtarma çabası ile kurulan sanatçı kolektiflerinden biri de ‘Oda Projesi’ dir. 1997 yılında Özge Açikkol, Güneş Savaş ve Seçil Yersel, İstanbul’da Galata semtinde bir daire kiralayıp atölye olarak kullanmaya başlamışlardır. Üç yıl sonra bu mekanda bağımsız bir sanat projesi olarak Oda Projesi’ni başlatmışlardır.

Oda Projesi, bulundukları semtin sakinleri ile organik ilişki içinde olma, o yere dair yeni ilişki modelleri yaratma ve insanların yaratıcılıklarını ortaya çıkarma temelinde projeler yapmaktadır. Mahalle sakinleri ile farklı disiplinlerden insanları biraraya getirerek; birlikte posterler, kartpostallar, kitaplar, gazeteler üretmek, yerel radyo kanalında yayın yapmak gibi etkinlikler gerçekleştirmişlerdir. Seçil Yersel mahalle sakinleri ile ilişki kurma yöntemlerini şöyle açıklamıştır:

Bir mekanı kullanırken ne tip araç gereçler kullanıyoruz? İlk başta, bir mahalleye ya da herhangi bir alana girdiğimiz zaman, o alanın gündelik işleyişini anlamaya çalışıp, bunun üzerine düşünmeye başlıyoruz. Bu gündelik işleyiş üzerinde biz bu işleyişi nasıl kırabiliriz, nasıl dönüştürebiliriz ya da bunun içinde yeniden düşünme alanlarını nasıl kurgulayabiliriz diye düşünüyoruz.”¹⁸⁹

Grup üyeleri Galata’daki mekanlarında bir proje başlatmadan önce, 1997-2000 yılları arasında mahalle sakinleri ile üç yıllık bir paylaşım yaşamışlar ve bu süreç mahalle sakinleri ile bağlarının güçlenmesine hazırlık dönemi olmuştur. Galata da yapılan şenliklere katılma, protesto eylemlerine katılma, sokakta resim çalışmaları yapma, komşulara ev ziyaretleri gibi paylaşımlar grubun çevrede kabulünü hazırlayan etkenler olmuştur. Grup üyeleri atölyelerini çocuklara açarak odalarından birini onlara ayırmışlar ve resim malzemeleri, televizyon koyup, bir de salıncak kurmuşlardır. Giderek çocukların sayısının artması ve çocukların anne babalarının da bu odaya gelmeye başlaması ile oda yetmemiş etkinlikler apartmanın avlusuna taşmıştır.

¹⁸⁸ Ahu Antmen, “Kadınlardan ‘haksız tahrik’ üzerine”, 2009, *Radikal-Kültür Sanat*, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=927824> (7 Şubat 2013), par.1.

¹⁸⁹ Çalıkoğlu, *Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler - Çağdaş Sanat Konuşmaları 2*, s.59.

Çocukların resimleri sergilenmeye, bu mekanda müzik grupları konser vermeye başlamışlardır (Resim: 79).



Resim 79: Oda Projesi, mekanda çocuklara ayrılan oda, Galata- İstanbul, 2004

Kaynak: http://www.c-p-k.de/nadin/cgi-bin/travelnews_show.pl

Bir röportajda Seçil Yersel, ‘Bu odalarda neler yapılıyor?’ sorusuna şöyle yanıt vermiştir:

Kimi zaman bir günlük, bir saatlik, bir aylık etkinlikler ya da sergilemeler mesela. Çocuklar bazen biz yokken, önceden bırakılmış anahtar ile odanın kapısını açıyor, orada resim yapıyor, oyun oynuyor. Ya da birisi gelip kullanmadığı halısını bir köşeye bırakıyor. Hatta bir keresinde eve hırsız girmişti. Ama hiçbir şey almadığı gibi, elindeki bir saati de odaya bırakmıştı.¹⁹⁰

Oda projesi önceden bir teori kurup onun üzerinde bir proje geliştirmemektedir. Bütün deneyimler, ilişkiler, mekanlar zincirleme birbirlerine bağlandıkça; her proje kendi içinde, her çalışma ya da her kurulan ilişki bir sonraki adımı etkileyerek ilerlemektedir. Grup üyeleri bu proje boyunca insanları bilgilendirmiş, girişimleri mahalle sakinlerini bazen bir piknikte, bazen de bir konserde bir araya getirmişlerdir. Oda Projesi kapsamında bir sanatçı ya da farklı disiplinden uzman biri çağrılarak

¹⁹⁰ Ferda Akyol, Özge Açikkol ve Seçil Yersel, “Atölyenin Bir Odasını Çocuklara Ayırdılar”, röportaj, *Milliyet-Cumartesi*, 2002, <http://www.milliyet.com.tr/2002/02/25/cumartesi/acum.html> (7 Şubat 2013), s.1.

mahalle sakinleri ile tanışmaları, birlikte yaratıcılıklarını ortaya koymaları sağlanmıştır. Burada amaçlanan, girişimcilerin belirli mekanlarda iletişim süreçleri başlatması ve yeni ilişkiler geliştirmesidir. Örneğin Eric Göngrich (d.1966), Oda Projesi kapsamında mekana çağırılan sanatçılardan biridir. Sanatçı ile Galatada’ki mekanda ‘Piknik’ (Resim: 80) projesi gerçekleştirilmiştir. Kolektif üyelerinin; mekanı araştırmak, mekanı değiştirmek kaygısı ile gerçekleştirdikleri bu proje, gündelik hayatın akışı içinde her an değişerek, mahalleli ile iletişim halinde yeni yöntemler bularak gelişmiştir. Özge Açıkol’a göre: Piknik projesi o mekanda ortaya çıkmış olan bir mikro oluşumdan yola çıkılarak yapılmıştır:

Biz oraya taşınmadan önce de, mahalledeki hanımlar o avluyu kullanıyorlardı, oturup çay içiyorlardı. Bu proje belki, o alanın nasıl farklı bir şekilde, ama yine birlikte kullanılabileceğinin bir önerisi oluyor. Ya da orada yaptığımız her proje de bir öneri olarak ortaya çıkıyor. Öneriyi baştan tasarlanmış birşey olarak değil, gerçekten yaşanmış bir deneyim üzerinden gösteriyoruz. Evet bu mekanda piknik yapılıyorsa şu da yapılabilir’in bir önerisi olduğunu söyleyebiliriz..¹⁹¹



Resim 80: Oda Projesi, ERIK GÖNRICH’in PİKNIK projesi, ,Galata-İstanbul, 10 Haziran 2001

Kaynak: <http://artasiapacific.com/Magazine/79/BiennialsAndInfrastructuralShiftPartI>

¹⁹¹ Çalıköğlu, *Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler - Çağdaş Sanat Konuşmaları 2*, s.64.

Oda Projesi'nin 'Collective Creativity' sergisi kapsamında gerçekleştirdiği 'Yerden Mekana' (Resim: 81) adlı projesi; kurumsal çerçeveyi zorlayan, izleyici ile proje üreticisini aktif bir şekilde biraraya getiren projelerinden biridir. Bu projede kolektif üyeleri mimari bir yarışma şartnamesi hazırlamış; mimarlarla birlikte çalışmayı, bir yarışma olarak formüle etmişlerdir.



Resim 81: Oda Projesi, *Yer'den Mekan'a*, Boğaçhan Dünderalp'in projesini mahalle jürisine sunuşu, Galata- İstanbul, 2005

Kaynak: <http://www.youtube.com/user/bddrlp>

Yarışmaya profesyonel yedi mimar katılmıştır. Onlardan yarışma formatına birebir sadık kalarak yeni bir mahalle üretmeleri istenmiştir: *“zaten mahalle var, biz zaten onun gerçekliğinden hareket ediyoruz, ama mimarın, onu tersinden düşünmesini istiyoruz, bundan başka bir mahalle yaratmasını istiyoruz.”*¹⁹² Mimarlar hazırladıkları projelerini mahalleliye bir terasta sunmuşlardır. Çocuklarıyla gelen mahalleli bu projede jüridir. Mimarlar paftalarını, proje ayrıntılarını mahalleliye sunmuşlardır (Resim: 79). Ancak yedi mimardan altısı mahalleye yeni bir şey eklemeyi seçmişlerdir. Sonuncu mimar sumum için geldiğinde elinde hiçbirşey yoktur ve mahalleliye şunları söyler:

¹⁹² A.g.m., s.67.

*Benim burada mimar olarak yapmam gereken şeyin geri çekilmek olduğunu düşünüyorum, siz zaten mahalleli olarak bu işi yapıyorsunuz. Eğer danışmak istediğiniz, eğer birlikte yapabileceğimiz bir şey varsa yapabiliriz, ama bence siz bu üretimi ya da bu kolektif yaratıcılığı zaten gerçekleştiriyorsunuz, ben buna bir şey eklemek ya da çıkarmak istemiyorum.*¹⁹³

Bu yaklaşım mahallelinin beğenisini toplamış ve yarışmada birinci olan mimar, hiçbirşey sunmayan bu mimar olmuştur. Her kesim için ilginç bir deneyim olan bu projenin tüm süreçleri kayda alınmış ve paftalar ile birlikte daha sonra sergilenmiştir.

Oda Projesi, Galatada’ki çalışmaya benzer bir şekilde Gültepe’de ‘3 Oda, 1 Salon’ ismiyle devam etmiştir. Mekan yine bir apartman dairesi olmuştur. Galata’daki avlunun işlevini bu kez de bir okul bahçesi yerine getirmiştir. Kolektif, 2005 yılından sonra bir mekana bağlı olmadan varlığını sürdürmektedir.

Güncel Sanat ortamında güçlerini birleştirerek yukarıdaki örneklerde olduğu gibi üç veya daha fazla sanatçının birleşerek oluşturdukları *sanatçı inisiyatifleri* dışında yalnızca iki sanatçının biraraya gelerek oluşturdukları *sanatçı birliktelikleri* de vardır. Aktivist iki sanatçı Alexander Brener ve Barbara Schurz’un birliktelikleri hem eylemleri hem bu eylemlerine kuramsal alt yapı oluşturma çabaları ile dikkate değerdir.

Yazar, ressam, performans sanatçısı ve aktivist Rus sanatçı Alexander Brener (d.1957), sanat yaşamını sırasıyla Moskova, Tel Aviv, Viyana ve Londra’da sürdürmüştür. Rusya’da sanat yaşamına başlarken siyasal iktidarın ve sanat piyasasının egemenlerine karşı yazdığı manifesto, daha sonra gelecek sanatsal eylemlerinin ipucu gibidir:

*Size söz veriyorum, keskin bir bilince sahip olacağım; kurnaz, becerikli ve tehlikeli olacağım. Size söz veriyorum, beni batıramayacaksınız ve sessizliği gömemeyeceksiniz. Söz veriyorum size karşı zeki ve dikkatli bir biçimde çalışacağım. Söz veriyorum nazik ve soğukkanlı olacağım ki, size hafif ve gücümü toplayabildiğim yerde vurabileyim, bir geleceği olmasa da*¹⁹⁴.

