

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

KENTSEL VE AÇIK ALANDA MUHALİF EYLEM OLARAK SANAT
YÜKSEK LİSANS TEZİ
(ESER METNİ)

ÖNDER BEKEL

İSTANBUL - 2019

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

KENTSEL VE AÇIK ALANDA MUHALİF EYLEM OLARAK SANAT
YÜKSEK LİSANS TEZİ
(ESER METNİ)

ÖNDER BEKEL

DANIŞMAN: PROF. NİLÜFER ERGİN DOĞRUER

İSTANBUL – 2019



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : ÖNDER BEKEL

Anasanat Dalı : HEYKEL

Tezin Adı : KENTSEL VE AÇIK ALANDA MUHALİF EYLEM OLARAK SANAT

05.09.2019 tarihinde yapılan Tez/Sergi/Proje Savunma sınavında savunulan tez; kapsam, nitelik

ve şekil yönünden başarılı bulunmuş ve Yüksek Lisans tezi olarak KABUL edilmiştir.

Öğr.No:Adı ve Soyadı/ASD	Jüri Üyeleri	Jüri Üyelerinin Adı ve Soyadı:	Bağlı Bulunduğu Kurum ASD.	imza
530715001 Önder BEKEL HEYKEL(YL)	TEZ DANIŞMANI	Prof. Nilüfer ERGİN DOĞRUER	MÜGSF /Heykel	
	ASİL ÜYE	Dr. Öğr. Üyesi Lale ALTUNEL	MÜGSF / Heykel	
	ASİL ÜYE	Dr. Öğr. Üyesi Ömer Emre YAVUZ	MSGÜ / GSF / Heykel	
	YEDEK ÜYE	Prof. Şeyma ÜSTÜNER UZUNÖZ	MÜGSF / Heykel	
	YEDEK ÜYE	Dr. Öğr. Üyesi Nevzat ATALAY	Kocaeli Üniv. GSF / Heykel	

Adı geçen öğrenci 05./09/2019 tarihinde mezuniyeti yukardaki bilgileri ve jüri kararı ile

Enstitü yönetim Kurulu'nun 17 / 09 / 2019 tarih ve 2019 / XXI-2 sayılı

kararı ile onaylanmıştır.

Dr. Öğr. Üyesi A. Şule ERYILMAZ AKSAKAL

Müdür V.

ÖNSÖZ

Bu tez süresince bilgisini, tecrübesini ve fikirlerini bir an olsun esirgemediği için tez danışmanım Prof. Nilüfer ERGİN DOĞRUER'e müteşekkirim. Ayrıca tez çalışmasının yazım sürecinde fikir ve önerilerini esirgemeyen başta Timuçin ERK olmak üzere, bütün değer verdiği arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Her şart ve koşul altında, maddi ve manevi olarak daima yanımda olan, başta annem Saniye ARTAN BEKEL YILMAZ'a ve aileme teşekkürü bir borç bilirim.

Tez çalışmasının başından sonuna kadar, bana gösterdiği sonsuz destek, katkı ve sabır için sevgili eşim Dicle'ye ne kadar teşekkür etsem az, desteğin olmasa bu çalışma ortaya çıkmazdı.

Bu tez çalışması; Babam, Öğretmenim ve en yakın arkadaşım olan Öğretmen **Memet BEKEL**'in anısına adanmıştır.

5. VI. 2019

Koşuyolu, İstanbul

Önder BEKEL

ÖZET

Kentsel ve Açık Alanda Muhalif Eylem Olarak Sanat başlıklı tez çalışması bir eser metni çalışmasıdır. Sanatın muhalefetle kurduğu ilişkiyi tarihsel olarak incelerken aynı zamanda açık alan üzerinden eyleme dayalı pratiğinin çözümlenmesi adına örnekleri ortaya koyar. Sanatın muhalif dilinin oluşması ve bunun açık alanda ifadesine yönelik yaklaşım üzerinde durulan çalışma aynı zamanda sanatın muhalif kimliğinin oluşma sürecini ve günümüz sanatçılarının yapıtlarının bu tarihsel bellek ışığında analiz çabası olarak görülebilir.

İki ana başlık altında toplanan bu çalışmanın, ilk bölümünde sanatın politika ile kurduğu yakın ilişkinin tarihsel zeminine dair bir analiz yaparak, muhalif sanatın gelişim etaplarını toplumsal olaylar ve sanat akımları pencerelerinden incelemiştir. Tez çalışması özellikle sanatın güncel hayatı değiştirmeye yönelik yaklaşımını akımlar ve yapıtlar üzerinden ortaya koyarken, sanatçıların yorumları ışığında bu anlayışı çözümler.

Oluşturulan diğer başlıkta ise ortaya konan bilgiler ışığında tez için seçilen sanatçılar ve yapıtları analiz edilerek, günümüz muhalif sanatçıların hangi pratikten ve felsefeden yola çıktıklarının anlaşılması üzerine oluşturulmuştur.

ANAHTAR KELİMELELER: Açık Alan – Kamusal Alan – Muhalif Sanat – Muhalefet-Eylem –Geçicilik

SUMMARY

The thesis titled Art as an Oppositional Action in Urban and Open Space is a work of text. While examining historically the relationship of art with the opposition, it also presents examples for the analysis of action-based practice over the open space. The study, which focuses on the formation of the opposing language of art and its approach to the expression of it in the open field, can also be seen as an attempt to analyze the formation process of the opposing identity of art and the works of today's artists in the light of this historical memory. In the first part of this study, which is gathered under two main headings, an analysis of the historical background of the close relationship art has with politics, examines the developmental stages of opposing art from the windows of social events and art movements. While the thesis presents especially the approach of art to change the current life through movements and works, it analyzes this understanding in the light of the comments of the artists. In the other title, the selected artists and their works are analyzed in the light of the information put forward and based on the understanding of the practice and philosophy of the contemporary opposition artists.

KEYWORDS: Open Space - Public Space - Opposition Art - Opposition - Action - Temporary

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

ÖZET

SUMMARY

RESİM LİSTESİ..... vi

1. GİRİŞ..... 1

2. MUHALİF SANATIN OLUŞUMU

2.1 Bir Kavram Olarak Muhalefet..... 3

2.2 Muhalif Sanatın Oluşum Sürecini Hazırlayan Toplumsal Etmenler..... 7

2.2.1 Sanatın Siyasallaşması Bağlamında Sanat Akımları..... 25

2.3 1960 Sonrası Sanat Ortamı ve Dünyada Muhalif Hareketler..... 49

2.4 1960 Sonrası Kamusal Alan ve Açık Alan Kavramlarının Muhalif Sanatla İlişkisi 62

2.5 1960 Sonrası Muhalif Sanatın Geçiciliği Bir Kavram Olarak Kullanması..... 68

3. KAMUSAL VE AÇIK ALANDA MUHALİF EYLEM TEMALİ UYGULAMALAR

3.1 1960 Sonrası Açık Alanda Muhalif Eylem Temalı Uygulamalar..... 72

3.2 Doris Salcedo ve Accion de Duello Uygulaması..... 73

3.3 Alfredo Jaar ve The Cloud Uygulaması..... 80

3.4 Martha Minujin ve El Partenón de Libros Uygulaması..... 89

3.5 Olafur Eliasson ve Ice Watch Paris Uygulaması..... 96

4. KİŞİSEL UYGULAMALAR

4.1 Tez Çalışması Öncesi Uygulamalar..... 105

4.2 Muhalif Eylem Temalı Üretimler..... 121

4.2.1 Buradan Geçtiler Projesi..... 121

4.2.2 AB Değerleri Projesi..... 124

4.2.3 İsimsiz 1 Projesi..... 127

5. SONUÇ.....	129
KAYNAKÇA.....	133



RESİM LİSTESİ

1- Eugene Delacroix - Halka Yol Gösteren Özgürlük – 1830.....	8
2- Kathe Kollwitz – Anne ve Ölü Çocuk – 1903.....	10
3- Reni Liefenstahl - Triumph des Willens – 1935.....	12
4- Muhammed Ali – 1971- Vietnam Savaşı.....	14
5- Mark Di Suvero – Barış Kulesi – 1966.....	15
6- Paris 1968.....	16
7- Berlin Duvarı -1989.....	20
8- Ruanda Soykırımını – 1994.....	21
9- 11 Eylül Saldırıları – 2001.....	22
10- Ebu Garip Hapishanesi.....	22
11- Occupy Wall Street – 2011.....	23
12- Marcel Duchamp – Çeşme – 1917.....	28
13- Raoul Hausmann – Mekanik Kafa	30
14- Guy Debord-Michele Bernstein-Asgar Jorn.....	33
15- Destruction of RSG-6 1963.....	37
16- Joseph Beuys.....	41
17- Judy Chicago – Dinner Party – 1974-78.....	45
18- Martin Luther King.....	51
19- Kara Panter Partisi.....	52
20- John Lenon & Yoko Ono – Peace Bed- 1969.....	54
21- Andy Warhol.....	58
22- Atelier Populaire.....	59
23- Black Mask / Up Against The Wall Motherfucker.....	65
24- Pad/d.....	66

