

**T.C.**  
**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**  
**RESİM PROGRAMI**

**ÇAĞDAŞ SANATTA ÇEVRE VE İZLEYİCİ**  
**MÜDAHALESİYLE OLUŞAN YAPIT**

*(Yüksek Lisans Eser Metni)*

**Hazırlayan:**  
**Nazlı Ekin SAÇLIOĞLU**  
**No: 20026123**

**Danışman:**  
**Yrd. Doç. Gülçin ÖZDEMİR**

**İstanbul, 2005**

# ÇAĞDAŞ SANATTA ÇEVRE VE İZLEYİCİ MÜDAHALESİ İLE OLUŞAN YAPIT

Nazlı Ekin Saçlıoğlu

## ÖZET

Kendi yapıtlarımdan örneklerin üzerinde durduğum bu çalışmamda, aynı soruları, farklı yapıtlara yönelterek bir sonuca varmaya çalıştım.

Bu soruların cevapları, izleyici, sanatçı ve müdahale kavramlarının kendi yapıtlarımdaki varoluş şekillerini açıklamak amacını taşıyor.

Benim yapıtlarımın dışında, izleyici müdahalesi ve katılımına açık yapıtlar günümüz sanatında geniş bir yere sahip. Sanatçı isteyerek yapıtını müdahaleye açıyor ve izleyiciyi bir katılımcıya dönüştürüyor.

Farklı disiplinlerle ilişki kuran bu uygulamalarda öne çıkan, insanlar arasındaki ilişki şekilleri ve olası yaşam formlarının varlığını göstermek. Sadece sanat olmanın ötesinde, yaşamı değiştirmek ve paylaşım alanlarını genişletmek isteğine sahipler. Çoğu zaman sanat kurumlarına belgeler vasıtasıyla taşınırlarken, kimi zaman da sosyolojik araştırmalarla büyük benzerlikler gösterebiliyorlar.

Bu tür yapıtlar, sanatın alanını genişletmekten çok, global toplumsal alanının içinde sanatın direnme kapasitesini göstermek amacındalar.

**ANAHTAR KELİMELER:** Müdahale, izleyici-katılımcı, yapıtın sanatçısı, süreç, olasılıklar,

## İÇİNDEKİLER

Sayfa no:

ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	V
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	1
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	1
2. ŞİMDİKİ YAPITIN HİKAYESİ.....	2
2.1. İskele Sergisinin Başlangıç Hikayesi.....	2
2.2. “Hırsız Kent İçin İskele Galeri Projesi”nin Hikayesi.....	5
2.2.1. Hangi İzleyici İçin?.....	8
2.2.2. Yapıtın Sanatçısı Kim?.....	10
2.2.3. Müdahale Alanı.....	20
2.3. “Olmayan Kişisel Serginin Afişinin Asılması”nın Hikayesi...	35
2.3.1. Hangi İzleyici İçin?.....	37
2.3.2. Yapıtın Sanatçısı Kim?.....	46
2.3.3. Müdahale Alanı.....	51
2.4. “Bu Resmi Asar mısınız?” ın Hikayesi.....	52
2.4.1. Hangi İzleyici İçin?.....	54
2.4.2. Yapıtın Sanatçısı Kim?.....	70
2.4.3. Müdahale Alanı.....	77
2.5. ‘Bu Resmi Asar mısınız? Blind Date Versiyonu’ nun Hikayesi	79
3. SONUÇ.....	86
4. KAYNAKLAR.....	88
5. ÖZGEÇMİŞ.....	

## **1. GİRİŞ**

### **1.1. Çalışmanın Amacı**

Bu çalışmanın amacı, kendi yapıtlarımı sanat alanındaki benzer örnekleri de inceleyerek açıklamak ve anlamlandırmaktır.

Yapıtın üreticisinin ve izleyicisinin, günümüz sanatında nasıl örnekleri olduğu ve müdahalenin sanattaki konumu araştırılmıştır.

### **1.2. Çalışmanın Kapsamı**

Çalışma, izleyici ile yapıt arasındaki çeşitli ilişkilere ve bunların benim yapıtlarımdaki varoluş şekillerine odaklanmaktadır. Bu kapsamda, izleyicinin ya da çeşitli siyasal, toplumsal, kurumsal güçlerin, sanat yapıtını değiştirmeye hatta yok etmeye kadar varabilen müdahalesi ile; sanatçının isteği üzerine, yapıtın gerçek anlamda oluşabilmesi, tamamlanabilmesi için yapılan müdahaleler anlatılmaktadır. İzleyicinin, sanatçının isteği ile katkıda bulunduğu müdahaleler sayesinde yapıtın farklılaşması, toplumsal işlevinin oluşması ve değişmesi gibi konular, kendi yapmış olduğum çalışmalara bağlı olarak, bu türde yapılmış olan diğer çalışmalar örneklenerek ve çeşitli sanat kuramcılarının düşüncelerine başvurulularak araştırılmıştır.

### **1.3. Çalışmanın Yöntemi**

Çalışmamda, bu konu kapsamına giren ve sergilemiş olduğum kendi sanat yapıtlarım, konu örnekleri olarak ele alınmıştır. Literatür araştırması yapılmış, konuyla ilgili olan sanat yapıtlarına gerek kitaplardan, gerek dergilerden, gerekse İnternet kaynaklarından ulaşılmıştır.

## 2. ŞİMDİKİ YAPITIN HİKAYESİ

Eser metni niteliğinde olan bu araştırmamda, asıl amaç kendi yapıtlarımı açıklamaktır. Bu açıklama ve anlamlandırma, sadece kendimi ve buna bağlı olarak yapıtlarımı başkalarına anlatmak anlamına gelmez, aynı zamanda benim de, kendimi ve gerçekleştirdiğim yapıtları tanımama ve sonrası için bir yol belirlememe yardımcı olur. Eğer merkezde benim yapıtlarımdan örnekler varsa, ben bunları büyük anlatılardan uzak, öncesi ve sonrası ile anlatılabilecek ufak birer hikaye olarak göstermeyi tercih ediyorum. Bu hikayeler ister istemez, sanat tarihi, sosyoloji, psikoloji vb. disiplinlerle ilişki içerisindedirler. Amaç mümkün olduğunca kendimi ve bu yapıtları tanımak ve varolan disiplinlerin anlatıları ile ilişkilendirerek, onları bir yere yerleştirmektir.

### 2.1. İSKELE SERGİSİNİN BAŞLANGIÇ HİKAYESİ

Kadıköy'deki Karaköy- Eminönü iskelesi içerisindeki galeri, Güzel Sanatlar Lisesi'nde öğrenciyken ilgimi çekmişti. Bir arkadaşıma orada sergi açmak istediğimi söylemiştim. Aklımda nasıl bir sergi düşüncesi vardı çok net hatırlamıyorum. Ancak o zaman da mekanın özelliklerinin farkındaydım. Sergi fikrimden bahsettiğim arkadaşım Şevket, 'Orada sergi açarsan hayatın kayar' gibi bir söz söylemişti. Gelecekte resim piyasasına girmeye aday biri olarak resimlerimi orada sergilememin akıllıca olmadığını düşünüyordu sanırım. Kötü ve amatör ressamların mekanı olarak görülen bu galerinin, tüm ilginç özellikleri sanki yok sayılıyordu. Orada yapıtlarımı sergilemem demek kötü bir başlangıç yapmam anlamına geliyordu. İşte bu nedenle mesleki hayatım kayabilirdi.

Bugün genç bir sanatçı ya da sanatçı adayı olarak durduğun yeri belirlemen gerekiyor. Aynı şekilde kimlerle beraber olduğuna yani kimlerden olduğuna da dikkat ediliyor. Hedef belirlemen, strateji kurman ve dikkatli hareket etmen gerekiyor. Bir yandan tüm bunlar genel geçer sözler. Durum böyle gösteriliyor ve çoğunluk tarafından böyle kabul

ediliyor. Kuralları az çok belli olan bir oyun gibi. Ancak bunun dışında durmak da mümkün. Ya da aslında en iyisi, eğer mümkünse, kurallarını kişinin kendisinin oluşturacağı bir oyun kurması olabilir.

İskele galeride sergi yapma fikrim hep aklımın bir yerlerinde olsa da 2000 yılına kadar hiçbir şey yapmamıştım. O yıl bir ön çalışma olarak gerçekleştirdiğim vapur yolculuğunun fotoğraflarını çekti miş t im. Fotoğrafları babam çekmişti. Vapuru bekleyişim, kapının açılması ve vapura doğru yürümem, merdivenleri çıkmam, çay içip simit yemem, Karaköy'e varıp kapıdan çıkmama kadar tüm yolculuk fotoğraflarla belgelenmişti. Elimdeki bu fotoğraflarla ne yapacağımı bilmiyordum. Bu fotoğraflar bir yıl bekledi. 2001 yılında Salzburg Yaz Akademisi'nden burs kazandım ve giderken bu fotoğrafları da yanıma aldım. Salzburg'da bir hafta sonu fotoğraflarla birlikte kaldığım motelin terasına çıktım ve bunları zamansal sırasına göre yan yana getirdim. İnce uzun sözsüz bir foto-hikaye oluştu. Ve o an aklıma bir fikir geldi. Oradaki insanlara İstanbul yaşantısına dair bir örnek olarak bu fotoğrafları sunacaktım. Aslında bu sadece benim yaptığım bir vapur yolculuğunu gösteriyordu. Ancak ben bir Türk ve İstanbulluydum ve oradaki pek çok kişi bana İstanbullu olmanın nasıl bir şey olduğunu sormuştu. Yurt dışına çıkan pek çok insanın bahsettiği abartılı ve saçma, cahil ya da iğneleyici Avrupalı soruları ile ben de karşılaşmış tım. 'Türkiye'de mavi gözlü insan var mı?' sorusundan, 'Türkçe Foucault mu okuyorsun? Gerçekten mi?' ye varan sorulardı bunlar. Artık biraz sıkılmış ve yorulmuşum bu sorulardan ki, bir cevap vermenin zamanı geldi diye düşündüm.

Henüz ilk karelerde yan yana gelen iki fotoğrafın birinde ufuk çizgisi daha aşağıda, diğ erinde daha yukarıda. Bunlardan birini kesik çizgilerle devam ettiriyorum ve şöyle bir şey yazıyorum: "İstanbul'da ufuk çizgisi bazen kayar." Bir başka karede vapurdan inmek üzereyiz. Beyaz giysili bir adamın arkasında bekliyoruz. Bu kare için yazdığım şu: "Biz her zaman açık renk giysili insanların arkasında bekleriz." Son kare ise şöyle: O zaman Karaköy'deki iskelenin karşısında Mc Donald's var. Vapurdan inen

herkes oraya doğru yürüyor. Öyleyse şöyle yazabilirim: “Ve biz yolculuklarımızın sonunda hep Mc Donald’s’a doğru yürürüz.”



Böylece, İstanbul yaşantısına dair gerçek bir öykü oluşturmuştum. Fotoğrafları herkesin görebileceği bir yerde, duyuruların asıldığı panoda

sergiledim. Öykü gerçektir, çünkü oradaki tek Türk bendim ve kimse İstanbul yaşantısını benden iyi bilmezdi.



Aradan birkaç yıl daha geçti. İskele galeri hala aklımdaydı. Ön çalışma olarak çekilen fotoğraflardan beklenmedik bir iş çıkmıştı ancak iskele galerinin kendisi ile ilgili bir şey henüz oluşmamıştı. Yine ufak tefek yazıp çiziyordum, notlar alıyordum ancak ne yapacağım belirsizdi.

## 2.2. “HIRSIZ KENT İÇİN İSKELE GALERİ PROJESİ” NİN HİKAYESİ

2004 baharında Levent Çalikoğlu yapmayı düşündüğü bir sergiden söz etti. Akbank Kültür Sanat Merkezi'nde Aralık 2004'de gerçekleşecek olan Hırsız Kent isimli bir sergiydi bu. Bana aklımda bir şeyler olup olmadığını, katılmak isteyip istemeyeceğimi sordu. Biraz düşüneyim dedim ve iskele galeri o zaman yeniden aklıma geldi. İskele galerinin yeniden aklıma gelmesi bu defa 'Hırsız Kent' sergisi ile ve tabii o herkesin kapısında



güvenlik bekliyor diye eleştirdiği İstanbul'un çağdaş sanata kapılarını açan güzide mekanlarından Akbank Kültür Sanat Merkezi sayesinde oldu. Levent Çalıköğlü'na iskele galeriden bahsettim. Ne zamandır oranın aklımda olduğunu anlattım. Levent önce tereddüt etti sonra fikir kafasına yattı. Keyifliydim çünkü, hem sponsor bulmuştum hem de bu düşünce Akbank'ın galerisinin de işin içine girmesiyle zenginleşmişti. Sergi katalogu için projeyi açıklayan bir yazı yazdım. Yazı şöyleydi:

### İSKELE GALERİ

Ben sergileyeceklerimi başka bir mekana taşıdım. Siz de bu mekanı, görebildiğiniz kadar yapıtları ve bu sergiyi gezen insanları eş zamanlı olarak Akbank'ın Galerisi'nden izleyeceksiniz. Bu diğer mekan Kadıköy'deki Karaköy-Eminönü iskelesinin içerisindeki sanat galerisi. Üzerinde sanat galerisi yazsa da burada çoğunlukla hediyelik eşyalar ve amatör peyzaj ve natürmortlar sergileniyor. Orayı gezen kişiler ise, genelde (Akbank Galerisi'nde bulunanların tersine) sanat görme amacı ile orada bulunmuyorlar. Vapuru kaçırdıkları ve yapacak pek de başka bir işleri olmadığı için oradalar. Aslında büyük ihtimalle orada bulunmak yerine vapurda bulunmayı tercih ederlerdi. Gezme süreleri bir sonraki vapura kaç dakika kaldığına bağlı (tabi eğer o vapuru da kaçırmayı düşünmüyorsa). Orada bulunabilmek için jeton almaları gerekiyor. Ve orayı gezen çok sayıdaki insanın arasında, görsel sanat, plastik sanat, çağdaş sanat vb. denilenlerle hiçbir ilişkisi olmayan insanlar da var.

Bu insanlar arasında şöyle bir ilişki kuralım: Akbank Galerisi'ndekiler izleyecekleri sergiden bir bölümün taşındığını gördüler. Onların görmesi gerekeni başkaları, başka bir mekanda izliyorlar. (ki bu doğru değil onlara asıl göstermek istediğim bu eş zamanlı görüntüdür) İskeledekiler ise, oraya bu amaçla gitmemiş olsalar da 'Hırsız Kent' kapsamındaki bu sergiyi gezmiş oldular. Ama aynı zamanda Akbank Galerisi'ndekiler için, bir sanat yapıtının geçici malzemeleri haline geldiler. Bir de vapuru kaçırmayanlar ve böylece iskeledeki sergiyi gezmek durumunda kalmayanlar var. Onlar gidecekleri yere doğru yolculuk yapıyorlar ve bu yolculuklar sırasında, kent içerisinde, aslında sanat olmayan ama sanat olarak tanımlansalar sanat olabilecek özelliklere sahip nesnelere ve durumlarla karşılaşabilirler. 1996 yılında Kadıköy'de yağmurun altında şınnav çeken adam gibi. Ben o fotoğrafın altına performans sanatçısı Hüseyin Artan yazdım ama bu benim uydurduğum bir isim, o da bir performans sanatçısı değil ama yaptığının performans olmadığını söyleyemem. İskelede sergilenen yapıtların bir bölümü, sanat olmayıp da sanat gibi

gösterilen bu tür görüntülerden oluşuyor. Benim kendi adımla gösterdiğim bazı işler var ve bir de benim gibi, uydurma olmayan birkaç kişinin yapıtları var. Bu, sanat yapma amacıyla olanlarla olmayanların ortak sergisi gibi. Siz bu katalogu okuyanlar, sergide ismi olan bazı kişilerin gerçek sanatçılar olmadığını artık biliyorsunuz. Bilmeseniz de belki bunu tahmin etmeniz iskeleyi gezen insanlara göre daha olası olurdu. Ama evet sergi Akbank galerisinden iskeleye taşındı.

Son olarak, ben bu yazıyı yazdığımda hala bu projeyi gerçekleştirebilmek için uğraşıyorduk. Pek çok sorunla karşılaştık ve sanırım karşılaşacağız da. Umarım gerçekleşmemiş bir şeyi anlatmış olmamışımdır.



Yazının sonunda projenin gerçekleşip gerçekleşmeyeceğinin henüz belli olmadığını yazmıştım. Altı ay boyunca uğraştığımız bu proje en sonunda gerçekleşemedi. Ancak o zamana kadar proje için bir olacak dendi bir olmayacak. Ben de bir sevindim bir üzüldüm. Durum oldukça belirsiz sinir bozucu bir hale gelmişti.

Sonuçta Levent Çalıköğlü yine de sergi mekanına benim odamı yaptıracağını ve bir de projemin neden gerçekleşmediğine dair bir yazı

yazacağını söyledi. Ben de bir yazı yazdım. Böylelikle boş bir oda içerisinde üç sayfa yazı ile bu sergideki yerimi almış oldum.

### 2.2.1. Hangi İzleyici İçin?

Gerçekleşmeyen bu projenin göze çarpan birkaç özelliği var. Katalog metninde bunlara kısaca değindim. Bunlardan biri, varolan ancak başka bir şekilde kullanılan bir mekanı biraz daha farklı bir şekilde kullanmak ve oradaki insanlara alıştıklarına uymayanı sunmak. Bu durum iki mekanlı projenin her iki tarafı için de geçerli. Belli mekanlarda bulunan ve oralarda bulunma sebepleri az çok belli olan insanlara başka bir durumu göstermek. İskeledeki insanların orada bulunma nedenleri sergi gezmek değil, oysa onlar Akbank galerisindeki, asıl sanat görmek için orada bulunan insanların görmesi gerekenleri görmüş oluyorlar. Bu aslında doğru değil, katalog metninde de yazdığım gibi aslında ben kime ne göstermek istiyorsam onu gösteriyorum. Ancak işin sunumunda, Akbank galerisinde varolması gerekenlerin buradan taşınmış olduğuna ve sergiyi asıl görmesi gerekenler yerine başkalarının gördüğüne dair bir yanılsama yaratmayı tercih ediyorum.

Varolan tüm temsil formları ve tüm biçimsel yapılar için kullanım protokolleri yaratmanın önemli olduğunu söyleyen Nicolas Bourriaud şöyle diyor:

“Bu kültürün tüm formlarına, günlük yaşamın tüm formlarına, küresel mirasın çalışmalarına hevesle sarılma ve onları işlevsel hale getirme meselesidir. Formların nasıl kullanılacağını öğrenmek demek, söz konusu sanatçıların bizi aynı şeyi yapmaya davet etmesinde olduğu gibi, her şeyden öte kişinin onları nasıl kendisinin yapabileceğini, onların içine nasıl yerleşebileceğini bilmesi demektir.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Nicolas BOURRİAUD, *Postprodüksiyon*, Çev. Nermin Saybaşılı, 30

İskele projesinde de varolan ve az çok belli bir kullanımı olan bir yapının başka bir işlevsellik kazanması söz konusudur. İzleyiciler arası ilişkiler iç içe geçmektedirler. İskeledeki izleyici izlerken, aynı zamanda başka bir mekanda izlenmektedir. Akbank'taki izleyicinin görmesi gerekenleri gören iskele izleyicisi, Akbank izleyicisine olan borcunu sanki kendi görüntüsü ile birlikte geri ödemektedir. Akbank'taki sanata karşı daha ilgili olduğunu düşüneceğimiz izleyici kendi göremediklerini gören izleyiciyi izler.

Akbank izleyicisinin daha geniş bir zamanı varken iskele izleyicisinin zamanı vapura bağlı olarak kısıtlıdır. Bourriaud şöyle der:

“Sanat yapıtı, artık evrensel bir kitleye açık, ‘anıtsal’ bir zamansallık çerçevesinde tüketilmeye elverişli değildir, sanatçı tarafından çağrılmış olan bir seyirci kitlesi için bir olay-zamanı içinde olur biter. Tek kelimeyle özetlemek gerekirse, yapıt kendi zamansallığını yöneterek karşılaşmalara zaman hazırlar, randevular verir.”<sup>2</sup>

İskeledeki izleyicinin durumu da mekanın özelliği nedeniyle kısıtlıdır. Örneğin Robert Barry ‘5 Mart 1969 günü, sabah vakti, belli bir anda, yarım metreküp helyumun atmosfere salıverildiğini’ açıklamıştı. Buradaki durum iskeledekinden farklıdır. İzleyiciye yapıtı görebilmesi için bir randevu vermektedir ve izleyicinin bu yapıtı görmesi için yer değiştirmesi gerekmektedir. Oysa iskele galeride bulunan izleyicinin sergi mekanında geçireceği zaman, benim, yani yapıtı oluşturanın kontrolünde değildir. Ancak ben burada doğal rutininde işleyen bir yapıyı dolaylı olarak kullanırım.

Örneğin 1993’de Angela Bulloch’un CCC’deki sergileri için kurduğu kafedeki sandalyelere belli sayıda ziyaretçi oturduğunda Kraftwerk grubunun bir parçası çalmaya başlıyordu. Burada,

<sup>2</sup> Nicolas BOURRİAUD, *İlişkisel Estetik*, Çev. Saadet Özen, 47

sanatçının planladığı ve belki de yapıtın izleyicisinin (dinleyicisinin) farkında olmadığı bir durum söz konusudur. Parçanın çalmasını sağlayan izleyici, kendisinin yapıtı harekete geçirdiğinin farkında olmayabilir. İzleyicinin sadece kahve içmek için sandalyeye oturması farkında olmadan bir sanat yapıtının işlemesine neden olmaktadır. Bu yapıt az sayıda insan için belli sayıda insanın varlığı ile oluşur.

İskele galeriyi gezen insanlar birbirlerinden çok farklı sosyal, ekonomik ve kültürel sınıflara aittirler. Sergi, bu alanlara göre sınıflandırılmış bir topluluğa hitap etmez. Bu insanların tek ortak noktaları vapur yolculuğu yapacak olmalarıdır.

Bourriaud, serginin anlık toplulukların kurulabileceği ayrıcalıklı mekan olduğunu söyler. Buna iyi bir örnek olarak Jens Haaning'in 'Turkish Jokes' (1994) isimli işini verir. Haaning, Kopenhag'da bir meydanda hoparlörden Türkçe fıkralar yayınlar. Fıkrayı anlayan Türk göçmenlere hitap eden bir yapıttır bu. Yapıtın mekanı ise o insanların buluştukları ve ortak kahkaha attıkları kısa bir zaman dilimi olarak görülebilir.

Georgiana Star ise, 1993'de Paris'te yapılan restaurant sergisi için, tek başına yemek yiyenlere yönelik bir yapıt tasarlamıştır. Bu lokantada yalnız yemek yiyenlere dağıtılmak üzere yazılmış bir metindir.

### **2.2.2. Yapıtın Sanatçısı Kim?**

İskele galerideki serginin bir başka özelliği sergilenen yapıtların sanatçıları ile ilgilidir. Kendi ürettiğim bazı yapıtların yanı sıra yine benim çektiğim bazı fotoğraflar ile belgelenen nesnelere ve durumlar başka sanatçılara aitlermiş gibi gösterilmektedirler. Bir iki arkadaşımın ve benim ismimin dışında, sergide yer alan sanatçılar gerçek değildirler. Onlar benim

uydurduğum isimlere sahip olan kurmaca insanlardır. Fotoğraflarda yer alan imgeler ise sanat olmayan ancak sanat olarak tanımlanabilecek, kent içerisinde yer alan hazır yapıtlara işaret etmektedirler. Örneğin bana göre en ilginç sayılabilecek fotoğraflardan bir tanesi 1996 kışında Haldun Taner tiyatrosunun önünde sağanak yağmur altında şınav çeken adamın görüntüsüdür. Adamın bu eylemi gerçekleştirmiş olması başlı başına ilginç bir olaydır. Benim yaptığım ise, o eylemi fotoğraf ile belgelemektir. Gerçekleşmeyen sergide o fotoğrafın altına 'Hüseyin Artan, 1996 Kadıköy Performansı' yazmayı düşünüyordum. Bu yazı yazıldığında ve bu fotoğraf bir sergi mekanında bir müellife ait olarak sergilendiğinde sahte de olsa bir gerçeklik kazanır. İzleyici, ya hiç şüphe duymadan bu bilgiye inanır ya da belki diğer fotoğrafların da yardımıyla sergideki isimlerin gerçek insanlara ait olmadığına dair bir şüpheye kapılabilir.