¹⁹³ A.g.m., s.68.

¹⁹⁴ Alexander Brener, “Bir Üçüncü Dünya Sanatçısı Alexander Brener”, **Resmi Görüş Dergisi - Deneme Sayısı** (1999), İstanbul, s. 16

Brener, 1995'te Moskova'da Kremlin'in önünde boksör kıyafetleri içinde yaptığı performansta; Çeçenistan'ın işgaline karşı bir tepki olarak, devlet başkanı Boris Yeltsin'i kavgaya davet etmiştir (Resim: 82).



Resim 82: Alexander Brener, *The First Glove*, performans, Kızıl Meydan - Moskova, 1995

Kaynak: <http://ru-performance.livejournal.com/6855.html>

<http://blakegopnik.com/post/12300259383>

Brener, 1997’de Stedelijk Museum’da (Amsterdam, Hollanda) Kazimir Malevich’in eseri *Suprematism 1920-1927* adlı, beyaz fon üzerinde beyaz renkte bir haçın yer aldığı resmin üzerine yeşil renkte spreyle dolar işareti çizmiştir (Resim: 83). Resmin bu şekilde tahrip edilmesi tepkiler almış, pek çok çevrede yapılan eylem Vandalizm olarak görülmüştür. Sanatçı bu eyleminden dolayı Amsterdam’da mahkemeye verilmiştir.

Brener resim üzerine yaptığı eylemi; Maleviç’e karşı değil, onunla diyalog için yaptığını söylemiştir. Brener’e göre haç çilenin, \$ ise ticaretin bir sembolüdür. Sanatçı, Malevich’in dünyayı değiştirmek istediğini ve bugün onun statüsünün maalesef \$ işaretiyle ölçüldüğünü belirtmiştir. Yapılan eylem bir yandan sanatçı haklarına yapılan bir tecavüz olarak görülmüş; diğer yandan da Brener sanatçı arkadaşları tarafından gerçekleştirilen protestolarla desteklenmiş, yapılanın tahrip edilen yapıtı da içerecek şekilde bir *sanatsal etkinlik* olduğunun altı çizilmiştir.



Resim 83: Alexander Brener, Malevich’ e ait ‘Suprematisme 1920-1927’üzerine spreyle dolar işareti, Performans, 1997

Kaynak: <http://blog.artasmoney.com/art-as-money/vandalism-vs-commercialism-brener-vs-malevich/>

Brener savunmasında, bu eylemin sanat dünyasındaki yozlaşmaya ve ticarileşmeye karşı bir protesto olduğunu ve bu anlamda *performance art* olarak görülebileceğini açıklamıştır. Ancak Amsterdam Ağır Ceza Mahkemesi onu suçlu bulmuş 5 ay hapis cezasına çarptırılmıştır. Ayrıca iki yıl boyunca Stedelijk Museum’a girişi yasaklanmıştır. Brener, cezaevindeyken kendisine uygulanan ağır cezayı protesto etmek için açlık grevi yapmıştır.

Avusturyalı sanatçı Barbara Schurz (d.1973) kendini ‘devrimci aktivist’ olarak tanımlamaktadır. Sanat yaşamını Moskova, Berlin ve Viyana’da sürdürmüştür. Viyana Güzel Sanatlar Akademisi’nde Kavramsal Sanat üzerine eğitim gören sanatçı çalışmalarını Feminizm üzerine yoğunlaştırmıştır.

Brener ve Barbara Schurz Avusturya’da yapılan bir sergide ‘Demokratik Kültür ve Avrupa’nın Üzerinde Bir Felaket Var’ adlı sergide ilk kez bir araya gelmişlerdir. İki sanatçı, iktidarın hizmetinde olan kültürel ve bilimsel teknolojilerin yıkımını istemekte ve bunu, iktidar teknolojilerinin ezberini bozacak pratiklerle yapmayı önermektedirler. Ortak eylemlerinde zaman zaman sözlü protesto, spreyle yazı yazma, yumurta atma gibi yollar denemektedirler. Kendilerine yakıştırılan, sanat terörizmi ve vandalizm suçlamalarını kabul etmeyip; bu suçlamaların iktidarlar tarafından kendilerine yapıştırılan yaftalar olduğunu belirtmektedirler. Onlar sanatı, kendi içine kapalı bir şey değil, kültürün bir parçası olarak görmektedirler ve yaptıkları sanatı şöyle tanımlamaktadırlar: “*Bizim yaptığımızısa kültürel alanda bir takım politik konularla oynamak, politik konularla ilgili bir takım jestlerdir.*”¹⁹⁵

Brener, Barbara Schurz ile birlikte çalışmadan önceki eylemlerini; bir nevi karşı kahraman olarak ve bir yandan da psikoanalitik detaylarla uğraşan romantik, direnen yalnız bir adamın yapıtları olarak tanımlamaktadır. Schurz ile başlayan dönemlerini ise “*artık politik sanatçılarız*”¹⁹⁶, diye tanımlar. Brener, Schurz ile birlikte sanatsal eylemlerinde yapmak istediklerini şöyle özetler:

¹⁹⁵ Vasıf Kortun, Serkan Özkaya, “Brener ve Barbara Schurz ile Söyleşi”, **Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi**, No.3(Ocak 2000), s.132.

¹⁹⁶ Serkan Özkaya, Alexander Brener, Barbara Schurz, “Serkan Özkaya, Alexander Brener ve Barbara Schurz ile Görüştü, Lubiya ”, 2000, <http://www.oocities.org/guncelsanat/soabbs.htm> (12 Şubat 2013), s.1.

*Kurumsallaşmanın ne olduğunu tanımlamalıyız. Sosyal insanlar olarak sanatçıların ve sanatın kurumsallaşması bir tektipleştirme sürecidir. Sanatçıları, toplumun köleleri haline getirme süreci. Kapitalizm gibi. Ve kurumsallaştırma bu süreci bir takım aletlerle gerçekleştirir; para, kurumlar ve bu kurumların parçaları yani küratörler, eleştirmenler. Ve tabii dergiler elbette, medya. Biz tüm bu aletlere karşı savaşılmaya çalışıyoruz.*¹⁹⁷

Çağdaş sanat sisteminin profesyonel özelliklerine her zaman inanmadıklarını söyleyen Brener, bu sisteme son derece suni, popülist ideolojinin hakim olduğunu düşünmektedir. Dergilerin, küratörlerin, eleştirmenlerin yıldan yıla daha da popülist olmaya başladığını belirten sanatçı kendilerinin bunun tersini gerçekleştirmeye çalıştığını söylemektedir: “Sanatta depolitizasyon mu var, biz daha da politik olmaya çalışıyoruz. Bizim için politik olmak, bu sanat sisteminden daha analitik, daha eleştirel ve daha marjinal olmak anlamına geliyor.”¹⁹⁸

Brener ve Schurz hegomonik kültüre karşı radikal demokratik kültürü önermektedirler. Kültürel alanda iddialı olduklarını ve bunun son derece basit sosyal politik eylemlerle yapılabileceğini söylerler. Bilinçli bir politik perspektif ile yapılan bir graffiti onların düşledikleri eylemdir. Bir şehirde graffitiler topluluğunu örgütlemek isterler. Sanatçılar tüm şehre aynı anda politik graffiti yazacak ve bu, şehrin sosyal yapısını değiştirecektir. Böylece direnç şehri yaratılacaktır. Bu yolla güç ilişkilerine karşı yeni direnç alanları yaratılacaktır. Bu direnç biçimi sistem tarafından adapte edilmiş protesto yollarından biri değil, yeni bir direnç biçimidir: “Eliti olmayan, kitle medyasının oluşturduğu kahramanları olmayan, çürümenin ürünü starların olmadığı ve çürümenin gruplarının olmadığı bir kültür. Yeni bir kitle kültürü olacak, insanların sanata dahil olacağı yeni bir kültür.”¹⁹⁹ Onlara göre kavramsal sanat, elitist kültürü temsil etmektedir. Bu hegomonik elit kültürü yıkmak gerekmektedir.

Alexander Brener ve Barbara Schurz ‘Bir Kültür Devriminin Zorunluluğu’ adlı yazılarında şu soruları sorarak yanıt aramaya çalışırlar: “Politik kültür ne yapabilir şimdi? Kim, politik bir sanatçı rolü oynamak ister? Hangi stratejiler kullanılabilir? Bu

¹⁹⁷ A.g.m., s.1.

¹⁹⁸ A.g.m., s.3.

¹⁹⁹ A.g.m., s.3.

soruların yanıtı öyle kolay değil ve karşılaştığımız ilk sorun, "politika" terimi ve "politik kültür"ün kendisi."²⁰⁰ Onlara göre, Batı demokrasisindeki parlamento ve politik partiler; seçimler, parlamento tartışmaları, diplomasi, yönetim, işletme, ayartma, manipulasyon, rüşvet, kitle iletişimi seyirlikleri vb. politikalar ile genel çıkar maskesi takınarak ve nüfusun hegemonik kesimlerinin seçkinci çıkarlarını izlemek üzere devleti ve kurumlarını kullanırlar:

*'Gerçekte varolan demokrasi', sermayenin harekete geçirilmesine ve politik-ekonomik seçkinlerin kendilerini çoğaltmalarına yardım eden bir mekanizmadır. Bu tip politika, her zaman normalleştirmeyi amaçlar ve bir konsensus yapısına dayanır. Sözde ideoloji sonrası neo-liberal konsensus, iktidar mücadelesi halindeki politikayı hakim sosyal grupların çıkarlarının görüşülüp tartışıldığı bir sürece taşımaktadır, burada az çok küresel bir düzen üzerinde uzlaşma ortaya çıkıyor. Bu düzen, bürokratik devlet, acımasız polis, ulusaşırı şirketler, liberal kitle iletişimi, neo-liberal sanat sistemi vb. düzenidir.*²⁰¹

Dünyanın ideolojik olarak bölündüğü Soğuk Savaş zamanından beri bir şeylerin gerçekten değiştiğini söyleyen Brener ve Schurz, bu değişimin neo-liberalizmin sonu anlamına değil, kesinlikle bir tür küresel diktatörlük anlamına geldiğini düşünmektedirler. Onlar bugün A.B.D. ile Rusya arasında anlaşmaya varılan 'terörizm ile savaş' adı altında ortak bir askeri ve lojistik hile ile karşı karşıya olduğumuzu söylemektedirler : *"Bu, gerçekten de yeni bir şey ve dünyanın her yerinde küresel imparatorluğa ve iktidar yapılarına karşı koymak isteyen tüm insanlar için kesinlikle kötü haberdur."*²⁰²

Brener ve Schurz, uluslararası sanat sistemini -eleştirmenler, küratörler ve sanatçılar- çağdaş kültürün depolitikleşme ve kurumsallaşma makinesi olarak görmektedirler. Sanat sistemi; ulusaşırı kapitalin, neo-liberal kurumların ve kültürel seçkinlerin çıkarlarına hizmet etmektedir. Bu sistem tarafından dayatılan estetik kanon ise *"sanatçıları moda sanat gettosunun yoksul ve eleştirel-olmayan dilini kabul etmeye"*

²⁰⁰ Alexander Brener, Barbara Schurz, "Kültür Devriminin Zorunluluğu", **art-ist güncel sanat seçkisi-contemporary art magazine**, No.5(Mayıs 2002), s.28.