25- Alan Sonfist – Pool Of Wirgin Earth – 1975.....	67
26- Joseph Beuys - 7000 meşe – 1982.....	70
27- Doris Salcedo - Shibboleth – 2007.....	74
28- Doris Salcedo - Noviembre 6 y 7 – 2002.....	75
29- Doris Salcedo - Acción de Duelo – 2007.....	77
30- Doris Salcedo – Accion de Duelo.....	78
31- Doris Salcedo - Acción de Duelo- 2007.....	79
32- Alfredo Jaar - A Logo for America-1987.....	83
33- Alfredo Jaar - The Cloud – 2000.....	86
34- Alfredo Jaar - The Cloud – 2000.....	87
35- Marta Minujín - El Partenón de libros – 1983.....	92
36- Marta Minujín - El Partenón de libros – 1983.....	93
37- Marta Minujín - El Partenón de libros – 1983.....	95
38- Olafur Eliasson - The Weather Project – 2003.....	98
39- Olafur Eliasson - Waterfall – 2016.....	100
40- Olafur Eliasson - Ice Watch Paris – 2015.....	101
41- Olafur Eliasson - Ice Watch Paris.....	102
42- Olafur Eliasson - Ice Watch Paris	103
43- En Alttakilere Ulaşma Denemeleri-2015.....	106
44- En Alttakilere Ulaşma Denemeleri-2015.....	106
45- En Alttakilere Ulaşma Denemeleri-2015.....	107
46- Ben 3.Dünya Ülkesi Vatandaşım-2016.....	108
47- Yedi Kız Kardeşler Projesi-2017.....	109
48- Belleğimi Paylaş/Benim İçin Gör Projesi-2017.....	110
49- Bilginin Tekrar Keşfi-2017.....	111

50- Bilginin Tekrar Keşfi-2017.....	112
51- Bilginin Tekrar Keşfi-2017.....	112
52- Bilginin Tekrar Keşfi-2017.....	113
53- Merak Duygusu Projesi-2018.....	113
54- Merak Duygusu Projesi-2018.....	114
55- Ses Dalgası Projesi-2018.....	114
56- Ses Dalgası Projesi-2018.....	115
57- Sınırların Keşfi Projesi-2018.....	116
58- Sınırların Keşfi Projesi-2018.....	117
59- Görme Biçimleri Projesi-2019.....	118
60- Görme Biçimleri Projesi-2019.....	119
61- Görme Biçimleri Projesi-2019.....	119
62- Görme Biçimleri Projesi-2019.....	120
63- Görme Biçimleri Projesi-2019.....	120
64- Görme Biçimleri Projesi-2019.....	121
65- Buradan Geçtiler Projesi-2019.....	122
66- Buradan Geçtiler Projesi-2019.....	123
67- Buradan Geçtiler Projesi-2019.....	123
68- Buradan Geçtiler Projesi-2019.....	124
69- AB Değerleri Projesi-2019.....	124
70- AB Değerleri Projesi-2019.....	126
71- İsimsiz 1 Projesi-2019.....	128
72- İsimsiz 1 Projesi-2019.....	128
73- İsimsiz 1 Projesi-2019.....	129

1. GİRİŞ

*“Bütün sanatlar politiktir, Jonson,
aksi halde sadece dekorasyondan ibaret olurdu.
Ve bütün sanatçıların söyleyeceği bir şey vardır,
aksi halde ayakkabı yaparlardı.
Sen de ayakkabıcı değilsin , değil mi Jonson?”¹*

‘Açık Alanda Muhalif Eylem Olarak Sanat’ başlıklı tez çalışması bir eser metnidir. Çalışmanın kapsamı açık alan için üretilmiş, içerisinde muhalif eylem barındıran geçici sanat yapıtlarıyla sınırlandırılmıştır. Bu noktada açık alan kavramı, kamusal açık alanı ve yeşil alanları kapsayacak şekilde kullanılırken bu bağlamda üretilmiş projeleri içine alması sebebiyle tercih edilmiştir. Galeri mekânları ve çeşitli müzeler için yapılmış muhalif eylem temalı diğer üretimler ise çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

Sanat ve politika ilişkisinin temelleri hiç şüphesiz antikiteye kadar uzanır. Sanatın iktidarın gücünün simgesel anlamının pekiştirilmesi düşüncesiyle kullanıldığı dönemle, Fransız İhtilâli ile başlayan Sanayi Devrimi ile devam eden ve 1.Dünya Savaşı’na kadar olan süreçteki anlam ve işlevi arasında farklılıklar vardır. 19. yüzyılın sonuna değin daha konservatif bir dünyada kalan sanat, 20. yüzyılın ilk çeyreğinden başlayarak belli bir doktrin çerçevesinde iktidarın bir propaganda unsuru olarak kullanılmıştır. Buna karşın özellikle 1.Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında sanatın muhalif bir tutum gösterdiği, savaşın getirdiği yıkımlara ve sonuçlara dikkat çektiği görülür. Sanatın, Aydınlanma Çağı sonrasında gelişen sanayi toplumlarının içerisindeki açmazlardan, tezatlardan ve tutarsızlıklardan beslendiği muhalif dilini de bu dönemde güçlendirdiği ifade edilebilir. Özellikle modernizm sonrasında muhalif dilini yaygınlaştıran, oluşturduğu kavramsal çerçeve neticesinde dünyaya daha gerçekçi önermeler ve eleştiriler getiren sanatın iktidar/muhalefet ilişkisinde kendi tarafını açıkça ilan ettiği görülür. Postmodernizm ile birlikte devrimci önermelerini yaygınlaştıran sanat, birçok alanda bu yaklaşımını özellikle kamusal alan üzerinden toplumla paylaşır. Bu noktada tezin amacı sanat ve politikanın kurduğu ilişkiye retrospektif bir bakış açısıyla yaklaşarak güncel muhalif sanatçıların ve üretimlerin kavramsal altyapısının çözümlenmesine katkı sağlamaktır.

¹ Robert Leger (Producer), Roland Emmerich (Producer), Larry J. Franco (Producer), Roland Emmerich (Director), *Anonymous* (Motion Picture), Germany & UK: Columbia Pictures, 2011.

Sanatın muhalefet kavramıyla kurduğu ilişki ikinci bölümde üç etapta incelenmiştir. Muhalefet kavramının çözümlenmesi yapılmış, sanatın hangi noktada muhalefet olgusuyla bir araya geldiği ve sanatın bu ilişkiye nasıl karşılık verdiği sanatçıların yorumları üzerinden ortaya konmuş, modern ve postmodern dönemde hangi toplumsal olayların sanatı ve sanatçıyı nasıl etkilediği, sanat akımlarının bu noktadaki etkileri ve önermeleri seçilen örneklerle karşılaştırılarak analiz edilmiştir. Sanatın dönüştürücü gücü üzerinde durulmuş ve bu bağlamda görüşler incelenerek bir çıkarım yapılmıştır. Açık alan kavramının tanımlaması yapılarak muhalif sanatın üretim mekânı olarak açık alanla ilişkisi, seçilen sanatçı ve örneklerle açıklanmış geçicilik kavramı da zamansal, mekânsal ve maddesel açıdan ele alınarak muhalif sanatın teorik, pratik ve kavramsal sınırlarının dokunduğu bütün alanlar sanatçıları ve yapıtları üzerinden incelenmiştir.

Üçüncü bölümde 1960 sonrası dönemde muhalif kimlikleriyle öne çıkan seçilmiş sanatçıları ve yapıtları ele alınmış ve sanat hayatlarını etkileyen olaylar ve kişiler incelenerek üretim metodolojilerine, kuramsal altyapılarına, malzeme ve alan tercihlerine dair etkiler incelenerek bu etkenlerin yapıtları üzerindeki yansımaları ortaya konmuştur.

Dördüncü bölüm; tez kapsamında üretilmiş üç adet projeyi ve çözümlenmelerini kapsamaktadır.

2.1 BİR KAVRAM OLARAK MUHALEFET

Muhalefet kelimesi Türk Dil Kurumu sözlüğünde “Bir tutuma, bir görüşe, bir davranışa karşı olma durumu, aykırılık.”² olarak açıklanmıştır. Etimolojik olarak “Arapça laf kökünden gelen muḫālaḫa(t) "aleyhte olma, zıtlasma, karşıtlık" sözcüğünden alıntıdır.”³ Bu açıklamalardan hareketle genel bir tanım yapılacak olursa; muhalefet, bir güç veya otorite karşısında aykırı fikirde olma durumu olarak ifade edilebilir. Dolayısıyla muhalefet kavramını bir siyasal yapının içerisinde iktidarın karşısında olma durumu olarak düşünmek doğru olacaktır. Muhalefet olma, iktidara karşı bireyin karşıtlığının temsili olarak da düşünülebilir.