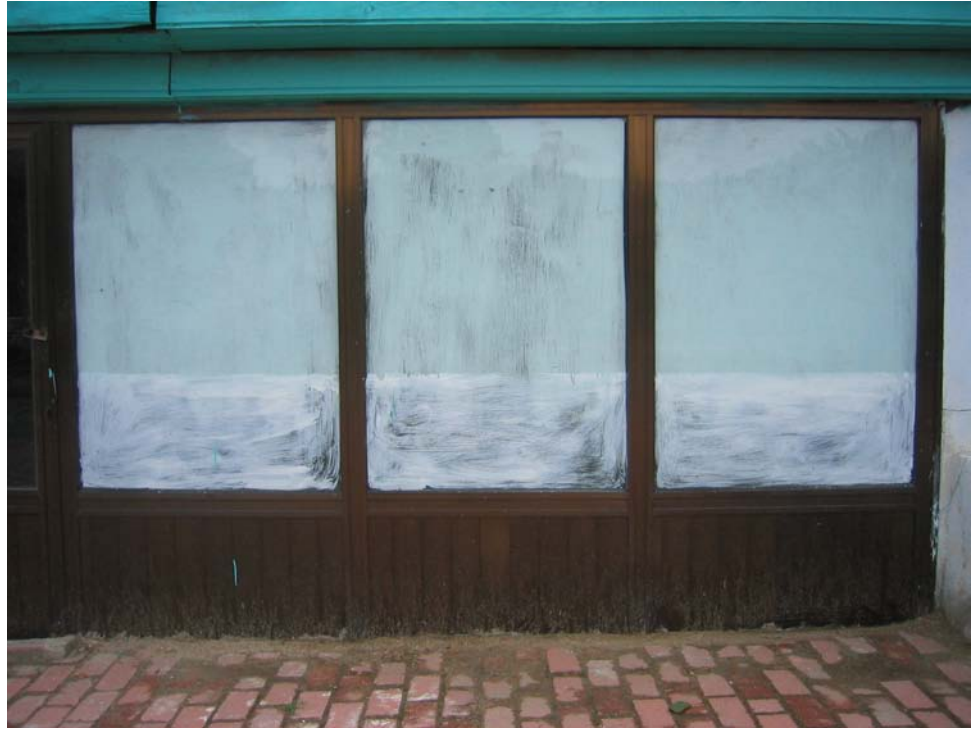


Ancak sergideki kişilerin hepsi kurmaca değildir burada gerçek insanlar ve kurmaca insanlar beraberdirler ve kimin gerçek kimin

sahte olduğu oldukça belirsizdir. Çünkü gerçekten varolan insanlar, yani ben ve birkaç arkadaşım, ismi bilinen, üne sahip kişiler olmadığımızdan, kurmaca insanların gerçekliği ne kadar olası ise bizim sahteliğimiz de o derece olasıdır.

Calvino “Yalan hiçbir zaman sözcüklerde değildir, olaylardadır” der ‘Görünmez Kentler’de. Oysa burada yalan olaylarda değil, kişilerin isimlerinde, yani sözcüklerde dir.

Fotoğraflardaki görüntüler, İstanbul’a ait ve çoğunlukla dikkat bile etmediğimiz ilginç bazı durumları göstermektedirler. Örneğin beyaza boyanmış bir pencere fotoğrafı bulunmaktadır.



Pencerenin üst kısmı daha koyu bir beyaza, alt kısmı daha açık bir beyaza boyanmıştır. Minimalist sanatçıların resimlerini hatırlatacak olan bu görüntü, Baltalımanı’ndaki caminin bahçesindeki yola bakan bir yapıya aittir. Gerçekten de bir sanatçının kent içerisine gizlediği bir yapıt olarak dahi kabul edilebilir bu pencere. Ancak iskele galeriyi gezen pek çok insan için bu, kentin doğallığının içinde görülebilecek önemsiz bir

ayrıntı olabilir, oldukça sıradan görülebilir. Hatta orayı, iskele izleyicilerinden biri dahi boyamış olabilir. Onlardan biri boyamamış olsa da orada bulunan bu insanların bu tür görüntüler yaratma ihtimalleri çok yüksektir. Bu görüntüler, İstanbul kent hayatının olağan birer parçasıdır aslında. Onları ‘sanat’ a dönüştürecek olan da, onlara yöneltilen bakıştır. Onların nasıl sunulduklarıdır. Sahte sahipli bu görüntülere ait durumları aslında iskeleyi gezen insanlar oluşturmaktadırlar. Bunları oluşturan elbette belirli insanlar vardır. Birisi ya da birileri o pencereyi boyamıştır. Ama bu herkes olabilir. Fotoğrafların sahte müellifleri göstermeliktir ve aslında o fotoğraflardaki görüntülerin sahibi İstanbul halkıdır. Bu durumda fotoğraflar ile sergiyi gezenler arasında başka bir ilişki kurulabilir. Fotoğrafın anonimliğini fark eden izleyici onu sahiplenme hakkını kendinde görebilir.

Burada bir anlamda üretim ve tüketim arasındaki sınırlar da erimektedir.

Dominique Gonzales-Foerster şöyle der:

“Yanılsama ve ütöpik de olsa, önemli olan benimle – düzenlemenin kaynağında olanla, sistemle- diğer kişiler arasında aynı kapasiteleri varsaymak, eşit bir ilişkinin olanağını aramak, biraz önce gördüklerinin ardından insanların kendi referansları ile kendi öykülerini kurmalarına izin vererek bir çeşit eşitlik kurmaktır.”<sup>3</sup>

İskele galerideki fotoğraflar da izleyicilerin kendi öykülerini kurmalarına olanak tanıyacak türdedirler.

Duchamp, “Resmi yapan izleyicilerdir” demiştir. Burada kullanım kültürüne olan inanç önemlidir. Bourriaud şöyle der:

“Neden bir çalışmanın anlamı sanatçının ona ilişkin niyeti olduğu kadar, birinin ondan ürettiği kullanımla da bağlantılı olmasın?”<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Nicolas BOURRİAUD, Postprodüksiyon, Çev. Nermin Saybaşılı, 32

<sup>4</sup> A.g.k., 33



Burada izleyicinin kullanımının dışında, Duchamp'ın sözünün düz anlamı ile dahi geçerli olduğunu iddia edebiliriz. Çünkü resimleri yani fotoğraflardaki hazır-görüntüleri oluşturanlar gerçekten de İstanbul'da yaşayan ve tabii vapuru kullanan insanlardır.

Yapıt ve müellifi konusu Batı dünyasının üzerinde oldukça durduğu önemli bir konudur. Foucault "Müellif Nedir?" (What is an Author?) isimli yazısında, metin ve müellifi üzerine yazar. Batı dünyasında (ve diğer kültürlerde) metnin bir zamanlar özünde bir ürün, nen, bir meta olmadığını ve metnin mülkiyet döngüsüne kapılmış bir meta haline gelmeden önce, tarihsel olarak risk yüklü bir eylem olduğunu söyler. Daha sonradan 17. ve 18. yüzyıllarda bilimsel ve edebi metinler arasındaki müellifin durumu ve müellifi olmayan yapıtın durumu ile ilgili olarak şunları söyler:

"Bilimsel söylemler, kendi içlerinde taşıdıkları anlam temelinde, kanıtlanmış ve yeniden kanıtlanması her zaman mümkün olan bir doğrunun anonimliği içerisinde kabul edilmeye başlandı; artık onları üreten bireye göre değil, sistematik bir bütüne aitliklerine göre değerlendiriliyorlardı. Bilimsel metindeki müelliflik işlevi giderek silindi ve metnin yazarının adı yalnızca bir teoreme, bir önermeye, özgün bir etkiye, bir özelliğe, bir cisme, elementler grubuna ya da patolojik sendroma isim babalığı yapma görevini üstlendi. Ama 'edebi' metin yalnız müellifin adı ile birlikte kabul edilir oldu. Her şiir ya da kurmaca metnin nereden geldiği, kimin tarafından ne zaman, hangi koşullar altında nasıl bir niyetle yazıldığı sorulur oldu. Ona yüklenen anlam ve uygun görülen statü ya da biçilen değer, bu sorulara verilen yanıtların biçimine bağlı kılındı. İster kaza sonucu ister müellifin açık isteğiyle her hangi bir metnin anonim olduğu görüldüğünde ise sorun, o metnin müellifini keşfetme etrafında döner oldu. Edebi anonimlik, kültürümüz için dayanılmaz bir şeydir; anonimliği ancak bir bilmece olarak kabul edebiliyoruz. Sonuç olarak, müelliflik işlevi günümüzde edebi yapıtlarda önemli bir rol oynamaktadır."<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Michel FOUCAULT, **Bilgi Olarak sanat/Olgü Olarak sanatçı**, Ed. Deniz Şengel-Gülsün Karamustafa, 180-181

Foucault'nun sözünü ettiği müelliflik işlevi sadece edebi yapıtlarda değil, aynı zamanda sanatın diğer alanlarında da aynı derecede kendisini göstermektedir. Yapıtın müellifi ve buna bağlı olarak orijinalliği, örneğin resim sanatı söz konusu olduğunda kesinliğe kavuşturulması gereken değerlerdir.

Belki anonimlik olarak kabul edilmeyecek de olsa Fernando Pessoa dört ayrı isimle yazmış biri olarak ilginçtir. Pessoa “Hiçbir sanatçı tek bir kişiliğe sahip olmak zorunda değildir” der. Pessoa'nın dış kimlikleri (heteronyms) diye adlandırdığı karakterler sadece takma adlar değildir. “Çünkü şair onları özyaşamöyküleriyle, dinsel ve siyasal görüşlerle ve farklı yazma üsluplarıyla donatmıştır.”<sup>6</sup>

Pessoa'nın bu karakterleri oluşturmasının nedeni yazınsal bir yenilik oluşturma düşüncesinden çok psikiyatrik bir özellik taşır. İlk kurmaca karakteri Chevalier de Pas'ı altı yaşındayken yaratmıştır ve onun adından kendisine mektuplar yazmıştır. Pessoa dış kimliklerinin ortaya çıkışı ile ilgili olarak şöyle der:

“Dış kimliklerimin kökeni temelde içimde olan bir histerinin tezahürüdür. Sadece histerik mi, yoksa daha doğru bir ifadeyle revrastenik mi olduğumu bilmiyorum.”<sup>7</sup>

Pessoa, yarattığı karakterler arasında en az gerçek kişi olanın kendisi olduğunu söylemiştir. “Bütün insanlığımı, yazınsal icracıları olarak hizmet ettiğim değişik yazarlar arasında bölüştürdüm.”<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Richard ZENÍTH, Fernando Pessoa: Bir Ulusun Doğuşu, **Fernando Pessoa ve Şürekası**, Haz. Selahattin Özpallabıyıklar, 19

<sup>7</sup> Fernando PESSOA, “**Bütün Bunlar Arasında En Az var Olan Bendim, Bütün Bunların Yaratıcısı**” Fernando Pessoa ve Şürekası, Haz. Selahattin Özpallabıyıklar, 49

<sup>8</sup> Richard ZENÍTH, Fernando Pessoa: Bir Ulusun Doğuşu, **Fernando Pessoa ve Şürekası**, Haz. Selahattin Özpallabıyıklar, 19

Pessoa'nın karakterlerinden biri, ustam benim içimden çıktı dediği Alberto Caeiro 1889'da Lizbon'da doğup 1915'de ölmüştür. Belli bir mesleği ya da eğitimi yoktur, hayatının çoğunu kırdı geçirmiştir. Bir diğer karakteri Alvaro de Campos Tavira'da doğmuştur. Lise eğitimi görmüş, Glasgow'da gemi mühendisliği yapmıştır ve sonra Lizbon'da işsiz bir şekilde yaşamıştır. Diğer bir karakter Ricardo Reis ise doktordur. 1919'dan sonra Brezilya'da yaşamıştır. Monarşist olduğu için sürgün edilmiştir. Bir de yarı dış kimlik Bernardo Soares vardır. Bunların dışında Pessoa'nın daha erken yıllarda yarattığı başka yazarlar ve gazeteciler (Dr. Pancrácio ve Gaudencio Nabos) de vardır.

Yazar (müellif) kavramının ortaya çıkışının bireyselleşme ile ilişkili olduğunu düşünürsek Pessoa'nın bireyi parçalaması ve çok sayıda yazar-birey yaratması ilginçtir. “Bütün bunlarda en az varolan bendim, bütün bunların yaratıcısı” diyen Pessoa'yı Foucault'nun “mesele özneyi orijinasyon rolünden uzaklaştırıp onu söylemin değişken ve karmaşık bir işlevi olarak çözümlemektir” sözü doğrultusunda düşünebiliriz. Çünkü Pessoa tek ve orijinal yazar kavramını değiştirmektedir. Tüm bu yazarların aslında Pessoa'nın kendisi olduğunu bilsek de onları öyle gerçek karakterler haline getirmiştir ki (bu karakterlerden birini kendisinin ve diğer kurmaca yazarların ustası olarak niteler) aslında yazarın kim olduğu, hangi yazarın hangi yazardan doğduğu karışır, yazarlar iç içe geçer. Foucault'nun artık sorulması gereken sorular olarak gösterdiği; “Özne adını verebileceğimiz bir şey nasıl, hangi koşullarda ve hangi biçimlerde söylemin düzeni içerisinde kendini gösterir?, Ayır ayrı her söylem tipindeki konumu nedir? Ne gibi işlevler üstlenir ve hangi kurallara uyar?”<sup>9</sup> sözleri Pessoa'yı düşündüğümüzde daha bir anlam kazanır. (Gerçi Foucault'nun söylem dediğinin yazıdan farklı olduğunu biliyoruz. Foucault,

<sup>9</sup> Michel FOUCAULT, **Bilgi Olarak sanat/Olgular Olarak sanatçı**, Ed. Deniz Şengel-Gülsün Karamustafa, 190.

Freud ve Marx'ı söylemsellik kurucusu olarak örnek veriyor. Ancak sanırım bu sorular yazar-özne için de geçerli olacaktır)

Foucault'nun, bu metninde müellif ve özne kavramları üzerinde durmaktadır. Konuşmasında resim, müzik ve diğer sanatlardaki müelliflik işlevinden de söz edilmesi gerektiğini söyler ancak bu diğer alanlara girmez. Metinler dünyasından söz eder. Ancak konuşmasının sonunda olabirliğini belirttiği durumu daha genel olarak kabul edip bir anonimlik kültürü olarak algılayabiliriz. Foucault şöyle der:

“Tarihte gerçekleşen değişimler göz önüne alındığında müelliflik işleminin, biçimi, karmaşıklığı ve hatta varlığı pek vazgeçilmez gibi görünmemektedir. Müelliflik işlevi olmadan da söylemlerin dolaşıma ve kullanıma gireceği bir kültürü kolaylıkla hayal edebiliriz. Statüleri, biçimleri, değerleri ve tabi olacakları kullanım ne olursa olsun, böyle bir kültürde tüm söylemler, bir mırıltının anonimliği içinde seyredilecektir. Bunca zamandır tekrar tekrar ele alınan şu soruları artık duymayacağız: ‘Gerçekte konuşan kimdir? Gerçekten o mu? Ya bir başkasıysa? Otantiklik ve orijinallik derecesi nedir? Metinde kişiliğinin hangi derinliğini ifade etmektedir? Bunların yerine başka sorular duyacağız: ‘Bu söylemin varoluş biçimleri nelerdir? Bu biçimler nereden gelmektedirler, dolaşimleri nasıldır, kimin mülklenmesine uygundur? Olası öznelere açık yerleri nelerdir? Öznenin türlü işlevlerini üzerine alabilecekler kimlerdir? Ve tüm bu soruların ardında kayıtsızlığın gürültüsünden başka hiçbir şey duymayız: “Kimin konuştuğunun ne önemi var.”<sup>10</sup>

“Kimin konuştuğunun ne önemi var?” sözü Foucault'nun Beckett'den yaptığı bir alıntıdır. Ve sözün (yine genel olarak yapıt olarak düşünebiliriz) kimden geldiği değil, sözün kendisi burada öne çıkmaktadır. Yapıt anonim kültür içerisinde yerini almaktadır. Eski zamanlara ait ürünleri düşündüğümüzde kim tarafından yapıldıklarını bilmesek de bu ürünler belli bir kültürü oluşturan eserler olarak kabul edilir. Yapıtlar yaratıcılarından

<sup>10</sup>A.g.k., 190

kurtulduklarında belki diğer insanların onları daha kolaylıkla sahiplenmesine olanak sağlayabileceklerdir.

Burada “İl Postino” isimli filmdeki aşğın, sevgilisine Neruda’nın şiirlerini kendi yazmış gibi okuması ve etik bir suç olarak görülebilecek bu durum karşısında “şiirler ihtiyacı olanlar içindir” demesini hatırlayabiliriz. Bu durumda şiir, başka biri tarafından kendine mal edilerek başka bir kullanım alanı oluşturmaktadır.

Foucault, yapıtın yaratıcısının belirlenmesinden sonra başka bir soru olan ‘orijinallik’ konusunu belirtmektedir.

İskele galerideki sergide tek tek yapıtların sahipleri (kurmaca yaratıcıları) belirtilmiş olsa da, bu mekanı bu şekilde düzenleyen ben olduğuma ve varolmayan sanatçılar yarattığıma dair hiçbir gösterge yoktur. Yapıtın sahibinin belirsizleşmesi ve yapıtın anonim bir özellik kazanması ile ilgili olarak Ayşe Erkmen’in Frankfurt’da gerçekleştirdiği Shipped Ships isimli projesi örnek olarak verilebilir. Bu proje kısaca şöyledir: İstanbul, Venedik ve Shingu’dan Frankfurt’a nakledilen üç adet yolcu vapuru 28 Nisan-27 Mayıs 2001 tarihlerinde seferlerini Main Nehri üzerinde gerçekleştirmişlerdir. Erkmen’in yolcu vapurları bağlamlarından ve işlevlerinden kopmazlar. Birer hazır yapıt gibi işlevlerini kaybedip bir sanat kurumunda sergilenmezler, tam tersi taşıdıkları ekipleri ile birlikte, bambaşka bir yerde yolcu taşımaya devam ederler.

Bu projenin önemli bir özelliği de anonimliğidir. Aykut Köksal bu proje ile ilgili olarak yazdığı “Main Nehri”nde “Yer’in Geçici Dönüşümü” isimli yazısında şöyle der:

“Bir an için işi çevreleyen tüm iletişim öğelerini ortadan kaldıralım: 28 Nisan-27 Mayıs 2001 tarihleri arasında Frankfurt’ta Main nehrinde üç yabancı kentin yolcu vapurlarının seferleriyle karşılaşan kişi ne düşünecektir?”

Anlamlandırmada güçlük çekeceği kesin. Dahası bu kişi bir Frankfurt sakiniyse durumu tehdit olarak da algılayabilir. Ama her durumda özneyi (sanatçıyı) işaret eden bir sanat çalışmasıyla karşı karşıya olunduğu düşünülmeyecektir. Ya da iletişim öğelerini koruyalım ama sanatçının adı yerine yeni bir özne koyalım, örneğin Frankfurt yerel yönetimi. Bu kez kolayca anlamlandırılabilir (“kentlerin buluşması”, “kültürel alış-veriş”...vb.) bir etkinlik çıkacaktır ortaya, kimse de etkinliğin bu anonim kavramının arkasında bir sanatçı aramaya kalkmayacaktır. İşte Erkmen’in işinin asıl özelliği de burada, anonimlik üzerinden giden gerilimde ortaya çıkıyor.”<sup>11</sup>

Erkmen’in yapıtında da bulunan anonimlik, kamusal alanda uygulanan pek çok sanat projesinde görülebilir. Köksal’ın bu projenin müellifi olarak Frankfurt yerel yönetiminin bulunması izleyicilerin durumu nasıl algılayacaklarına verdiği örnek, Buren’in bodur bahçe bitkilerinin kamudan gelen sipariş ile parkta sergilenmesi durumunda oluşacak fikirlerle benzerlik taşır.

Buren bodur bahçe bitkilerinin müzede sergilenmesinin nasıl olacağını sorar kendi kendine. Böyle bir sunumun toplumun zevk ya da zevksizliğine yönelik bir eleştiri bile taşıyacağını söyler. Bu bitkilerin kamudan gelen bir sipariş dolayısıyla bir parka ya da benzer bir mekana yerleştirilmesinin hiç bir kafa karışıklığına neden olmayacağını söyleyen Buren şöyle devam eder:

“Daha sonra, özellikle de bunun bir sanatçının eseri olduğu anlaşıldığında (ki bu kendiliğinden anlaşılabilir), ziyaretçilerin bu kesimi, tamamen demagojik bir tavırla, sanatın, kendi çevrelerindeki varoluşunun mükemmel bir örneği olarak, dünyanın tüm bahçelerindeki tüm bodur bahçe bitkilerinin kullanımına teşvik eder.”<sup>12</sup>

Buren burada, müzenin yapıtı anlamlandırması dışında, dışarıdaki yapıtın (burada bahsettiği müzede anlamlı olabilecek ama dışarıda anlamını yitirecek nesnelere) yapıt olarak algılanmasındaki

<sup>11</sup> Aykut KÖKSAL, (2002) **Main Nehrinde Yerin Geçici Dönüşümü**, Sanat Dünyamız, 82, Kış: 217

<sup>12</sup> Daniel BUREN, (2000) “**Kente Yerleşmek**”, Sanat Dünyamız, 78, Kış: 134

belirsizlikten söz etmektedir. Bodur bahçe bitkilerinin bir sanat yapıtı olduğunun dışarıda kendiliğinden anlaşılamayacağını söyleme nedeni budur. Aynı bitkiler müzede yer aldıklarında zaten bir açıklamaya gerek duyulmadan sanat yapıtı olarak görüleceklerdir.

### 2.2.3. Müdahale Alanı

İskele sergisi projesinde yer alan fotoğraflar, kent içerisinde varolan hazır yapıtları göstermektedirler. Bu görüntüler ise halkın kente müdahalesi ile oluşmuş doğal formlara aittirler. Müdahale, bu sergide gösterilecek olan görüntülerin varoluş temelinde zaten yer almaktadır. Bunun dışında, İnternet aracılığıyla, eş zamanlı olarak Akbank Galerisi'nde izlenecek olan 'İskele İzleyicisi' ekrandaki görüntünün bir parçası olacağından her şartta yapıta müdahale etmiş olacaktır. Onun gerçekleştireceği her hareket, diğer tarafta izlenecek olan görüntüyü oluşturur. Ancak müdahale, bu projede, projenin yapısındaki varoluş şeklinden daha farklı olarak da ortaya çıkmıştır. Bu istenmeyen bir müdahaledir, çünkü bu projenin gerçekleşmemesine neden olmuştur. Akbank galeri mekanında sergilediğimiz açıklama metinlerinde, yaşanan durum kısaca açıklanmıştır. Benim ve Levent Çalikoğlu'nun açıklama metinlerinin yanı sıra katalog için yazmış olduğum ve önceki sayfalarda yer alan yazı da, proje gerçekleşseydi nasıl olacaktı'yı anlatmak için duvarda yerini almıştı. Serginin gerçekleşmemesi ile ilgili olarak yazılan açıklama metinleri ise şöyleydi:

Bu odadaki ekrandan Kadıköy'deki Karaköy-Eminönü İskelesi'nin içerisinde bulunan "sanat galerisi"nde yer alan sergiyi eş zamanlı olarak izleyebilirsiniz.

Ama hayır! Ne yazık ki bu olamayacak.

Bu proje için çok uğraşıldı ve Haziran ayından beri gerçekleşme olasılığı giderek artan bu proje, sonuçlanmaya az

bir zaman kala yapılamaz hale geldi; çünkü, Denizcilik İşletmeleri'nden iskele'nin kullanımını için olumsuz cevap aldık.

Biliyorum ki projenin anlatımı, projenin kendisinin yanında çok yetersiz kalacaktır. Ancak benim tasarımım başından beri o mekanın üzerine kurulduğundan, bu mekanın yansıtacağı anlatımları içermeyecek her hangi başka bir yere son dakika karar verip, projeyi yapmış olmak için yapmak istemedim. İşte bu nedenle projenin kendisi yerine anlatımıyla ve gerçekleşememe gerekçesiyle karşılaşmış olduk.

Katalog için yazılmış olan metinde projenin ne ve nasıl olduğu açıklanıyor. Ne yazık ki bu proje, 'Olsaydı şöyle olacaktı' gibi ucu açık, hayal gücü ile tamamlanabilecek bir hikaye olarak kaldı. Çünkü bu kadar uğraşılmasına karşın gerçekleşemeyen projeyi, bir metin yoluyla da olsa görünür kılmak istedik.

Son olarak Levent Çalıkoğlu ve Ayşegül Coşkun'a tüm çabaları için teşekkürler...

Ekin Saçlıoğlu

Ben çok kısa olarak pek de ayrıntıya girmeden bu metni yazdım. Levent Çalıkoğlu ise yaşadığımız süreci bir öykü gibi anlattı. Onun metni şöyleydi:

Bize bürokrasinin ne kadar karanlık, kafa karıştırıcı ve sinir bozucu bir şey olduğunu bir kez daha öğreten Bay C., aynı zamanda bu odada olması gereken çalışmanın akıbetini de belirleyen kişi. İlk görüşmemizden itibaren sanatı özellikle de Akbank Kültür Sanat Merkezi'nde izlediği çağdaş sanatı çok sevdiğini söyleyen Bay C., yaklaşık 6 ay boyunca bizi (evet biraz safız!) oyalamayı becerebildi. Oysa ki, yönetiminde olduğu kurumun tek sorumlusu gibi davranan Bay C., Ekin Saçlıoğlu'nun projesini ne kadar da beğenmişti!

İlk randevumuzda bize uzun uzun kurumunun sanatı ne kadar desteklediğini ama buna karşın yönettiği galerilerin "amatör bayan ressamalara" kiralanmak zorunda kaldığını içi acıyarak açıklayan Bay C. Projenin yardımcı küratörlüğünü de üstlenmeye kalkıştı. Biz, kiraladığımız mekanı bir İnternet bağlantısı aracılığıyla Akbank Kültür Sanat Merkezi'nde izlemek istiyoruz dediğimizde, "Olur mu, bu iş karşılıklıdır, niye tam zıt yönde bir bağlantı yapmıyoruz, herkes birbirini seyretsin" deyiverdi. "Amacımız hayatın içerisinde olan bir mekanı bir sanat kurumunun içine taşımak" dediğimizde de,



sanatın paylaşım olduğunu hatırlattı. Bunlar bizim hiç düşünmediğimiz şeylerdi, doğal olarak reddettik!