²⁰¹ Brener, Schurz, "Kültür Kültür Devriminin Zorunluluğu", s.29.

²⁰² A.g.m., s.29.

*zorluyor. Rekabet ve uluslararası kariyer özlemi, kültür işçilerini güncel konjonktürün köleleri durumuna getiriyor.”*²⁰³

Sanat dünyası içindeki sözde eleştirel uygulamaların çok kısıtlı olduğunu düşünen Brener ve Schurz; sanat dergilerinde görebileceğimiz eleştirilerin çoğunu boş formüller, zamane deyimleri yığılması olarak görürler: “*Bu yığılmanın ardında küratörlerin, eleştirmenlerin ve sanatçıların korkuları ve kafa karışıklıkları; ezilenlerin tarafında olma ve yeni-ayrımçı olmayan-kültürel ilişkiler için bir politik mücadele verme konularındaki yeteneksizlikleri yatmaktadır.*”²⁰⁴ Peki bu itaatkar sanat sistemine karşıt olarak biz ne önerebiliriz diye düşünüp yeni sorular eklerler: Ne tür bir politik kültür hayal ediyoruz? Güncel krize karşı nasıl bir tepki vermemiz gerekiyor? Politika ve kültür alanındaki baskıcı ve anti-demokratik ilişkilerle nasıl mücadele edebiliriz? Bu soruların yanıtını ararken kültürel bir devrimin zorunluluğuna işaret ederler:

*Toplumsal-devrimci kültürel politika, her zaman kurumların dışında geliyor. Kapitalist devletin belirli bir aygıtında ya da bu devleti destekleyen kurumlarda değil aksine öz-örgütlü uygulamalarda, merkezlesmiş birliklerde ve mikro-gruplarda biçimlendirilip, gerçekleştiriliyor. Bu gruplar otonomdur ve bilinçli olarak tüm 'tahakküm' yapıları ve mekanizmalarına karşıdır. Kültürel üretimin alternatif formları ve hegemonik kültüre karşı yerel direniş stratejileri bu mikro-kolektiflerin içersinde tasarlanır. Sömürü ve baskıdan özgürleşme, bürokratik bir biçimde, yönetici sistem ya da onun iktidarı aracılığıyla gerçekleşemez. Sadece seçkinlerin gelişigüzel üyelerinin değil, doğrudan ve pratik katılım zorunludur. Kültür devrimi, insanların kendi gündelik yaşamlarını biçimlendirmeleri gerektiği anlamına gelir. Ve daha da önemlisi-bir devrimci politika, tüm toplumsal yapıların ve genel olarak politik durumun değişmesine yönelir ve kısmi değişimler ve uzlaşılardan tatmin olmaz.*²⁰⁵

Brener ve Schurz’a göre gerçekleşmesi istenen kültürel devrim, makro-yapının radikal değişimi anlamına gelmez, aksine varlığın mikro-düzeyinde, bireysel isteklerin ve düşlerin düzeyinde gerçekleşen bir devrim olmalıdır. Kültür devrimi, yeni varoluş biçimleri, yeni emek biçimleri için öz-örgütlü bir politik mücadeledir. Geleneksel stratejilerin artık olabilirliği yoktur ve her şey başından düşünülmeli ve planlanmalıdır.

²⁰³ A.g.m., s.30.

²⁰⁴ A.g.m., s.30.

²⁰⁵ A.g.m., s.33.

Onlar sanatçıların kendi direniş teknolojileri ya da anti-teknolojileri üzerinde çalışmalarını önerirler: “*Şimdi bir sanatçı olmanın anlamı yok. Direniş teknolojileri gerekiyor! Direniş teknolojileri, resmi olarak sanat denilen ideolojik konsensus mekanının, yerleşik kültürel düzene ait mekanın yıkımı demektir kesinlikle.*”²⁰⁶

Brener ve Schurz çözümü her zamanki kültür kavramlarını yıkmakta görmektedir. Dışlanmışlar, susturulmuşlar ayağa kalkıp iktidar tarafından kendilerine verilmiş isimleri ve yerleri reddettikleri zaman politik skandal gerçekleşecektir. Onlara göre kültür devrimi, bugünün 'kültür işçileri'nin-sanatçılar, film-yönetmenleri, aktörler, felsefeciler, kuramcılar ve eleştirmenlerin-elleriyle yaratılacaktır. Ancak bu kesimin yarısının başarı, para ve sözde uzmanlar ve kitle iletişim araçları tarafından kabul görmeyen peşinde koştuklarını belirten Brener ve Schurz, umutlandıkları çevreyi şöyle sıralarlar: az çok tatminsiz, hüsrana uğramış, kuşkucu, fırlatılıp atılmış, keyifsiz, yolunu şaşırmışlar, bilinçli bir çabayla kendilerini iyi bir konuma getirerek saldırı için doğru anı bekleyip özenle işlemleri ve manipülasyonları 'içerden' izlemiş olanlar, neo-liberal oyundan dışlanmışlar, göçmenler, işçiler ve çevrenin çocukları...

Brener ve Schurz ‘Doğu/Batı’ adlı metinlerinde; çağdaş sanat sistemi çerçevesinde işleyen, güç ilişkilerinin bir kaç tipini analiz etmeye çalışırlar. Bu eleştirel analizleri kendi değişleriyle, kültür alanındaki çağdaş çokkültürcü ayrımcı koşullara karşı bir çabadır. Onlar uluslararası çağdaş sanat sisteminin, büyük neo-liberal politik sistemin işleyen bir kültür modelini temsil ettiğini ve onun bir parçası olduğunu düşünürler:

*Bu model, yeni sosyo-kültürel strateji ve ideolojileri geliştirmek, kategorileri ayrıştırmak ve formülasyonları yaymak, ve tüm bunları sanat dünyası gettosunda denemeye tabi tutmak için tasarlanmıştır. Bu ideoloji ve formülasyonlar, elbette felsefe, sosyoloji, siyasal bilimler ya da estetik alanlarından hiçbirine ait olmayan, ancak tüm bu disiplinlere, sanat eleştirisi, dergiler, internet ve küratörler aracılığıyla bağlanan, özel bir ‘söylem endüstrisi’ tarafından ortaya konmaktadır.*²⁰⁷

²⁰⁶ A.g.m., s.34.

²⁰⁷ Alexander Brener, Barbara Schurz, “Batı/Doğu Kültür Modelinin Hegemonyası İçindeki Güç İlişkilerinin Günümüz Biçimleri”, **art-ist güncel sanat seçkisi**, No.3 (Aralık-1999), s.88.

Brener ve Schurz, hegemonik ‘Batı/Doğu’ kültürel bağlamı içinde oluşan güç ilişkilerinde tıkanıklıklar olduğundan sözederler. Onlara göre tıkanıklık; politik olarak belirlenmiş, sanat sistemi ve temsiliyetleri tarafından çıkar pazarlıkları, kariyersel istekler ve ihtiras oyunları süresince üretilmiş baskılarda görülmektedir. “*Tıkanıklık, günümüz temsiliyetlerinin, gösterişli-steril ya da özellikle kirli biçimde ortaya konduğu manzaralar, işte bu sosyo-politik ve psiko-somatik atmosferdir.*”²⁰⁸ Vücutlara ve beyinlere, görüntülere ve durumlara, sergi mekanlarına ve konferans salonlarına nüfuz eden tıkanıklık, insanların, gerçekte yenilenmeye, yeniden toplanmaya ve fertlerinin değiş tokuşuna doğru ilerleyen bir sisteme artan entegrasyonu için bir gereklilikle ortaya çıkmaktadır:

*Hegemonik ve Avrupa merkezli sistem herkesi, daimi sadakat göstermesi için, kendi içine doğru zorlar. Sistemin içerisindeki standart eleştiri biçimleri, özellikle sınırlayıcı bir karakter ortaya koyar: Ya politik olarak doğru bir biçimde ya da amaçlayıcı bir estetik biçimde üretilmişlerdir. Eleştiriye, yalnızca sanat getosunun standart söylemi içinde, geleneksel estetik biçimler içinde izin vardır. Direkt ya da radikal politik eleştiri ise, hemen ‘modası geçmiş’, ‘ütopik’ ve/veya ‘faşist’ olarak yaftalanıp, kabul edilmez. Bunun temsiliyetlerinin sanat sistemi tarafından dayatılan bütünlüklü entegrasyonu, içlerinde yalnızca ekonomik ve ahlaki itaatın değil, aynı zamanda politik ve estetik itaatın da yer aldığı, bir dizi kural ihtiva eder.*²⁰⁹

Brener ve Schurz, günümüzde gücün ve dolaylı baskının bir başka yaygın biçiminin ‘alternatifleri düşünülemez hale getirme’ olduğunu belirtmişlerdir. Sanatçılar sistemin dışında, marketin dışında, ‘söylem endüstri’sinin dışında kabul edilebilecek başka hiçbir şey olmadığına inandırılmışlardır. Onlara göre; alternatif, sanatsal redde, çatışmaya ya da protestoya yer olmadığına inandırılan sanatçılar; sanatsal yaşamdan silinmekten çekinmekte ve hegemonik kültürün köleleri durumuna gelmektedirler. Ancak Brener ve Schurz, umutsuz değildir ve sanatçıları savaşıma çağırırlar:

Lakin elbette alternatifler sözkonusu. Maalesef, şu anda sanatta sahip olduklarımız direnç değil, pislik. Çağdaş tahrip? Pislik. Entellektüel tartışmalar? Evet. Bu, savaşın kaçınılmazlığını ortaya koyuyor. Neşeli bir savaşın. Kültürümüzde yeni bir koşullar bütünü için savaşmak. Savaş,

²⁰⁸ A.g.m., s.90.

²⁰⁹ A.g.m., s.91.