Muhalefet kavramının zihinde oluşturduğu ilk intiba, iktidar ve siyaset ile olan ilişkisidir. Kavramın siyasal tanımı:

“Siyasal kararların çoğunluk kuralına uygun olarak alındığı çağdaş anayasal devletlerde muhalefet, hükümetten farklı görüşte olan politikacılar tarafından oluşturulur. Muhalefet ancak temsili yapılardaki politikacılara belirli haklar tanınınca gelişebilir. Hukuki muhalefetin olabilmesi için, asgari düzeyde belirli bir demokrasinin ve düşünce özgürlüğünün varlığı ve parlamentodaki tüm üyelerin hukuki açıdan korunması ve bu korumanın parlamentodaki azınlık gruplarına da sağlanması gerekir”⁴

Bu yorum ışığında muhalefet kavramının belli siyasal rejimlerde belli şartlar altında oluşabildiği fikri ortaya çıkar. Muhalefet, yönetim biçiminin bir unsuru olan parlamento bünyesinde karşıt veya muhalif bireylerin temsilini de simgeler. Aynı zamanda iktidar ve muhalefet arasındaki karşılıklı iletişimin birlikte yaşama kültürüne ve düşünce özgürlüğüne de hizmet ettiği fikri öne sürülebilir.

Muhalefet kavramının içerisinde yer alan karşıtlık, aynı fikirde olmama durumunun birey ya da topluluk tarafından ifadesi, gösterdikleri siyasal katılım biçimleri üzerinden gerçekleşir. Siyasal katılım kavramının genel olarak bireyin siyasal faaliyet ve eylem içerisinde siyasal kararlara karşı, taraf veya karşıtlığını gösterme eylemini ifade ettiği söylenebilir.

² http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5ce6fc81c2e3e5.24070918 Erişim: 24.Mayıs 2019

³ <https://www.nisanyansozluk.com/?k=muhalefet&view=annotated> Erişim: 24.Mayıs 2019

⁴ Beyme, Klaus von Daniels, Robert V. ;çev. TURHAN, Mehmet, “Muhalefet”, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, Cilt: 36 Sayı: 1 Yayın Tarihi: 1979, s.188.

Siyasal katılım, “Vatandaşlar kendi yaşamlarını etkileyebilecek kararlara dâhil olmak için oy verme, siyasi partilere üye olma, sivil toplum faaliyetlerine katılma gibi eylemlere girişmektedir”⁵ şeklinde de ifade edilebilir. Bu yorumdan hareketle siyasal katılım; bireylerin kendi yaşamlarına dair alınan kararlara dâhil olma eyleminin ifadesi olarak yorumlanabilir. Siyasal katılım biçimi olarak düşünülebilecek olan protesto kavramı ise muhalifin veya muhalefetin kendi fikrini ifade etme biçimi olarak yorumlanabilir. John Berger ‘Bento’nun Eskiz Defteri’ kitabında protestoyu şöyle tanımlar:

*“Her ciddi siyasi protesto mevcut olmayan adalete yapılan bir çağrı ve bu adaletin istikbalde gerçekleşeceğine dair bir umuttur; ancak protestoların birincil nedeni bu umut değildir. Karşı çıkmamak son derece onur kırıcı, küçültücü, ölümden de beter olacağı için protesto eder insan. Barikat kurarak, silahlanarak, açlık grevi başlatarak, omuz omuza haykırarak ya da yazarak karşı çıkar; çünkü gelecekte ne olacak olursa olsun, içinde bulunduğu ânı kurtarmaktır derdi. Protesto, sıfırlanmayı ve suskunluğa mahkûm edilmeyi reddetmektir. Bu sebeple, gerçekleşirse eğer, o anda küçük bir zaferdir protesto. Her an gibi geçici de olsa iz bırakır. Geçip gitse de belleklere kazınmıştır. Protesto aslında başka, daha adil bir gelecek için göze alınmış bir fedakârlık değildir; içinde bulunulan zamanın kifayetsiz bir kurtuluşudur. Mesele, kifayetsiz sıfatıyla tekrar tekrar nasıl yaşanabileceğidir.”*⁶

Berger’in yorumunun ışığında protestonun; muhalefetin veya muhalifin iktidara dair eleştirisi ve başkaldırısı olduğu kadar aynı zamanda muhalifin dünyanın değiştirilebileceğine olan inancının yansıması olduğu şeklinde yorumlanabilir. Bu bakımdan protesto siyasal bir eylem olduğu kadar, öznel bir prensip şeklinde de düşünülebilir.

Sanatın muhalefetle olan ilişkisi, sanatın muhalif kimliği üzerine almasıyla ilintilidir. Muhalif olarak sanatçının aynı zamanda dünyayı değiştirebilme düşüne, sanatı araçsallaştırarak karşılık verdiği ifade edilebilir. İsviçreli sanatçı Thomas Hirschhorn şöyle ifade ediyor: “Sanatı bir araç olarak görüyorum dünyayla karşılaşmak için... Gerçekle yüzleşmek için bir araç olarak görüyorum sanatı. Sanatı içinde bulunduğum zamanda yaşamak için bir araç olarak görüyorum.”⁷

⁵ Emre Erdoğan, “Siyasal Psikoloji Siyasal Katılım Hakkında Ne Öğretebilir? Gezi Protestoları’na Katılanlar Üzerinden Bir Değerlendirme”, Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi, Cilt 3, Sayı 1, Mart 2015, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/1183>
s.34 (19 Temmuz 2019)

⁶ John Berger, **Bento’nun Eskiz Defteri**, Metis Yayıncılık, 3.Baskı: İstanbul, 2012, s.89.

⁷ *Politik Olarak Sanat Yapmak*, 6 Temmuz 2013, <http://www.sanataak.com/view/politik-olarak-sanat-yapmak>, (23 Temmuz 2019)

Sanatçının iktidara muhalefet olması hiç kuşkusuz sanatın toplum üzerinde dönüştürücü ve yükseltici etkisinin sonucudur. Bu durum iktidar bakımından değerlendirildiğinde sanatın neden muhalif olduğu daha net anlaşılabilir.

“Sanatın yaratacağı gücün, varlığıyla ters orantılı olduğunun bilinmesinde sayılamayacak yarar var. Görsellikle birlikte toplumsal bellekte yaratacağı sinerjinin kalıcılığının, saldıranlar tarafından bilindiği unutulmamalı. Buna bir de edinilen kazanımların gelecek kuşaklara aktarımında önemli bir işlev üstlendiği gerçeği eklendiğinde iktidarların saldırı odağında yer almasını normal karşılamak gerekir.”⁸

Bu yorumdan hareketle sanatın dönüştürücü gücünün yarattığı faydanın, iktidarın nezdinde bir karşı duruş ve muhalefet olarak anlaşıldığı fikri çıkar. Yazar Barış Acar sanatın bu politik duruşunu şu sözlerle açıklar: “...sanatın dünyaya katılma biçimi, dünyayı düzenleme yeteneği onu politik yapar. Bu yüzden bugün politik sanatı ancak sanatın politikasıyla konuşabiliriz.”⁹ Bu iki yorumdan anlaşılacağı üzere sanatın güncel hayat üzerinde, dönüştürücü bir etkisinin veya özelliğinin olduğu anlaşılır. Bu noktada sanat/sanatçı iktidar karşıtı olarak, muhalefet görevini de üstlenir. Bu muhalif tutumu tercih eden sanatçılar olduğu kadar, buna karşı çıkanlar da vardır. Amerikalı ressam Walter Darby Bannard “Politik olaylar sanat yapmayı etkilememeli çünkü politik etkinlikle sanat yapmanın bir araya gelmesi hiçbir zaman sanatın yararına olmamıştır, kanımca çoğu sanatçının politikadan uzak durması da iyidir.”¹⁰ Bu yorumun yanı sıra bir diğer Amerikalı sanatçı Jo Bear ise tam tersine sanatçının politik eylemin içerisinde olması gerektiğini savunur. “Bence sanatçıların politik eyleme geçmesinin vakti geldi ve bence eylem hem sanat dünyasında hem genel olarak dünyada başlatılmalı.”¹¹

Yukarıdaki yorumların ışığında sanatçıların politik reflekslerinin farklılık gösterdiği anlaşılacakla birlikte, sanatın güncel hayatı ve geleceği şekillendirmedeki öngörüsünden de bahsedilebilir. Bu öngörüden hareketle şu soru tekrar sorulabilir; sanat/sanatçı toplumsal olaylarda ne kadar etkilidir? Donald Judd bu soruya şöyle cevap verir: “Sanat olayları biraz değiştirebilir, ama çok değil...”¹²

⁸ A.Celal Binzet, “Karşı Duruş Olarak Sanat”, rh+ art magazine, Sayı.117, Kasım/Aralık 2015, s.37.