Bay C., aynı zamanda iyi bir pazarlama elemanı. Sadece kiralamakla ilgilenmiyor. Önce mekana giren teknik ekipmanın galeriye hediye edileceğini söyledi. Bunun imkansız olduğunu öğrenince (öğrenmesi 4 ay aldı) Türk Lirası olan kira ücretini, iki katına üstelik dolar olarak arttırdı. Bu yetmezmiş gibi, galerinin restorasyonunu, üstüne üstlük kurumun 4 galerisini de ortak bir restorasyon projesi içerisinde yaptırmamız gerektiğini hatırlattı. “Akbank o kadar reklam yapacak, bunun ne önemi olabilirdi ki!”. Bizse durumun Akbank’la ilgili olmadığını, sergi için ayrılan bütçenin bu yükü kaldıramayacağını her dillendirişimizde bir 15 gün daha kaybettik. Bu arada Bay C.’nin sürekli toplantıda veya sürekli kurum dışında olma gibi bir adetinin olduğunu da öğrenmiş olduk.

Bay C.’ye hediye götürmedik desem yalan olur. Karınca kararınca küçük bir paket hazırladık. Yeter ki Bay C., kuruma karşı bizi savunsun, özel istek ve ihtiyaçlarımızı kuruma kabul ettirebilsin. Özel istek deyince aklınız karışmasın, İnternet bağlantısı yapmak için Türk Telekom’dan bir hat çektirmemiz gerek. Yani iletişim için bir dilekçe, o kadar. Bu tabi Bürokrasinin kafasını karıştıran bir talep. Birileri hat çektirecek peki sonra ne olacak! Bunun için araya adam koymanız gerekir. Bay C., ile daha yakın dostluk kurmuş olan kişilere de ulaştık. Gördüğünüz üzere gücümüz yetmedi.

Bay C., müjdeli haber vermesini sever. Her türlü pazarlıktan sonra Yönetim Kurulu’nu ikna ettiğini ve kararın çıktığını, artık yardımcısı ile irtibat kurmamız gerektiğini muştuladığında, “Bürokrasiye Giriş” dersini başardığımız düşünmedik değil. Oysa Bay C.’nin yardımcısından, durumun artık yönetim kurulunu aştığını, çünkü geçen zaman içerisinde galerilerini kapattıklarını (evet, bunu biz de biliyoruz) ve bu mekanların devlet tarafından ancak yıllık ihalelerle kiralanabileceğini öğrendiğimizde, geçen 6 ay boyunca Bay C. İle acılı bir aşk yaşadığımız anlamış olduk.

Bay C.’yi tanıyoruz o da bizi tanıyor. Umarım bir daha karşılaşmayız.

Levent Çalikoğlu

Levent’in yazısını okuduğumuzda serginin gerçekleşmeme nedeni ‘bürokrasi’ olarak algılanıyor. Nedeni gerçekten bürokrasi mi? Evet belki doğru düzgün işlemeyen ve bu bozukluk içerisinde

umursamazlık, çıkarıcılık, tembellik vs gibi pek çok kötü özelliği barındıran bürokrasiydi projemizin gerçekleşmesini engelleyen. Ancak sanata karşı istenmeyen müdahaleler farklı ortamlarda, farklı şekillerde kendilerini gösterebiliyorlar. Bu çalışmanın konusu aslında izleyicinin müdahalesine açık olan, sanatçısının isteyerek müdahaleye ve katılıma açtığı yapıtlarla ilgili olsa da sanatta istenmeyen müdahalelerden de söz etmek gerekiyor. Sanat yapıtına sanatçının istemi dışındaki müdahale yapıt oluşurken, sergilenmesinin öncesinde, sergi sırasında ya da yapıtın oluşumundan uzun yıllar sonra gerçekleşebilir. Bunlara örnek olarak, ikona kırıclıktan, sansürden ya da sergi düzenleyicilerinin müdahalelerinden söz edebiliriz.

Bamiyan kentinde 2001 yılında Taliban tarafından yok edilen Buda heykellerini örnek vererek başlayabiliriz. 15. yy. dan kalma 53 ve 58 metrelik iki Buda heykeli, yıkılma kararlarına tüm dünyanın tepki göstermesine karşın birkaç gün içerisinde yok edildiler. Taliban lideri Molla Muhammed Ömer, “Bunun sadece taşları kırmaktan ibaret bir iş” olduğunu açıklayarak, heykelleri yok etmenin İslam’ın bir emri olduğunu, insanların bu heykellere put gibi tapmaması için heykelleri yıktıklarını söyledi.

New York Metropolitan müzesi müdürü Philippe de Montebello:

“Taliban’ın bu kararından dolayı üzgünüz. Kendilerine bu kararlarından vazgeçmeleri çağrısında bulunuyor ve masraflar tarafımızdan karşılanmak üzere, uzmanlarımızla gidip kendilerinin izniyle bu heykellerin taşınabilir bölümlerini satın alarak müzemizde koruma altına almak istiyoruz.”<sup>13</sup>

diyerek heykelleri satın alma taleplerini dile getirse de, heykellerin yıkımı engellenemedi.

<sup>13</sup> <http://arsiv.hurriyetim.com.tr/hur/turk/01/03/02/dunya/30dunhtm>

Yıkılan Buda heykelleri, birer sanatçıya ait sanat eserleri olmasalar da dünya tarihinin mirasçılarıdır. Bu heykelleri yapanlar günümüzdeki anlamıyla sanat yapmak amacı ile onları inşa etmemişlerdir. Dini amaçlı olarak yapılırsalar da bugün aynı amaçla yapılmış farklı coğrafyalara ve dönemlere ait pek çok heykel, resim ve diğer bazı objeler, sanat tarihinin ilk dönemlerine ait olmaları nedeniyle müzelerde yerlerini almaktadırlar.

Bugün müzelerde yer alan tüm sanat yapıtları ya da sanat yapıtı olmasalar da tarihsel nitelikleriyle kültür kalıtı olarak saklanan tüm nesnelere aslında izleyicinin ya da çeşitli güçlerin müdahalesinden de korunmaktadırlar aynı zamanda.

Burada bu nesnelere kültür mirası olarak bakan korumacı, müzeci anlayış ile bu heykelleri put olarak niteleyen İslami örgütün düşüncesinin çatışması görülmektedir.

Heykellerin tahribi ile ilgili olarak Fransa Milli eğitim bakanı Jack Lang, Unesco genel direktörüne gönderdiği mektupta Taliban'ın İslamiyet öncesi heykelleri yok etmesine isyan ettiğini söyleyerek, "Heykellerin tahribinin insanlık kültür ve tarihine karşı işlenmiş bir suç olacağını" vurgulamıştır. Ancak Taliban yönetimi, bu heykelleri ister İslamiyet öncesi yapılmış olsun, ister sonra yapılmış olsun, birer kültür mirası olarak değil, birer put, birer ikon olarak görüp, İslam düşüncesine tehlike oluşturduğuna inanarak yok etmeyi seçmiştir.

Sanırım Taliban'ın bu hareketini ikonakırıcılık olarak tanımlayabiliriz. İkonakırıcılık (ikonaklazm) sözcüğü Yunanca'daki eikon (ikona ya da imge) ve klao (kırmak ya da yıkmak) sözcüklerinden oluşur ve sözcük anlamı ile *imgelerin kasıtlı olarak yok edilmesi* anlamına gelir.<sup>14</sup> Bizans İmparatorluğu'nda 726 ile 843 yılları arasında ikonakırıcılık

<sup>14</sup> John LOWDEN, "İkona mı, Put mu? İkonakırıcılık Tartışması", (1998), Sanat Dünyamız, 69-70: 208

tartışmaları yaşanmıştır. İkonakırcılar bütün dinsel imgelerin doğaları gereği bu biçimde kötüye kullanılmaya açık olduklarını, bu nedenle ortadan kaldırılmaları gerektiğini savunurken, ikona yanlılarının savunması başlıca üç sava dayanıyordu. Birincisi, imgelerin kullanılış amacına ilişkindi, ikincisi geleneği arkasına alıyordu, üçüncüsü ise imgeyi oluşturan şeyin tanımıydı.<sup>15</sup>

Aslında ikonakırcıların tepki gösterdikleri, bu imgelerin temsil ettikleri değildi. Tanrı ya da İsa ya da Hıristiyanlığın yüce değerleri değildi saldırdıkları. Karşı oldukları, bu yüce değerlerin, imgeleri nedeniyle görünür hale gelerek birer puta dönüşmeleri idi. Bu da sanki o değerlerin yüceliğine bir hakaretti. İkonakırcılar ve ikonaseverler temelde aynı inanca sahiptirler. İnandıkları Hıristiyanlıktır. Tartışmaları kendi aralarındadır ve Hıristiyanlığın değerlerinin imgeler yoluyla görünür kılınması ya da kılınmamasıdır. Ancak bir imgenin temsil ettiği varlığa karşı olunduğu için de bir imgenin tahribatı mümkündür. Buna örnek olarak Muzaffer Ertoran'ın Tophane Parkı'ndaki işçi heykeli verilebilir. 1970'lerde buraya yerleştirilen bu heykel günümüzde halen yerinde dursa da kolları ve bir bacağı kırılmış haliyle ilk durumundan oldukça farklıdır. Bu heykelin tahribatındaki amaç sadece her hangi bir heykele saldırmak değildir. (Taliban'ın bütün heykellerin yok edilmesi düşüncesine karşın) Saldırı aslında sanat yapıtı olarak bizzat heykelin kendisine değil, heykelin temsil ettiği varlığa, yani komünizmin veya sosyalizmin sembollerinden kabul edilebilecek olan işçiye karşıdır. Hatta saldırı doğrudan, önce işçinin çekiç taşıyan sol elinin, sonra da sağ elinin kırılmasıyla gerçekleştirilmiştir.

Sanat yapıtlarına karşı gerçekleştirilen öteki müdahale örneklerine baktığımızda sansür şeklinde karşımıza çıkan eylemleri

---

<sup>15</sup> A.g.m., 69-70: 210

de görebiliyoruz. Bu konuyla ilgili olarak ülkemizde yaşanmış pek çok olay örnek verilebilir.

Hepimizin belleğinde hâlâ yer alan, Ankara Büyük Şehir Belediye Başkanı Melih Gökçek'in 9 Haziran 1994'te Ankara Altın Parkta Mehmet Aksoy'a ait iki heykelle ilgili, "Böyle sanatın içine tükürürüm" diyerek bu heykelleri kaldırması, vereceğimiz ilk örnek olabilir. Buradaki durum herhangi bir sanat izleyicisinin yapıyla kurduğu ilişki sonucunda ona müdahale etmesi gibi değildir. Çünkü burada sergilemeye engel olabilecek güçte bir yetkili, bu yapıtı kaldırarak, yapıtın başkaları tarafından izlenmesini önlemektedir. Buna benzer bir örnek olarak İstanbul Esenyurt Belediyesi'nin AKP'li başkanı Kadioğlu'nun Esenyurt belediyesinin alt katında açılan kültür merkezini "çıplak kadın resmi dolu" diyerek kapatması verilebilir.

Devlet dairesinde ya da kendi odasında resim, heykel görmek istemeyen Kadioğlu'nun bu durumu anlaşılabilir, ancak çıplak kadın resmi dolu diyerek bir kültür merkezini kapatmak, kendi düşüncelerine göre bir sanat yapıtını ahlaksız bularak engellemek, başka insanları bu merkezden ve bu yapıtları görmekten mahrum etmek, hem kendisine verilmiş olan gücü yanlış kullandığını, hem de başka insanların özgürlüğünü istediği gibi kısıtlayabileceğini sandığını göstermektedir.

Burada sergilenen yapıtların sanatsal değerlerini bilmiyoruz, ancak sorun bu yapıtların ya da bu kültür merkezinin önemi ya da değeri değildir. Kadioğlu sadece kendi rahatsızlığı nedeniyle mi böyle bir engellemede bulunmuştur, yoksa toplumun ahlaki değerleri denilen değerlere ters düşeceklerine inandığı için mi kendi kafasına göre hareket ederek toplumu bu ahlaksızlıktan korumaya çalışmaktadır? Bu tür engellemeler, gelenek göreneklere, dini inançlara, ahlaki değerlere ve siyasi anlayışlarla

başka bazı güçlere ters düştüğü varsayılan yapıtlara karşı gerçekleştirilmeye devam etmektedir.

1973 yılında İstanbul'un çeşitli alanlarına dikmek için Cumhuriyetin 50. yıldönümü nedeniyle yaptırılmış olan heykeller arasında, Gürdal Duyar'ın uzanmış bir çıplak kadın olarak betimlediği 'Güzel İstanbul' adlı heykeli de, genel ahlaka uygun bulunmayarak çeşitli yerlere konup kaldırılmış, en sonunda Yıldız Parkında ağaçların arasında ilk bakışta görülemeyen bir yere neredeyse terk edilmiştir.

Bazı durumlarda sergi düzenleyicileri dahi, görev aldıkları kurumu, "toplumun değerlerine karşı tehlike oluşturan eserler sergileme" suçlaması altında bırakmamak için bu tür engellemelerde bulunmaktadırlar.

İş Sanat Kültür Merkezi, Kibele Galerisinde gerçekleştirilecek olan, 'Harem' adlı sergi, Mustafa Horasan'ın "Bir Hadım Ağasının Hazin sonu" adlı resminin serginin açılmasından kısa bir süre öncesinde "sergi konseptine uygun bulunmaması" gerekçesiyle sergiden çıkarılması ve diğer sanatçıların da bu durumu protesto ederek sergiden çıkması yüzünden gerçekleşmemiştir. Sanatçılar bu durumu sansür olarak nitelerken sergi küratörü yapıtın konseptte aykırı olduğunu, banka yönetimi ise yapıtın "kurumsal etiklerine aykırı" olduğunu açıklıyordu. İş bankası halkla ilişkiler müdürü Cana Atınç, yaptığı açıklamada, öncelikle yapıtın sergi konseptine uymadığı bahanesini öne sürüyor, ancak hemen ardından, topluma karşı sorumlulukları olduğu gerekçesi ile aslında sansürün varlığını itiraf ediliyor ve bu durumu haklı çıkarmak için de küratörün teklifini ve gücünü öne sürerek, bu durumun arkasına saklanılıyordu.

Burada büyük olasılıkla, küratör ve İş Bankası görevlisi, Horasan'ın resminden kişisel olarak rahatsız olmamaktadırlar.

Ancak kurum olarak İş Bankasını topluma karşı zor durumda bırakmamak için böyle bir uygulamada bulunmuşlardır. Ancak toplumu rahatsız eden yapıtların da belirgin bir kıstası yoktur. Toplum nelerden rahatsız olabilir, yapıtların topluma ulaşmasını engellemekte kimlerin hangi değerleri kıstas olarak kabul edilebilir belirsizdir.

Ahlaki, dini, siyasi vb. değerlere karşı olma nedeniyle engellenmenin dışında sanat ortamının kendi içerisindeki güçlerinin de sanatçı ve yapıt üzerinde çeşitli müdahaleleri bulunmaktadır.

Örneğin galericilerin, resimlerin satışını düşünerek resamlara boya, renk, tuval vb ile ilgili olarak bazı öneriler şeklinde yaptırımları olabilmektedir. Elbette sanatçı resmini istediği gibi yapma özgürlüğüne sahiptir, ancak Türkiye gibi kısıtlı bir sanat piyasası bulunan bir yerde, örneğin büyük boyutlu resimlerin satışının daha güç olacağı vb. durumlar bilindiğinden, sanatçı satış yapmayı amaçlıyorsa, bu tür durumları ister istemez düşünmek zorunda kalabilir. Sergi seçicisi ve düzenleyicisi küratörlerin de sanatçılar üzerinde çeşitli yaptırımları olabilmektedir. Bu durumu küratörler kendileri de dile getirmektedirler. Örneğin Beral Madra “Bugün sanatçıya gereğinden fazla müdahale olduğu kanısındayım” diyor ve “Sanat pazarının taşıdığı eleştirmen, alıcı ve galerici gibi faktörlerin de bugünkü sanatçıyı zorladığı” inancını taşıyor.<sup>16</sup>

Bu konu ile ilgili olarak Ali Akay ise şöyle diyor:

“Bugün küratörlük sistemi dediğimiz zaman tek bir tanım yok. Kimisi müdahale ediyor, kimisi etmiyor. Bazı durumlarda küratör sanatçıyı yönlendirebiliyor. Eser mekana büyük geliyorsa küratör onu ufalttırabiliyor. Ben bugüne kadar hiçbir şekilde müdahale etmedim.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> [http://www.radikal.com.tr/veriler/2002/12/16/haber\\_59765.php](http://www.radikal.com.tr/veriler/2002/12/16/haber_59765.php)

<sup>17</sup> [http://www.radikal.com.tr/veriler/2002/12/16/haber\\_59765.php](http://www.radikal.com.tr/veriler/2002/12/16/haber_59765.php)

Küratörlük sistemi ve küratörler üzerine tartışmalar halen devam etmekte, bazı dönemlerde hafiflemekte bazı dönemlerde tekrar gündeme gelmektedir. Yakın tarihte (2004) Bedri Baykam'ın birkaç sanatçı arkadaşı ile AKM'de gerçekleştirdiği, canlı koyunların yer aldığı, "koyun platformu- küratöryel şizofreni" isimli sergi, sanatçıların küratörlere tepkisi ile ilgili olarak medyatik bir örnek olarak verilebilir.

Sonuç olarak, sanatçının kendisi ve yapıtı çeşitli yönlendirmelerle ve müdahalelerle karşılaşmaktadır. Bazen de benzer özellikler gösterebilen ve benzer sonuçlara neden olan müdahaleler farklı şekillerde anlamlandırılabilirler. Buna örnek olarak, Emre Zeytinoğlu'nun "Sanat ve Vandalizm Arasında Bir Sınır Var mı?" isimli yazısında sözünü ettiği, İsrail'in İsveç büyükelçisi Zvi Mazel'in Stockholm'daki National Antiquities Museum'da açılan "Making Difference" (Fark Yaratmak) sergisinde gördüğü bir sanat yapıtını tahrip edişi ile Malevich resmine saldıran Aleksander Brener'in bir karşılaştırmasını yapabiliriz.

Dror Feiler ile eşi Gunilla Skold Feiler tarafından gerçekleştirilmiş yapıtın ismi "Snow White and Madness of Truth" (Pamuk Prenses ve Gerçeğin Çılgınlığı) idi.

"Gunilla İsveçli bir sanatçıydı, Dror ise Tel Aviv doğumlu bir Yahudi ve İsveç vatandaşı bir kompozitördü. Galeri mekanında inşa ettikleri havuzu kan ile doldurmuşlar (kan aslıdan kırmızı renkli bir suydur elbette) ortasına küçük bir gemi bırakmışlardı. Geminin içinde de, İsrail'de bir intihar bombacısı olarak ölen Filistinli Hanadi Jaradat'ın fotoğrafı bulunuyordu: Gülümseyen "melek yüzlü" bir kadındı bu..."<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Emre ZEYTİNOĞLU, "Sanat ve Vandalizm Arasında Bir Sınır Var mı?", Sanat Dünyamız, 91, Bahar: 18



Büyük elçi Mazel bu yapıtın ışıklandırma sistemini bozarak yapıtın sergilenmesine müdahale etmişti. Emre Zeytinoğlu şöyle diyor:

“Konu sanat olunca yukarda aktarılan olay karşısında takınmamız gereken tavır çoktan belirlenmiştir: Mazel’i kınamak, onu bir vandal olarak ilan etmek (ki ilk anda Dror Feiler bu ilanı yayınlamıştır) ve bunu karşılığında da sanatı ve sanatçıyı kutsamak... Olayın yakın tanıdıklarından müze müdürü Kristian Berg de kendi tavrını, sanatı ve sanatçıyı bir anlamda kutsamaktan yana koyuyor. “Bu yapıt Mazel’i son derece etkilemiş olabilir. Ama söz konusu durum onun yapıtı tahrip etmesini onaylayacağımız anlamına gelmez. Eğer yapıtı görmekten hoşlanmamışsanız, orayı terk edersiniz. Olayın sanatsal bir diyaloga taşınmasını umut ederdim.”<sup>19</sup>

Emre Zeytinoğlu şöyle devam ediyor:

“Berg’in “sanatsal diyalog” önerisi, bugün karşımıza çıkartılan bilinmezliğin ve tanımsızlığın üzerinde yapılanan kutsal; ama o kutsallığın hangi ölçütlere dayandırıldığı belli olmayan güvensiz bir ortamın işaretidir. Bu öneri karşısında ilk akla gelen soru şu olmalıdır: “sanatsal diyalogdan anladığımız nedir?” Berg burada bize, sanat yapıtına yaklaşımımız sırasında farklı bir algılama biçimi ve farklı bir iletişim yöntemi saptamamız gerektiğini (içten içe) ima ediyor. “sanatsal diyalog, toplumsal pratikler doğrultusunda doğmuş her tür ittifakın ya da çatışmanın dışında geliyecekse (böyle bir yöntem ile pratikten ayrılmışsa) o halde bu diyalogun sanatsal boyutu doğrultusunda bir saptama yapmamız kaçınılmaz olacaktır. hemen şu düşünülmalıdır. “Sanatsal diyaloga” girecek olan kimlerdir?”<sup>20</sup>

İsrail Büyükelçisi Mazel’in gerçekleştirdiği saldırıya döndüğümüzde Mazel’in bu eylemi ülkesi ve politik inançları adına gerçekleştirdiğini düşünebiliriz. Hatta sahip olduğu konum nedeniyle böyle bir müdahalede bulunmasının zorunlu olduğunu düşünmüş bile olabilir. Bu yapıt çok açık bir şekilde politik bir mesaj içermektedir ve karşılaştığı tepki de yine politik bir düşünce

<sup>19</sup> A.g.m., 18

<sup>20</sup> A.g.m., 18

nedeniyle ortaya çıkmıştır. Müze müdürü Kristian Berg'in söylediği, yapıta, bir sanat yapıtına nasıl yaklaşılması gerekiyorsa öyle yaklaşılması gerektiğidir, yani bir izleyici olarak, edilgen bir şekilde yapıta bakmaktır. Emre Zeytinoğlu yazısının sonunda "Berg'in sanatsal diyalog dediği, taraflar arasındaki bu hareketsizlik olsa gerekir"<sup>21</sup> demektedir. Böyle bir olayın sanatsal diyaloga taşınması ne şekilde gerçekleşebilirdi? Yapıtı görmekten hoşlanmayıp da orayı terk etmek ile sanatsal diyalog oluşturulabilir mi? Başka bir deyişle, Mazel rahatsızlığını ne şekilde bir tepki ile sanatsal diyalog içerisinde gerçekleştirebilirdi? Mazel'in saldırısı sanata karşı faşistçe bir saldırı olarak kabul edilebilirken diğer tarafta Aleksander Brener'in, Malevich resmine saldırısı, sanat olarak kabul edilmelidir, denebiliyor.

Rus sanatçı Aleksander Brener 4 Ocak 1997 tarihinde Malevich'in Stedelijk Müzesi'nde bulunan Süprematizm adlı, 12 Milyon dolar fiyat biçilen resmine spreyle boya ile bir dolar işareti yapmıştır. Brener'in başka eylemlerine örnek olarak; Beyaz Rusya büyük elçiliğinin duvarına ketçap şişeleri fırlatmasını, Puşkin müzesine giderek bir Van Gogh resminin önünde kendi eline tuvaletini yapmasını, bir boksör formasıyla Kızıl Meydan'da durarak Yeltsin'i dövüşe davet etmesini, yıkılan bir Ortodoks kilisesinin yerine yapılan yüzme havuzunun trampolinde mastürbasyon yapmasını verebiliriz.

Brener'in eylemlerini yapma nedenlerini anlayabilmek için kendi söylediği sözlerden yola çıkabiliriz. Londra'daki Hereford salonu tarafından yayımlanan Transnational adlı broşürde Brener şöyle demektedir:

"Kültür ve sanat artık dünyayı ya da insanı yeniden yaratmak isteğine sahip değildir. Bu koşullarda sanatçının tek arzusu verili toplumsal sistemi tahrip etmek ve kültürün yeniden

---

<sup>21</sup> A.g.m., 19

dinamik güç konumuna erişeceği yeni bir sistem yaratmak olabilir.”<sup>22</sup>

Malevich resmine saldırısında sonra gerçekleşen davada ise Brener bu eylemini şöyle savunmuştur: “Benim bakış açım doğrudan iletişimdir. Tavrım Malevich ile gerçekleştirdiğim diyalogun ruhu çerçevesinde ele alınmalıdır.”<sup>23</sup> Brener’in bu eylemi sanat çevresinde büyük bir tartışmaya neden olmuştur. Bazıları, bir sanat yapıtının tahribatının sanat olamayacağını söylerken bazıları ise Brener’i savunmuştur. Örneğin “İkonakırıcı Vandallığın Sanatı ya da Sanatın Vandallığı” isimli yazısında David Lindsay şöyle demektedir:

“Eyleminden sonra herhangi bir açıklama yapmamış da olsa, Brener’in bu gibi hareketleri kendine ait sanat işleri olarak değerlendirdiği biliniyor. Bu yüzden gerçek bir sanat tarihçisinin, restorasyon çalışmasının devam etmesine karşı çıkararak Süprematizm’i artık bir Malevich-Brener resmi olarak ele alması gerekiyor.”<sup>24</sup>

Brener’in en büyük savunucularından Flash Art editörü Giancarlo Politi yine aynı dergide şunları yazmıştır:

“Benim düşünceme göre Brener’in tutuklanması sanatçının ifade özgürlüğüne yapılmış bir saldırdır ve bu yüzden gerici bir eylemdir. Brener bir holigan değil, Malevich’in yaşadığı dönemde olduğu gibi, güçlü bir kişiliğe sahip yasak aşmacı bir sanatçıdır. Brener, Malevich’i tahrip etmeyi değil, Malevich’e estetik bir değer katarak ondan daha değerli bir iş yapmayı amaçlamıştır. Yaratıcılık eylemini durdurmak daha doğrusu tutuklamak meşru mudur? Bu olay adalet ile sansürün nasıl kol kola yürüdüğünü göstermiş olmalıdır sizlere. Brener’in yeni yaratımıyla Malevich’in durağan yapıtı arasında bir seçim yapmak gerekseydi yanıtım ilki lehine olurdu. Hepimiz Malevich’in işinin ne olduğunu biliyoruz. Benim esas merak ettiğim Brener’in yapacağı yeni iştir. Bu yüzden sevgili Flash

<sup>22</sup> David LINDSAY, (1999), “İkonakırıcı, Vandallığın Sanatı ya da Sanatın Vandallığı”, Art-ist, 1, Haziran: 4

<sup>23</sup> Alexander BRENER, “Duruşma Tutanakları”, (1999), Art-ist, 1, Haziran: 14

<sup>24</sup> A.g.k., 4

Art okuyucuları sizden Amsterdam Stadelijk Müzesi'ne yazmanızı ve benimle birlikte "Sanat için özgürlük, Brener için özgürlük" talep etmenizi rica ediyorum."<sup>25</sup>

Bu mektuba karşı pek çok tepki ve destek mektubu alan Politi ikinci bir makale yazarak Brener'i savunmaya devam etmiştir.