*çatışmadır, çarpışmadır, sınırların çiğnenmesidir, tercihtir, gücün konfigürasyonlarına karmaşanın sokulmasıdır, yeni çatışmalardır.*²¹⁰

Brener ve Schurz ‘*Sanatı Sanatçılardan Kurtarın*’ yazılarına ‘Çirkin bir dünyada yaşıyoruz. Bu çirkinliğin sorumlusu kim? Çirkin ne?’ diyerek başlarlar. Onlara göre meta olarak sanat çirkin bir fikirdir, bir eğlence olarak sanat çirkin bir eylemdir. Eğer bir memnun etme ve satış mesleği olarak ele alınıyorsa görsel sanatlar çirkin bir iştir. Sanat alışverişi, sanat koleksiyonculuğu, sanat manipülasyonu, sanat işi çirkindir... Anarşist söylemleriyle çirkinliğin sınırlarını daha da genişletirler:

Bir geçim aracı olarak, bir hayatın tadını çıkarma aracı olarak sanat çirkindir. ‘Sanatçının da yemek yemesi lazım’ ifadesi çirkindir. Bir sanatçının yemek ihtiyacı bir başkasından fazla değildir.

Sanatta ekonomik ilişkiler utanç verici ve çirkindir. Sanatta ticaretçilik, kariyercilik, para yapmacılık, hayatta kalmacılık çirkindir.

Bir iş adamı olarak sanatçı, bir sanatçı olarak iş adamından daha çirkindir. Sanatçının himaye altına alınmış bir ahmak olarak, bir masum olarak, bir şirket adamı olarak, bir koleksiyon parçası, başarılı adam olarak imajı çirkindir. Doğal bir hayvan, bitki, ot, egzotik meyve olarak sanatçı çirkindir. Sanatta anti-entelektüalizm çirkindir. Sanatta sahte entelektüalizm çirkindir. Sanatta özelleştirilmiş entelektüalizm de çirkindir.

Sanat mekanizmasının bir parçası olarak çirkin kültü iğrenç ve çirkindir. Anti-sanatın herhangi bir biçimi çirkindir. Kolaj, montaj, hurda, performans ve enstalasyon sanatı çirkindir. Geometrik sanat dışavurumcu sanattan daha az çirkin değildir. Amerikan sanatı, Alman sanatı, İtalyan sanatı, Çin sanatı ve her tür sözde ulusal etiket sanatı çirkindir. ‘Genç sanat’ çirkindir. Sözde uluslararası çağdaş sanat hem sefil hem çirkindir.

Tüm bienaller çirkindir. Turizm endüstrisinin parçası olarak sanat çirkindir. Tüm jüriler ve ödüller çirkindir. Kültürel değiş tokuş çirkindir. Sergi açılışlarındaki iyi niyet ve neşe maskaralığı çirkindir. Müessese ve ona boyun eğmek de aynı ölçüde çirkindir.

Hükümetin sanata sponsor olması çirkindir. Sanata kişilerin sponsor olması da çirkindir. Sanayide sanat, sanatta sanayi kadar çirkindir.

Sanat ticaretinin hileleri çirkindir. Müze sanat pazarlaması, sanat promosyonu, zevk yaratmak, sanat tarihi üretimi çirkindir.

²¹⁰ A.g.m., s.91.

İyi bir şey olarak, kesin bir şey olarak sanat çirkindir. Sanatta uyum çağı çirkindir. Sanatta refah işaretleri çirkindir. Sanatta fakirlik işaretleri çirkindir. Sanatta olayların çirkine dönmesi, en çirkin olanların suç ortaklığı ve rızadır. 'Neden savaşalım?' ve 'yaşam bu' çirkin ifadelerdir. Sanatta konsensüs, kâr, entrikalar, rekabet, konformizm, mülk istismarı çirkindir.

Sanatta vicdansızlık ve bilinçaltsızlık çirkindir. Çirkinliğin sorumlusu sanatçılardır.²¹¹

Brener ve Schurz'a göre bir sanatçı tamamen kabul edilemez, tanınamaz, öngörülemez olmalıdır. Her tür sosyal rolü, öncelikle de her tür maske altında sanatçı rolünü reddetmelidir. Devlete, kapitale ve burada şu anda yüz yüze olduğu tüm iktidar ilişkilerine saldırmalıdır. Bu bir partiye, organizasyona ya da ağa katılmak anlamına gelmez. Görev hemen saldırmaktır. Bu görev bazı organizasyonel çıkarlar ya da niceliksel büyüme lehine değil, herkese saldıran çirkin bir düşmanı yok etmek için olmalıdır. Yazının sonunda karamsar yaklaşımlarını umutlu bir yaklaşımla bitirirler:

Belki de bir fikir olarak sanatın sonu gelmemiştir, sonu gelen sanat sistemidir. Tam tersine sanat –bir kavram ve insan aktivitesi olarak– muhtemelen gelecek dönüşümlere açıktır. Ama bu durumda, geleceğin güzel sanatı mevcut sanatçıların çirkin ellerinde değildir. Onlar bu bilinmeyen, hayret verici sanatla yüzleşmeden, sanatçılar kendilerini tamamen yıkmalıdır. Bu sorun sanatçıların sorunudur, sanat kurumlarının, eleştirmenlerin, küratörlerin, vs. değil. Sanatçılar, yapmaya cesaret edemedikleri her şey kadar yaptıkları her şey için de sorumlu tutulmalıdır.²¹²

Küratörlüğünü Francesco Bonami, Ole Bauman, Maria Hlavajova ve Kathrin Rhomberg'in yaptığı Manifesta 3 Çağdaş Sanatlar Avrupa Bienali, 2000 yılında Slovenya'nın başkenti Ljubljana'da yapılmıştır. Konusu Borderline Sendromu, Defans Enerjileri olan bienalde, 59 sanatçı, küratörlerin şu sorusuna yanıt arayacaktı: 'Avrupa'ya sizin için ne yapması gerektiğini sormayın, siz onun için ne yapabilirsiniz bunu sorun'. Bienalin yapılacağı yerin, Avrupa birliğine girme aşamasında olan ve bağımsızlığı için savaşmış Slovenya olması, kaçınılmaz olarak pek çok sanatçının tepkili projeler yapmasına yol açmıştır:

²¹¹ Alexander Brener, Barbara Schurz, "Sanatı Sanatçılardan Kurtarın!(Radikal Teori Karşısında Sanatçılar)", **art-ist güncel sanat dergisi- contemporary art magazine**, Yıl: 2-No.2(Ocak 2005), s.147.

²¹² A.g.m., s.151.

*İşte böyle bir ülkenin temiz başkentinde yapılan Manifesta'ya katılan çoğunluğu Doğu Avrupalı sanatçıların aslında Avrupa'nın onlar için ne yapması gerektiğini sormaktan çok Avrupa'dan öç alma durumuna geçmeleri doğrusu şaşırtıcı değildi. İşte sanırım bu yüzden de Manifesta'daki işlerin çoğunluğunu küreselleşme mağdurları, modernizmin yaralılarını anlatan dalga dalga hüznün yayan belgesel videolar oluşturunuyordu.*²¹³



Resim 84: Aleksander Brener, 'Manifesta 3' Çağdaş Sanatlar Avrupa Bienali'nde eylem, Ljubljana-Slovenya, 20 Ekim 2000

Kaynak: <http://www.ljudmila.org/scca/platforma2/edaang.htm>

Brener ve Schurz, Manifesta'nın ilk panelini engellemek için bir dizi eylem gerçekleştirmişlerdir. Ellerindeki sprey boyalarla projeksiyon afişin üzerine "Multikültüralist Neoliberalist Sanat Sistemini Yok Et" yazmışlardır (Resim: 84). Brener, konuşmacıların önündeki masaya uzanarak panelin akışını engellemiştir. Brener ve Schurz, eylemleri devam ederken görevliler tarafından salondan çıkarılmışlardır.

²¹³ Ayşegül Sönmez, "Brener Bir Kez Daha İntikam Aldı-Manifesta 3: Karmaşık Bir Avrupa Haritası", *Milliyet Sanat Sayfaları*, 2000, <http://www.milliyet.com.tr/2000/07/03/sanat/san01.html> (17 Şubat 2013), s.1.

Brener ve Schurz'un eylemleri ile ilgili izleyiciye dağıttıkları bildiri şöyledir:

Sevgili izleyici;

Uluslararası sanat sistemi hâlâ depolitizasyon mekanizmasını çağdaş kültür adına sürdürmektedir. Politika, neoliberalizme direniş ve onun yapısının çürümesi her geçen gün büyümektedir. Sanat küresi, multikültürel etiketi altında görsel sanatlar olarak transulusal sermayenin, neoliberal ve elitist kültür merkezlerinin ilgilerine hizmet etmektedir. Egemen sanat sistemi yeni küresel terimler kullanıyor: Azınlıklar, küreselleşme ve kimlik gibi...

Manifesta 3, tereddütsüz bu sistemin bir parçasından ibarettir. Borderline Sendromu da bu yeni ve moda olan terimlerden biri, sanat sisteminin yeni yeni kullandığı. Sanatçı seçimi, burada da her yerde olduğu gibi bir takım kuratörlerin yozlaşmış zevklerinin, bürokratların yüzeysel zevklerinin birer sonucu.

Kültürün savaş olduğunu unutmamak gerekir. Yeni ilişkiler ve yeni terimler için çok zorlu bir savaş. Bugün kültür Ljubljana'dan çok Seattle'da.

Manifesta'yı sabote et! Multikültürcü örneklerle karşı mücadele ver! Neoliberal sanat sistemine saldır! Bağımsız sanat yapmak için uğraş! Yaşasın politik ve kültürel direniş ve aktif karşı duruş!²¹⁴

Güncel sanatta *direnme alanı* olarak sanat yapma fikri geleceğe yönelik ütopylar yaratmada değil, şimdiki zamanın gözlemlenmesine yöneliktir ve gündelik hayatta geçerlidir.

Gilles Deleuze, '*İki Konferans- Yaratma Eylemi nedir?- Müzikal Zaman*' adlı kitabında; sanat eserinin iletişimle bağı nedir? diye sorar ve hemen arkasından cevabını verir:

Sanat eseri bir iletişim aracı değildir. Sanat eserinin iletişimle işi olmaz. Sanat eseri en ufak bir enformasyon kırıntısı bile içermez. Buna karşılık, sanat eseriyle direnme eylemi arasında temel bir yakınlık var. Evet, işte

²¹⁴ A.g.m., s.1.