⁹ Barış Acar, Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa İle Sanat Üzerine Konuşmalar, <https://www.selyayincilik.com/basin/Evrensel%20Kultur%20Roportaj%20-%20Koray%20Demir.pdf>, (20 Temmuz 2019)

¹⁰ Charles Harrison ve Paul Wood, **Sanat Ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, İstanbul: Küre Yayınları, 2016, s.971.

¹¹ Harrison, Wood, s.971.

¹² Charles Harrison ve Paul Wood, **Sanat Ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, İstanbul: Küre Yayınları, 2016, s.973.

Anselm Kiefer ise sanatın toplumsal olaylar karşısında kayıtsız kalamayacağını savunur ve sanatın sorumluluk alması gerektiğini öne sürer.

“Sanatın sorumluluk alması gerektiğine inanıyorum, ama bunu yaparken sanat olmaktan çıkmaması gerektiğine inanıyorum. Birçok sanat türü, sanat olarak etkili olabilmektedir. Minimalist sanat, çağdaş bir örnek sayılabilir örneğin. Ama bu kadar ‘saf’ bir sanatın içeriğe zarar verdiğini düşünüyorum ben; sanatın bir içeriği mutlaka olmalıdır. Benim sanatımın içeriği çağdaş olmayabilir, ama politiktir. Bir anlamda eylemcidir.”¹³

Muhalefet kavramının temelinde yer alan karşıtlık demokrasinin bir gereği olarak karşımıza çıkar. Demokrasi ve muhalefetle kurulan bağlantı karşıtlıkla anlam kazanırken bireyin siyasal eylemi protesto üzerinden göstermesiyle karşılık bulur. Sanatın içinde barındırdığı dönüştürücü güç iktidar açısından kimi zaman kullanılır kimi zaman ise yok edilmek istenen bir hal alır. Dolayısıyla sanatın muhalefet kavramıyla kurduğu bağ, iktidarın onu bir karşıt olarak tanımlamasından meydana geldiği söylenebilir.

¹³ Ahu Antmen, **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 3.Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010, s.269.

2.2 MUHALİF SANATIN OLUŞUMUNU HAZIRLAYAN TOPLUMSAL ETMENLER

Sanat, insanlık tarihinin gelişimine paralel olarak birçok toplumsal olay ve durumdan etkilenmiştir. Sanayi Devrimi, 1789 Fransız İhtilâli, I. ve II. Dünya Savaşları gibi geniş coğrafyaları etkisi altına alan olayların yanı sıra Afrika, Orta Doğu ve Latin Amerika gibi yerel ölçekte kalan çatışmaların ve yaşanan çevre felâketleri gibi birçok etmenin, sanatçıları etkilediği; ayrıca üretim malzemeleri, üretim metotları ve üretim mekânları üzerinde etkisi olduğu görülür.

18.yüzyılda Büyük Britanya’da yaşanan gelişmeler ve buharlı makinelerin icadı sonucu özellikle dokuma sanayiinde bu makinelerin kullanımı Sanayi Devrimi'nin başlangıcı olarak kabul edilir. Devrimin özellikle ekonomik alanda, toplumsal yaşam üzerinde yaptığı etki ve bunun sonucu olarak kentleşme ve nüfus artışı, kadın iş gücünün ekonomik hayata girmesinde etkili olmuştur. Kadın haklarına yönelik ilk teşebbüsün Britanya’da 1847 yılında “Kadın Siyasi Birliği” kurulmasıyla başlamıştır. Ayrıca birliğin kurulması bu bağlamda feminizmin doğuş noktası olarak nitelenebilir. Batı’da toplumsal sınıf anlayışındaki değişimler, uluslararası rekabetin artmasına sebebiyet vermiştir. Üretim, ulaşım, haberleşme gibi birçok alandaki gelişmeler bu sürecin karakteristik özelliklerinin görüldüğü sahalardır. Charles Dickens, Sanayi Devrimi’nin toplum üzerindeki etkilerini 1859 yılında yayınlanan *A Tale of Two Cities* (İki Şehrin Hikayesi) isimli kitabında şöyle yorumlar:

“Tüm zamanların en iyisiydi bu... en kötüsü de! Bilgiğin çağıydı. Aptallığın çağıydı. İnançların dönemiymi. İnançsızlığın da. Mevsim aydınlığının mevsimiymi. Mevsim karanlığının mevsimiymi. Umudun baharını, umutsuzluğun kışını yaşıyordu. Her şey geleceğindi. Gelecek hiçlikti. Hepimiz Cennet’e gidiyorduk; ya da tersine, cehenneme. Gün bugüne o denli benziyordu ki gürültücü yetkililerden kimi, karşılaştırmaların yalnızca üstünlük açısından yapılmasında direnir oldular.”¹⁴

Sanayi Devrimi’nin görsel sanatlar üzerinde belirgin bir etkisinin görülmediği söylenebilir. Bunun yanında değişen ekonomik düzenin dolaylı yansımalarının sonucunda birtakım etkilerin mimari alanda İngiltere’de görüldüğü ifade edilebilir. Edebiyat alanında ise Charles Dickens’ın 1854 yılında yazdığı *Hard Times*), Benjamin Disraeli’nin 1845’de yazdığı *Sybil*; or *The Two Nations*, Elizabeth Gaskell’in 1848 yılında yazdığı *Mary Barton* isimli yapıtlar Sanayi Devrimi’nin toplumsal etkilerinin işlendiği romanlardır.

¹⁴ Charles Dickens, *İki Şehrin Hikayesi*, 9.Basım, İstanbul: Oda Yayınları, 2004, s.5.

Bunun yanında Fransız İhtilâli'nin birey ve toplum hayatına getirdiği özgürlük, eşitlik, kardeşlik gibi yeni kavramların, sanatı ve sanatçıyı etkilediği söylenebilir. 16.yüzyıl başlarında Batı'nın sanat, bilim, felsefe gibi mecralarda başkenti konumundaki Fransa ve bütün Avrupa'da hâkim olan anlayışın adı "klasisizm"dir. "Devrim'in yol açtığı olayların öneminin bilincinde olan yığınla sanatçı vardır ki, tuvalde dile getirmek isterler bunları. Onların yanı sıra, tarihten tablo çizip konularını İlk Çağ'dan almayı sürdürenler de görülür."¹⁵ Devrim sürecinin sanatçıya yeni sorgulama alanları açtığını, kendisini tekrar tanımlayarak yapıtlarında ve düşünsel dünyasında değişikliklere gittiğini, bir başka ifadeyle sanatında hâkim sanat anlayışına ve toplumsal olaylara karşı yaklaşımını değiştirdiği ifade edilebilir. Bu bağlamda Eugène Delacroix'un Halka Yol Gösteren Özgürlük (1830) isimli tablosu, Fransız İhtilâli'nin kavramsal altyapısının, katılımcılarının ve sonuçlarının işlendiği bir yapıt olma niteliğindedir. Eser, Fransız İhtilâli'nin sanatçı üzerinde yarattığı değişim izlerinin görüldüğü tablo olma özelliği taşır.



Resim 1-1- Eugène Delacroix - Halka Yol Gösteren Özgürlük – 1830- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/ac/Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple_%28cropped%29.jpg/757px-Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple_%28cropped%29.jpg

¹⁵ Servet Tanili, **Fransız Devrimi'nden Portreler**, 3.Baskı, İstanbul: Alkım Yayınları, 2007, s.190.

Muhalf sanatın, oluşumuna zemin hazırlayan sosyal ve politik gelişmelerin yanında, 19.yüzyıl sonlarında sanatın başkenti konumundaki Paris'te Fransız ressam Gustave Courbet'nin akademiye karşı ilk muhalif tutumu sergilemesiyle başladığı söylenebilir.

“Courbet'nin 1895 Paris Dünya Fuarı'na kabul edilmeyen resimlerini kendi açtığı kişisel “Gerçekçilik Pavyonu”nda sergileyerek resmi otoriteye baş kaldırması ise, bu dönemde yaşanan akademik-avangard çekişmesinin farklı sanatsal arayışlarla olduğu kadar, bağımsız sanatçı tavrıyla da ateşlendiğine başlıca örnektir.”¹⁶

20.yüzyıl başlarında Paris'te sanat alanındaki gelişmeler devam ederken otoritelerin sanat anlayışına karşı bir diğer muhalif tutumun ise, Aguste Rodin tarafından sergilendiği görülmektedir. Rodin tarafından 1885'te yapılan Calais Burjuvaları anıtı ve 1891 yılında yapılan Balzac heykelinde Rodin, kaideyi göz hizasına indirerek dönemin heykel sanatı anlayışına karşı farklı bir üslup ve yöntem tercih etmiş ve bu açıdan muhalif bir dil kullandığı ifade edilebilir. Muhalf tutumun sanat alanındaki ilk tezahürleri konumundaki bu iki örnek, bireyin dolayısıyla sanatçının bilincindeki felsefî değişime ve dönüşüme örnek olarak gösterilebilir.