Politi'nin açıklamalarından sonra kendisine gelen mektuplarda Malevich'in yapıtı olmadan Brener'in eyleminin bir anlamı olmayacağına, Politi'nin Brener'in haklarını savunurken Malevich'in haklarını göz ardı ettiğine, Malevich'in ölmesinin, sanatının da öldüğü anlamına gelmediğine dikkat çekiliyordu. Politi'ye destek olarak gelen bir kaç mektupta da Brener'in eyleminin Malevich'e karşı saygısızlık olmadığı, asıl saygısızlığın Beyaz Kare karşısında esneyen milyonlarca insan tarafından yapıldığı savunuluyordu. Ayrıca Malevich'in eski sanatın yakılması ve küllerinin zevkle seyredilmesine yönelik söylediği sözler hatırlatılarak, Malevich'in yaşıyor olması durumunda Brener'in eylemini destekleyeceği sonucuna varılıyordu.

Bu açıklamalara baktığımda bana birbiriyle çelişen bazı durumlar söz konusuymuş gibi geliyor. Daha doğrusu Brener'i savunanların açıklamaları aslında Brener'in tavrına ya da düşüncesine uymuyor. Bu durum bana sanki gerçekleştirilen eylemin anlaşılmasında ve uygun olmayan bir şekilde savunulması gibi geliyor.

Brener kültürün ve sanatın artık dünyayı ya da insanı yeniden yaratmak isteğine sahip olmadığını ve bu durumda sanatçının verili toplumsal sistemi tahrip etmesi gerektiğini açıklıyordu. Oysa Politi'nin ya da David Lindsay'ın söylediği, Brener'in Malevich'in yapıtına estetik bir değer katmak istemesiydi. Lindsay, Suprematizm'in artık Malevich-Brener yapıtı olarak kabul

<sup>25</sup> Erden KOSOVA- Halil ALTINDERE, "Brener'i Savunmak", (1999), Art-ist, 1, Haziran: 16

edilmesini söylerken Politi “Brener Malevich’i tahrip etmeyi değil, Malevich’e estetik bir değer katarak ondan daha değerli bir iş yapması amaçlamıştır.”<sup>26</sup> diyordu.

Kanımcı Brener’i savunanlar, onu aslında sanat tarihi içerisinde yer alması gereken, Malevich’e eklenerek onu zenginleştiren biri olarak görmektedirler. Açıklamalarının saldırıyı meşrulaştırarak bu eylemi ehlileştirmeye yönelik bir tavır olduğunu düşünüyorum. Örneğin mahkemede Brener’in eylemini sanat olarak gördüğünü açıklayan ve Brener’i eylemin gerçekleştiği gün polise teslim eden, şef küratör ve müze koleksiyonu sorumlusu Geuert Imanse, Brener’in eyleminin Dada, Sürealizm ve İnternasyonal Situasyonizm ile benzerlik taşıdığını ifade ettiğinde Brener bu tanımlamayı reddetmiştir.

Ancak Brener’in eylemi, Brener’in sanatçı kişiliği ve eylemini savunan açıklamalarının özelliği nedeniyle sanat olarak algılanıyordu. Brener’e ABD’de eşlik eden Irwin grubu, Brener’in eyleminin arkasından yayınladıkları altı sayfalık mektupta şöyle diyordu:

“Ruhsal yaşamımızı dar görüşlü maddeci dayatmalara karşı korumak istiyorsak, bazı durumlarda meşruluğu yasallıktan üstün tutmamız gerekir. Bununla, sanat nesnelere tahrip etme ritüelini normal bir kültürel iletişim tarzına dönüştürmeyi kastetmiyoruz. Ama çağdaş sanat tarihi içinde, başka sanatçıların işlerini tahrip eden sanatçı örneklerine rastlıyoruz. Bunlardan sadece bir kaç meşru kabul edildi. Bunların meşrulukları, nedenlerin açıklığı ve eylemin açıkça tanımlanmış ontolojik desteklerinden kaynaklanıyordu, tahrip eyleminin kendisinden değil.”<sup>27</sup>

Bu açıklamadan da anlayacağımız gibi eylemin tanımlanması ve varlığına dair açıklamaları sayesinde bu tür eylemler meşruluk

<sup>26</sup> A.g.m. 16

<sup>27</sup> David LINDSAY, (1999), “İkonkırıcı, Vandallığın Sanatı ya da Sanatın Vandallığı”, Art-ist, 1, Haziran: 9

kazanabiliyor. İşte bu nedenle Brener'in eylemi sanat olarak görülürken, Büyükelçi Mazel'in eylemi sadece saldırı olarak yorumlanıyor. Ancak tabii Brener'in bu eylemi de pek çok kişi tarafından onaylanmayarak, Mazel'le ilgili söylendiği gibi, faşist olarak nitelendirilebiliyor. Burada akla gelen bir başka soru da İsveç'te gerçekleşen olaydaki müze müdürü Kristian Berg'in "Olayın sanatsal bir diyaloga taşınmasını isterdim" sözünü Brener olayına taşıdığımızda karşımıza çıkıyor. Çünkü Malevich resmine saldıran Brener'in tavrı sanatsal diyalog içerisinde kabul ediliyor.

Brener ve Mazel örnekleri iki ayrı yapıta karşı gerçekleştirilen saldırıların nasıl farklı yerlere yerleştirildiğini gösteriyor.

### 2.3. "OLMAYAN KİŞİSEL SERGİNİN AFİŞİNİN ASILMASI" NIN HİKAYESİ

Vapur yolculuğu fotoğraflarının oluşturduğu yalan hikaye ve iskele galerideki varolmayan sanatçılar... Ortak noktaları olmayanın var gibi gösterilmesi. Ancak bu sunum insanları inandırmayı amaçlamıyor. Vapur yolculuğu fotoğraflarının söylediklerine sanırım kimse inanmaz, aynı şekilde iskele sergisindeki sanatçıların varolmadıklarını tahmin etmek de o kadar güç değil. İstenirse çok daha inandırıcı hikayeler ve durumlar kurulabilir. Ama benim istediğim daha çok şüphede bırakmak. Ya insanları inanmakla inanmamak arasında bir yerde bırakmak ya da eğer öykünün doğru olmadığı çok belirgin ise (vapur yolculuğu fotoğraflarında olduğu gibi) bir olasılık hayalinin varlığını göstermek. Gerçek olmayan, ama aynı zamanda sahteliğinden de emin olunamayan bir başka örnek ise Avusturya'da gerçekleştirdiğim "Olmayan Kişisel Serginin Afişinin Asılması" işi.

2003 yılında bir ay kalmak üzere gittiğim Viyana’da varolmayan kendi kişisel sergime ait bir afiş tasarladım. Afişin üzerinde, bir marketten 0.5 euro’ya aldığım reyondaki tek ve en saçma oyuncağın flashla yakından çekilmiş bir fotoğrafı vardı. Flash ışığı bu oyuncak yaratığın yüzünde patlamıştı ve oyuncak iyice anlaşılmaz bir hale gelmişti. Bu görüntünün üzerinde ise ismim ile beraber, varolmayan bir galerinin ismi, (Galerinin ismi Gog’du. Bu, benim bir dönem İnternette kullandığım lakabım olmakla birlikte Giovanni Papini’nin kitabının ismidir. Aynı zamanda Gog ve Magog bizdeki isimleri ile Ecüc ve Mecüc’tür.) adresi, ve serginin açık olduğu tarih ve saatler yazıyordu. Galeri adresi olarak görülen benim İstanbul’daki evimin adresiydi. Bu afişten A3 boyutunda 100 adet çoğalttım ve Viyana ve Krems’de çeşitli yerlere astım.



Afişte yazılı olan açılış tarihinden 4-5 gün öncesinden afişi kafelere, sokak panolarına ve benzeri yerlere asmaya başladım. Afiş asmak istediğim bazı mekanlar (özellikler galeriler) sorduğumda buna izin vermediler, izin verilmemesine rağmen astığım afişleri ertesi gün çıkarttılar. Ya da yaz dönemi nedeniyle kapalı olan galerilerin dış camlarında afişim daha uzun

sürelili olarak asılı kaldı. Asmama izin verilmemesine rağmen astığım bir afiş ertesi gün çıkartıldığında tekrar bir afiş astım. Viyanalı ve o galeriyi ve galericiyi tanıyan arkadaşım, o galerinin benim bu poster işine benzer işler üreten bir sanatçı ile çalıştığını söyledi ve bu sefer posterin üzerine o sanatçı ile çalıştıkları halde neden bu afişi kabul etmediklerine dokunan bir cümle ekledi.



### 2.3.1. Hangi İzleyici İçin?

Bu afiş, Viyana ve Krems'te çeşitli mekanlara asılmıştı. Belki söz konusu olan, kamusal alanda (sanat kurumları da birer kamusal alan olsalar da, sözü edilen sokak gibi, herkesin her an



bulunabileceği, kullanabileceği mekanlardır ) yer alan bir afiş olduğundan bir izleyiciden çok, bir ‘gören’den bahsedebiliriz. İzleyiciliğin, sürekliliği olan bir bakış olduğunu ve sanat yapıtı karşısında varolduğunu söyleyebiliriz. Oysa ‘bakmak’ ve basit anlamı ile ‘görmek’, anlık algıda da gerçekleşebilir. Öyleyse bu afişin izleyicisinden çok görenlerinden söz edebiliriz.

İstanbul’da açılacağı iddia edilen bu serginin gerçekliğinden emin olamayan izleyicinin bu gerçekliği (ki öyle bir gerçeklik yoktu) test etmesi de zor bir ihtimaldi. Ancak anlaşılan afiş kimsenin umurunda değildi. Sanırım insanlar gerçek mi yoksa sahte bir afiş mi olduğunun üzerinde de pek durmadılar. En azından beni afişi asarken gören insanlardan bir tepki ile karşılaşmadım. Soru soran hiç kimse olmadı. (ki çoğunlukla sanatçıların bulunduğu mekanlara da astım) Gerçek olmadığını tahmin ettikleri için mi, merak edip ilgilenmedikleri için mi bilmiyorum.

Ancak belki bir merak oluşturmayı başaramamış olsam da afişi görenlerin aklında bir yerlerde benim ve bu galerinin ismi kalabilirdi. Böylece bir şekilde Viyana ve Krems’de az da olsa görünür olabiliyordum.

Benim afiş projemle benzerlik gösteren, bu seneki (2005) İstanbul Bienali’nde yer alan Superflex ve Jens Haaning’in ortaklaşa gerçekleştirdikleri projeyi örnek olarak verebiliriz. Danimarkalı sanatçılar, kentin çeşitli yerlerine asılması amacıyla 1000 adet İstanbul Bienali afişini Kopenhag’a göndermişleridir. Proje ile ilgili olarak Charles Esche şöyle demektedir:

“Bu afişler, bir etkinliği bir mekandan alıp başka bir mekanda yeniden konumlandırmış olacak. İstanbul’un Kopenhag’da olduğu ilan edilerek, ırkçılığı ve yabancı düşmanlığı hiç de gizli olmayan bazı Danimarkalılar biraz kışkırtılmış olacak. Göçmenler için, bu afişleri görmek başka hisler uyandırabilir.

İstanbul için ise, genelde kendine odaklı bir kuzey ülkesinden gelen beklenmedik bir kabul olarak görülebilir.”<sup>28</sup>

Bu yapıtta sanatçılar, gerçekte varolan ve kendilerinin de içerisinde yer aldıkları bir serginin afişini kendi ülkelerinde sergilemektedirler. Başka bir ülkede yer aldıkları bir serginin duyurusunu kendi ülkelerinde yaparken, aynı zamanda bu duyuru yapıtlarının ta kendisidir.

Müze ve galeri dışında yer alan pek çok kamusal sanat örneği verebiliriz. Örneğin Daniel Buren, 1967’den itibaren gerçekleştirdiği, müze ve galeri dışında bulunan şeritleri ile, sanat mekanlarının, sanat yapıtları üzerindeki etkisini sorgulamıştır.

Bu şeritler, kamusal alanda (otobüs duraklarında, panolarda vs.) bir kurumun desteği olmaksızın, belli bir mesaj iletmeden gösterilmişlerdir. Buren’in bu şeritleri farklı yerlerde tekrarlama nedeni “Bir yapıtın görüldüğü yerin (iç ya da dış mekan), onun çerçevesi olduğunu” göstermektir.

Buren, dışarıda ‘çirkin’ olan nesnelere müze içerisine girdiklerinde anlam kazandıklarını ama tekrar müze dışına çıkacak olsalar bu anlamı kaybedeceklerini şöyle açıklar:

“Bu nesnelere, müzenin kendi içine alma yeteneğine sahip olup olmadığını sorgular ve sanat eseri statüsüne yükselmek için, kendilerinde var olan, hem gündelik hem de bayağı nesne olma özelliğinden yararlanırlar. Ayrıca söz konusu nesnelere üreten toplum yapısını alttan alta eleştirdiklerini de unutmamak gerekir.”<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Charles ESCHE, **9. İstanbul Bienali Katalogu**, 242

<sup>29</sup> Daniel BUREN, (2000), “**Kente Yerleşmek**”, Sanat Dünyamız, 78, Kış: 134



Bunun örneklerinin Duchamp'dan günümüze sayılamayacak kadar çok olduğunu söyleyen Buren şöyle devam eder:

“Bu durumda, şehre ait olan ya da şehirden esinlenen, -kaba, güzel, bayağı, büyük, küçük, göz kamaştırıcı ya da son derece çirkin olan- bu nesnelerin, müzenin içinde tam da bu nedenlerle bir anlam oluşturabilmiş, kimi zaman kutsallaşmış, hatta –şehri çirkinleştirirken- oradaki güzellik kavramını genişletmiş olsalar bile, kendi uzamlarında “serbest” bırakıldıklarında, tersine, hiçbir anlam yaratmayacaklarına dair bahse girebiliriz, çünkü, çoğu zaman eleştirel sorgulayıcılıktan kaynaklanan, müzedeki “güzellik” dışarıda aniden yok olur.”<sup>30</sup>

Buren'in söylediklerine göre müze, dışarıda anlamı olmayan nesnelere yapıt statüsüne ulaştırarak anlamlandırabilme gücüne sahiptir. Buren 1970'lerde yazdığı makalesinde müze ve galeri sistemini eleştirir. Müzeleri, tek bir kültürel ve görsel bakış açısına sahip, sanatın doğduğu ve gömüldüğü mekanlar olarak görür.

<sup>30</sup> A.g.m., 134

Müzelerin farklı sanatçıların farklı yapıtlarını birlikte sergileyerek, onları akımlar ve üsluplar olarak gösterip, karşılaştırdıklarına ve doğru olmayan bir söylem oluşturduklarına inanır.

Buren sokakta çalışan sanatçı ile ilgili olarak ise şöyle der:

“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 alçak gönüllüğü kabul etmek anlamına gelir.”<sup>31</sup>

Benim afişlerime baktığımızda ise, yine sokakta gerçekleşen bir sanat projesi ile karşılaşırız. Ancak yapıtın kendisi, başka bir sergiyi (varolmayan bir sergiyi), o serginin sahibini ve mekanını işaret eden bir afiştir. Kendisinin bir sanat yapıtı olduğu anlaşılacak olsa da, işaret ettiği, sanatçısı, sergisi ve galerisi ile bizzat sanatın kendisidir.

Buren’in şeritleri gibi kamusal sanat örnekleri görünmezliğin ötesinde, kalıcılık özelliğine de sahip değildirlere. Ancak siparişe yapılan ve genelde bir meydana dikilen kamusal alan heykelleri için bu görünmezlik ve geçicilik pek geçerli değildir. Bunlar, sağlam malzemelerden genellikle büyük boyutlarda yapılırlar. Örneğin Buren’in şeritleri de Richard Serra’nın ya da Oldenburg’un kamusal alan heykelleri de dış mekandadırlar. Ancak Buren’inkiler geçiciliği öne çıkarırken, Serra ve Oldenburg’unkiler kalıcıdırlar. Benim afişlerim ise sokaktaki diğer afişlerle aynı kaderi paylaşmaya mahkumdurlar, bu anlamda Buren’in şeritlerinden çok daha geçicidirler.

Buren müzenin, sanat eserlerini bozabilecek görsel parazitleri ortadan kaldırdığını ve tek başına duran yapıtın daha iyi okunması için her şeyi yitirmeyi göze aldığını söyler. Ancak sokağın, müzenin sanata verdiğini vermediğini söyler. Bunun nedeni eserin

<sup>31</sup> A.g.m., 135

dışarıda, müzedeki gibi yalıtılmış olarak bulunmaması, “çılginca bir görsel kirlilik” içerisinde yer almasıdır. Ve sanat yapıtı sokakta özerk olamaz. Çünkü orada hiçbir şey özerk değildir, her şey birbiriyle ilişki içerisinde, iç içe geçmiştir.

Eski tür kamusal sanat örneklerine baktığımızda, kamu binaları, plazalar vb. mekanlar için çoğunlukla hükümet organlarınca sipariş edilmiş olan, estetik özelliklerin ön plana çıktığı, soyut heykeller ile karşılaşırız. Bu yapıtların dışında, oturma, toplanma veya oyun oynama alanları oluşturabilen, hem işlevsel hem de estetik özellikleri barındıran kamusal mekan tasarımları bulunmaktadır.

Eski tip kamusal sanata verilebilecek iyi bir örnek Richard Serra'nın New York'taki Yatık Kemeridir. Bu yapıt ile ilgili olarak çeşitli tartışmalardan sonra yapıt buradan kaldırılmıştır. Tartışma Yatık Kemer'in önüne dikili olduğu binada çalışanların şikayetleri ile başlamıştır. Çünkü 12 fit yüksekliğindeki çelik duvar meydanın kullanımını oldukça zorlaştırmıştır. Yapıtın oradan kaldırılması için dava açıldığında Serra, eserinin mekan için özel olduğunu ve yerinin değiştirilmesi durumunda bir anlamı kalmayacağını söylemiştir.

“Serra böyle bir tavır almakla kötü adam olmuyordu; bunu yapmakla, modern sanat sisteminin düzenleyici ölçütlerini ifade ediyor. Ve bu konuda kendisiyle hemfikir olan bir seçici kurulun dileklerini yerine getiriyordu sadece. Serra'nın savunusuna sahip çıkan sanat dünyası eleştirmenlerinin çoğu, şikayetçi çalışanları yontulmamış cahiller olarak nitelendiriyor ve hatta içlerinden biri bu davayı Nazi mahkemelerindeki davalara benzetiyordu. Yatık Kemerini savunanların çoğu, çok açık bir biçimde, bir sanat eserinin biçime ve ifadeye dayanan başarısının gündelik hayatın işlev ve zevklerinden önce gelmesi gerektiğine ve sanat dünyası uzmanlarının görüşlerinin bu konuda nihai temyiz makamı olması

gerektiğine inanıyordu. Fakat en sonunda basının öfke çılgınlıkları arasında 1989 yılında Yatık Kemer söküldü.”<sup>32</sup>



Yatık Kemer kamusal alanda bulunan ancak o alanı kullananlarca istenmeyen bir yapıttır. Bazı kamusal sanat örnekleri, gerçekleşmesi için uzun yıllar uğraşılması gereken, farklı alanlarda çok sayıda insanın çalıştığı yapıtlardır. Christo'nun paketlenmiş binaları bu tür yapıtlara örnek verilebilir. Bu projeler hükümetlerle, toplumsal gruplarla, mülk sahipleriyle uzun süren pazarlıklar sonucu anlaşarak mühendislerin, teknisyenlerin, inşaat işçilerinin ve gönüllülerin yardımı alınarak gerçekleştirilirler. Örneğin Christo'nun Berlin'deki Reichstag'ı iki haftalığına paketlenmesi için öncesinde yirmi yıl süren bir anlaşma dönemi vardır. Ancak 'yeni tür kamusal sanat' olarak adlandırılanlar bu tür uygulamalardan farklıdır.

<sup>32</sup> Larry SHİNER, **Sanatın İcadı Bir Kültür tarihi**, Çev. İsmail Türkmen, 442-443



Pek çok insanın etkin birer katılımcı olarak yer aldığı projelere örnek olarak, 1993 yılında Chicago’da Mary Jane Jacob’un küratörlüğünü yaptığı “Kültür Eylemde” isimli projeyi sayabiliriz. Bu büyük proje farklı gruplardan (sanatçılar, farklı ilgi grupları, örgütler, semt sakinleri vb) ve sekiz ayrı projeden oluşuyordu.

“Bu projelerden bir kısmı şunlardı: Bizzat şekerleme işçileri sendikası tarafından tasarlanan, imal edilen ve pazarlanan “Başardık!” adlı şekerleme; Latin Amerika kökenli gençlerin yarattıkları ve mahallelerinin dört bir köşesini dolaşarak

mahalle sakinlerine seyrettirdikleri bir dizi video; yeri ve ürünleri AIDS'lilere yardım gruplarıyla bağlantılı olan hidroponik bir sebze bahçesi; ve de etnik toplulukların yaşadıkları semtlerde göçmen işçiler lehinde düzenlenen üç gösteri yürüyüşü. Şehrin çeşitli noktalarına dağıtılarak, Çağdaş Sanat Müzesi gibi yerlerde kendilerini rahat hissetmeyecek insanlar arasında yürütülen bu faaliyetler kültürel iktidar ilişkilerini öylesine ters yüz etti ki, örneğin, müzelerin ve galeri dünyasının müdavimleri bir anda bu tuhaf faaliyetlerin nasıl olup da “sanat” olarak adlandırıldığına hayret eden yabancılar durumuna düştüler. (jacob 1995)”<sup>33</sup>

Jacob bu eylemlerle ilgili olarak şöyle demektedir:

“Modernist resim ve heykel bizlere daima derin ve vazgeçilmez türden bir estetik deneyim sunacaktır; ne var ki bu deneyim, bugünkü Amerikan hayatının toplumsal ve siyasal travma ve meydan okumaları karşısında pek anlamlı tepkiler geliştiremeyecek bir deneyimdir artık. Bu deneyimin diyalog ve uzlaşmaları esas itibarıyla kendine özel ve mecazidir. Modernist resim ve heykel, bugün artık sanatsal geleneklerinde nesnelere, kendine yeten dünyalar olarak değil bunun yerine kurumların dışında gerçekleştirilen performans ve benzeri ritüellerin enstrümanları olarak bakılan çok kültürlü Amerikan vatandaşlarına hitap etme imkanını büyük ölçüde yitirmiştir.”<sup>34</sup>

‘New Genre Public Art’ denilen insanları katılımcı olarak gören yeni tür kamusal sanatın özelliğini ‘Mapping The Terrain: New Genre Public Art’ kitabının yazarı Suzanne Lacy şöyle açıklar:

“Bu çalışma izleyiciyi harekete geçirir-bir katılımcı hatta bir ortak yaratır.” Lacy kitabının teşekkürler bölümünde ilgilendiği topluluğu şöyle açıklar: “Benim için önemli olan bir sürü görünmez olmuş topluluklardır...ayrımcılığın, şiddetin ve haksızlığın çeşitli şekillerine maruz kalmış olanlar yıllar boyunca benim çalışmama ilham kaynağı olmuştur.”<sup>35</sup>

<sup>33</sup> A.g.k., 440

<sup>34</sup> A.g.k., 440

<sup>35</sup> Christian KRAVAGNA, **Working on Community, Models of Participatory Practise**  
www.republicart.net/disc/aap/kravagna01-en.pdf



Eleştirmen Christian Kravagna, bu yeni tür kamusal sanatın en büyük savunucularından olan Mary Jane Jacob ve Suzanne Lacy’i şöyle eleştirir:

“Eserlerinde her hangi bir politik analiz göze çarpmaz. Devamlı suretle sosyal bir değişimden bahsedilse de aslında pastoral tabirler kullanılır. Örneğin Lacy nin eserinde olduğu gibi “iyiyi aramak ve ona vücut vermek: bu sanatçının asli mücadelesidir. Bu minvalde sanatın amacı gerçek insanlarla bir köprü kurmaktır. Bunun için bir tür diyalog kurarlar ve diyalogun taraflarını ayırt ederler. Burada sanatçı ‘Başkasının özlemini çeker’ ‘bağlantı kurmayı arzular’ gerçek insanlar genellikle işçiler ve alt tabakalar anlamında kullanılır. Bu ötekiler sadece yoksul ve düşkün değil aynı zamanda sahibidir. Böylece onlar hem gerekli hem de ilhamın kaynağıdır. Bu ikilik sanatın kendi tanımı için de geçerlidir. Sanat sadece bu gerçek insanların, sahip oldukları derinliği ifşa etmez aynı zamanda bu insanların insanlık potansiyellerini gerçekleştirmelerine vesile olur. İnsanları bir birine bağlayan bu estetiğin en önemli özelliği himaye etme ve empati gösterme kapasitesidir. Bu da Lacy ve Jacob tarafından feminizmle özdeşleştirilmiştir. Kadın korur ve empati kurar, erkek kanun yapar ve adalet arar. Tüm bu yarı dinsel yaklaşım eğitimin de resme girmesiyle tamamlanır. Jacob sanatçıyı bir şaman addeder. Ve onun eşsiz algılayışı ve yaratıcı mekanizmaları sanatçı olmayanlara da geçer.”<sup>36</sup>

### 2.3.2. Yapıtın Sanatçısı Kim?

Afişleri asarken galerilerin dış duvarlarında yer alan muz resimleri dikkatimi çekmişti. Birkaç yerde gördükten sonra bunun galerilerin yerlerini belirginleştirmek için kullanılan bir işaret olduğunu sandım. Galerilerin ortak kararı ile belirlendiğini, ya da belki Viyana belediyesinin bir fikri olabileceğini düşünmüştüm. Sonradan öğrendiğime göre bu muz resimlerini yapan bir sanatçıydı. Bu resimleri ilk kez yaptığında, muz resimlerinin üzerleri kapatılmıştı ya da silinmişlerdi. Hatta Avusturya ve Almanya gibi tarihi yapıları çok iyi koruyan ülkelerdeki eski

<sup>36</sup> A.g.m.

binalarda yer alan galerilerin duvarlarına bu resimleri yaptığı için hakkında davalar açılmıştı. Ancak bir süre sonra ısrarlı tavırları ile kendisini kabul ettirmişti. Bu sefer galeriler ondan, gelip duvarlarına muz resmi yapmasını ister olmuşlardı. Bu Viyanalı arkadaşımın bana anlattığı hikayeydi.