*tam da burada, sanat eserinin direnme eylemi olarak enformasyon ve iletişimle bir meselesi olur.*²¹⁵

Deleuze burada bir soru daha sorar: “*Direnen insanların sanatla en ufak bir bağ kurabilmek için ne yeterli zamanları ne de kültürleri olmamasına karşın, bir sanat eseriyle direnme eylemi arasındaki bu gizemli bağ nereden geliyor?*”²¹⁶ Bu sorunun cevabını bilmediğini söyler Deleuze. Bu noktada Malraux’tan yardım alır:

*Malraux güzel bir felsefî kavram geliştirir, sanat üzerine çok basit şeyler söyler, sanatın ölüme direnen tek şey olduğunu öne sürer. Başa dönelim: Felsefe yaparken, ne yapıyoruz? Kavramlar icat ediyoruz. İşte burada güzel bir felsefî kavramın temelini görüyorum. Düşünün... ölüme direnen nedir? Zamanımızdan 3.000 yıl önce yapılmış bir heykelciği görmek, aslında Malraux’nun cevabının gücünü anlamak için yeterli. O halde, biz de en azından şunu yapabiliriz, bizi meşgul eden bakış açısından, direnen tek şey sanat olmasa da, sanat direnir. İşte sanat eseriyle, direnme eylemi arasındaki yakın bağ buradan geliyor. Her direnme eylemi bir sanat eseri değilse de, bir bakıma öyledir. Her sanat eseri bir direnme eylemi değildir, ama bir bakıma öyledir de.*²¹⁷

²¹⁵ Gilles Deleuze, **İki Konferans – Yaratma Eylemi Nedir?-Müzikal Zaman**, çev. Ulus Baker, İstanbul -Norgunk Yayınları, 2003, s. 38.

²¹⁶ A.g.e., s.39.

²¹⁷ A.g.e., s.39.

SONUÇ

İktidar ilişkileri her alanda farklı söylem ve işleyiş ile özneyi kuşatırlar. İktidar formları, kendilerini çok başarılı yöntemlerle kamufle edebilirler. Bazen yaşamımıza güzel bir müzik eşliğinde sunulan bir reklamın büyüğü ile girerler, bazen de okuduğumuz ders kitaplarının yanlı söyleminde. Ya da aile gibi sıcak bir kurumda ebeveyn-çocuk ilişkisinin kuşatıcı ortamında.

Özne; değerlendirme, ödüllendirme, cezalandırma, teşvik pratikleri üzerinden sürekli şekillendirilir. Bu pratikler üzerinden geliştirilen çok sayıdaki *iktidar formları*, birbirleriyle etkileşim içerisinde, sistemin ihtiyacı doğrultusunda sürekli kendilerini yeniler. Bu çabaların amacı, bireyi topluma ve sisteme uyumlu hale getirmeye çalışmak; bireyin, baskıcı yöntemler kullanılmadan sisteme entegrasyonunu sağlayarak, onu kontrol altında tutabilmektir.

Ancak tüm bu denetim ve kuşatmalara rağmen, iktidar kendi varlığının sürdürülebilirliği adına, bireylere özgür alanlar bırakmak zorundadır. Dolayısıyla özneler her zaman direniş stratejileri geliştirecek aralıklar bulabilirler.

Tez metninde iktidar-sanat ilişkileri analiz edilirken, düşünür Michel Foucault'nun iktidar analizlerinden faydalanılmıştır. Foucault'nun analizleri sonucunda ortaya çıkan iktidar anlayışı *pozitif bir iktidardır*. Bu iktidar anlayışına göre; yaşamda sağlanan olanakları yalnızca sınırlamaya değil, aynı zamanda artırmaya yöneliktir. Foucault bu iktidar biçimini *biyoiktidar* olarak adlandırmıştır ve bu kavram, temelde *nüfusun ekonomik bir kaynak olarak* düşünölmeye başlanması ile ilişkilidir. Bu ilişki ile artık iktidar; bedeni şiddet yoluyla değil, toplumsal bütüne yayılan ince tekniklerle kuşatmaktadır.

Tez metninin konusunu da içine alan; *modernizm sonrası iktidar formları ve bunlara karşı geliştirilen direnişlerin* anlaşılabilmesi için öncelikle modern dönemin ekonomik, siyasal, toplumsal, kültürel ve sanatsal dinamiklerinin neler olduğu anlaşılmalıdır. Bu amaçla tez metninde modernizme olan inancın ve dayanakların nelerde kırıldığına değinilmiştir.

Modernizmle birlikte; bilimde, teknikte, sanatta, siyasal özgürlükler adına yapılan herşey insanlığın ilerlemesi amacıyla yapılmış; ancak 2. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım modernizme olan inancı sarsmıştır.

Sosyolog ve düşünür Zygmund Bauman; modernistlerin ilerlemeci yaklaşımlarının eski olan herşeyi reddetmelerine yol açtığını, bu durumun da sürekli yeni form arayışına girilerek –ihlal edilecek sınırlar sonsuz sayıda olamayacağı için- bir an gelip tıkanıklığa sebep olduğunu söyler. Dolayısıyla, yaşanan tıkanıklar sonucu modern dönemin *artzamanlı* yaklaşımı yerini postmodern dönemin *eşzamanlılığına* bırakmıştır.

Frankfurt Okulu üyelerinden Theodor W. Adorno; kültürün endüstrileşerek reklam ve eğlence sektörü üzerinden tüketici bilincini yönlendirdiğini söylemiştir. Günümüzde kültür endüstrisi, iktidarın en etkin silahı haline gelmiştir. *Sanat piyasasını* da kendine tabi kılarak sürekli genişleyen kültür endüstrisi, internet teknolojilerinin gelişmesi ile daha etkin olarak tüketici bilincini yönlendirmektedir.

Tez metninin *birinci bölümünde*, modern ve postmodern dönem iktidar yapıları karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Bu bölümde seçilen altı alt başlıkta modernizmden postmodernizme geçişteki kırılma noktaları, eleştirel sanat projeleri üzerinden değerlendirilmiştir: Modernist avangard ile postmodernist avangardın karşılaştırılması; Frankfurt Okulu ve kültür endüstrisi kavramının geliştirilmesi, özne-iktidar ilişkisi; sanatın kurumsallaşmasına eleştirel tavırların gelişmesi; feminist sanatçıların kadın bedeni üzerindeki eril iktidarı sorgulamaları ve modernizm sonrası metafiziğin yeniden ele alınması; bu alt başlıkların çıkış noktasını oluşturmuştur.

Bu tezde özellikle iktidar söylemlerinin dışına çıkabilen, eleştirel tavır geliştirebilen sanatçıların çalışmalarından örnekler verilmiştir. Bazen de bu sanatçılar ile eleştirel bir dil geliştirmeyen sanatçıların çalışmaları, karşılaştırmalı olarak irdelenmiştir. Seçilen sanatçılar arasında; yararlanılan kaynaklarda karşılaşılan ve konunun irdelenmesine katkıda bulunacağını düşünülen sanatçılar olduğu gibi, daha önce gezilen sergilerden konuyla ilişkilendirilen sanatçılardan da olabilmektedir. Bazı sanatçı seçimleri de; konu başlıkları doğrultusunda dünya sanatçılarından ilk akla

gelebilecek isimler olmuştur. Örneğin; ‘Sanatın Kurumsallaşmasına Eleştirel Tavır’ başlığı altında ele alınan iki sanatçı Hans Haacke ve Daniel Buren, sanatta kurumsal eleştiriye başlatan ilk isimler olmaları nedeniyle seçilmişlerdir.

Hans Haacke, sanatın politik yanıyla ilgilenmiş bir sanatçıdır. Belgeleri sanatsal bir sunuşla ortaya koyarak; kimi zaman kapitalist sistemin, kimi zaman da müzelerin ticaretle ve siyasetle olan karmaşık ilişkilerini sorgulayarak kurumların işleyişini deşifre etmiştir. Daniel Buren ise sanatın, kendisini destekleyen kurumlardan bağımsız bir biçimde varolup olamayacağını sorgulamıştır.

Arazi Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Çevre Sanatı ve Toprak Sanatı; 1960’larda müze ve galerilerin elitist tavırlarıyla oluşan kalıplaşmış formlara tepki ile doğmuş, insanla doğanın uyum içinde bütünleşmesini amaçlayan yaklaşımlardır. Tezde yeralan ve bu yaklaşımla projeler üreten sanatçılardan Richard Long, Robert Smithson, Walter De Maria, Alan Sonfist; çevre duyarlılığı yaratma amacıyla taş, toprak, su, bitki gibi doğal malzemelerle çalışmışlardır.

Postmodern dönemde feminist sanatçılar; kendi bedenlerini bir başkaldırı aracı olarak kullanarak, kadının haz nesnesi olarak algılanması anlayışına karşı çıkmışlardır. Tezde yer alan Barbara Kruger, Judy Chicago ve Rineke Dijkstra, Marina Abramoviç ve Orlan eril söylemin estetik yaklaşımını kırmaya yönelik işler yapmışlardır. Marina Abramoviç performanslarında bedenini bir sanat nesnesi olarak kullanmaktadır. Sanatçı bedenine uyguladığı fiziksel zorlamalarla, *bedenin kısıtlamalarından* kurtulmayı amaçlamaktadır. Orlan ise, erkek iktidarının dayattığı güzellik kavramına ve sistem içerisinde kadın bedeninin metaya dönüştürülmesine tepkisini, estetik cerrahi yoluyla fiziksel görünüşünü değiştirerek veren bir sanatçıdır.

Postmodern dönemde, feminist sanatçıların yanısıra feminist yazarlar da iktidarın bedene dair egemen bakış açısını sorgulamışlardır. Bu dönemde; psikanalist yazar ve düşünür Julia Kristeva; dilbilim, göstergebilim, psikanaliz üzerine yazılarıyla yapısalılık sonrası teorisinin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Ayrıca Kristeva; ataerki sistem içinde, kadın kimliğini sorunsallaştırmıştır. Hélène Cixous, ve Luce Irigaray feminizme farklı sorunsallar taşımış iki yazardır. Cixous’a göre kadın; kendi dürtülerini

keşfederek, konuşmayı ve yazıyı işgal eden eril sistemin dönüşmesini sağlayacaktır. Irigaray ise, cinselliğin hep erkek ölçüleri üzerinden kavramsallaştırıldığını saptadığı Freudcu psikanalitik geleneği eleştirerek; bu yaklaşımın tersine kadının, fallusa haset ederek bir eksiklik hissetmediğini belirtir.

Modern akıl metafizik gerçekliği reddederek fizik gerçekliği mutlaklaştırmıştır. Ancak postmodernizme geçişle sekülerleşme eğilimleri tersine dönmeye başlamıştır. Bu durum sanata da yansımış, Pollock resim yapmayı şaman ritüellerine benzetmiş, Barnett Newman dinin kutsallığını resmine yansıtmış, Beuys ise eylemlerinde şamanın ruhu ve bedeni iyileştirici gücünü kullanmıştır. Bu bağlamda tezde yer alan sanatçılardan Marina Abramoviç; performanslarında vücudunun acı sınırını zorlamış, acı duymanın tinsellik ile ilişkili olduğunu söylemiştir. Yaptığı eylemlerin mazoşist bir yaklaşım değil, izleyenlerin kendi insani niteliklerinin farkına varmaları için yapılan eylemler olduğunu belirtmiştir. Sanatçı Chen Zhen ise; sanat yapmanın tinsellik ile, arınma ile ilişkili olduğunu, insan ile doğa arasındaki uyumun sağlanması için gerekli bir tedavi yöntemi olduğunu belirtmiştir.