I. Dünya Savaşı'nın başlangıcında ve savaş süresinde sanatın bir propaganda aracı olarak kullanıldığı söylenebilir. Rusya'da Ekim Devrimi'nin getirdiği değişim rüzgarları bu süreç sonunda toplumsal, sosyal, ekonomik alanlardaki yıkım sonucunda sanatçıların savaş karşıtı bir tutum takındığı görülür. Savaş karşıtlığının sanat alanındaki temsilcilerinden Alman sanatçı Bertolt Brecht tiyatro aracılığıyla, Alman ressam ve heykeltıraş Käthe Kollwitz ise yapıtlarında savaşın yıkımı ve kayıpların acısını işlemiştir.

¹⁶ Ahu Antmen, **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 3.Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010, s.13.



Resim 2- Käthe Kollwitz – Anne ve Ölü Çocuk – 1903 Kaynak:
<https://arhive.com/res/media/img/oy1000/work/ed3/480310.jpg>

Toby Clark “Sanat ve Propaganda” kitabında Käthe Kollwitz’in yapıtları hakkındaki şu yorumu yapar:

“...sosyalist ve savaş karşıtı afişlerde kullandığı resimlerinin anlamını başlık veya sloganlarla netleştirmiştir. Bu yöntem, eserlerinin galerilerden sol eğilimli gazete sayfalarına ve sokak duvarlarına kadar geniş bir yelpazeye ulaşmasını sağlamıştır. Kollwitz’in kullandığı tarz, grafik tasarımın doğrudan düşünce iletme yeteneğini, öznelere tipik bir kurban olmaktan çıkararak psikolojik bir yoğunlukla bir araya getirmiştir. Kollwitz’in kişisel bir korku olarak işlediği anne ve ölü çocuk teması, I.Dünya Savaşı’nda oğlunun ve II.Dünya Savaşı’nda torununun ölümüyle trajik şekilde gerçeğe dönüşmüştür...”¹⁷

I. Dünya Savaşı sonrası ve II. Dünya Savaşı’nın başlangıcı arasında kalan süreçte sanatçılar, yapıtlarında eski dünyanın yıkıntıları üzerine, yeni bir dünya inşa edilmesi fikrini savunmuşlardır. Bu bağlamda Alman ressam Ludwig Meidner’in 1919 yılında yayımlanan “Bütün Sanatçılara, Müzisyenlere ve Şairlere” başlıklı bildirisi örnek olarak gösterilebilir.

¹⁷ Toby Clark, **Sanat ve Propaganda**, 2.Basım İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011, s.28.

Meidner, yayımladığı bildiride Alman sanatçıları mevcut hükümet düzenine ve toplumdaki eşitsizliğe karşı birlik olmaya ve devrim yapmaya çağırır.

“Biz sanatçılar ve şairler, ön saflarda birleşmeliyiz. Sömürüye de sömürülmeye de son vermeliyiz! İnsanlığın büyük çoğunluğunu en sefil, en aşağılık, en alçaltıcı koşullarda yaşatırken küçük bir azınlığın hayvanlar gibi tika basa yiyip içtiği bu düzen daha fazla devam edemez. Kendimizi sosyalizme adamalıyız: Üretim araçlarının sonuna kadar toplumsallaştırıldığı, her insana iş, boş zaman, aş, ev ve daha yüce bir amaç duygusu veren sosyalizme. Sosyalizm yeni amentümüz olmalı! Sosyalizm her iki tarafı da kurtarmalı: yoksulu köleliğin, mezalimin, gaddarlığın ve garezin utancından, zengini ise merhametsiz bencilliği, açgözlülüğü ve acımasızlığıyla elde ettiklerinden. Biz ressamlar ve şairler, kutsal bir ittifakla yoksulların yanında saf tutalım! Aramızdan birçokları, sefaleti, açlığın ve maddî bağımlılığın utancını çoktan tatmadı mı?! Toplumdaki yerimiz proleterlerinkinden çok farklıymış gibi, karnımız tok, sırtımız pek mi?! Hepimiz, kaderleri sanat koleksiyoncusu burjuvaların hevesleriyle yazılan dilenciler değil miyiz! Gençsek ve henüz tanınmıyorsak, ya üç kuruş sadaka atarlar önümüze, ya da sessiz sedasız ölüme terk ederler. İsim sahibi olmuşsak, paraları ve anlamsız arzularıyla bizi saf amaçlarımızdan döndürmeye çalışırlar. Nihayet mezarı boyladığımızda, gösteriş budalalıkları, leke sürülmemiş eserlerimizin üzerini altın yığınlarıyla örter – ressamlar, şairler, besteciler, bağımlılığınızdan ve korkaklığınızdan utanın ve dışlanmış, itilip kakılmış, hakkı ödenmemiş köle kardeşlerinizin saflarına katılın!”¹⁸

20.yüzyılın ilk çeyreği, dünyada siyasî olarak karışıklıkların ve belirsizliklerin yaşandığı bir dönem olma özelliğini taşır. Bunun yanında devrimler ve aydınlanma hareketlerinin felsefî birikiminin de filizlerini verdiği bir devreyi kapsadığı düşünülebilir. Sanatçı, geçmişte sıkışıp kaldığı konservatif dünyadan sıyrılmaya ve toplumsal olaylara karşı dikkatini yoğunlaştırmaya başlamıştır.

II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte ve savaş süresince, sanatın propaganda unsuru olarak kullanılmasına devam edildiği görülmektedir. Sanatı kitleler üzerindeki konsolidasyonlarını sağlamlaştırmak için kullanan otoriter rejimlerin, kültürlerini pekiştirmek adına sanatın gücünden faydalandıkları ve bu bağlamda çok sayıda yapıt ürettirdikleri görülebilir. 1935 yılında çekilen ve yönetmenliğini Leni Riefenstahl'ın yaptığı Triumph des Willens (İradenin Zaferi) isimli belgesel filmi bu yapıtlara bir örnektir.

¹⁸ Elçin Gen, / Dadanın 100. Yılı / Dada ve Ekspresyonizm, e-skop, 13/8/2016, <http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dada-ve-ekspresyonizm/3036>, (9 Mayıs 2019).



Resim 3-Reni Liefenstahl - Triumph des Willens – 1935 Kaynak:

<https://cdn.cinematerial.com/p/500x/n9eahz4v/triumph-des-willens-german-movie-poster.jpg>

John Heartfield’ın “Yaşasın Tereyağının Hepsi Bitmiş!” (1935) isimli yapıtı ise, totaliter rejime eleştiri getiren, muhalif söylemi içinde barındıran bir çalışma olma özelliğini taşır. John Heartfield, George Grosz, Ernst Kirchner, Felix Nussbaum, Max Beckmann gibi sanatçıların bu dönemde muhalif bir söylemi ve dünya görüşünü savunduğu ifade edilebilir. Buna karşın iktidarın ülküsüne hizmet eden sanatçılara örnek olarak gösterilebilecek Hubert Lanzinger, Adolf Ziegler, Josef Thorak, Arno Breker gibi isimler iktidarın ideolojisini benimsemiş ve bu bağlamda yapıt üretmiş sanatçılardır.

Savaş sonrasında dünyada esen değişim rüzgarlarının ve devam eden belirsizlik ortamının, birçok toplumsal olayın etkisiyle sanatçıyı, bu olayların hem gözlemcisi hem de katılımcısı konumuna çektiği düşünülebilir. Toplumsal olayların; siyasi, sosyal ve ekonomik alanları kapsadığı kadar felsefi, bilimsel ve sanatsal dünyayı da etkilediği söylenebilir.

Soğuk savaş olarak tanımlanan dönemde, dünya iki eksene ayrılmış ve kutuplaşmıştır. “Avrupa’nın bir güç merkezi olarak dünya politika sahnesinden çekilmesinden sonra, dünya en

az yirmi yıl kesin çizgileriyle ABD ve Sovyetler Birliği'nin çevresinde 'iki kutuplu' bir nitelik kazandı.”¹⁹ Politik ve siyasî çekişmelerin toplumsal etkisinin, kendini sanat ve bilim dünyasında da gösterdiği söylenebilir. İki eksenli yeni dünya, mücadele alanı olarak tercihini insan hayatının her noktası olarak seçmiştir.