Muz resminde bir değişiklik olmamıştı. O hep aynı muz resmiydi. Ancak ilk başta istenmeyen, sonrasında özellikle istenir hale gelmişti. Ben afişimi asarken, o muz resminden güç aldım diyebilirim. Ki benim amacım inatla posterimi kabul ettirmek değildi. Benimki kısa süreli, belli miktarda afişin dağıtılması ile sona erecek bir projeydi. Belki her yaz gidip de, bu afişin benzerlerini (yine benim ismim ile ve belki yine aynı galeri ismi ile) aynı mekanlara assaydım, bu insanların belleklerinde daha farklı bir yer edinebilirdim. Ancak bu benim için daha çok basit bir oyundu.

Muz resmini yapan kişinin ismini, belki İnternet'ten ya da başka kaynaklardan araştırarak öğrenebilirdim. Ancak açıkçası

böyle bir ihtiyaç duymadım. Bana göre, bu eylemin sahıpsız kalması, bu kişinin herkes olabilme ihtimalini canlı tutuyor. Beckett'in "kimin konuştuğunun ne önemi var" sözü gibi, bu muz resmini kimin yaptığının ne önemi var da diyebiliriz.

Benim için sanatçısını bilmeden sahip olduğum bir yapıta örnek olarak Felix Gonzales-Torres'in posterini verebilirim.

Gonzales-Torres'in posterleri, kent içerisinde büyük boyutlarda gösterilmelerinin yanı sıra, sergi mekanlarında da yer almışlardır. Daha önceki İstanbul bienallerinden birinde de bulunan posterleri çok sayıdadır ve izleyici eğer isterse bunlardan alabilmektedir.



Bu posterlerden biri 1997 senesinden beri benim odamda asılı duruyor. Üzerinde gökyüzünde uçan bir kuşun fotoğrafı bulunuyor. Ben o zaman, Gonzales-Torres ismini hiç bilmeden ve ayrıca sanatçısının ismine de dikkat etmeden bu posterden iki tane almıştım. Şimdi düşündüğümde sanatçısını bilmeden ve ilgilenmeden o posterleri duvara asmak ve her gün ona bakmış olmak, yapının gücünü bana bir kez daha hatırlatıyor.



Ben bu posterden birden fazla almıştım. Nicolas Bourriaud'nun dediklerine bakarsak benim yapıta karşı sorumluluk duygum oluşmuş muydu bilmiyorum. Bourriaud şöyle diyor:

“Gonzales-Torres'in stacks'larında ya da şekerleme yığınları örneğinde, ziyaretçinin işin herhangi bir parçasını götürmeye izni vardır (bir şekerleme, bir kağıt parçası), ama her ziyaretçi bu haktan yararlanırsa, yapıtın gayet basit bir biçimde yok olması kaçınılmazdır: sanatçı burada ziyaretçinin sorumluluk duygusuna seslenmektedir, ziyaretçi yaptığı hareketin, yapıtın erimesine yardımcı olduğunu anlamalıdır. Yapısını korumak

isterken, bir taraftan da kendi bileşenlerini dağıtan bir yapıt karşısında nasıl bir tutum takınmak gerekir?”<sup>37</sup>

Gonzales-Torres’in şeker yığınları, erkek arkadaşı Ross’un Aids’ten ölmesi ile ortaya çıkmıştır. Yapısını korumak isterken bir yandan sürekli azalan ve dağılan ama hiçbir zaman da tükenmeyecek olan bu şekerler Aids’ten ölen bir sevgilinin durumunu anlatmak için çok etkili bir soyutlamadır.

Bourriaud, Gonzales-Torres’in yapıtlarında uzlaşmaya, yan yana yaşamanın inşa edilmesine önemli yer verildiğini söyler. Gerçekten de şeker yığınlarının ya da posterlerin karşısındaki kişi bunlardan alırken diğerlerini de düşünmek durumundadır. Bourriaud şöyle der:

“Gonzales-Torres’in bir sergisinde, avuçlarını ve ceplerini tıka basa şekerlemeyle dolduran ziyaretçiler gördüm: Onlar toplumsal tutumlarına, fetişizmlerine, dünyaya ilişkin biriktirmeci algılarına dönmüşlerdi... Daha başkalarıysa buna cesaret edememekte, ya da bir şekerleme aşımak için önce komşularının bunu yapmasını beklemekteydiler. Böylece candy piece’ler, zararsız görünümlü bir form altında etik bir sorunu ortaya koyuyordu: Otoriteyle ilişkimiz ve müze bekçilerinin ellerindeki iktidarları nasıl kullandığı; ölçülülük duygumuz ve sanat yapıtıyla olan ilişkilerimizin doğası.”<sup>38</sup>

Gonzales-Torres ise Hirshorn’daki sergisinde izlediği bir durumu, bir röportajında şöyle anlatıyor:

“Hirshorn’daki sergiyi gezdiğimde şeker kaplı yerin (isimsiz-placebo) başında duran bir bekçi vardı. İnanılmazdı. Varoşlardan gelen, beyaz, orta sınıf bir anne iki oğluyla beraber odaya girdi ve o bekçi kadın –siyah, belki kiliseye gidenlerden, Washington gibi sanatla ilgili bütün gerici baskıların olduğu bir yerde bir devlet görevlisi- anneye ve çocuklara Aids’i ve her bir parçanın neyi temsil ettiğini anlatıyordu. Placebo neydi, nasıl Aids’in çaresi yoktu vs. sonra çocuklar ceplerini şekerle doldurmaya başladılar, onlara bir

<sup>37</sup> Nicolas BOURRIAUD, *İlişkisel Estetik*, Çev. Saadet Özen, 62-63

<sup>38</sup> A.g.k., 92

okul öğretmeni gibi baktı ve ‘Sadece bir tane almalısınız’ dedi. Çocukların yüzleri asıldı ve şekerleri, geri fırlattılar. Bekçi birden gülümsedi ve ‘Belki iki tane alabilirsiniz’ dedi. Böylece onların kalbini kazandı. Her şey işledi. Çünkü şekerlerini aldılar, interaktivite gerçekleşti, cömertliği anladılar ve bekçi kadını kazandılar. Harikaydı.”<sup>39</sup>

Her kesimden insanın kendi izleyicisi olduğunu söyleyen Gonzales-Torres kendisini de toplumun ve kültürün bir ürünü olarak görmektedir. Sadece bir yansıma olmadığını, kendisinin bizzat o kültür olduğunu söyler. Öğrencilerine ise cömert olmalarını tavsiye eder. Onun yapıtları cömerttir ve insanlara karşısında varolabilme hakkı tanır. Bourriaud şöyle der:

“Gonzales-Torres’in şekerlemelerinde olduğu gibi, formla programlı yok oluş arasında, görsel güzellikle tavırların alçakgönüllülüğü arasında, imge karşısında duyulan çocuksu hayranlıkla imgenin okunma seviyelerinin karmaşıklığı arasında ideal bir denge varolabilir.”<sup>40</sup>

Ve bu söz kanımca gerçekten de önemlidir.

Gonzales-Torres’le ilk karşılaşmamın, onun ismini öğrenmemden önce, yapıtına sahip olmamla gerçekleştiğini söylemiştim. Bu, yapıtın sahibinin benim için belirsizleştiği ve önem taşımadığı bir duruma işaret ediyor. Eminim ki Gonzales-Torres’in bir şekerine ya da posterine sahip pek çok kişi için bu durum geçerlidir. Gonzales-Torres’in önemi, kendisi kimi zaman görünmez olsa da, izleyici ile kurduğu ilişkidir.

### 2.3.3. Müdahale Alanı

Kamusal alanda varolan hemen her yapıtın kamu yaşantısına bir müdahalesi olduğundan söz edilebilir. Daha önce sözünü ettiğim Richard Serra’nın Yatık Kemer’i, heykelin bulunduğu bölgeyi kullanan kişilere istemedikleri bir şekilde müdahale

<sup>39</sup> <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/FelixGT/FelixInterv.html>

<sup>40</sup> A.g.k., 94

etmektedir. Bunun tam tersi olarak, halk da kamusal alanda bulunan yapıtlara, bir sanat kurumunda varolan yapıtlara kıyasla çok daha kolay müdahale edebilmektedir. Ya da oturma ve oyun alanı oluşturan kimi işlevsel yapıtlar, yine kamu tarafından kullanılmaktadırlar.

Benim afiş projem de, insanların gündelik olarak kullandıkları kamu mekanlarında yer almasıyla gündelik hayat içerisine geçici olarak yerleşir. Ancak hiçbir kalıcılığı yoktur. İsteyen herkes afişi sökebilir ya da yırtabilir. Bu anlamda insanların müdahalesine açıktır. Uzun süreli varolma gibi bir ısrarı yoktur.

#### 2.4. “BU RESMİ ASAR MISINIZ?”IN HİKAYESİ

2004 Mart ayında yine Akbank Kültür Sanat Merkezi'nin galerisinde açılacak olan ‘Beyoğlu 14-18’ isimli sergi için hazırlanıyorduk. Serginin düzenleyicisi Ömer Uluç’tu. O dönem ben Ömer Bey’e asistanlık yapmıyordum ancak sergiye kadar onun atölyesinde çalışacaktım. Gerçi serginin organizasyonu için de oldukça zaman harcadım. Ömer Bey, bir yandan küratörlük sistemini ve küratörleri eleştiriyordu bir yandan da sanatçı-küratör olarak üretilen yapıtlara fazlasıyla müdahale etmeye çalışıyordu. Kendisi bir sanatçı olduğundan beğenisi ve düşünceleri daha objektif bakabilecek bir eleştirmene ya da sanat yazarına göre çok daha keskindi. Bu sergi için benim aklıma çeşitli fikirler geldi. Ömer Bey bazılarının uygulanamayacak olduğu konusunda belki de haklıydı. Bütün bu hazırlık sürecinde pek çok konu üzerine tartıştık. Ben en sonunda “Bu Resmi Asar mısınız?” ismini verdiğim projeyi oluşturdum ve bu sergide bu işle yer almak istediğimi anlattım. Yine karşılıklı bazı inatlaşmalar sonucu ben bu projeyi gerçekleştirdim. Ömer Uluç’un zorlayan ve inatçı tavrı eminim ki bu projenin netleşmesinde önemlidir.

Sergi katalogunda yer alan, yapıtımla ilgili olarak yazdığım yazı şöyleydi:

### BU RESMİ ASAR MISINIZ?

‘Erotic shop’ ta çalışan Veysel Bey, benim, “Bir aylığına bu resmi buraya asar mısınız?” sorum üzerine patronunu aradı: “Abi bir resim asmak istiyorlar. Bizim burada resmin orijinali olacak, sergi sarayına da bizim dükkandaki haliyle fotoğrafını asacaklar. Görmek isteyen gelip orijinalini burada görecekmış.”

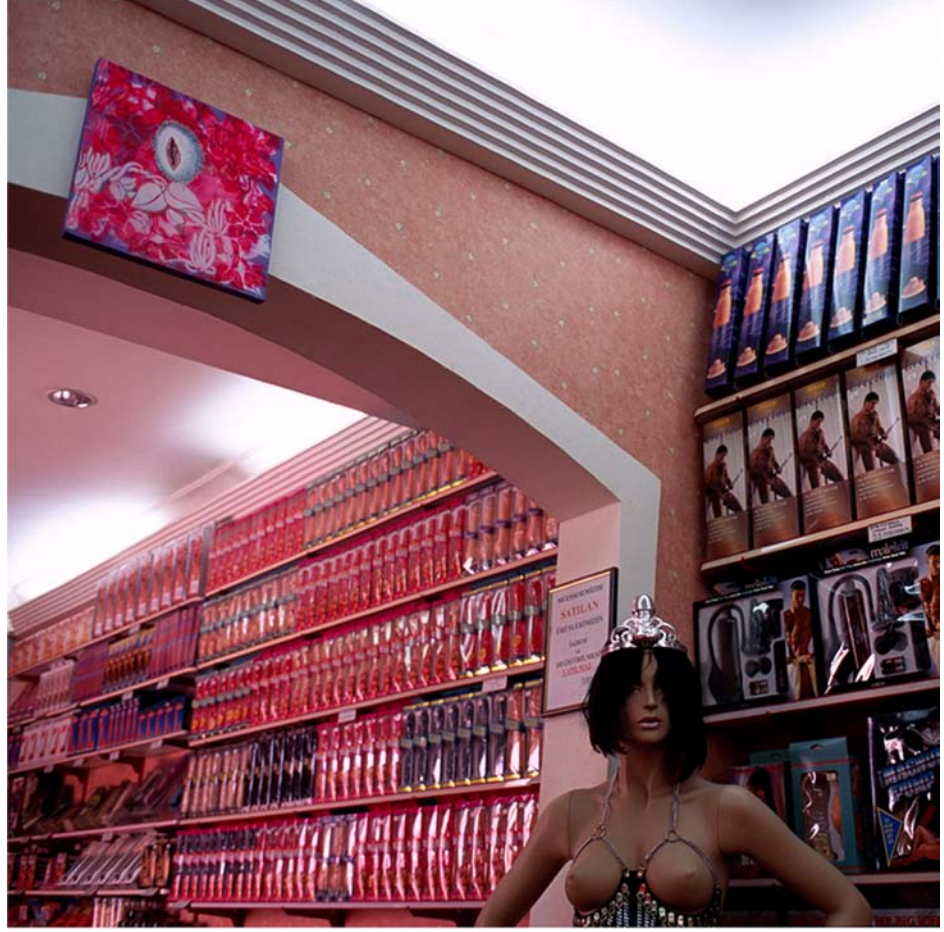
Durumu, sergiyi gezen, yani zaten sanat görmek için galeriye gelen kişinin açısından güzelce anlattı: Adam isterse gider resmin kendisine bakar, istemezse fotoğrafıyla yetinir.

Bir de (başka bir mekanda) tost yerken gözü takılıp da “bu nedir yahu?” diyecek olan var. İşte dekor, süs, hoşlarına gitmiş asmışlar... Bu Bambi de ne acayip bir şey asmış! Aa ne güzel!.. Artık ne düşünürse... Ya da dikkat bile etmez, ha Antep işi bakır tabak, ha bu resim, der.

Resme Bambi Büfe’den bakarsan süs, dekor, galeriden bakarsan sanat. Ama bir de mekanlara bu resimleri kabul ettirme sorunu var. Resim dekorasyonun bir parçası olarak duvara asılacaksa, dükkanın sahibi beğenmeyebilir ve resmi asmayı kabul etmeyebilir. Zaten bir değerinin olduğunu da düşünmüyor, çünkü ben onu para almadan oraya assın diye vermişim.







Sizin burası için bir resim yaptım. Bir aylığına asar mısınız? Şu resimlerden birinin yerine mesela. (Sergiden hiç söz etmiyorum)

-Ne resmi?

-Nohut pilav. (Resmi torbadan çıkarıp gösteriyorum. O an adam nohut pilav yiyor. Ben zaten iki günde bir orada nohut pilav yiyorum.)

-Bizim buradaki resimlerin (eski İstanbul fotoğrafları) bir düzeni var. Bu resim onu bozar.

-Peki

İşte adam kabul etmedi. Kabul edenler neden etti onu da bilmiyorum. Galeri, müze, küratör vb. kabul etmeyebilir derken lokanta sahibi de kabul etmeyebiliyormuş. Lokantaya kabul edilmeyen resim galeride sergilenecek. Ters mi oldu? Bilmiyorum.

#### 2.4.1. Hangi İzleyici İçin?

‘Bu Resmi Asar mısınız?’ da, ‘İskele Galeri’ projesi gibi iki ayrı mekan için tasarlanmıştır. Aslında 14 dükkan ve Akbank

Galerisi ile 15 ayrı mekan bulunmaktadır. Ancak sanat galerisi ve 'dükkan' diyerek iki ana mekan sınıflandırmasında bulunabiliriz. Bu mekanlara bağlı olarak da, sanat izlemek için bir mekanda bulunan insanla, alışveriş yapmak için başka bir mekanda bulunan insandan söz edebiliriz.



Bu projeye bağlı olarak, dükkanlarda kabul edilen yapıtların orijinalleri (yani değerli olduğu düşünülenler) ve asıl sanat mekanında ise o orijinallere işaret eden fotoğraflar sergilendi. Orijinal yani değerli olduğu düşünülen, tercih edilmemesi beklenen mekana ve düşmemesi gereken duruma ulaşamadığı için (yani bir kasap dükkanına asılmaya layık görülmediği için) asıl orijinale değer veren sanat kurumunda sergilenmek durumunda kaldı. Böylece değer ilişkileri tersine çevrilmiş oldu. Dekorasyon parçası

olarak bir dükkan sahibinin kabul etmediği resim, bir sanat yapıtı olarak galeride sergilendi. Orijinale değer veren sanat kurumu böylece ikinci tercih haline gelmiş oldu. Buna bağlı olarak da sanat yapıtı görme amacıyla olan galeri izleyicisi, orijinal yapıtların bir kısmının fotoğrafları ile yetinmek durumunda kaldı.

Orijinallik konusu müellifliğe de bağlı olarak sanat alanında önemli bir tutar. Örneğin bir dönem 1890'larda Amerika'da Chicago ve Boston'daki müzelerde antik çağ heykellerinin kopyaları sergileniyordu. Ancak dönemin küratör ve eleştirmenleri müzede sadece orijinal eserler olması gerektiği düşüncesiyle bu kopyaları depolara kaldırmışlardı.

Yapıtın orijinalliği konusu genelde akla ilk önce Walter Benjamin'i getirir. Benjamin yapıtın üzerindeki kutsal halenin yok olduğunu 'Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı' başlıklı yazısında belirtmiştir.

Bugün sanatta kopya, taklit, kendine mal etme gibi popüler konulardan bahsedildiğinde de hemen Benjamin'in yazısına değinilir. Benjamin 1936 tarihli makalesinde kitle iletişim çağı ile birlikte sanat yapıtının halesinin kalktığından bahseder. Yapıtın şimdi ve buradalığını bozan, yani bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığını bozan, fotoğraf, sinema ve ses kaydı gibi kopyalardır. Oysa bugün sözü edilen 'kopya' örneğin Sherrie Levine'in, Miro, Walker Ewans ve Degas'nın çalışmalarının tıpkı kopyalarını sergilemesi başka bir durumdur. Bunlar daha çok Bourriaud'nun Postprodüksiyon isimli kitabında örneklerini verdiği 'Varolan İşleri yeniden programlamak', 'tarihselleştirilmiş üslup ve formlara yerleşmek', 'imgelerden yararlanmak' gibi başlıklarda sözü edilen türde uygulamalardır.

Benjamin ise orijinal yapıt ile teknik yollarla yeniden üretilen yapıt arasındaki farktan bahseder ve şöyle der:

“...hakiki yapıt, elle gerçekleştirilen kural olarak da taklit damgasını yiyen yeniden-üretim karşısında otoritesini bütünüyle korurken, teknik yolla gerçekleştirilen yeniden-üretim için durum böyle değildir. Bu iki nedene dayanmaktadır. Önce teknik yolla yeniden-üretim, elle gerçekleştirilene oranla hakiki yapıt karşısında daha bağımsız konumdadır. Teknik yolla yeniden-üretim, örneğin fotoğraftaki gibi, hakiki yapıtın insan gözüyle değil, ancak ayarlanabilen ve bakış açısını başına buyruk seçebilen objektif tarafından objektifçe saptanabilecek notlarını ön plana çıkarabilir, büyütme veya ağır çekim gibi yöntemlerin yardımıyla insan gözünün algılayamayacağı görüntüleri saptayabilir. Birinci neden, budur. İkinci olarak teknik yolla yeniden-üretim, özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünülemez konumlara getirebilir. Her şeyden önce ister fotoğraf, ister plak aracılığıyla olsun, yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar. Katedral, bir sanat severin stüdyosuna gelmek için bulunduğu yerden ayrılır; bir salonda veya açık havada çalınmış olan koro yapıtı bir odada dinlenebilir.”<sup>41</sup>

Tekil sanat yapıtının halesini küçülten bu yeni araçlar Benjamin’e göre:

“20.yüzyılın sanat biçimleriydiler çünkü bunlar sanatı estetik tecritten kurtararak sanatın gündelik hayatta siyasal ve iletişimsel bir işlev icra etmesini mümkün kılıyorlardı”<sup>42</sup>

Benjamin, yapıtın özel atmosferinin gücünü yitirdiğini söyler,

“Yeniden-üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmiş çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir.”<sup>43</sup> der.

Buna örnek olarak Leonardo’nun ünlü tablosu, belki de sanat tarihinin en fazla röprodüksiyonu yapılmış eseri olan Mona

<sup>41</sup> Walter BENJAMİN, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, 54

<sup>42</sup> Larry SHİNER, **Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi**, Çev. İsmail Türkmen, 396

<sup>43</sup> Walter BENJAMİN, A.g.k., 55

Lisa'nın çalınışına ait olan hikayeyi düşünebiliriz. 21 Ağustos 1911'de Mona Lisa, badanacı olan Vincenzo Peruggia tarafından çalınmıştı. Darian Leader, "Mona Lisa" kaçırıldı adlı kitabında şöyle diyor:

"Haber filmlerinde, çikolata kutularının üzerinde, kartpostallarda ve ilan panolarında o vardı. İkonu ünü birdenbire film yıldızlarının ve şarkıcıların şöhretine dönüşmüştü. İnsanlar, bir zamanlar resmin asılı olduğu ama şimdi boş kalan uzama öylece bakmak için Louvre'da toplanıyordu. Anlaşıldı ki bu heyecanlı izleyicilerin çoğu daha önce hiç Louvre'a gelmemiş ya da resmi daha önce hiç görmemişti. Franz Kafka ve arkadaşı Max Brod, hırsızlıktan üç hafta sonra Paris'e vardıklarında boş uzamı görmek için hiç zaman kaybetmeden kuyruğa girdiler. Brod'un günlüğüne yazdığı gibi, Mona Lisa'nın imgesi her yerdedi; sinemaya gittiğinde bile kurtulamıyordun, neşeli bir sessiz komedi filminin ardından soygunla dalga geçen bir film geliyordu."<sup>44</sup>

Mona Lisa'ya dair tüm yeniden-üretimler Mona Lisa'nın orijinalinin ününe ün katmaktadır. Röprodüksiyonun orijinali güçlendirmesine bir örnek olarak şu cümle önemlidir.

"Mona Lisa'yı çalıp iki yıl boyunca bekar odasında gözden uzakta saklayan adam bile, eserin kartpostal röprodüksiyonlarını şömine rafı üzerinde sergilemek zorunda hissetmişti kendini."<sup>45</sup>

Benjamin, kopyaların sanat yapıtlarının biricikliklerini yok ettiğini, kült temelinden ayırdıklarını söylese de kopyalar bir şekilde orijinali güçlendirmektedirler. İşte bu nedenle Vincenzo Peruggia resmin orijinalinin yanında kartpostallarına ihtiyaç duymaktadır. O kartpostallar Mona Lisa'nın ününü daha da meşrulaştırmaya yaramaktadırlar.