Tezin *ikinci bölümü*; iktidar formlarına direnişte ‘*ara alan*’ olarak sanatın rolüne ayrılmıştır. Bu ara alan, sanatçı ve izleyicinin yeni ilişkiler deneyimlediği bir alandır ve yeni yaşam olasılıklarının ve birliktelik anlarının oluşturulduğu mekanlarda yaratılabilir. Tezin bu bölümünde alt başlıklarda adı geçen ‘Toplumsal Aralık’, ‘Üçüncü Alan’ ve ‘Yersizyurtsuzlaşma’ kavramları bu tanımlamış olduğumuz ‘ara alan’a işaret eder. Sanatçı Felix Gonzalez-Torres; sanat üretimine, izleyicinin anlam üretme sürecine dahil olabileceği alanlar olarak bakar. Hans Hemmert, farklı taban yüksekliğinde ayakkabılar giydirerek gözlerini aynı hizaya getirdiği izleyicilere, normal hayatta deneyimlenemeyecek bir ‘üçüncü alan’ yaratır. Esra Ersen için sanat yapma süreci, bir çeşit *yersizyurtsuzlaşıl*an ara alandır. Sanatçı için, bu süreçte *kendisinin, katılımcıların ve izleyicilerin* geçirdiği değişim önemlidir.

Tez metninin *son bölümünde*; güncel sanat ile küresel kapitalizm ilişkisi ele alınmıştır. Bu bölümde, eleştirel projeler üreten sanatçılar ve inisiyatifler yer almıştır: *Gülsün Karamustafa* ve *David Cerny* toplumsal belleğe gönderme yapan projeler üretmişlerdir. Stelarc, bedeninin doğa tarafından verilmiş özelliklerini aşmak için

teknolojiyi kullanarak bedenine işlevsel uzantılar eklemiştir. Dijital sanatçı grubu *etoy*, kapitalist politikaların yayılma aracı olarak internetin kullanmasına tepki olarak doğmuştur ve grup isim benzerliği nedeniyle kendilerini kapatmak isteyen bir şirkete karşı açtığı savaşı global bir sanat eylemine dönüştürmüştür. *Burak Arıkan*, kendi geliştirdiği yazılımlarla internetin teknik olanaklarını, sistemin denetleme mekanizmalarına karşı kullandığı projeler üretmiştir. Feminist sanatçı inisiyatifi olan *Guerilla Girls*, ırk, cinsiyet ayrımcılığına tepki olarak eylemler gerçekleştirmiştir. *Hafriyat ve Oda Projesi*, sanat piyasasının iktidar merkezleri dışında bağımsız bir sanat platformu oluşturan inisiyatiflerdir. *Alexander Brener* ve *Barbara Schurz* oluşturdıkları sanatçı birlikteliği ile iktidarın hizmetinde olan kültürel ve bilimsel teknolojilerin yıkımını hedefleyen eylemler gerçekleştirmişlerdir.

Sanatçı inisiyatifleri, alternatif sanat mekanlarında kendilerine hareket zemini açmakta ve yaptıkları yayınlar, etkinlikler ve aktivist eylemlerle sanatın kurumsal çerçeveden çıkmasını sağlamaktadırlar. Ayrıca günümüzde, internet sayesinde açılan yeni zeminde, kültür endüstrisinin dayattığı güncel politikalarından sıyrılmayı başaran ve sistemin iktidar formlarını çözümleyici işler yapan sanatçılar vardır. Küresel sermayenin interneti insanları internet üzerinden izleme ve yönlendirme, fişleme ve sansür yoluyla kontrol altında tutma eğilimine karşı bu sanatçılar; veri yönetimi, ağ bağlantıları, veri tabanı, yazılım tasarımı ve sistem yönetimi gibi pek çok tekniği kullanarak, daha çok ağ ve ağın nasıl oluştuğu üzerine yapısal çözümlemelerle uğraşan ve sosyal/politik sorunları irdeleyen işler yapmaktadırlar.

Küresel kapitalist ekonomi kendi formlarını *sanat yönetimi* adı altında güncel sanat piyasasına uygulamaya çalışmaktadır. Özel müze ve fuarlarda sanat, pazarlama teknikleri ile alınıp satılır hale gelmiştir. Sponsor desteğinde yapılan bienaller, özel sektör kuruluşlarının reklam alanlarına dönüştürülmüştür. Güncel sanat, sistem tarafından; tasarım, eğlence ve gösteriş arenasına çevrilmeye çalışılmaktadır. Ancak güncel sanatçıların hepsinin bu ağın içinde kayboldukları da düşünülmemelidir. Güncel sanatın algısal, deneysel, eleştirel, katılımcı yönünü kullanan ve eleştirel işler ortaya koyan sanatçılar da vardır.

Günümüzde küresel kapitalizmin güçlü iktidar ağları ve kültür endüstrisi aracılığı ile ürettiği söylemler; bir yandan sistemin çok güçlü ve her yerde olduğu inancını sürekli insanlara empoze ederken; diğer yandan da kendi beslediği terörü tehdit olarak sunarak, kitlelere sindirme ve korku politikaları uygulamaktadır. İnsanlara eleştirel direnme pratiklerinin mümkün olamayacağı hissettirilmeye, umutsuzluk ve bezginlik yaratılmaya, artık sisteme uyumluluk ve tevekkül seçeneklerinden başka geriye bir seçenek kalmadığı hissettirilmeye çalışılmaktadır. Çünkü sisteme karşı gücünü, eleştireliliğini yitirmiş bireyler daha kolay manüple edilebilir ve yönetilebilir.

Ancak sistem ne kadar güçlü olursa olsun; kendi varlığını sürdürebilmek, bireylerin yaratıcı kanallarının tıkanmasını önlemek için özgür alanlar bırakmak zorundadır. Bu *özgürlük kanallarından biri de sanattır*. Gerçi sistem onu da her fırsatta manipüle etmeye, kendi işleyiş çarkına uyumlu hale getirmeye uğraşır ve çoğu zaman da bunu başarır. Fakat sanat bir direnme biçimi olarak her zaman iktidar ağlarının dışına çıkma potansiyelini kendinde barındırır. Bu potansiyel; toplumun ona verdiği iznin yanısıra, onun yaratım ve ortaya konma yönteminden kaynaklanır.

Sanat; görünmezi, bastırılmışı, imkansızı görünür kılmayı sağlar. Sanatçı tarafından sorunsallaştırılan konu ister duygusal bir durumun dışı vurumu olsun, ister bir siyasal protesto eylemi olsun; *sanatçı ve izleyici* günlük yaşamdaki ortamın dışında bir 'ara alan'da karşılaşarak tavırlarını rahatça ortaya koyabilir ve *yeni varoluş biçimlerine* adım atma, yeni *farkındalıklar yaşama* fırsatı bulabilirler. Bu anlamda sanat önemli bir direniş potansiyeli yaratır ve toplumdaki diğer direniş pratiklerine eklemlenerek sistemin kısıtlayıcı stratejilerine engel olmaya çalışır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Adriani, Götz ve Winfried Konnertz, Karin Thomas. **Joseph Beuys, Yaşamı ve Yapıtları**, İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Yayını, 2000.
- Adorno, Theodor W. “Sunuş (J.M. Berntein)”, **Kültür Endüstrisi**, 7. Baskı 2012, İstanbul: İletişim Yayınları - sanathayat dizisi 12.
- Akay, Ali. **Postmodern Görüntü**, İkinci Basım, Bağlam Yayınları, 2002.
- Antmen, Ahu. **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.
- Artun, Ali. **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi- Estetik Modernizmin Tasfiyesi**, 1.Baskı, İstanbul – İletişim Yayınları, 2011.
- Atakan, Nancy. **Arayışlar – Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar**, Birinci Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- Bauman, Zygmunt. **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları**, Birinci Basım 2000, İstanbul: Ayrıntı Yayınları İnceleme Dizisi 158.
- Beykal, Canan. **Aslolan Çizgidir**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Bourriaud, Nicola. **İlişkisel Estetik**, Saadet Özen (Çev.), Birinci Basım, İstanbul: Bağlam Yayınları Theoria Dizisi, 2005.
- Çalıkoglu, Levent. ”Hafriyat”, **Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler - Çağdaş Sanat Konuşmaları 2**, 1.Baskı, İstanbul, 2007.
- Deleuze, Gilles ve Felix Guattari. **Felsefe Nedir?**, Turhan Ilgaz (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Deleuze, Gilles. **İki Konferans – Yaratma Eylemi Nedir?-Müzikal Zaman**, çev. Ulus Baker, İstanbul -Norgunk Yayınları, 2003.
- Deleuze, Gilles. **Kapitalizm ve Şizofreni**, Özcan Doğan (Çev.), İstanbul: Araf Yayıncılık, 2005.
- Foster, Hal ve Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois ve Benjamin H.D.Buchloh. **Art Since 1900 - Modernizm Antimodernizm Postmodernizm**, First Published, London: Thames & Hudson Ltd., 2004.
- Foucault, Michel. **Cinselliğin Tarihi-I**, Hülya Tufan (Çev), 2.Baskı, İstanbul: Afa Yayınları, Ekim 1993.