*“Soğuk Savaş, 1950'lerin başındaki Kore Savaşı'ndan, 1950-60'lardaki Sovyet işgallerine ve CIA'in tertiplediği olaylara, 1970'lerdeki yumuşamadan 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılmasına kadar geçirdiği tüm evrelerde, 20. yüzyıl sonlarının başat siyasî-askerî mücadelesi olmasının yanı sıra, dünyanın nasıl yorumlanacağıyla ilgili bir mücadele ve postmodernizmin habercisiydi. Bilimden teknolojiye, edebiyattan felsefeye kadar her alanda, iki kutup birbirini tanımlamaya çalıştı.”*²⁰

Bu motivasyon iki cepheyi siyaseten ve kültürel olarak birbiri üzerinde hakimiyet kurmaya ve bunu yaparken her yolu kullanmaya itmiştir. Sanatın bu dönemdeki misyonunun bu bağlam üzerine konumlandığı ve Batı dünyasının Doğu dünyasına, Doğu dünyasının da Batı dünyasına olan eleştirisine bir araç olarak hizmet ettiği görülür.

*“Soğuk Savaş'ın ikili karşıtlıklarının sanatta Amerikan soyut sanatı ile Sovyet sosyalist realizmi biçiminde tezahür ettiği kabul edilir. Oysa bu iki kutup arasında, pek çok durumda olduğu gibi, karmaşık ve nüanslı bir alan uzanır. Küresel sanat hareketlerinin, içinde üretildikleri sosyo-ekonomik ve siyasî bağlamları yansıtmaya ve saptırma biçimlerini anlamının en iyi yolu, bu bağlamların iç içe geçmiş katmanlarını ortaya çıkarmaktan geçer.”*²¹

1950'ler dünyası, sanatın her alanında eleştirinin, muhalif tutumun yükselişine hizmet ettiği bir dönem olarak tarif edilebilir. Özellikle Vietnam Savaşı süresince Amerikan toplumu, savaş karşıtlığını toplumsal protesto gösterileriyle ve sanat aracılığıyla göstermiştir. Vietnam Savaşı temelde ABD'nin küresel bir güç olarak totaliter blokun karşısında yerini alarak komünizmin yayılmasını engellemek için başlattığı bir savaş olma özelliği taşır. Savaşın getirdiği ekonomik daralma ve savaş karşıtlığı, 1960'lardan itibaren kendini göstermeye başlar. Savaşın kimliği Amerika'da başlayan protesto gösterilerinin hedef noktasıdır. Toplumsal muhalefetin oluşma aşamasında sivil toplum örgütlerinin yanı sıra önemli figürler savaş karşıtı tutum takınmışlardır.

¹⁹ Oral Sander, **Siyasi Tarih 1918-1994**, 25. Baskı Ankara: İmge Kitabevi, 2015, s.201.

²⁰ Lydia Pyne, Sosyalist Realizmden Pop Art'a: Soğuk Savaş Döneminde Sanat, e-skop, 7/4/2019, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sosyalist-realizmden-pop-arta-soguk-savas-doneminde-sanat/4787>, (9 Mayıs 2019).

²¹ Lydia Pyne, Sosyalist Realizmden Pop Art'a: Soğuk Savaş Döneminde Sanat, e-skop, 7/4/2019, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sosyalist-realizmden-pop-arta-soguk-savas-doneminde-sanat/4787>, (9 Mayıs 2019).

İngiliz müzik grubu Beatles, aktivist Malcolm X ve boksör Muhammed Ali savaşın nedenselliğini sorgulayarak toplumu bu yönde bilinçlendirmeye çalışmışlardır. Cassius Marcellus Clay Jr ismiyle bilinen M.Ali bu karşıtlığı şöyle ifade eder:

“Louisville’de (doğduğu şehir) insanlar hala ‘pis zenci’ diye çağrılıp köpek muamelesi görüyorken ve en basit haklarından bile mahrumken benden üzerime bir üniforma geçirip 10.000 mil ötedeki bir ülkede bomba atıp kurşun sıkmamı nasıl beklerler? Hayır, 10.000 mil öteye gidip beyaz köle efendilerinin beyaz olmayan başka bir millet üzerine baskı kurmalarına, onları öldürmelerine, evlerini yakmalarına yardımcı olmayacağım. Gün böyle kötü işlerin sona ermesinin günüdür. Böyle bir tavır içinde bulunmanın bana milyonlarca dolara mal olacağını söylediler. Daha önce de söyledim ve yine söylüyorum: Benim halkımın gerçek düşmanı burada, Amerika’da. Kendi özgürlüğü, kendi adaleti ve eşitlik için savaşan o insanları köleleştirmede kullanılan bir maşa olmayacağım. Dinimi, halkımı ve kendimi küçük düşüremem. Eğer bu savaşın benim 22 milyonluk halkıma özgürlük getireceğini düşünseydim kendim gidip orduya katılırdım. Kendi inandığım değerler için direniyorum. Kaybedecek hiçbir şeyim yok. Beni hapse atacaklarmış, ne olmuş sanki? Zaten 400 yıldır hapisteyiz.”²²



Resim 4- Muhammed Ali – 1971- Vietnam Savaşı Kaynak:

<http://sunsetsportsworldwide.com/wp-content/uploads/2016/12/to-celebrate-muhammad-ali-s-legacy-we-must-live-by-his-principles-1465363061-2333.png>

²² “Bu sizin savaşınız” diyerek Vietnam savaşına katılmayı reddeden Mohammed Ali yaşamını yitirdi, 2016, <https://vicdani-ret.org/bu-sizin-savasiniz-diyerek-vietnam-savasina-katilmayi-reddeden-mohammed-ali-yasamini-yitirdi/> Erişim: (5 Temmuz 2019)

1969 yılında Washington’da düzenlenen protesto gösterisine yaklaşık 250.000 kişi katılım göstermiş ve o güne değin en kalabalık savaş karşıtı gösteri yapılmıştır. Savaş karşıtlığının sanat alanındaki yansımaları ise galerilerin aksine sokaklarda görülmektedir. “Benimsenmiş ahlâkî düşüncelere karşı çıkan savaş karşıtı veya ajitatif feminist çalışmaların insan topluluklarına ulaşabileceği ‘sokaklarda’ veya bağımsız basında sergilenmesi daha uygun görünmektedir.”²³ Heykeltıraş Mark di Suvero tarafından tasarlanan 18.3 metre yüksekliğindeki ‘Barış Kulesi’ protest sanatçılar tarafından desteklenmiştir. Yapıt, dünyanın çeşitli yerlerinden savaş karşıtı sanatçılar tarafından gönderilen materyallerle birlikte sergilenmiştir.



Resim 5- Mark Di Suvero – Barış Kulesi – 1966 Kaynak: 1- https://eastofborneo.org/wp-content/uploads/2016/08/03_steel.jpg

New York kentinde aralarında Leon Golub’ın ve Nancy Spero’nun da yer aldığı 600 muhalif sanatçının katıldığı Kızgın Sanatlar Haftası düzenlenmiştir. Gerilla Sanatı Eylem Topluluğu’nun performatif eylemlerin de düzenlendiği dönemde sanatın savaş karşıtı muhalif dili, egemen sermayeyi eleştirmiş ve savaşın finanse edilmesiyle ilişkisi olduğunu ilan etmiştir.

21 yıl süren ve yaklaşık olarak 5 milyon insanın hayatını kaybettiği Vietnam Savaşı’nın sonucunda özellikle Amerikan toplumunda savaş karşıtı gruplar ve sivil toplum

²³ Clark, s.151

hareketleri ortaya çıkmıştır. Muhafif sanatın gelişiminde bir kırılma noktası olarak gösterilebilecek bu dönem ve sanatın bu dönemdeki rolü, savaş karşıtlığının muhalif dille ifadesi ve sermaye-savaş-sanat ilişkisindeki bağın sorgulanması olarak da nitelenebilir.

II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa; normalleşme, kentlerin toparlanması, ekonomik düzensizliğin giderilmesi gibi etapların geçişine sahne olmuştur. 1940-1950 arasındaki bu dönemde sanat merkezi ekseninin Avrupa'dan Amerika'ya kaydığı görülür.

Savaş sonrası toparlanma döneminde normalleşme çabaları içinde olan Avrupa, şiddetin yarattığı sosyolojik değişimlerle mücadele ederken bunların sebebiyet verdiği toplumsal huzursuzluklara da sahne olmuştur. 1960'ların ikinci yarısından başlayarak halk kitlelerindeki hoşnutsuzluğun artmasıyla başta Fransa'nın Paris kentindeki öğrenci hareketleri, Avrupa'nın birçok kentine sıçramıştır.



Resim 6- Paris 1968 Kaynak: 1-

https://d7hftxdivxxvm.cloudfront.net/?resize_to=width&src=https%3A%2F%2Fartsy-media-uploads.s3.amazonaws.com%2FVSOZEKPt5DMstda4E4xh3A%252FGettyImages-558668907.jpg&width=1200&quality=80

“1968 Mayıs Olayları'nın Avrupa'nın diğer önemli şehirlerinden de benzer eylemlerin gerçekleşmesine neden olduğunu ve bu eylemlerin de 68 hareketini desteklediğini gören Fransız öğrencilerin yeni sloganlarından biri “Roma...Berlin...Madrid...Varşova...PARIS” olmuştur.”²⁴

²⁴ Clark, s.163.