<sup>44</sup> Darian LEADER, **Mona Lisa Kaçırıldı**, Çev. Handan Akdemir, 12

<sup>45</sup> A.g.k., 14

Sanatta aura konusuna dönersek Nicolas Bourriaud'nun günümüzde auranın ne şekilde ve nerede varolduğuna dair düşüncelerine bakabiliriz. Bourriaud şöyle diyor:

“Modern sanat, Walter Benjamin'in 1935'de parlak bir biçimde yorumladığı, sanat yapıtının aura'sının kaybolması olayını geniş çapta tartıştı, hızlandırdı, ona eşlik etti. ‘Sınırsız mekanik yeniden üretim’ çağı, bu adeta dinsel şeye açıkça zarar verdi; Benjamin, geleneksel olarak sanata atfedilen bu özelliği, ‘bir uzak’ın biricik belirişii’ olarak tanımlıyordu. Buna paralel olarak, genel bir özgürleşme hareketi içinde modernizm, büyük bir çabayla topluluğun bireye olan üstünlüğünü eleştirmeye, sistemli bir biçimde kolektif yabancılaşma biçimlerini eleştirmeye koyuldu. Peki, bugün neyle karşı karşıyayız? Dört bir yanda, kutsiyet duygusu geri dönmekte; insanlar karmaşık duygular içinde geleneksel aura'ya özlem duyuyorlar; çağdaş bireyselliğin rezilliğini dile getirmeye, kelimeler yetmiyor. Modernizm projesinin bir evresi bitmek üzere. Grup'un itkilerine karşı tekillik için savaşmakla geçen iki yüzyılın üstüne, yeni bir sentezi hayata geçirmek gerekiyor; hemen her yerde kendini gösteren gerici fantazmadan bizi, bir tek bu koruyabilir. Modernizmden doğmuş olan çağdaş kültür için çoğulluk düşüncesini tekrar gündeme getirmek, bir arada-bulunma yöntemleri, önümüze sürülen ailelerin yazgısallığını, teknobirliktelik gettolarının ve kolektif kurumların yazgısallığını aşan karşılıklı-eylem yöntemlerini keşfetmek anlamına geliyor. Modernizmi yarar sağlayacak şekilde uzatmak, ancak ve ancak bize bıraktığı savaşımaları aşmakla mümkündür: Sanayi-sonrası toplumlarımızda, şu an en acil olan bireylerin özgürleşmesi değil, insanlar arası iletişimin, varoluşun ilişkisel boyutunun özgürleşmesidir.

Dolaylayıcı araçlara, genel olarak bağlantı nesnelere karşı belli bir güvensizlik doğmakta. Ve bunun uzantısı olarak, bir bireyin, bir kitlenin karşısında dünya görüşünü ifade etmesini sağlayan bir aracı olarak görülen sanat yapıtına karşı da bir güvensizlik var. Dolayısıyla sanatçılarla ürünleri arasındaki ilişkiler, feed-back alanına doğru yönelmekte: Birkaç yıldır, ötekiyle ilişkinin barındırdığı çeşitli olasılıkları irdeleyen, insanları bir araya getiren, şenlikli, kolektif ya da katılımcı sanatsal projeler giderek artıyor. Seyirciler, gitgide daha çok hesaba katılıyorlar. Sanki artık, ‘bir uzak’ın biricik ortaya çıkışı’ olan sanatsal aura'yı seyirci yaratıyor: İmgenin karşısında kümelenen mikro-topluluk aura'nın kaynağı oluyor, ‘uzak’, güçlerini ona devreden yapıtı çevrelemek üzere tam zamanında ortaya çıkıyor. Sanatın aura'sı, yapıtın temsil ettiği arka-dünyada ya da formun kendisinde değil, yapıtın

karşısında, sergilenmekle ürettiği geçici kolektif formun bağrında yer alıyor.

İşte bu açıdan, çağdaş sanatta bir topluluk etkisi olduğundan söz edilebilir: Genellikle en sivri muhafazakarları iyice bilemeye hizmet eden birlik oluşumları değildir söz konusu olan (feminizm, ırkçılık karşıtlığı ve çevrecilik, günümüzde iktidarın yapısal olarak kendini sorgulamamasına izin veren, böylece genellikle onun ekmeğine yağ süren lobiler halindedir). Dolayısıyla çağdaş sanat, modern sanata kıyasla sanat yapıtının aura'sını inkar etmek yerine, onun kaynağının ve sonucunun yerini değiştirmesi bağlamında, apayrı bir noktaya kayıyor. Daha o zaman General Idea grubunun başyapıtı Towards an Audience Vocabulary'nin (1977) anlamı buydu: Yapıt, sanat yapıtı evresini atlayıp doğrudan kitleyle konuşuyor, ona davranış biçimleri öneriyordu. Bu noktada aura, serbest ortaklıklarla tekrar kurulmaktadır. Bununla birlikte, kitle kavramını da efsane haline getirmemek gerekiyor: Üniter bir 'kitle' düşüncesi, herkesin kimliğini korumasını gerektiren bu anlık deneyimlerden çok, faşist bir estetik anlayışla ilişkilidir. Ortada baştan belirlenip bir sözleşmeyle sınırları çizilmiş olan bir bağlanma vardır, bir takım kimlik totemlerinin etrafında katılacak bir sosyal yapışkan değil. Çağdaş sanatın aura'sı, serbest ortaklıktır."<sup>46</sup>

Bourriaud, çağdaş sanatta aura'nın insan ilişkilerinde belirmediğini söylüyor. Bu konuyla ilgili pek bir yorum yapamayacak olsam da (kanımca insan ilişkilerinde olduğu varsayılan aura, Benjaminin sözünü ettiği aura'dan oldukça farklıdır. Öyleyse aura, değişim geçirerek yeni bir şekle bürünmüştür.) 'Bu Resmi Asar mısınız?'da insanlarla kurulan ilişki yapıtın oluşumunu sağlamaktadır. İlişki, galerideki ve dükkandaki izleyicinin dışında bir de yapıtın oluşmasında bizzat etkili olan dükkan sahipleri ile kurulmaktadır. Onların verdikleri kararlara bağlı olarak yapıt şekillenir, galeride sergilenen olan fotoğrafların sayısı belirlenir. Buna bağlı olarak, 'Bu resmi asar mısınız?' olasılıklara dayalı olarak gelişmiş bir yapıttır. On dört resmin sekizi mekanlarda sergilenirken, altısı dükkanlarca kabul edilmeyerek galeride yer almıştır. Bu oran başlangıçta bilinemez. On dört resmin tamamı

<sup>46</sup> Nicolas BOURRIAUD, *İlişkisel Estetik*, Çev. Saadet Özen, 96-99

mekanlarda yer alabilirdi ya da hepsi galeride sergilenebilirdi. Her durumda proje işlemiş olacaktı. Çünkü bu proje resimleri mekanlara kabul ettirmek gibi bir amaç taşımıyordu, insanlarla kurulan diyalog daha ön plandaydı. Her dükkan sahibi bu projenin oluşumunda bir etkiye sahipti. Bir resmin iki mekandan hangisinde yer alacağı olasılığı dükkan sahibine bağlıydı.

Bugün sürecin ve katılımcıların öne çıktığı, olasılıklara açık yapıtlar sıkça görülmektedir. Bu yapıtlar çeşitli olanakları barındırırlar. Umberto Eco 'Açık Yapıt' adlı kitabında bu yapıtların ilk örneklerine değinir. Eco, Mallarme'nin Le Livre isimli, yazarın yaşamının farklı dönemlerinde üzerinde çalıştığı ancak bitiremediği yapıtıdan bahseder. Bu kitap bir tür hareketli yapıttır.

Eco hareketli yapıt tanımını Pousseur'un 'Scambi' adlı eseri için de kullanır. Eco Le Livre isimli yapıtı şöyle anlatır:

“Le Livre’de, sayfalar belirli bir düzen izlemek zorunda değildirler: Permutasyon dizgesiyle düzenlenecek bir çok gruplandırmaya uygundurlar. Yapıt, her fasikülün birinci ve sonuncu sayfalarının, fasikülün başını ve sonunu gösterecek şekilde ikiye katlanıp, aynı büyük kağıda yazılmış olduğu, aralarında bağlanmamış (yazının devamı, belirleyici bir ciltlenme yöntemi ile bir araya getirilmeksizin) bir dizi fasikülden oluşacaktı. Fasiküllerin içinde ayrı ayrı, basit, hareketli, kendi aralarında değişebilir, tek kat yapraklar olası tüm bileşimlere olanak sağlayacak, ama bu bileşimlerin hiçbiri anlamdan yoksun olmayacaktı. Yazarın her bir kombinasyondan sözdizimsel bir doğrultu ve anlatım tarzıyla ilgili bir anlam elde etmeyi hedeflemediği kesindir. Her bir cümle ya da sözcük, öbür cümle ya da sözcüklerle etkili bir ilişkiye girebilecek ve tüm yer değiştirmelere olanak sağlayacaktı. Bu cümle ve sözcükler bir önerme yetisiyle donanmış olup ötekilerle öneren bir ilişki kuracak böylece yeni ilişkilere ve yepyeni ufuklara ulaşma olasılığını harekete geçirerek, daha da doğrusu önererek, rasgele bir permutasyon düzenini mümkün hale getirecekti.”<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Umberto ECO, **Açık Yapıt**, Çev. Pınar Savaş, 22-23



Eco'ya göre Le Livre, okurun gözünde durmadan yenilenecekti ve sürekli olarak hareket eden bir dünya haline gelecekti.

Eco hareketli ve açık yapıta örnek olarak yorumculara farklı icra olanakları tanıyan Webern sonrası bestecilerden söz ederken özellikle Pousseur'un Scambi adlı yapıtından bahseder. Henri Pousseur, Scambi adlı yapıtı ile ilgili olarak şöyle der:

“Scambi, bir müzik parçası olmaktan çok bir olanaklar alanı, seçim yapmaya açık bir davettir. On altı bölümden oluşmuştur. Bunlarda her biri her hangi öbür ikisine, müzikal sürecin mantıksal sürekliliğini tehlikeye düşürmeksizin bağlanabilir: örneğin iki bölüm benzer motiflerle sunulur (daha sonra farklı yönlere gelişebilir); farklı iki bölümse aynı sona doğru yönelebilir. Yorumcu istediği bölümle başlayıp bitirme olanağı olduğu için, pek çok permutasyon elde edebilir. Ayrıca aynı motifle başlayan bölümler de eş zamanlı olarak çalınabilir ve daha karmaşık bir yapısal çok seslilik yaratabilirler. Bu tür formel notasyonların, pazarlanabilir bir ürün olduğunu düşünmemizi engelleyecek hiçbir neden yoktur: Eğer kaydedilmişlerse ve müşterinin yeterince gelişkin bir müzik ekipmanı varsa, o zaman isteyen herkes kendine göre özel bir müzikal yapı geliştirebilir ve özel bir müzikal yapı geliştirecek konumda olacağı için, müzikal sunum ve bunun süresi konusunda yeni bir ortak duyarlılık doğabilir.”<sup>48</sup>

“Scambi'de dinleyicinin, besteciyle birlikte müzikal söylemi düzenlemesi ve yapılandırması gerekmektedir. Dinleyici bir anlamda bestenin yapımında rol alır.”<sup>49</sup>

Bu bestecilerin tavrı, klasik geleneğin alıştığımız tarzından farklıdır. Çünkü yorumcuya düzenleme olanağı sunarlar. Yorumcunun tamamladığı ve sonlandırdığı bu yapıtlar ‘açık’lırlar.

Eco, Pousseur'un kendi bestesinin yapısı için ‘olanaklar alanı’ tanımlamasını kullanması ile ilgili olarak şöyle der:

“Pousseur'un kendi bestesinin yapısı için ‘olanaklar alanı’ tanımını kullanması da rastlantısal değildir. Pousseur bu tanımları kullanarak çağdaş kültür tarafından değişikliğe uğratılmış iki

<sup>48</sup> A.g.k., 18

<sup>49</sup> A.g.k., 20

teknik kavrama değinmektedir. ‘Alan’ (field) kavramı fizik kökenlidir; tek yönlü ve değışmez kabul edilen klasik neden-sonuç ilişkilerini yeni bir bakış açısıyla değerlendirir; kuvvetlerin karmaşık etkilerini, olanaklı olayların konfigürasyonunu ve yapının tüm dinamizmini göz önüne alır. ‘Olanaklılık’ (possibility) kavramıysa, tüm dünyadaki çağdaş bilime yönelimi yansıtan felsefi bir kuraldır. Statiğin saf dışı kalmasını, sillojistik düzen anlayışını, entelektüel otoritenin yerini kişisel karar ve seçime, sosyal kapsama bırakılmasını vurgularlar.”<sup>50</sup>

Eco, Mallarme’nin Le Livre’inde ve Pousseur’un Scambi’inde görülen türdeki açık yapıt poetikasının modern fizikle olan ilişkisinden bahseder. Bilgilenme sürecinde belirlenemezliğin (indeterminancy) önemini vurgular. Çağdaş fiziğin kesiklilik (discontinuity) kavramının sanat yapıtında, yapıtın öngörülebilir olmaması ve zorunlu bir amaçla donatılmaması olarak ortaya çıktığını açıklar ve yine modern fiziğe ait tamamlayıcılık (complementarity) ilkesinin de bu poetikalarda görüldüğünden bahseder ve şöyle der:

“Belirlenimsizlik, tamamlayıcılık, nedensel olamama, fizik dünyasının varoluş biçimleri değil de bu dünyada işlemler yapabilmek için yararlı bir tanımlama sistemidir. Bu nedenle bizi ilgilendiren artık, öngöröldüğü gibi, varlıkbilimsel bir durum ile yapıtın yapı bilgisi niteliği değil, fiziksel sürecin açıklanmasıyla, sanatsal üretim ve izleme sürecinin açıklanması arasındaki ilişkidir.”<sup>51</sup>

Açıklık ve dinamizm kavramlarının kuantum fiziğine ait kavramlar olan belirlenemezlik ve kesiksizliği çağrıştırdığını söyleyen Eco aynı zamanda da Einstein’cı durumların örnekleri olarak da karşımıza çıktıklarını ifade eder.

“Yapıtın açıklığının sağladığı olanaklar verilmiş bir ilişkiler alanı çerçevesinde işler. Einstein evreninde de olduğu gibi, hareketli yapıtta da tek bir öngörölmüş bakış açısı olduğunu

<sup>50</sup> A.g.k., 26

<sup>51</sup> A.g.k., 28

yadsınız. Ama bu yadsıma iç ilişkilerde bir karmaşa (kaos) anlamına gelmez; ilişkileri düzenleyici kuralı içerir. Özetlersek, hareketli yapıt bir çok kişisel müdahaleye olanak tanır, ama bu, biçimsiz, kişiliksiz, herhangi bir müdahale olmamalıdır. Yorumcuya yapılan zorlayıcı ve tek yönlü bir davet de değildir; her zaman yaratıcı tarafından tasarlanmış bir dünya olarak kalacak bir şeye, yorumcunun yönlendirilmiş olarak katılmasına imkan tanıyan bir çağrıdır.

Başka bir deyişle, yaratıcı yorumcuya tamamlanacak bir yapıt sunmaktadır: yaratıcı yapıtın tam olarak ne biçimde sonlanabileceğini bilmemekle beraber yapıtın tamamlanmış haliyle, herhangi, birinin değil, hala kendi yapıtı olarak kalacağını bilir. Yapıtı yorumlayan diyalog sonunda, yapıt kendisinin öngöremeyeceği biçimde bir başkası tarafından düzenlense de, o yine yaratıcı olarak kalacaktır.<sup>52</sup>

Eco'nun hareketli yapıtı anlatırken söyledikleri bugün Nicolas Bourriaud'nun 'İlişkisel Estetik' terimi ile açıkladığı sanat üretimlerini oldukça hatırlatır.

“Hareketli yapıt poetikası (kısmen de ‘açık’ yapıt poetikası) sanatçı ile sanat tüketicisi arasındaki yepyeni bir ilişkiyi, estetik algılamamanın yeni bir düzeneğini başlatıyor; çağdaş toplum hayatında sanatsal ürüne farklı bir statü kazandırıyor. Bu poetika, sanat tarihinin yanı sıra sosyoloji ve pedagojinin de yeni bir sayfasını açıyor; yeni iletişimsel durumlar (communicative situations) yaratarak yeni uygulama sorunları ortaya kokuyor. Kısacası, hareketli yapıt poetikası, sanat yapıtı üzerine tefekkür (contemplation) ile sanat yapıtının kullanımı arasında yeni bir ilişki kuruyor. (...) Sanat yapıtı tam olarak açıklanmış ve sınıflandırılmış olmak şöyle dursun, açılıp genişlemekte, yayılmakta ve pek çok boyutta yeni sorunlar ortaya koymaktadır. Kısacası, bu ‘açık’ bir durumdur, hareketlidir, gelişmekte olan bir yapıttır.”<sup>53</sup>

‘Bu resmi asar mısınız?’ isimli yapıt, olasılıklara ve benim dışımdaki insanların inisiyatifine açık olmasının dışında, sanat kurumlarının gücü ve sanat alanındaki bazı iktidarlarla da ilgilidir. Ama aslında bu proje sanat kurumundan kaçış olarak görülemez.

<sup>52</sup> A.g.k., 32-33

<sup>53</sup> A.g.k., 36-37

Sonuçta resimlerin sanat yapıtları olarak algılandıkları mekan galeridir. Bu bir kaçıştan çok kabuldür. Sanat tarihi içerisinde karşı-sanat olarak beliren pek çok yapıt sanatın alanını daha da geliştirerek, bu tarihin içerisinde yer almıştır. Ancak batı sanatında beliren eğilimler arasında güçlü sanat kurumlarının varsayımlarını yıkmak ve kurumlardan uzaklaşmak fikirleri belirgin bir yer tutar. Batı'da bu kurumlar köklü geçmişleri ile gerçekten de bir güce sahiptirler. 'İstanbul Modern' isimli müzesi henüz geçtiğimiz yıl açılan ülkemizde ise durum pek böyle değildir.

Sanatın mabetleri olarak görülen müzelerin, insanın üzerinde ezici bir ağırlık oluşturduklarından söz edilir. Kendi ilk sanat müzesi deneyimini hatırlıyorum. 1996 yılında henüz Güzel Sanatlar Lisesi'nde okurken Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin düzenlediği sanat gezilerinden biri ile Paris'e gitmiştim. Lisede çok sayıda kopyasını yapmış olduğum resimlerle karşılaşacağım için çok heyecanlıydım. Gitmeden önce Cumhuriyet Gazetesi'nde Stendhal Sendromu ile ilgili bir yazı okumuştum. Bu, insanın bir sanat yapıtı karşısında oldukça etkilenerek düşüp bayılmasıydı. Ve ben Paris müzelerinde bu sendromu yaşayacağımı sanır olmuştum. Düşüp bayılmamış olsam da farklı resim ve heykellerin önünde çektiğim 30'un üzerinde fotoğrafım var. Örneğin bir fotoğrafta, çok kez kopyasını yapmış olduğum Degas'ın absent içenleri resmettiği yapıtının önünde mutlulukla duruyorum. O resimlere bakarken tüylerimin diken diken olduğunu hatırlıyorum. Ama D'orsay Müzesi'ni gezmekten çok yorgun düştüğüm ve artık resimlerin bitmesini istediğim de aklıma geliyor. Resimlerin bitmesini istiyordum çünkü tüm resimleri görmeden müzeden çıkamazdım. Orayı terk etmem bile benim dışımdaki güce bağlıydı.

Picasso Müzesi'nde bir resmin karşısına oturup ayna ve cımbız çıkartarak kaşlarını alan kıza ne kadar sinirlendiğimi de

hatırlıyorum. Bunun çok büyük bir saygısızlık olduğunu düşünüyordum. Şimdi o resimlerin karşısında neredeyse bayılacak kadar heyecanlandığım o zamanı düşününce, bu durum bana oldukça komik geliyor. Demek aura denen o kutsal hale insanın bakışına göre de varolup yok olabiliyor.



Ancak belli şekillerde davranılması gereken yüceleştirilmiş mekanlar olarak görülen müzeler en baştan beri böyle değillerdi. Zaman içerisinde bir estetik davranış şekli oluşturulmuş ve öğrenilmiştir. Örneğin Amerika'da ilk kamusal müzeler 1870'lerde

açılmışlardır. 1887 senesinde New York Metropolitan Müzesi'nin müdürü şöyle demektedir:

“Artık resim galerilerinde burunlarını karıştıran insanlar; içeride gezdirilen köpekler...ağızlarındaki tütünü galeri zeminlerine tükürenler...ıslık çalan, şarkı söyleyen ya da avazı çıktığı kadar bağırان insanlar yok”<sup>54</sup>

Bu tür davranış biçimlerinin müzede gerçekleştirilmesi bugün bize inanılması zor gelebilir. Ya da biz bugün bu tür tavırları ancak müzeye ya da sanatın kurumlarına karşı olan bir sanatçının eylemleri olarak görebiliriz. Ancak bu durum sadece orta sınıf terbiyesi değil, sanat yapıtları karşısında takınılması gereken tavrın öğretilmesi ile ilgilidir.

Bir sanat müzesinin birinci amacı olarak Boston Müzesi'nin müdür yardımcısı ise 1903 yılında şöyle diyordu: “Nesneleri ‘estetik nitelikleri’ne göre seçerek “yüksek bir estetik beğeni standardı yakalamak” ve bu şekilde de, ziyaretçilerine “kusursuz şeylerin seyrinden duyulan zevki” tattırmaktır.”<sup>55</sup> Aynı tavır tiyatrolarda ve klasik müzik konserlerinde de geçerliydi. Örneğin;

“Amerikalı orkestra şefi Theodore Thomas konuşanların gözlerinin içine bakmasıyla ve hatta orkestrayı kesip sessizlik için ellerini havaya kaldırmasıyla ünlüydü. Burada da yine, dinleyicileri susturma kampanyası sadece bir terbiye meselesi değil aynı zamanda güzel sanat karşısındaki doğru tepki meselesiydi. Müzik eleştirmeni Edward Baxter Perry'nin de işaret ettiği gibi, dinleyicilerin “sırf duyumsal zevki ya da yüzeysel keyfi” aşarak “yüksek bir...tinsel estetik hazza erişmeleri gerekiyordu. (Levine 1988, 134)”<sup>56</sup>

Örneğin Allan Kaprow, müze ve galeri ile sanat arasındaki ilişki konusunda şöyle demektedir:

<sup>54</sup> Larry SHİNER, **Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi**, Çev. İsmail Türkmen, 323

<sup>55</sup> A.g.k., 339

<sup>56</sup> A.g.k., 339

“Sanat toplumdan ayrılışının dosdoğru bir sonucu olarak son iki yüzyılda resim mağazası ve müzenin ortaya çıkmasıyla, dünyadan kopuk ve çoğunluğun bildiği varoluşa dair sadece dolaylı göndermeler yapabilen bir hayal dünyası haline gelmeye başladı. Galeri ve müze “şşş, sakın dokunma, atmosferlerindeki ısrarlarıyla bu düşünceyi billurlaştırdılar. Geleneksel olarak sanatın kalpte veya akılda doğduktan sonra, bitmiş haliyle sergi yerine getirildiği düşünülmekteydi. Şimdiyse, sanat giderek daha az bu doğrultuda kavranıyor ve içeriğini, görüntüsünü ve gayretini hepimizin bildiği dünyadan alıyor; hiç kuşkusuz bu, galeri ve müzenin bıraktığı izler hakkında iyi bir ipucu.”<sup>57</sup>

Müze ve sanat galerileri ile ilgilenen bir diğer sanatçı olarak Hans Haacke’yi sayabiliriz. Haacke, müze ve galerilerin sanat yapıtlarına verdikleri desteğin arkasında yatan siyasal ve ekonomik çıkar ilişkilerini göstermeyi amaçlamıştır. Haacke, müze ve diğer sanat kurumlarının birer kültürel güç olduğunu ve bu nedenle siyasal ve toplumsal çağrışımlara sahip olduklarını düşünür. Sanatçılar için şöyle der Haacke: “Onlar bu çerçeve içinde çalışır, çevreyi belirler ve çerçevelenirler.”<sup>58</sup>

Kısaca sanatçılar kendilerine destek verenlerle beraber toplumun ideolojik yapısını korur ve geliştirirler.

Haacke’nin “Shapolsklyk ve diğerleri Manhattan Emlak Komisyoncusu, 1 Mayıs 1971’den başlayarak, Bir Gerçek Zaman Toplumsal Sistemi” adlı yapıtı Guggenheim Müzesi tarafından “Müzenin toplumsal ve siyasal katmanlarla açıktan açığa ilgilenemeyeceği” gerekçesi ile reddedilmiştir. Bu işte Haacke, New York’taki emlak komisyoncularını belgelemiştir. Bu komisyoncular emlak sahibi olan ve pek çok pis işe bulaşmaları nedeniyle haklarında dava açılan kişilerdi ve Haacke araştırmaları ile bu kişilerin sırtlarını kime dayadıklarını ortaya çıkarmıştı.