- Foucault, Michel. **Kelimeler ve Şeyler**, Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.), İstanbul: İmge Yayıncılık, 1992.
- Foucault, Michel. “Michel Foucault”, **Entelektüelin Siyasi İşlevi - Seçme Yazılar 1**, Ferda Keskin (Yayına Hazırlayan), Işık Ergüden ve Tuncay Birkan (Derleyenler), Birinci Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.
- Foucault, Michel. “Özne ve İktidar”, **Michel Foucault - Özne ve İktidar - Seçme Yazılar 2**, Ferda Keskin (Yayına Hazırlayan), Işık Ergüden ve Tuncay Birkan (Derleyenler), İkinci Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Grasskamp, Walter. **Sanatçı Müzeleri**, Editör: Ali Artun, İletişim Yayınları – sanathayat dizisi 6, 1. Baskı, İstanbul-2005.
- Işık, Emre. **Beden ve Toplum Kuramı**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1995.
- Işık, Emre. **Öznenin Dili**, Birinci Basım, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2000.
- Jameson, Fredric. “Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı”, **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı**, 1.Basım, Ankara: Nirengi Kitap, Mart 2011.
- Jameson, Lyotard ve Habermas, “Postmodern Nedir Sorusuna Cevap - Jean- François Lyotard ”, **Postmodernizm**, Derleyen ve Sunan: Necmi Zeka, 2. Basım, İstanbul: K1y1 Yayınları, 1994.
- Karavit, Caner. **Doğadaki iz: Yeryüzü Sanatı**, İstanbul: Telos Yayınları, 2008.
- Kosova, Erden. **Esra Ersen – Yüzyüze**, Yapı Kredi Yayınları: Türkiye’de Güncel Sanat -10, Eylül 2011.
- Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**, Cevat Çapan ve Sadi Öziş (Çevrl.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989.
- Rickey, George. **Constructivism, Origins and Evolutions**, Revised Edition, Hong Kong: George Braziller, 1995.
- Stallabrass, Julian. “Sebest Bölge mi?”, Sanat.A.Ş.- **Çağdaş Sanat ve Bienaller**, Esin Soğancılar (Çev.), 2. Baskı, İstanbul - İletişim Yayınları – Sanathayat Dizisi 17, 2010.
- Stiles, Kristine (Ed.), **Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists’ Writings**, London: University of California Press., 1996.
- Özbek, Yılmaz. **Postmodernizm ve Ahımlama Estetiği**, 1.Baskı, Konya: Çizgi Kitabevi, Nisan 2005.
- Wright, Elizabeth. **Lacan ve Postfeminizm**, Ebru Kılıç (Çev.), İstanbul: Everest Yayınları, 2000.

Wu, Chin-tao. **Kültürün Özelleştirilmesi- 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi**, Esin Soğancılar (Çev.), 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları – sanathayat Dizisi 7, 2005.

Sürekli Yayınlar

Adorno, Theodor W. “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, **Cogito Yapı Kredi Yayınları - Üç Aylık Düşünce Dergisi**, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe Özel Sayı, Sayı: 36 (Yaz 2003)

Alptekin, Hüseyin B. ve Pelin Tan. “Mika Hannula ile Söyleşi”, **art-ist güncel sanat seçkisi**, No: 5 (Mayıs - 2002).

Akay, Ali. “Bedenlerin Metafiziziği”, **art-ist güncel sanat seçkisi**, No.5 (Mayıs 2002).

Akay, Ali. “Yersizyurtsuzlaşma Üzerine”, **Toplum Bilim Dergisi**, No: 5 (Kasım 1996).

Akman, Kubilay. “Orlan: Kırılan Ten”, Cogito – Yapı Kredi Yayınları – **Üç Aylık Düşünce Dergisi**, Sayı: 45-46 (Kış 2006).

Atakan, Nancy. “Felix Gonzalez-Torres”, **Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi**, No.3 (Ocak 2000).

Blanchi, Paolo. “Real Life: Gerçek Yaşam Olarak Yaşama Sanatı”, **art-ist güncel sanat seçkisi**, No.2 (Aralık 1999).

Brener, Alexander. “Bir Üçüncü Dünya Sanatçısı Alexander Brener”, **Resmi Görüş Dergisi - Deneme Sayısı** (1999), İstanbul.

Brener, Alexander ve Barbara, Schurz. “Kültür Devriminin Zorunluluğu”, **art-ist güncel sanat seçkisi-contemporary art magazine**, No.5 (Mayıs 2002).

Brener, Alexander ve Schurz, Barbara. “Batı/Doğu Kültür Modelinin Hegemonyası İçindeki Güç İlişkilerinin Günümüz Biçimleri”, **art-ist güncel sanat seçkisi**, No.3 (Aralık - 1999).

Brener, Alexander ve Schurz, Barbara. “Sanatı Sanatçılardan Kurtarın! (Radikal Teori Karşısında Sanatçılar)”, **art-ist güncel sanat dergisi- contemporary art magazine**, Yıl: 2 - No.2 (Ocak 2005).

Buren, Daniel. “Kente Yerleşmek”, **Yapı Kredi Yayınları Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi**, sayı.78 (Kış 2000).

- Çiçek, Filiz. “Hiçlikten Varlığa Kadın Sanatı”, **Cumhuriyet Pazar Dergi Eki**, Sayı: 740 (28 Mayıs 2000).
- Durudoğan, Hülya. “Une Femmes:Kristeva, Psikanaliz ve Kadın”, **Cinsiyetli Olmak – Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar**, 1. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları - Cogito156, Haziran 2007.
- Hannula, Mika. “Third Space-Bir Etik İlke Olarak Yanlış Anlama”, **art-ist güncel sanat seçkisi**, No:5 (Mayıs - 2002).
- Hanru, Hou. “CHEN ZEN- Öte Deneyimler ve Sinerji”, **art-ist güncel sanat seçkisi**, No.5 (Mayıs 2002).
- Kahraman, Hasan Bülent. “Modernizmin 'gerçek son'u”, **Radikal Gazetesi**, 7 Şubat 2002.
- Kortun, Vasıf ve Özkaya, Serkan. “Brenner ve Barbara Schurz ile Söyleşi”, **Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi**, No.3 (Ocak 2000).
- Kosova, Erden. “Erden Kosova İle Konuşmalar”, **art-ist güncel sanat seçkisi**, No.4 (Eylül - 2001).
- Kosova, Erden. “Feur und Flame”, **art-ist güncel sanat seçkisi**, No.5 (Mayıs - 2002).
- Kosuth, Joseph. “Örnek”, **Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi**, No.3 (Ocak 2000).
- Martinez, Rosa. “Rosa Martinez Harald Szeemann’la Konuşuyor”, **Resmi Görüş, Deneme Sayısı** (1999).
- Negri, Toni. “Siyasal Alanın Krizi”, **Birikim**, Özgür Gökmen (Çev.), No.122 (1999).
- Öğüt, Hande. “Erkeğin ‘Kuku’ Hasedi”, **Radikal Gazetesi**, 13/03/2009.
- Sieglau, Sety. “Kavramsal Sanat”, **Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi 2**, sayı.2 (1999).
- Simith, Roberta. “Kavramsal Sanat”, **Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi 3**, Sayı.3 (2000).
- Stelarc, “Psiko-Stratejilerden Siber-Stratejilere: Protetik, Robotik, Tele-Varoluş”, **art-ist güncel sanat seçkisi**, No:1 (Haziran - 1999).
- Taylor, Simon. “Fobik nesne: Güncel Sanatta İğrendirme”, **Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi, No.2** (1999).
- Yıldız, Esra. “Kayıp Öznenin Peşinde: Barbara Kruger”, **Plato Güncel Sanat İçin Dergi**, Ekim 2005.

Zeytinoğlu, Emre. “Theodor Adorno’nun Sanat Tanımı ve Protesto”, **Cogito Yapı Kredi Yayınları - Üç Aylık Düşünce Dergisi** , Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe Özel Sayı, Sayı: 36 (Yaz 2003).

Sözlükler

Cevizci, Ahmet. “Özne”, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2005.

Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezleri

Ekinci, Elçin. “70’lerden Günümüze Kadın Sanatçılarda Bedenin Sunumu”, **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Marmara Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008).

Kara, Didem. ”Bir Biyofolik Olarak Joseph Beuys ve Sanatı”, **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Marmara Üniversitesi GSE, 2004).

Sarioğlu, Selen. “Gülsün Karamustafa’nın Sanatçı Kişiliği ve Yapıtları”, **(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007).

Ansiklopediler

Rona, Zeynep. ”Daniel Buren”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi** , Cilt:1, İstanbul: YEM Yayınlar, 1997.

Katologlar

Hofmann, Jens. **İstanbul Bienali El Kitabı**, Jens Hofmann ile Nicolas Bacal arasında söyleşi, İKSV ve Yapı Kredi Yayınları, 2011, s.121.

İnternet Yayınları

- Antmen, Ahu. “Kadınlardan ‘Haksız Tahrik’ Üzerine”, 2009, Radikal - Kültür Sanat, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID>
- Akyol, Ferda ve Özge Açikkol ve Seçil Yersel. “Atölyenin Bir Odasını Çocuklara Ayırdılar”, röportaj, Milliyet-Cumartesi, 2002, <http://www.milliyet.com.tr/2002/02/25/cumartesi/acum.html>
- Arıkan, Burak. “Sanat Ürünüde Nesneden Sisteme Geçiş”, Düğümküme, 2008, <http://dugumkume.org/sanat-urununde-nesneden-sisteme-gecis/>
- Arıkan, Burak. 2011, <http://burak-arikan.com/tr/artist-collector-network>
- Arıkan, Burak. 2008 , <http://burak-arikan.com/tr/mypocket>
- Arıkan, Burak. “Yeni Medya mı İşlemsel Sanat mı Kime Ne?”, Düğümküme, 2008, <http://dugumkume.org/yeni-medya-mi-islemsel-sanat-mi-kime-ne/>
- Artun, Ali. “Çağdaş Sanat ve Kültüralizm”, e-Skop Dergi, Sayı:3, 2012, <http://www.aliartun.com/content/detail/84>.
- Diker, Ali Halit. "Etoy: Gerçekliği Geride Bırakmak", e-Skop Dergi(Bülten), 2012, <http://www.e-skop.com/skopbulten/etoy-gercekligi-geride-birakmak/881>
- Gül, Deniz. ve Burak Arıkan, “Gayri Maddi Emek Üzerine Notlar “, Röportaj-2009, <http://www.cagdassanat.com/category/deniz-gul/page/2/>
- Güngör, Onur ve Antonio Cosentino. “Antonio Cosentino ile Hafriyat Üzerine”, Röportaj, istanbulmuseum, 2009, <http://istanbulmuseum.org/artists/antonio%20cosentino.html>
- Kortun, Vasıf ve Erden Kosova. “ofsayt ama gol: göç”, Resmi Görüş, 2004, <http://www.anibellek.org/?p=277>.
- Lilithkolektifi. “1960 Sonrası Post-Yapısalcı Feministler”, <http://74.125.77.132/search?q=cache:FCR4-YfTvJIJ:www.lilithkolektifi.com>.
- Miharbi, Ali. “Cepler Sonuna Kadar Açık”, Düğümküme, 2008, <http://dugumkume.org/cepler-sonuna-kadar-acik/>
- Özkaya, Serkan ve Alexander Brener ve Barbara Schurz . “Serkan Özkaya, Alexander Brener ve Barbara Schurz ile Görüştü, Lubiya ”, 2000 , <http://www.oocities.org/guncelsanat/soabbs.htm>
- Pınar, Ümmetoğlu. “Aleksander Rodçenko / Süprematizm (Nesnesiz Dünya)”, Anafilya(Sanal Dergi), Ekim 2007, No:76, <http://www.anafilya.org/go.php?go=7d7a4c0280d81>.