Avrupa'nın farklı kentlerinde başlayan öğrenci olaylarının, sanatın toplumsal olaylardaki etkin rolünü ortaya çıkardığı görülür. Bu bağlamda Ali Artun sanatın siyasetle olan ilişkisine dikkat çeker ve şu yorumu yapar:

“1968 başkaldırısı, geriye doğru düşünülduğünde, sanatla siyaset ilişkisinde de önemli bir durak. Çünkü 1968'in örgütlenmesinde son derece etkin olan Sitüasyonist hareket; yani Sürrealizmden, Dada'dan, 20. yüzyıl avangardının mirasından yükselen, Guy Debord'un lideri olduğu Sitüasyonist hareket, sanatla devrimci eylemi özdeşleştiriyordu. Bu da tabii çok radikal bir düşünce. Ve bunun etkileri hâlâ sürüyor.”²⁵

Dünyada devam eden değişim hareketleri, ABD'de başlayan feminist hareket, çeşitli kollarla önce Londra'ya daha sonra Avrupa'nın çeşitli kentlerine yayılmıştır. Feminist hareket, düzenlenen protesto gösterileriyle kadının vatandaşlık hakkını, toplumdaki yerini, tanımını, radikal bir söylem kullanarak eleştirir. Feminizmin genel özelliği ataerkil toplum yapısı üzerindeki eleştirisidir. 1960 sonrası artan siyasi hareketlilik, toplumsal örgütlemelerdeki artış kendisini feminist harekette de gösterir. Simone de Beauvoir bu ilişkiyi şöyle açıklar:

“Feminizm tarihinin mühim bir parçası 68'de başlar. 68 insanlara, gençlere, lise ve kolej öğrencilerine, Draguignan'daki askerlere sorunlarla kendi başlarına başa çıkmaları gerektiği fikrini verdi. Aynı zamanda kadınlar da, kanunlara ya da hükümlere başvurmadan ya da belki onları arzulararak hatta tamamen yeni yollarla savaşılarak meseleleri kendi ellerine almaya karar verdiler. Bunların hepsi 68 ile başladı. 68'in bir başka sonucu birçok kadının solcu gruplara dahil olmasıdır. Politik olarak eşit olması gereken yoldaşları arasında hala “kadın” muamelesine maruz kaldıklarını gördüler: erkekler konuşma yaptı, kadınlar kağıda geçirdi. Erkekler politika tartıştı, kadınlar kahve servisi yaptı. Ve bu onların en demokratik ve eşitlikçi organizasyonlarda bile kadınlara hala “kadın” muamelesi yapıldığını fark etmelerini sağladı. Öyleyse “ Haydi kadınlar olarak bir araya gelelim ve statümüzü değiştirmek için kendi savaşımızı yöneterek değişimi şiddetle talep edelim.”²⁶

Feminizm kadın haklarındaki eleştirisinin yanında, ırkçılığa karşı olan duruşuyla ötekileştiren her çeşit söylem ve politikaya karşı toplumsal muhalefet dilini tercih eder. Dolayısıyla feminist hareket sadece kadın hakları çerçevesinde kalmamış, genişleyerek birçok olaya karşı refleks geliştirmiştir. Feminist yazar Sara Ahmed bu çerçeveyi şöyle çiziyor:

“Bana göre feminist özgürlük düşünde herkes için özgürlük olmalı,

²⁵ Ali Artun, ODTÜ'de 1968 ve Sanat, e-skop, 18/12/2016, <https://www.e-skop.com/skopbulten/odtude-1968-ve-sanat/3200>, (10 Mayıs 2019).

²⁶ Simone de Beauvoir: Neden Feministim? (1975) <https://www.youtube.com/watch?v=VUWO161uG5s> Erişim: (5 Temmuz 2019)

birinin tükenmişliğini diğerine aktarmak değil. Bireylerin, kuruluşların, polisin ve devletin uyguladığı şiddetten arınmış bir özgürlük olmalı. Bir hayatın nasıl kurulacağına karar verme özgürlüğü, başkalarının olduğu yerlere girme ve onlarla birlikte yaşama özgürlüğü, kişinin kimliğini cinsiyetlendirilmiş varlıklar olarak kendi diliyle ifade etme özgürlüğü, birbirimizin özgürlüklerine katılabileceğimiz koşulların yaratılması şeklinde bir özgürlük olmalı. Böylece feminist bir özgürlük ve adalet düşünde yere yakın, var olana yakın olunmalı: Düşümüz, var olma mücadelelerinden doğuyor.”²⁷



²⁷ Gazeteduvar, 'Feminizm yaşanmalı': Sara Ahmed ile röportaj, 07 Şubat 2018, <https://www.gazeteduvar.com.tr/dunya-forum/2018/02/07/feminizm-yasanmali-sara-ahmed-ile-roportaj/> (29 Temmuz 2019)

1990 sonrası feminist hareketin gelişimi içerisindeki eleştirel düşünce biçimi, kendisini kadın anlayışındaki algılar ve pratikler üzerinde gösterir. Feminizmin kendi içerisindeki eleştirisi, bu anlayışın orta ve üst beyaz kadın sınıfı tanımlamasına sıkışmasıdır. Bu dönemde kadın kimliği ve kadın hakları mücadelesi kendini daha çok kadına şiddet, cinsellik, kadının bir birey olarak güçlendirilmesi şeklinde gösterir. Bununla beraber feminizm; toplumsal olaylara karşı yaklaşımını ve mücadele sahasını daha da genişleterek milliyetçilik, siyaset, iktisat ve etnisite gibi alanlara taşımıştır.

1970’li yılların ilk yarısında Orta doğu, politik olarak değişime sebep olacak olaylara sahne olmaktadır. Mısır ve Suriye’nin 1973 yılında İsrail’e savaş açmasıyla patlak veren Yom Kippur Savaşı bölgeyi etkilediği kadar dünya genelini de etkilemiştir. Savaş sürecinde ortaya çıkan 1973 petrol krizi küresel anlamda geçmişte yaşanan büyük ekonomik buhrandan sonra bölgeyi ve çevresini etkisi altına almıştır. Aynı dönemde Latin Amerika’da gerçekleşen müdahaleci Amerikan politikası, başta Guatemala olmak üzere, Şili, Peru, Brezilya gibi ülkelerde etkin olmuş ve neo-liberalizmin doğuşuna yeni bir saha açmıştır. 1980 ve sonrası dönem birçok açıdan bir dönüm noktasıdır. Bu dönem, globalleşen yeni dünyanın iki figürü konumunda olan ABD ve Sovyetler Birliği arasındaki yumuşama dönemidir. Oral Sander bu dönemi şöyle tarif eder:

“Yumuşamayı en basit biçimiyle, bloklar arasında karşılıklı “söz düellosu” ile savaş tehlikesinin azalması ve komünist ile komünist olmayan devletler arasında siyasal, ekonomik, kültürel ve teknolojik anlaşmaların sayılarındaki artış olarak tanımlamak mümkündür.”²⁸

1980’li yıllarda başlayan yeni süreç içerisinde Avrupa’da başlayan çözümlere dair örnek olarak gösterilebilecek olaylardan en önemlisi hiç şüphesiz Berlin Duvarı’nın yıkılmasıdır. 1961’de yapılan Berlin Duvarı soğuk savaş sonrası iki rejim arasındaki uluslararası çekişmenin mikro ölçekte yansımalarının temsili olarak tanımlanabilir. Duvar’ın Berlin’in Doğu yakasında yaşayan insanlar için ifade ettiği anlam, Batı yakasında yaşayan insanlarınkinden farklıdır. Doğu Almanya’da yaşanan politik dengesizlik, duran ekonomik hayat ve baskı unsurlarının artışı toplumun çoğunluğunu Batı Berlin’e doğru kaçmaya zorlamış, bunun sonucunda 1989 yılında nihaî bir kararla insanların serbest dolaşım yapabilecekleri duyurulmuştur. Berlin Duvarı’nın yıkımı sonrasında Yazar Nato Thompson şöyle açıklar:

²⁸ Sander, s.445

“Berlin Duvarı'nın yıkıldığı 1989'dan sonra ortaya yeni bir neoliberal düzen çıktı. Kabaca tarif edecek olursak, politik bir düzen olarak neoliberalizm, serbest ticaret ve serbest piyasaya imtiyazlar tanıyarak toplumsal önceliklerin belirlenmesinde özel sektörün rolünü artırırken, aynı önceliklerin korunmasında ve kollanmasında kamuya düşen görevin ve devletin bu doğrultudaki işlevinin ağırlığını azaltır. Kapitalizm-yanlısı bu yönetim anlayışı mevcut jeopolitik ve toplumsal haritayı radikal bir biçimde şekillendirdi.”²⁹

Berlin Duvarı'nın yüzeyine yapılan grafitiler ve duvar resimleri muhalif sanatın bir yapı üzerinden anlatımına ışık tutar. Duvar yüzeyinde özgürlük, siyasal söylemler, sloganlar ve bu tür konuları barındıran çalışmalar, muhalif dilin çoklu anlatım örnekleriyle doludur.