<sup>57</sup> Allan KAPROW, (1998), “Assemblages, Environments and Happenings” Sanat Dünyamız, 67:

82

<sup>58</sup> Nancy ATAKAN, Arayışlar, 29

Haacke, sanat dünyası içerisinde şirketlerin ve kurumların gücünü göstermeye çalışıyordu ve şöyle diyordu:

“Bunun olağan bir düzen olduğu, her zaman böyle işlediği ve bundan hepimizin bir kazancı olduğu duygusu vardır. Bu tür tartışmalarda kiliseden ve Medici ailesinden her zaman geçmişin ünlü sanat koruyucuları olarak söz edilir. Ancak böylesi saf yürekli övgülerde göz ardı edilen bu ‘koruyucular’ın, karıştıkları gayri meşru işler, Engizisyon vb bir yana, neyin resminin yapılacağı ve heykelinin oyulacağına karar vermiş olmalarıdır. Bu bizim için bir örnek olabilir mi?”<sup>59</sup>

Müze sorunuyla ilgilenen bir diğer sanatçı olarak Marcel Broodthaers’ı sayabiliriz. Broodthaers da müzelerin, nesnelere toplumsal çerçevelerinden yalıtıldığını ve sosyo-ekonomik gerçeklikleri çarpıttığını düşünmekteydi. Broodthaers kurgusal bir müze düşüncesi ile kitaplar yayınlıyor, sergiler düzenlemiş, filmler yapıp mektuplar yazmıştır. Kendi apartman dairesini bir müze gibi sunan Broodthaers kendisini de müze müdürü olarak atamıştır. 1968’de antetli kağıtlar ile müzenin açılışını duyurmuştur.

Broodthaers müzesiyle ilgili olarak şöyle der:

“Benim müzem hakkında konuşmak, sahteyi çözümlenme araç ve gereçlerini konuşmak anlamına gelir. Sıradan müzeler ve onun temsilcileri doğrunun yalnızca bir biçimini sunarlar. Kurgusal bir müzenin, sanat işleyişine, sanatsal yaşama ve topluma yeni bir ışık tutup tutamayacağını anlamak da önemlidir. Bu soruyu müzemle soruyorum. Onun için kendimi yanıtı da bulmak zorunda hissetmiyorum.”<sup>60</sup>

Sanatçıların müzeye ve sanat kurumlarına veya sanat dünyasındaki ilişkiler sistemine karşı eleştirileri, sanat kurumlarının içerisinde de dışarısında da görülmektedir. Örneğin Daniel Buren müze dışarısında sergilediği şeritler ile sanat kurumlarına karşı eleştirisini sürdürürken, Marcel Broodthaers

<sup>59</sup> A.g.k., 29

<sup>60</sup> A.g.k., 31



müzenin işleyişine kendi kurgusal müzesini açarak değinmektedir. Ya da Hans Haacke, sanat dünyasının ilişkilerini, yine bu dünyayı sınamak amacıyla sanat kurumlarında göstermek istemiştir. Bütün bu örnekler ister müze içi, ister dışı olsun sanat dünyasındaki güç ilişkilerini buna bağlı olarak müze ve benzeri kurumları irdelerler. Müze dışında gerçekleştirilen eylemler ise belgelenecek yine sanat kurumları içerisinde yer alabilmektedirler. Kalıcılığı amaçlamayan, geçicilik üzerine kurulu eylemler ve yapıtlar, fotoğraflarla belgelenecek kalıcılık kazanırlar.

#### 2.4.2. Yapıtın Sanatçısı Kim?

“Resme Bambi Büfe’den bakarsan süs, dekor, galeriden bakarsan sanat.” Sözü aynı yapıtın bulunduğu mekana göre farklı anlamlandırılması ile ilgilidir. Mekana göre yapıtın farklı anlamlandırılması, sanatçısının da farklı algılanmasına neden olur. Galeride sanat olduğundan şüphe duyulmayan resim, bir büfede dekorun parçası olmaktadır. Buna bağlı olarak galeride bu projenin sahibinin ben olduğum belirtilirken, dükkanlarda, bu resimlerin bir projenin parçası olduğuna ya da bana ait olduklarına dair bir işaret yoktur. Ancak yapıtın oluşumunda mekan sahipleri ile birebir kurulmuş bir ilişki söz konusudur.

Nicolas Bourriaud, günümüze ait sanatın tanımını yaparken ‘ilişkiler üretmeye yarayan etkinlik’ sözünü kullanır.

“Sanat tarihi, özel bir nesnelere ve pratikler sınıfıyla dolaylanan haliyle, dünyayla olan ilişkilerin üretiminin tarihidir” diyen Bourriaud, söz konusu tarihin bugün başka bir seyir kazandığını şöyle açıklar:

“İnsanlıkla tanrısalılık, ardından insanlıkla nesne arasında bir ilişkiler alanı olan sanatsal pratik, artık insanlar arası ilişkiler çemberinde yoğunlaşıyor, doksanlı yılların başından beri konuşulan sanatsal pratikler de bunu gösteriyor. Sanatçı,

giderek daha açık bir biçimde, işinin seyircileri arasında yaratacağı ilişkiler, ya da toplumsallaşma modellerinin keşfi üzerine odaklanıyor. Bu özel üretim, sadece ideolojik ve pratik bir zemin değil, yeni formel alanlar da ortaya çıkarıyor. Söylemek istediğim, sanat yapıtının özünde bulunan bu ilişki karakterlerin ötesinde, insan ilişkileri evrenindeki referans figürlerinin, artık başlı başına birer sanatsal ‘form’ haline gelmiş olduğu: Böylece, meeting’ler, buluşmalar, gösteriler, insanların çeşitli şekillerde iş birliği yapması, oyunlar, bayramlar, bir araya gelinen yerler, kısacası karşılaşma biçimlerinin ve ilişki keşfetme biçimlerinin tümü, bugün oldukları gibi ele alınmaya elverişli estetik nesnelere temsil ediyorlar.”<sup>61</sup>

Bourriaud insan ilişkilerine form kazandırılmasının 60’lı yıllardan beri varolduğunu ancak 90’lı yılların sanatçısının bu sorunsalı ele almakla beraber 60’lı-70’li yılların sanatçısından farklı olduğunu söylüyor. 90’lı yılların sanatçısının sanatın tanımı sorusundan kurtulmuş olduğunu açıklıyor ve şöyle diyor:

“Sorun artık sanatın sınırlarını genişletmek değil, global toplumsal alanının içinde sanatın direnme kapasitesini görebilmek.”<sup>62</sup>

O dönemdeki ve günümüzdeki uygulamaların aynı aileden gibi görünseler de kökte iki farklı sorunsaldan kaynaklandıklarını söylüyor:

“Dün ‘yeniye’ ayrıcalık tanıyan ve dil yoluyla her şeyi alt üst etme çağrısında bulunan modernist bir kültürün içinde, sanat dünyasındaki iç ilişkiler üzerinde duruluyordu; bugün ise, sanat yapıtının çetin ‘Gösteri Toplumu’na karşı direndiği eklektik bir kültür çerçevesinde, dış ilişkilerin altı çiziliyor. Toplumsal ütopyalar ve devrimci umutlar yerlerini gündelik mikro ütopyalara ve öykünmecî stratejilere bıraktı.”<sup>63</sup>

Bourriaud, bununla ilgili olarak Felix Guattari’den bir alıntı yapıyor:

<sup>61</sup> Nicolas BOURRIAUD, **İlişkisel Estetik**, Çev. Saadet Özen, 46

<sup>62</sup> A.g.k., 50

<sup>63</sup> A.g.k., 50

“Toplumun yavaş yavaş dönüşmesine bel bağlamanın aldatıcı olduğunu düşündüğüm kadar, komünler, mahalle komiteleri, fakültede bir kreş örgütlenmesi gibi mikroskobik girişimlerin kesinlikle temel bir rol oynayacağını da düşünüyorum.”<sup>64</sup>

‘Bu resmi asar mısınız?’ ufak ölçekli de olsa insanlarla alışılmışın dışında, olası bir ilişki şekli kurmayı amaçlamaktadır. Burada, sanata uzak olan insanları sanatla buluşturmak, onlara yol göstermek, aydınlatmak gibi düşünceler yoktur. Bu benim için de alışık olmadığım bir ilişki kurma deneyidir.

Modernizmin sahip olduğu ilerleme ve ütopyik bir gelecek kurma hayallerinin ve buna bağlı olarak da avangardın bugün yok olduğundan söz ediliyor. Oysa Bourriaud, bu düşüncelerin günümüzde de değişmiş bir şekilde var olduklarını şöyle açıklıyor:

“Modernizm kavgası dünküyle aynı şekilde yürüyor, tek fark avangard’ın artık en önde devriye gezmemesi, birliğin de titreyerek kesin gerçeklerle dolu bir karargaha çekilmiş kımıldamadan bekliyor olması. Sanat gelecekteki dünyayı duyurmak ya da hazırlamalıydı: bugün ise olası evrenleri biçimlendiriyor. (...) Ölen modernizm değil, onun idealist ve erekbilimsel versiyonu”dur.<sup>65</sup>

Akılcı modernist anlayışın ve 20. y.y’ın dadacı, sürealist ve sitüasyonist gibi avangardları, insan ilişkilerini belli bir şekilde biçimlendirmeyi, bireyleri köleleştirmeyi isteyen otoriteye karşıydılar. Hayat ve sanatın birleştirilmesinin isteğini duyuyorlardı. Bugün ise Bourriaud’nun yorumuna bakarsak avangard bazı gerçekleri kabul ettiğinden, yeni bir dünya oluşturmaktansa, varolan dünya üzerinde farklı ölçeklerde olası durumlar oluşturmak amacıyla.

Bir askerlik terimi olarak, ordunun, birliğin öncü kolu anlamına gelen avangard 1830-1840’larda ilk kez siyaset diline girdiğinde,

<sup>64</sup> A.g.k., 50

<sup>65</sup> A.g.k., 19-20

ütopyaların, geleceği kuracağına inanılan bir dönemdi. Ve sanatın da bu gelecekte oluşacak olan toplumsal değişimlerin gerçekleşmesinde büyük rolü olduğu düşünülüyordu. Avangard terimi ilk kez sosyalist ütopyacı Saint-Simon'un cemaatinde kullanılmıştı.

“1830’larda sanatçı kisvesiyle Saint-Simon, diğer seçkinleri oluşturan bilim adamları ve sanayicilere şöyle seslenir: “Sizlerin avangardı biz sanatçılarız... en etkilisi ve hızlısı sanatın gücüdür: İnsanlar arasında yeni fikirler yaymak istediğimizde, onları biz tuvale veya mermer nakşederiz... toplum üzerinde yapıcı bir iktidara sahip olmak, gerçek bir rahiplik görevi yürütmek ve sağlam adımlarla zihnin bütün melekelerinin önüne düşmek: İşte sanatın muhteşem kaderi.”<sup>66</sup>

On yıl kadar sonra, bu kez Fourier taraftarı diğer bir ütopyacı sosyalist, sanat teorisyeni ve eleştirmen Laverdant, ‘sanatın misyonu ve sanatçıların rolü’nü aynı başlıklı yazısında şöyle tanımlar:

“Toplumun ifadesi olan sanat, bize en ileri toplumsal eğilimleri bildirir, yol gösterir, bilinmeyeni ifşa eder. Dolayısıyla, sanatın öncülük misyonunu yerine getirip getirmediğini, sanatçının gerçekten avangard olup olmadığını bilmek için, insanlığın nereye gittiğini, insan soyunun ne menem bir yazgısı olduğunu kavramak gerekir.”<sup>67</sup>

Bugün böyle bir konuşma ile karşılaşmak pek olası değildir. Sanat insanlar arasındaki ilişkileri kullanabilir, toplumsallaşma modelleri ile ilgilenebilir ve daha işlevsel bir özellik kazanabilir ama bugün sanatçı toplumu aydınlatma ve doğru yolu gösterme gibi bir misyona sahip değildir. Daha doğrusu belki böyle bir durumun varlığına inanmaz. Sanat ve toplum ilişkisi bugünün sanatçısı ile 19. yy’ın sanatçısı için bambaşka anlamlara gelmektedir.

<sup>66</sup> Peter BÜRGER, *Avangard Kuramı*, Çev. Erol Özbek, 11

<sup>67</sup> A.g.k., 11

19 yüzyılda sanat ve toplum ilişkisi sorunu iki kutba ayrılmıştır. Bir yanda ‘Sanat için sanat’a inananlar (Gautier, Baudelaire, Whistler, Wilde..) ile diğer tarafta ‘Sanatın toplumsal sorumluluğuna inananlar’ (Courbet, Proudhon, Ruskin, Tolstoy, Saint-Simon, Fourier, Louis Blanc, Marx/Engles, Blanqui, Tocqueville...)

Bu görüş ayrılığı 20. yüzyılda da varlığını sürdürmüştür. Collingwood ve Dewey gibi yazarlar ‘proleter sanat’ düşüncesine karşıyken, yine o dönemin yazarı Walter Benjamin, sanata, sanatçıya, yazara sınıf mücadelesini savunmak, proleteryanın yanında olmak gibi görevler yükliyordu. ‘Üretici Olarak Yazar’ başlıklı yazısında Benjamin şöyle diyordu:

“Bir eserin zamanının toplumsal ilişkileri karşısında konumu nedir? den önce onların içerisindeki konumu nedir? sorusunu sormak isterim. Bu soru, eserin zamanının edebi üretim ilişkileri içerisindeki işlevine ilişkindir.”<sup>68</sup>

Larry Shiner, ‘Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi’ isimli kitabında şöyle diyor:

“Kimi tarihçiler, ‘Platon’dan Schiller’e kadar böyle ciddi bir ilgi görmemiş bir tema’nın nasıl olup da birdenbire bu denli acil bir mesele haline geldiğinin açıklanması gerektiğine inanıyorlar (Beardsley 1975, 299) (...) Bu mesele böyle bir ilgi görmedi çünkü görmesi imkansızdı. Platon’dan Schiller’e dek hiç kimse bu genel haliyle Sanat ve toplum sorunuyla uğraşmadı çünkü o zamanlar, toplumla olan ilişkileri kavramsallaştırılmayı gerektiren ayrı bir alan ya da toplumsal alt sistem olarak sanat diye bir kavram yoktu. Ne zamanki kurallı disiplinlerle bağımsız bir alan halinde şeyleştirilen özel kurumlardan oluşan bir küme olarak güzel sanat diye bir şey inşa edildi, işte ancak bundan sonra Sanatın toplumun geneli içindeki işlevinin ne olduğu sorulabildi.”<sup>69</sup>

<sup>68</sup> Walter BENJAMİN, **Brecht’i Anlamak**, Çev. Haluk Barışcan-Güven Işısağ, 101

<sup>69</sup> Larry SHİNER, **Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi**, Çev. İsmail Türkmen, 334-335

O dönemde de yaşanan olaylar nedeniyle, zihinlerin, yaşam koşullarının değişeceğine inananların hayalleri yıkılır. 1848 haziranında Paris'te gerçekleşen şiddet olayları buna sebep olur. Örneğin, 'işçi sınıfı şairi' olarak anılan dostu Pierre Dupont'un kitabının önsözünde "Sanatın ahlak ve faydadan ayırlamayacağını" savunan Baudelaire, bu şiddet olayları sonrasında "fiziksel olarak depolitize" olduğunu söyler ve daha sonraki açıklamalarında "Faydacılık sanatın en beter düşmanıdır" veya "Sanatın amacı ahlaktan bağımsızdır" gibi sözler eder.<sup>70</sup>

İşin özünde sanatın toplum için olduğunu söyleyenlerle, sanatın sanat için olduğunu söyleyenler için aynı durum söz konusudur. Sanat her şekilde bağımsız, özerk bir alandır.

"Sanat bir taraftakiler için estetik duyarlılık sahiplerinin aşağılık ve maddiyatçı bir toplumdan kaçarak sığınabilecekleri apayrı bir tinsel dünya haline gelirken, öteki taraftakiler tarafından bu toplumu değiştirmekte kullanılacak güçlü bir iletişim aracı olarak görülüyordu."<sup>71</sup>

Burada tarihte gerçekleşen ve düş kırıklığı yaratan olayların ilerleme düşüncesini ve ideal toplum ve yaşam ülküsünün hayallerini nasıl değiştirdiğini görüyoruz. Şiddet olayları ve toplum yaşantısını tümüyle etkileyen savaşlar ütopyik hayalleri oldukça etkilemiştir. Örneğin Lyotard, modernizmin sonunun 1943 olduğunu, yani ikinci dünya savaşı ile modernitenin bittiğinin söylenebileceğini belirtir.

"Son çözüm"le, savaşa yeni teknolojilerin girmesiyle, sivil halkı sistemli olarak ortadan kaldırma adetiyle, o tarihte bir değişimin başladığı tartışma götürmez. Bu dönemde modernitenin ülküleri açıktan açığa ihlal edilmiştir. Özellikle de, çok daha önceden Saint Augustin'de gördüğümüz -işte ayaküstü olası bir başlangıç tarihi daha- sonradan Aufklarung, Fransız Lumieres kardeşler ve İngilizler tarafından yeniden ele alınan temel düşünce ihlal edilmiştir. Bu düşünceye göre bilim,

<sup>70</sup> Peter BÜRGER, *Avangard Kuramı*, Çev. Erol Özbek, 12

<sup>71</sup> Larry SHİNER, A.g.k., 337

teknik, sanat, siyasal özgürlükler adına yaptığımız her şeyin ortak bir amacı vardır, bu ortak amaç da insanlığın özgürleşmesidir. Bu konuda herkes kendini ilgilendiren noktaya ağırlık verir: Liberal kapitalist yoksulluğa, Marksist çalışmaya, Fransız tarzı cumhuriyetçi cehalete...Bıkıp usanmadan tartışılır. Ama hepsi yapılan uygulamaların bir insanlık yaratılmasına hizmet ettiği konusunda mutabık kalırlar. Demek ki 1943 tarihi, gerçekten de modernitenin bitiş anını belirleyen önemli bir tarih olabilir.”<sup>72</sup>

Günümüzde ise bu tür geleceğin kurulmasına dayalı ütopyalar yok olmuş diyemesek de şekil değiştirmişlerdir. Bunun nedenlerinden biri, belki de insanların, olan olaylar nedeniyle bu tür düşüncelerin nasıl sekteye uğradığını görmeleridir.

Avangard ve moderniteyi eğer tarihsel olarak belli bir döneme ait kavramlar olarak algıyorsak, bugün varolmadıklarını düşünürüz ancak amaçladıklarını düşündüğümüzde günümüzde de hayat ve sanatın birlikteliği, farklı yaşam şekilleri oluşturma düşüncelerinin varlığını görürüz. Bourriaud bu konu ile ilgili olarak şöyle demektedir:

“Avangard denilen şey, hiç kuşkusuz modern akılcılığın sunduğu ideolojik ‘banyo’ nun üzerinde geliştirdi, ama bütün diğer felsefi, kültürel ve toplumsal ön kabullerin üzerinde yeni baştan inşa oluyor. Günümüz sanatının algısal, deneysel, eleştirel, katılımcı modeller önererek, Aydınlanma Çağı’nın düşünürleri tarafından işaret olunan doğrultuda ilerleyerek bu savaşı sürdürdüğü açık. Kamuoyunun bu deneyimlerin meşruluğunu ya da özgünlüğünü kabul etmekte zorlanmasının nedeniyse, bunların artık kaçınılmaz bir tarihsel evrimin belirtisi olan fenomenler gibi görünmemeleri: Tam tersine, onları bir ideolojinin ağırlığıyla tıka basa doldurabilecek global bir dünya görüşünden yoksun kalmış eksik, tekil gibiler.”<sup>73</sup>

Buradan anladığımız kadarıyla bir görüşe göre, avangard ve modernite idealistçe savunulan ideolojilerden uzak bir şekilde devam etmektedirler.

<sup>72</sup> Jean-François LYOTARD, **Post Moderne Dönüş**, Modernizmin Serüveni, haz. Enis Batur, 20

<sup>73</sup> Nicolas BOURRIAUD, **İlişkisel Estetik**, Çev. Saadet Özen, 19

“Dünyayı basmakalıp bir tarihsel evrim düşüncesine göre inşa etmeye çalışmak yerine, dünyada daha iyi yaşamayı öğrenmek” i Bourriaud bir şans olarak gördüğünü açıklar. Tarihsel evrim düşüncesinin yokluğunu bir mahkumiyet olarak görmemek gerektiğini söyler. Yapıtlarda amacın artık hayali ya da ütopyik gerçeklikler biçimlendirmek değil, sanatçı tarafından seçilen ölçek ne olursa olsun, varolan gerçekliğin içinde varoluş şekilleri ya da davranış modelleri kurmak olduğunu söyler. Günümüzün global kapitalist dünyasında belki ancak bu şekilde değişiklikler yaratabiliriz. Bourriaud İstanbul’da yaptığı konuşmasında günümüzde yabancılaşmanın bir unsuru olarak soyutlaşmadan bahseder. Verdiği örnek, günümüzde yaşamın nasıl işlediğine ait iyi bir saptamadır. Bourriaud şöyle der:

“Eğer işinizden çıkarılırsanız sabahın birinde ve çok uluslu bir şirket için çalışıyorsanız, kimin tarafından kovulduğunuzu bile bilmezsiniz. Genellikle hissedarlar bu işten çıkarma planlarını oluşturabilirler. Yani Miami’deki bir emekli buna karar verebilir; burada da çok ilerde, binlerce kilometre ötede siz işten çıkarılabilirsiniz, onun tavrı nedeniyle...”<sup>74</sup>

İşte böyle bir dünyada Bourriaud’un yukarıda bahsettiğimiz sözü anlam kazanır. Bu güç karşında büyük ütopyik hayallere olan inanç yitmekte ancak varolan içerisinde belki daha ufak ölçekli olası durumlar oluşturulmaya çalışılmaktadır.

### 2.4.3. Müdahale Alanı

Bourriaud’nun “Varolan gerçekliğin içinde varoluş şekilleri kurmak” sözü aslında bu gerçekliğe karşı bir müdahale şeklidir. Varolan gerçekliği, içinde bulunduğumuz, memnuniyetsizlik duyduğumuz ancak değişebileceğine inanmadığımız düzen olarak da düşünebiliriz. Bu düzen içerisinde sanat, farklı yapılar

<sup>74</sup> <http://sanalmuze.org/etkinlikler/konferans.htm>



oluşturmaya olanak tanıyan bir alandır. Elbette sanat da ekonomiyle, politikayla ve benzeri alanlarla kurduğu güçlü ilişkileri ile bu dünyanın, bu sistemin bir parçasıdır. Belli güçleri eleştiren sanat yapıtları, içerisinde buldukları sergilerde, yine o güçlerin maddi desteğini alabilirler. Bu güçlerin, sanata kısıtlı bir özgürlük alanı sunarak onu elinde tuttuğunu, karşı olmanın dahi sınırını belirlediğini düşünebiliriz. Bu çelişik görünen bir durumdur. Bu durumda yapılacak olan, ya bu durumu böyle kabul etmek ve içerisinde yer almaktır ya da dışında durmak ve belki de görünmez olmaktır. Sanat tarihine baktığımızda, karşı olanların görünür hale gelince sistemin içine alındıklarını görürüz.

‘Varolan gerçekliğin içinde varoluş şekilleri kurmak’ sözüne denk düşecek bir örnek olarak, “hayalet değil sadece bir kabuk” u verebilirim. Bu projede, Philippe Parreno ve Pierre Huyghe bir Japon animasyon ajansından 38.20 usd karşılığında bir manga karakterinin telif haklarını satın aldılar. Daha sonra Dominique Gonzales-Foerster ve Rirkrit Tiravanija gibi sanatçılar da onlara katıldı ve bu karakterlere yeniden ve farklı bir biçimde hayat vermek için bazı projeler ürettiler. Parreno’ya göre:

“Bu karakterler editörlerin onlar için yarattıkları durumlara uydukları takdirde kullanılırlar. Bu durumlar karakterlerin kendini ispatlaması ve yeteneklerini sergilemesi için birer fırsattır. Karakterler, öykülerde (verili psikolojik tanımları ve kişisel tarihlerinin belirleyiciliğinde) yaşamlarını sürdürebilme olasılıklarına göre fiyatlandırılırlar. Çok sayıda sıradan ve kolaylıkla yeri doldurulabilecek karakterin kaderi sadece iki sayfada ya da birkaç saniye gözüksükten sonra, ölüp gitmektir.”<sup>75</sup>

Parreno ve Huyghe’nin satın aldıkları karakter Annlee de hiçbir öyküde uzun süreli varolamayacak ve yok olmaya mahkum bir

<sup>75</sup> Yuko HASEGAWA, 7. Uluslararası İstanbul Bienali Katalogu, 34

karakterdir. Sanatçılar bu karakteri alarak onu farklı öykülerde kullanıp ona hayat vermektedirler. Parreno'nun 'Dünyada Herhangi Bir Yerde' adlı çalışmasında "hayalet değil sadece bir kabuğum" diyen Annlee bir kabuk olarak farklı hayatlara sahip olur, yani Bourriaud'nun dediği gibi varolan gerçekliğinin içinde, başka varoluş şekilleri kurulur.

## 2.5. "BU RESMİ ASAR MISINIZ? BLIND DATE VERSİYONU" NUN HİKAYESİ

İstanbul'da 2003'te gerçekleşen 'Bu resmi asar mısınız?' dan sonra bir arkadaşım İzmir'de düzenleyeceği bir sergi için bir şeyler yapmak isteyip istemeyeceğimi sordu. Serginin ismi 'Alice Alice'e Karşı' idi. İstanbul'dan bir grup İzmir'de K2'de, İzmir'den bir grup da İstanbul'da Kasa Galeri'de yapıtlarını sergileyecekti. Bu serginin fikri Adnan Yıldız'la Borga Kantürk'ün İnternet üzerinden yaptıkları konuşmalar sonucunda çıkmıştı. Ben ergi katalogu için bir metin yazdım ancak uzun bulunduğu için kısaltıldı. Yazının başında İstanbul'da gerçekleşen 'Bu resmi asar mısınız?' için yazmış olduğum açıklama metni yer alıyordu. Devamı ise şöyleydi:

...Bu yazı Mart 2004'de Akbank Kültür Sanat Merkezi galerisinde yer alan, 'Beyoğlu 14-18' sergisindeki çalışmam 'Bu resmi asar mısınız?' için yazılmıştı. 'Bu resmi asar mısınız? (Blind Date)' ise bu ilk çalışmanın bir devamı. Temelde bu iki çalışma da aynı yere bağlanıyor bu nedenle bu yukarıdaki yazı Blind Date versiyonunu da bir derece açıklayabilir.