- Ray, Gene. “Kültür Endüstrisi ve Terör Yönetimi”, e-Skop Dergi(Bülten), 2012, <http://e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-kultur-endustrisi-ve-teror-yonetimi/961>
- Sönmez, Ayşegül. “Brener Bir Kez Daha İntikam Aldı-Manifesta 3: Karmaşık Bir Avrupa Haritası”, Milliyet Sanat Sayfaları, 2000, <http://www.milliyet.com.tr/2000/07/03/sanat/san01.html>
- Vargı, Elif. “Guerilla Girls/Gerilla Kızlar”, Fotoğrafya, 2009, Sayı:22, <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=457,719,1,1,1,0>

RESİM LİSTESİ

	Sayfa No.
Resim 1 : Édouard Manet, <i>Kuşkonmaz Demeti</i> , 1880, tuval üzerine yağlıboya, 46x55 cm.....	27
Resim 2 : Hans Haacke, <i>MOMA-Poll</i> , Museum of Modern Art, 1970.....	29
Resim 3 : Daniel Buren, <i>Within and beyond the frame</i> , John Weber Gallery, New York, 1973	31
Resim 4 : Daniel Buren, <i>4 Tore</i> , Alüminyum, 441x441x10,5 cm, Münster, 1997.....	34
Resim 5 : Richard Long, <i>A Line Made By Walking</i> , İngiltere, 1967.....	36
Resim 6 : Richard Long, <i>A Line In Japan</i> , Fuji Dağı, 1979	37
Resim 7 : Richard Long, <i>Mahalakshmi Hill Line</i> , Hindistan, 2003	37
Resim 8 : Richard Long, <i>A Line Of 682 Stones</i> , Venedik Bienali, 1976	39
Resim 9 : Richard Long, <i>Five Paths</i> , Galeria Mário Sequeira Braga Portugal, 2004	40
Resim 10 : Richard Long, <i>Five Paths</i> , New Art Centre, Roche Court, İngiltere, 2002	40
Resim 11 : Richard Long, <i>Mud Circle</i> , Gegenwart Müzesi, Berlin, 2011	41
Resim 12 : Robert Smithson, <i>Broken Circle</i> eskizi, 1971	42
Resim 13 : Robert Smithson, <i>Broken Circle</i> , Hollanda, 1971.....	43
Resim 14 : Walter De Maria, <i>Lightning Field</i> , 1977	44
Resim 15 : Walter De Maria, <i>The New York Earth Room</i> , 141Wooster Street, 1977.....	46
Resim 16 : Alan Sonfist, <i>Time-Landscape</i> , 1978	48
Resim 17 : Alan Sonfist, <i>Circles of Time</i> , proje eskizi	49

Resim 18	: Alan Sonfist, <i>Circles of Time</i> , Toskana, İtalya. 1986-89	50
Resim 19	: Alan Sonfist, <i>Markers of Time</i> , Granary Nature Art Center, 2011....	51
Resim 20	: Barbara Kruger, <i>Your Gaze Hits the Side of my Face</i> , 1981	53
Resim 21	: Ron Mueck, <i>Pregnant Women</i> , 2002	56
Resim 22	: Ron Mueck, 'Pregnant Women' izleyiciler ile birlikte, 2002.....	57
Resim 23	: Rineke Dijkstra <i>Julie</i> , Den Haag-Holanda -29 Şubat, 1994	58
Resim 24	: Judy Chicago, <i>Red Flag</i> , 1971	63
Resim 25	: Andres Serrano, <i>The Curse</i> , 2001	65
Resim 26	: Marina Abramoviç, <i>Ritim 0</i> , 1974	67
Resim 27	: Orlan, <i>Omnipresence-Surgery</i> , 1993	70
Resim 28	: Gülsün Karamustafa, <i>Arzu Nesneleri-100 Dolar Limit</i> , Negotiations, Centre Regional d'art Contemporain, Sete, 2000	73
Resim 29	: Kazimir Malevich, 1915, <i>Black Square</i> , tuval üzerine yağlıboya, 106x106 cm.	75
Resim 30	: Kazimir Malevich, <i>Black Square</i> , Son Fütürist Resim Sergisi 0,10, Petrograd, 1915	75
Resim 31	: Joseph Beuys, <i>I Like America and America Likes Me</i> , Rene Block Gallery, 1974	80
Resim 32	: Marina Abramovic, <i>Thomas Lips</i> , 1975	81
Resim 33	: Chen Zhen, <i>Un monde accroché/détaché</i> , Pourrieres, 1990	84
Resim 34	: Chen Zhen, <i>Fifty Strokes to Each</i> , 1998	85
Resim 35	: Felix Gonzalez-Torres, <i>untitled (Portrait of Ross in Los Angeles)</i> , 1991	89
Resim 36	: Felix Gonzalez-Torres, <i>Untitled (Perfect Lovers)</i> , 1991	91
Resim 37	: Nicolas Bacal, <i>Senden Sonra Uzam-Zamanın Geometrisi</i> , 2010 ...	92

Resim 38	: Nicolas Bacal, <i>Senden Sonra Uzam-Zamanın Geometrisi</i> , Ayrıntı, 2010	93
Resim 39	: Hans Hemmert, <i>Level</i> , Berlin, 1998	95
Resim 40	: Olafur Eliasson, <i>Ice Schopping</i> , Sao Paolo Bienali, 1998	98
Resim 41	: Esra Ersen, <i>Erkek Kardeşler&Kız Kardeşler</i> , İstanbul, 2003	102
Resim 42	: Esra Ersen, <i>Erkek Kardeşler &Kız Kardeşler</i> , İstanbul, 2003	102
Resim 43	: Esra Ersen, <i>Erkek Kardeşler &Kız Kardeşler</i> , İstanbul, 2003	103
Resim 44	: Esra Ersen, <i>Eğer İsveççe Konuşabilseydin...</i> , Video-enstalasyon, 2001.....	105
Resim 45	: Esra Ersen, <i>Eğer İsveççe Konuşabilseydin...</i> , Video-enstalasyon, 2001	106
Resim 46	: Esra Ersen, <i>Eğer İsveççe Konuşabilseydin...</i> , Video-enstalasyon, 2001	106
Resim 47	: Damien Hirst, <i>For the Love of God</i> , 2007, Platin, elmas, gerçek insan dişi, 17,1 x 12,7 x 19,1 cm	113
Resim 48	: Gülsün Karamustafa, <i>Meydanın Belleği</i> , İstanbul, 2005	114
Resim 49	: Gülsün Karamustafa, <i>Meydanın Belleği</i> , İstanbul, 2005	115
Resim 50	: David Cerny, <i>Pink Tank</i> , Prag, 2011	116
Resim 51	: David Cerny, <i>Entropa</i> , Enstalasyon yerleştirilirken, Brüksel, 2009	118
Resim 52	: David Cerny, <i>Entropa</i> , Brüksel, 2009	118
Resim 53	: David Cerny, <i>Entropa</i> ,(Ayrıntı-1), Brüksel, 2009	119
Resim 54	: David Cerny, <i>Entropa</i> ,(Ayrıntı-2), Brüksel, 2009	119
Resim 55	: David Cerny, <i>Entropa</i> ,(Ayrıntı-3), Brüksel, 2009	120
Resim 56	: Sven Geier, <i>Deep Dive</i> , 2012	121

Resim 57	: David Cerny, <i>Two Men Peeing</i> , Prag, 2004	122
Resim 58	: Stelarc, <i>Third Hand</i> , Performans, Tokyo, 1980.....	123
Resim 59	: Stelarc, <i>Third Hand</i> , Diyagram, 1990	125
Resim 60	: Stelarc, <i>Third Hand</i> , Üçüncü El'in kullanımı, 1982	125
Resim 61	: Stelarc, <i>Stomach Sculpture</i> , Diagram, 1993	126
Resim 62	: Stelarc, <i>Stomach Sculpture</i> , 1993	127
Resim 63	: Cie Mulleras, <i>96 Détails</i> , scenography	129
Resim 64	: Cie Mulleras, <i>96 Détails</i> , İstanbul, 2009	130
Resim 65	: etoySHARE, 1998	132
Resim 66	: etoyTOYVAR ,1999	134
Resim 67	: Burak Arıkan, <i>Sanatçılar ve Politik Eğilimleri Ağı</i> , Enstalasyon, 7. Berlin Bienali, 2012.....	135
Resim 68	: Burak Arıkan, <i>Sanatçılar ve Politik Eğilimleri Ağı</i> , (Digital Baskı Ayrıntı-1), 7. Berlin Bienali, 2012	136
Resim 69	: Burak Arıkan, <i>Sanatçılar ve Politik Eğilimleri Ağı</i> , (Digital Baskı Ayrıntı-2), 7. Berlin Bienali, 2012	136
Resim 70	: Burak Arıkan, <i>MYPOCKET</i> , (Digital Grafiklerden bir kesit-1), 25 ağustos 2006	137
Resim 71	: Burak Arıkan, <i>MYPOCKET</i> , (Digital Grafiklerden bir kesit-1), 17 Eylül 2007	139
Resim 72	: Burak Arıkan, <i>MYPOCKET</i> , Yerleştirme, Neuberger Sanat Müzesi, New York, 2009	140
Resim 73	: Guerrilla Girls, <i>Do women have to be naked to get into the Met. Museum?</i> , Poster, 1989	142
Resim 74	: Guerrilla Girls, <i>Türk Kadın Sanatçıların Geleceği</i> , İstanbul Modern	

	Sanat Müzesi, 2006	143
Resim 75	: Guerrilla Girls, <i>Estrogen Bomb</i> , 2003	144
Resim 76	: Guerilla Girls on Tour, make your own guerrilla girls on tour mask, maske şablonu	145
Resim 77	: Hafriyat, <i>Haksız Tahrik Sergi Afişi</i> , 2009	148
Resim 78	: Özlem Gök, <i>Namus Cinayetleri</i> , (Yerleştirmeden detay), Karaköy Hafriyat, 2009	149
Resim 79	: Oda Projesi, Atölyede çocuklara ayrılan oda, Galata- İstanbul, 2004	151
Resim 80	: Oda Projesi, <i>ERIK GÖNRICH'in PİKNIK projesi</i> , Galata-İstanbul, 10 Haziran 2001	152
Resim 81	: Oda Projesi, <i>Yer'den Mekan'a</i> , Boğaçhan Dünderalp'in projesini mahalle jürisine sunuşu, Galata- İstanbul, 2005	153
Resim 82	: Alexander Brener, <i>The First Glove</i> , performans, Kızıl Meydan - Moskova, 1995	155
Resim 83	: Alexander Brener, <i>Malevich' e ait 'Suprematisme 1920-1927'</i> <i>üzerine spreyl boya ile dolar işareti</i> , Performans, 1997	156
Resim 84	: Aleksander Brener, <i>'Manifesta 3' Çağdaş Sanatlar Avrupa Bienali'nde</i> <i>eylem</i> , Ljubljana - Slovenya, 20 Ekim 2000	165