Blind Date versiyonunun ortaya çıkışı şöyle: Adnan'dan bu işin tekrarını İzmir'de yapar mısın? Teklifi geliyor. Yaptığım bir işin tekrarını ya da devamını yapıp yapamayacağım öncesinden aklıma takılan bir konu. Aslında pek çok sanatçı bunu yapıyor. Ben de kendi çalışmamla ilgili olarak eğer yaparsam yapit ne kazanır? Ne kaybeder? Hangi farklı anlamlara ulaşır? Bayatlar mı? vs diye düşünüyorum.

Sonuçta Adnan'a diyorum ki: "Bu resmi asar mısınız? için yaptığım 14 resmi Beyoğlu'ndaki belirli mekanları düşünerek yaptım. Bunlar bir şekilde benim gördüğüm bildiğim mekanlardı. Resimler o

mekanlar için tasarlandı. Oysa İzmir’i hiç bilmiyorum. İzmir’i bilen biri bana bazı mekan tarifleri versin, ben de bu resimleri o anlatımlara göre yapayım. Böylece başkasının gözlemi ile benim hayalimin ürünü resimler ortaya çıkmış olsun.”

Adnan da daha önceki İzmir ziyaretlerinden aklında kalanlardan bazı mekanları bana tasvir etti. Bu açıklamalar çoğunlukla kısa, bazen anahtar olabilecek birkaç kelimeydi.

‘Bu resmi asar mısınız?’ da resimlerin konumlarına (sadece mekansal değil, kazandıkları ve kaybettikleri değerler açısından da) dükkan sahiplerinin karar vermesi ile bu yapıt bir şekilde müdahaleye açıktı. Bana göre, mekan sahipleri ile (izin verseler de vermeseler de) bir ortak çalışmaydı. Blind Date versiyonunda ise ilk çalışmada varolan bu ortaklığa bir de bir gözlemci-anlatıcı (yani Adnan) faktörü ekleniyordu. (bir de Ulus var. Onu da anlatacağım)

Bu gözlemci- anlatıcının bu çalışmadaki yeri, mekan sahiplerinin yeri ile karşılaştırıldığında belki daha önemsiz gibi görülebilir. Yani mekan sahiplerinin izin verip vermeme durumlarının, sanat sistemi içindeki karar mekanizmaları ile ilişkilendirilmesi ve karşılaştırılması, bu işin asıl ilgi çeken kısmı gibi görülebilir. Belki ‘Resimleri, ha kendi aklından hayal edip yapmışsın, ha başkasının gözlemini dinleyip yapmışsın’ da denebilir. Ama bu benim (bizim) için işin keyifli- oyunlu tarafı. Adnan’ın mekanı nasıl algıladığı, benim bundan ne anladığımı, sonra benim bunu neye dönüştürdüğümü, ve gidip mekanı görünce ne ile karşılaştığımı ile ilişkili. Ve tabii diğer tarafta da Adnan’ın kendi tasvir ettiği mekanı benim neye dönüştürdüğümü görmesi var.



Mesela Ulus'a gelelim. Ulus o sırada Foça'da asker, donanmada. Hafta sonları İzmir'e, halasına evci çıkıyor. Ben resimlerden birine Ulus'un karar vermesini istedim. Onun mekanı hayali de olabilirdi. Askerde gün saydığı için, başka bir mekan hayalini en iyi Ulus'un kurabileceğini düşündüm. İlla belirli bir mekan olması gerekmezdi, o bir yer hayal edecekti, ben resmi yapacaktım, sonra resmi onun beğendiği bir yere götürüp asıp asmayacaklarını soracaktık. Ulus fikri beğendi ve kabul etti. Bana bir hayali, bir de varolan bir mekan tasviri verdi.

Ben bu ikisini karıştırıp bir resim yaptım. Özetle kanatlar ve Alsancak Garı.

Ve İzmir'de ilk gün. Merve ile mekanları dolaşıyoruz. Alsancak Garı'ndayız. Ulus'un tasviri aklımda ama bakıyorum, yok burası değildir diyorum. Mailinde Alsancak Garı olduğunu belirtmemiş, Merve'ye 'Başka gar var mı?' diye soruyorum. İşte bir tane de bilmem nerede var diyor. Ben kafamda kurmuşum. Ağaçlıklı bahçe kafamda çok ağaçlıklı olmuş, çatısı çökmüş dediği yer benim kafamda iyice çökmüş. Yok burası değil. Ama evet akşam Ulus izine çıkmış diyor ki evet orası.

Ertesi gün Cumartesi, Serkan geldi İstanbul'dan. Ulus, ben Serkan gara gidiyoruz. Müdür yardımcısı mı ne bir adamın odasındayız. Ben sorumu soruyorum: 'Size bir resim versem asar mısınız?' Devamında karşılıklı konuşma başlıyor, sorular soruluyor, ilişki kuruluyor ve evet resmi asacağız. Odadan çıkınca Serkan'ın dediği söz: 'Ya sen de hiçbir şey açıklamıyorsun. Resim versem asar mısınız diye? diye giriyorsun konuşmaya.'

Bir önceki gece Ulus'la konuşmuşuz bunu. Evet ilk soru bu. Diğer türlü pazarlamacı gibi, işte efendim K2 diye bir yerde bir sergi var, ben İstanbul'dan geldim, işte resim yaptım, sanat için yani, kabul ederseniz bu bir proje de falan da filan da...

Evet konuşma buralara varıyor bazen. Yani sorular geldiğinde cevapları da veriliyor. Zaten benim istediğim de o. Bir 'Neden?' sorusu, ya da 'Ne resmi?' sorusu, ya da 'Niye?' sorusu bekliyorum.

Birinin size bir resim asıp asamayacağınızı sorması bana merak edilebilecek bir durum gibi geliyor. Sonuçta bu durum bu insanların başına her gün gelebilecek bir şey değil. Ama işte şimdi o şık Bonjour pastanesindeki kadın geliyor aklıma. İnanılmaz korkak ve huzursuz bir bakışla sorumu sadece 'hayır' diyerek cevapladı. 'Neden?' diye sorduğumda 'Çünkü hayır' dedi. Resmi görmeyi de reddetti. Bu aslında ilk kez olan bir durum değildi, daha önce baya kötü, azarlayıcı ve aşağılayıcı tavırlarla karşılaştığımızı söylemeliyim.

Ve benim de belki sonradan fark ettiğim bir şey daha, burada kendimle ilgili daha kişisel bir durum, bir rahatsızlık ortaya çıkıyor.

Daha çok psikolojik bir durum. Birilerine gidip bir konuşma başlatma, onlardan bir şey talep etme beceriksizliğini, tutukluğunu ve evet açıkçası korkaklığını yenme isteği. Bu durum, bu çalışmanın gerçekleşmesinde bir esas nokta olmasa bile, ben kendime baktığımda bu tür bir nedene de ulaşıyorum. Ancak sizin için belki görünmez olan bu durum, bu itiraftan sonra da, kenarda kalacak bir ayrıntı olarak bırakılabilir.

Ulus'un maili:

Ekin

hey be! iyi ki geliyorsun İzmir'e. Cumartesi sunabileceğim tüm yardımlara açtım. havaalanı yazık ki oldukça uzak, ne olacak varsın oraya da gidelim di mi? ancak ben yine de İzmir'e nazır birer bira içelim derim

1- Tamamen hayali mekan: bir kanat dükkanı. Kanatlar deneneceği için oldukça geniş bir mekan olmalı. Sıra sıra dizilmiş, askılara asılmış, ne bileyim mankenlerin üzerine tutturulmuş kanatlar ya da karısının taktığı abiye lacivert-mor ışıltılı kanata biraz sıkıntıyla bakan bir eş ya da yerden bir kaç karış yükselerek kanadını deneyen bir müşteri, ona arkasında birleştirdiği sönük kanatlarıyla bakan tezgahtar. Kapıda dilenen tüyü dökük kanatlı dilenci, suni rüzgar makinasının önünde kanatlarını açan sarışın, kanat tarağı, kanatlı fifi köpek, duvarda "dükkanımızda melek tüyü kullanılmamaktadır" cinsinden bir uyarı vs... Gördüğün gibi bu işin sonu yok. Sen kafana göre bir iki şey çizersin.

2- Yine kanatlılar, ancak bu sefer İzmir tren garında tren beklerken. Kamufraj kanatlı askerler, fıstıki yeşil kanatlı sevgilileri, bir örnek kelebek kanatlı çocuklar (meğersem modaymış). Eğer garı yapacaksan, bence şu anki reel-metruk garla kıyaslandığında çok canlı, ne bileyim kafeli, bol tabelalı bir yer olmalı. İzmir garı çoğu gar gibi u şeklinde. Düzgün kesilmiş rum taşlarından yapılmış tek, yüksek bir kattan ibaret, sonuna doğru çatısı çömüş... Ağaçlı ancak çok تنها bir bahçesi var. Bilet satılan kısım ve bekleme odası Haydarpaşa gibi u nun zemin kısmında. Belki oraya asabiliriz, ancak çalınmayacağını garanti edebilir miyiz, onu bilmem. Ha dur, biraz yukarı, yani elin uzanamayacağı bir yere mi asarız? Uykulu hademelere mi emanet ederiz? Ne halt yeriz? Ancak bu kadar terkedilmiş ve bu yüzden de donuk bir doğallığı olan mekan bir resim için ziyaret etmek çok güzel bir deneyim olur sanki. Bir de bilerek göz ardı edilmiş demiryolu ulaşımı, Yeni Hayat ve otobüs kazaları, melekler vs...

Canım, istediğini seç ya da vaktin yoksa boş ver. Bence sen bu resimleri yetiştirebilir miyim diye hiç endişelenme, millet altı-yedi

günde kitap yazıyor (oscar wilde-erasmus) benim arkadaşımın neyi eksik miş? Cumaya görüşürüz.

Ulus



Bu yazıda da açıkladığım gibi, Blind Date versiyonu diğer projenin bir devamı. Aradaki fark bu kez Adnan ve Ulus'un da bu projede yer alıyor olmaları. Onların da katılmasıyla, projenin daha zenginleştiğini, daha keyifli bir hale geldiğini düşünüyorum.

Bu iki projede insanlarla kurulan ilişki, zorlayıcı bir ilişki değil. İlla resimleri kabul ettirmek gibi bir amaç yok. Çok sık karşılaşmayacakları bu durum karşısında insanların nasıl davranacağını görmek önemli. Elbette

insanların karakterlerine, o anki psikolojilerine, mekanlardaki konumlarına, mekanların özelliklerine ve belki daha pek çok etmene bağlı olarak cevaplar da değişiyor. Bu projeler aslında kaygan bir zeminde oynanan oyunlar gibi. Sonucunda kesinliği olan hiçbir yargıya varılamaz. Sosyolojik birer araştırma niteliği de taşıyorlar. Ancak bir tür farklı ilişki kurma şekli diyebiliriz. Bazı mekanlardaki insanların ne kadar ürkek davrandıklarından yukarıdaki yazıda söz etmiştim. Benzer bir durum benim için de geçerli. Hiç tanımadığım insanlara gidip de bir resmi isteyip istemeyeceklerini sormak benim için pek de kolay bir eylem değil. Bunu yaparak ben de alışmış olduğum ilişki şekillerinin dışında kendimi zorlayan bir harekette bulunuyorum. Ya da en azından ben böyle hissediyorum. Farklı yapılara bağlı olarak elbette böyle bir hareketin zorluk ve kolaylık dereceleri değişecektir. İnsanlarla ilişki kurarak oluşturulan sanat yapıtlarına baktığımızda farklı amaçlara sahip projelerle karşılaşırız. Kimisi ezilen ve kenarda kalan toplulukları görünür kılmak istiyor, kimisi bir sosyal yardım derneğini andıracak şekilde insanlara faydalı olabilecek işlevsel yapılar kuruyor, kimisi bir kurgu oluşturup projenin nerelere varacağını gözlüyor ve bu projeler sosyolojik araştırmaları hatırlatacak özelliklere sahip oluyorlar. Psiko-sosyal yapıda bir proje olan ‘Açık Genel Kitaplık’ı bir örnek olarak verebiliriz.

Açık Genel Kitaplık (Open Public Library) Clegg ve Guttmann isimlerindeki iki sanatçının 90’lı yıllarda üç ayrı şehrin (1991 Graz, 1993 Hamburg, 1994 Mainz) farklı yerlerinde gerçekleştirdikleri bir tasarıdır. Bu tasarıya göre sanatçılar, bu şehirlerin belli bölgelerine, açık havada yer alacak şekilde kitaplıklar yerleştirmişler, çevre halkının bağışları ile bu kitaplıkları doldurmuşlar ve yine çevre halkının hizmetine sunmuşlardır. Kitap dolaplarının üzerinde şöyle bir yazı bulunmaktadır: “Sınırlı bir süre için sınırlı sayıda kitap alabilirsiniz. Yapılacak kitap yardımları memnuniyetle kabul edilir.”<sup>76</sup>

<sup>76</sup> Daniella SALVONİ, “Sosyal Heykel Olarak Kütüphane”, Çev. Mehmet H. Doğan, Sanat Dünyamız, 78, Kış: 22

Bu kitaplıklar belli bölgelere yerleştirildikten sonra, tasarımın nasıl işlediği belgelenir. Sosyoloji öğrencileri insanların tasarıdan nasıl yararlandıklarını gözlemlerler, insanlarla karşılıklı görüşmeler yaparlar ve aralıklı olarak kitapları sayarlar. Bu araştırmalarda cevap aradıkları sorular şunlardır: Ne kadar kitap kalmış? Kaç tane kitap ilk kitap stokuna dahil değildi? Hangi konu kategorileri ortaya çıktı? vb. Ve bu belgeler yakındaki bir sanat kurumunda sergilenirler.

Açık Genel Kitaplık gibi sanat tasarılarına baktığımızda dışarıda gerçekleşen bir olayın, bir durumun belgelerle bir sanat mekanına taşındığını görürüz. Bazı durumlarda insanın aklına aynı etkinlik bir sanat kurumuna taşınmasaydı yine sanat olarak kabul edilir miydi sorusu geliyor. Örneğin herhangi bir sosyal yardım kurumu bir yere bir kütüphane yapsa ve bu kütüphanenin nasıl işlediğini de belgelerle takip etse, ya da onlar adına bu belgelemeyi yine sosyoloji öğrencileri gerçekleştirse ve bulgular sanat mekanı dışında bir yerde gösterilse, bu etkinlik bir sanat tasarısı olarak görülebilir miydi? Ancak bu tür uygulamalara baktığımızda Felix Gonzales-Torres'in bir röportajında "Bu sanat mı? sorusu benim kuşağımı ilgilendirmiyor. Bu bizden önceki kuşağın sorunuydu" demesi gibi, sanatçıların yaptıkları işin sanat olup olmadığı sorusunun üzerinde pek de durmadıkları göze çarpıyor.



### 3. SONUÇ

Bu araştırmamın amacının, kendi yapıtlarımı tanımlamak olduğunu yazımın başında belirtmiştim. Benim için önemli olduğunu dūřündüđüm, ‘izleyici-sanatçı-müdahale’ kavramlarına dair soruları üç ayrı yapıtıma yönelterek bir cevap bulamaya çalıştım. Farklı yapıtlara dair bu soruları cevaplariken ortak noktalara ulaşıldığını gördüm. Sanatçının izleyiciyi, bir katılımcıya dönüştürdüğü sanat yapıtları ile, kendi yapıtlarım arasındaki fark ve benzerlikleri belirlemeye çalıştım. Bu tür yapıtların bazılarında görülen, ‘kenarda kalan toplulukları görünür kılmak, işlevsel sosyal yapılar oluşturmak, sosyolojik araştırmalara oldukça yaklaşmak’ gibi özelliklerin benim yapıtlarım için söz konusu olduğunu düşünmüyorum. Sosyolojik araştırmalardan farkı, dışarıda gerçekte bile bir sanat kurumuna taşınması ile oluşan ve kurmacadan çok belgeseli hatırlatan tasarılar bana yakın değil. Benim tercihim, sanatın kurmaca özelliğini kaybetmemiş, olasılıklara olanak tanıyan ve insanlarla alışılmışın dışında bir ilişki kuran, merak uyandıran, şaşırtan, şüpheye bıraktıran ve soru sorduran, bunun sonucunda da iki tarafın birden keyif alabileceği sanatsal yapılar.

Bunun dışında sanatçının, kolektif ve güya görünmez olmayı savunur gibi görünürken, aslında bunu sanat alanında varolmak için kullanmasını ve işin özünde bireyselliğinden, egosundan ödün vermemesini samimiyetsiz buluyorum. Bu, bana göre berabermiş gibi görünmenin çatısı altında, diğerlerini kendi amaçları için kullanmak anlamına geliyor.

Bana dönersek, sadece izleyici müdahalesini kullanmayı amaçlayan biri gibi görünmek istemediğimi belirtmek istiyorum. Bu durumun benim için, oyun gibi keyifli bir ilişki şekli olduğunu söyleyebilirim. Bir taraftan oldukça bireysel bir üretim şekli olan resim alanında çalışmaya devam ediyorum. Ancak son dönemde yaptığım resimlerin konularına bakarak, arkadaşlarımın yaşadıkları olayların hikayelerini ya da biriyle aramda olan bir sırrı betimlediğimi söyleyebilirim. Bazen onların, resimlerime fiziksel olarak dahi karışmalarına izin veriyorum.

Sonuçta diyebilirim ki, hepimiz insanlarla sürekli ilişki halindeyiz ve bu ilişki, o ya da bu şekilde görünür hale gelecektir. Sanatsal üretim ise bu görünürlüğün oluşmasını sağlayacak önemli bir araçtır.

#### 4. KAYNAKLAR

##### KİTAPLAR:

- ATAKAN, Nancy, (1998), **Arayışlar, Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- BENJAMİN, Walter, (1984), **Brecht'i Anlamak**, Çev. Haluk Barışcan-Güven Işısağ, Metis Yayınları, İstanbul
- BENJAMİN, Walter, (1993), **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- BOURRIAUD, Nicolas (2005), **İlişkisel Estetik**, Çev. Saadet Özen Bağlam Yayınları, İstanbul
- BOURRIAUD, Nicolas (2004), **Postprodüksiyon** , Çev. Nermin Saybaşı, Bağlam Yayınları, İstanbul
- BÜRGER, Peter, (2003) **Avangard Kuramı**, Ed. Ali Artun, Çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul
- ECO, Umberto, (2001), **Açık Yapıt**, Çev. Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul
- LEADER, Darian, (2004), **Mona Lisa Kaçırıldı, Sanatın Bizden Gizledikleri**, Çev. Handan Akdemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- SHİNER, Larry, (2004), **Sanatın İcadı, Bir Kültür Tarihi**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

##### MAKALELER:

- BRENER, Alexander, **“Duruşma Tutanakları”**, (1999), Art-ist, 1, Haziran: 14-15
- BUREN, Daniel, (2000), **“Kente Yerleşmek”**, Çev. Işık Ergüden, Sanat Dünyamız, 78, Kış: 133-147

- ESCHE, Charles, (2005), “**Superflex, Jens Haaning**”, 9. Uluslar arası İstanbul Bienali Katalogu, 242, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, Ofset Yapımevi, İstanbul
- FOUCAULT, Michel, (1992) “**Müellif Nedir?**”, Çev. Deniz Şengel-Mine Şengel Arıman, Bilgi Olarak sanat/Olgu Olarak sanatçı, Ed. Deniz Şengel-Gülsün Karamustafa, 170-190, PSD/AİAP, İstanbul
- HASEGAWA, Yuko, (2001) “**Eşleniklik: Yakın İşbirliği**” 7. Uluslar arası İstanbul Bienali Katalogu, 34-36, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, Mas Matbaacılık, İstanbul
- KAPROW, Allan, (1998), “**Assemblages, Environments and Happenings**” Çev. Emre Eren, Sanat Dünyamız, 67: 81-85
- KOSOVA, Erden- ALTINDERE, Halil, “**Brener’i Savunmak**”, (1999), Art-ist, 1, Haziran: 16
- KÖKSAL, Aykut, (2002) “**Main Nehrinde Yerin Geçici Dönüşümü**”, Sanat Dünyamız, 82, Kış: 215-220
- KRAVAGNA, Christian, “**Working on Community, Models of Participatory Practise**”, [www.republicart.net/disc/aap/kravagna01-en.pdf](http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01-en.pdf)
- LINDSAY, David, (1999), “**İkonkırıcı, Vandallığın Sanatı ya da Sanatın Vandallığı**”, Art-ist, 1, Haziran: 4-10)
- LOWDEN, John, (1998), “**İkona mı, Put mu? İkonakırıcılık Tartışması**”, Çev. Özden Arıkan, Sanat Dünyamız, 69-70: 207-265
- LYOTARD, Jean-François, (1997) “**Postmoderne Dönüş**”, Çev. Berran Ersan, Modernizmin Serüveni, Haz. Enis Batur, 20-21, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- PESSOA, Fernando, (2004), “**Bütün Bunlar Arasında En Az Var Olan Bendim, Bütün Bunların Yaratıcısı**” . Çev. Selahattin Özpalabıyıklar, Fernando Pessoa ve Şürekası, Haz. Selahattin Özpalabıyıklar, 49-56, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

SALVONİ, Daniella, “**Sosyal Heykel Olarak Kütüphane**”, Çev. Mehmet H. Doğan, Sanat Dünyamız, 78, Kış: 22-25)

ZENİTH, Richard, (2004) “**Fernando Pessoa: Bir Ulusun Doğuşu**”, Çev. Kemal Atakaş, Fernando Pessoa ve Şürekası, Haz. Selahattin Özpallabıyıklar, 19-48, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

ZEYTİNOĞLU, Emre, (2004), “**Sanat ve Vandalizm Arasında Bir Sınır Var Mı?**”, Sanat Dünyamız, 91, Bahar: 18-19

<http://www.arsiv.hurriyetim.com.tr/hur/turk/01/03/02/dunya/30dunhtm>

<http://www.queerculturalcenter.org/Pages/FelixGT/Felix1nterv.html>

<http://www.republicart.net/>

[http://www.radikal.com.tr/veriler/2002/12/16/haber\\_59765.php](http://www.radikal.com.tr/veriler/2002/12/16/haber_59765.php)

<http://www.sanalmuze.org/etkinlikler/konferans.htm>

## 5. ÖZGEÇMİŞ

6 Mart 1979'da İzmir'de doğdu. 1993- 1997 yılları arasında İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, Resim Bölümünde okudu. 1997 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Resim Bölümüne girdi ve 2002 yılında 5 Numaralı Atölyeden 84.78 not ortalaması ile 1. sırada mezun oldu. Halen Mimar Sinan Üniversitesi, Resim Bölümünde Yüksek Lisans eğitimine devam etmektedir. Avusturya Kültür Ofisi'nin bursuyla, 2001 yılı Salzburg Yaz Akademisine ve Sabancı Üniversitesi'nin seçimiyle 2003 yılında Atina'da Avrupalı ve Akdenizli Genç Sanatçılar Bienali'ne katılmıştır.

- 2005 “Geleceğe Açılım”, Pera Müzesi, İstanbul
- 2005 “Alice Alice’e Karşı”, K2, İzmir
- 2004 “Hırsız Kent” Akbank Kültür Sanat Merkezi, İstanbul
- 2004 “Atina’dan Dönüş”, Kasa Galeri, İstanbul
- 2004 “Beyoğlu” 14-18, Akbank Kültür Sanat Merkezi
- 2004 Kişisel Sergi, Bir Kültür Sanat Merkezi
- 2003 Olmayan Kişisel Serginin 93 Adet Afişinin Asılması, Viyana, Krems, Avusturya
- 2003 “Avrupalı ve Akdenizli Genç Sanatçılar Bienali”, Atina, Yunanistan
- 2002 “Mirrors and Ghosts”, Cacaofabriek Helmond, Hollanda
- 2002 Çağla Cabaoğlu Art Gallery
- 2001 İtalya Lomazzo Kütüphanesinin düzenlediği exlibris Yarışması Sergisi
- 2001 “Kapsama Alanı” Sergisi
- 2001 “1. Uluslararası Kadın Bienali”
- 2001 “Made in Turkey”, Mine Sanat Galerisi
- 2001 Gümüşsuyu Apartman Projesi

- 2000 Deniz Müzesi Yarışması Sergisi
- 2000 Merey Vakfı Yarışması Sergisi
- 2000 Türk Kalp Vakfı Yarışması Sergisi
- 1999 Çekirdek Sanat Topluluğu “İleti-şim” Sergisi
- 1999 YAP Organizasyonu kapsamında Sicilya’da duvar resimleri
- 1999 Balkan Türkleri Kültür Merkezi Karma Sergisi
- 1998 Galeri Dizonans, Plovdiv, Bulgaristan
- 1997 13. İstanbul Fotoğraf Günleri Kapsamında 7. Foto Maraton Sergisi
- 1997 Türkiye Jokey Klübü Resim Yarışması Sergisi
- 1997 Göçerler Fotoğraf Klübü’nde Dia Gösterisi
- 1997 Fotoğraf Evi’nde Dia Gösterisi
- 1995 11. İstanbul Fotoğraf Günleri Kapsamında 5. Fotomaraton Sergisi