Resim 7- Berlin Duvarı 1989 Kaynak: https://1.bp.blogspot.com/-JnNkeCXdgw4/WdhLFPZpciI/AAAAAAAAAORs/1IR1iU0YKCgKKDwOPL LtU02mCFiSk3Lw CLcBGAs/s1600/The_story_of_Berlin_Wall%2B%25281%2529.jpg

Avrupa Birliği'nin kurulmasıyla Batı Avrupa'nın bütüncül bir siyasal yapıya kavuşması, 1990'lı yılların önemli siyasal gelişmelerinden biri olarak görülebilir. Orta Doğu'da patlak veren Körfez Savaşı ise petrol ve enerji mücadelesinin bir başka ayağı olarak ortaya çıkar. Savaş sonucunda bölgede yaşanan nüfus değişimi ve göç ise 90'lı yıllardan başlayarak günümüze gelen süreçte bölgenin ve dünyanın en önemli problemlerinden biri olarak güncelliğini korur.

²⁹ Nato Thompson, Neoliberalizm ve Spektaküler Yaşamın Doğuşu, e-skop, 18/11/2015, <https://www.e-skop.com/skopbul-ten/neoliberalizm-ve-spektakuler-yasamin-dogusu/2700>
Erişim: (5 Temmuz 2019)

1994'te Afrika'da politik hareketlilik Ruanda Cumhuriyeti'nde yaşanmıştır. Ruanda'da başlayan soykırımın yaklaşık olarak 1 milyon insanın hayatını kaybetmesine sebebiyet verdiği söylenmektedir. Birleşmiş Milletler 'in ve Fransa'nın politik ve askerî tutumu soykırımın eleştirel noktalarından biridir. Ayrıca söz konusu soykırım modern dönemde yaşanmış olma özelliği taşımaktadır.



Resim 8- Ruanda Soykırımı 1994 Kaynak:

<https://image.yenisafak.com/resim/upload/2019/02/08/03/02/df49d0d5rwandaintheeyesofhistory.jpg>

2000'li yıllardan itibaren dünyanın gittikçe küreselleştiği, teknolojik gelişmelerin kendisini; bilim, sanat, siyaset ve sosyal dünyada gösterdiği bir dönem başlar. Bu gelişmeler sonucunda iletişim artık global manada sınırsızdır. Milenyum Çağı olarak adlandırılan bu dönemin majör olayı 11 Eylül 2001'de ABD'de iki farklı noktada gerçekleştirilen terör saldırıdır. New York'ta bulunan İkiz Kuleler ve Birleşik Devletler Savunma Bakanlığı'nın karargâhı olan Pentagon'a teröristler tarafından kaçırılan yolcu uçaklarıyla yapılan saldırı sonucu 2 binin üzerinde insan yaşamını yitirmiştir.



Resim 9- 11 Eylül Saldırıları 2001 Kaynak: <https://img-s1.onedio.com/id-540f7a1479754b4545e62d9a/rev-1/raw/s-0fa5c4029c1ddd2a9135ba7bd846d8c5bc7f2ed4.jpg>

Neredeyse bütün dünyanın canlı olarak izlediği terörist eylem sonucunda ABD öncelikle failerin saklandığı Afganistan'a ve daha sonra 2004 yılında Irak'a savaş açmıştır. Savaşın başlamasından kısa bir süre sonra dünyanın hemen hemen her yeri savaş karşıtı protesto gösterileriyle toplumsal olaylara sahne oldu. Savaşın nedeninin sorgulanmasına ve eleştirilmesine olanak sağlayan bu gösterilerin, 11 Eylül Saldırıları'nın komplo olabileceği fikrinin ortaya atılmasına ve tartışılmasına zemin hazırladığı söylenebilir. Irak Savaşı süresince yapılan askerî operasyonlar sonucunda ortaya çıkan yıkım ve insanlık adına utanç verici görüntüler, bütün dünyaya servis edilmiştir.



Resim 10- Ebu Garip Hapishanesi Kaynak: https://gdb.voanews.com/F2C96154-83C5-4A10-AF55-45E745DA7730_w1024_q10_s.jpg

Özellikle ABD ordusunun Ebu Garip Hapishanesi'nde tutuklulara yaptığı işkencelerin görüntüleri insan hakları savunucuları tarafından sert şekilde eleştirilmiş olsa da faillerin aldıkları cezalar tartışma konusudur. "...Ebu Garip Hapishanesi'nde işlenen işkence ve cinayet gibi suçlar nedeniyle sadece alt rütbeliler ceza aldılar ve cezalar da çoğunlukla Bush döneminde verildi..."³⁰

Savaş sonrası yıkımın sonuçlarının görüldüğü Orta Doğu; şiddetin, politik olarak karmaşanın, nüfus değişiminin en etkili biçimde görüldüğü bölge olma özelliği taşır. Günümüzde hala insanlık için en büyük problem niteliğinde olan göç sorununun altında yatan neden hiç şüphesiz enerji yatakları üzerindeki güç savaşlarının yarattığı terör ve yıkımdır. Üçüncü dünya olarak adlandırılabilir olan bölgenin politik geçmişinin, bu yerel problemlerin küresel yansımalarının gelecekte de devam edeceği öngörüsünü destekler nitelikte olduğu söylenebilir.

2011 yılında Occupy Wall Street (Wall Street'i İşgal Et) ismiyle New York'ta gerçekleşen toplumsal hareket, ABD'de artan ekonomik bunalımın doğurduğu bir eylem olma özelliği taşır.



Resim 11- Occupy Wall Street – 2011 Kaynak:

<https://moneydotcomvip.files.wordpress.com/2016/09/gettyimages-565995335.jpg>

³⁰ Jürgen Elsässer, **Gölge Hükümet 11 Eylül'den Obama'ya Amerikan Derin Devletinın İcraatları**, 2.Baskı İstanbul: Kaynak Yayınları, 2014, s.136

17 Eylül 2011'de, Birleşik Devletler için ekonominin kalbi olarak görülen Wall Street'te, Kanadalı aktivist kültür dergisi Adbusters'in öncülük ettiği halk eylemleri ve toplumsal hareket başlangıçta yeterli desteği bulamasa da, zamanla kitleler eylemin beşiği olan Zuccotti Parkı'nda bir araya gelmişlerdir. Farklı ülkelerde de taraftar bulan bu hareket neredeyse bütün büyük başkentlerde benzeri eylemlerin yapılmasına sebep olmuştur.

"...Aslında 2007'de başlayan ekonomik krizin giderek geniş kitlelerin canını daha fazla yakmaya başlaması Wall Street eylemcilerinin destek bulmasında önemli rol oynadı. İşsizlik oranı %9.1'de seyrederken, Latin kökenlilerde %11.3'e, siyahlarda ise %16.8'e yükseliyordu. Dönüp 29 Bunalımının tarihine bakanlar da, kitlesel direnişlerin 29'da, 30'da değil asıl 1935'ten sonra başladığına dikkat çekiyorlar. Eylemciler Zuccotti parkının adını "Özgürlük Meydanı" olarak değiştirirken Mısır'ın Tahrir Meydanı'ndan ilham aldıklarını açıkça ifade ediyorlardı. Mayıs'ta başak veren Madrid'in Puerta del Sol Meydanı merkez üslü İspanya "öfkeli hareketi", Atina'nın Sintagma Meydanı'ndaki kararlı direniş, Şili öğrencilerinin geniş kitle desteği kazanan eylemleri, İsrail orta sınıflarının "artık yeter!" çığılığı Wall Street ayaklanmasının koşullarının olgunlaştığına delalet ediyordu."³¹

ABD'de ekonomik olarak ortaya çıkan negatif sürecin alt başlıklarında yer alan işsizlik, gelir adaletsizliği, cinsiyetçilik ve ırk ayrımcılığı gibi konuların; kitlelerin harekete geçmesine, toplumsal muhalefetin oluşmasına ve neo-liberal yapının bu denli güçlü bir şekilde eleştirilmesine olanak sağladığı söylenebilir.

"Neo-liberal ideolojiye göre bireyler rasyonel öznelerdir. Esnek emek piyasalarında girişimcilikle, bilgilerini ve becerilerini sürekli eğitim yoluyla artırarak kendilerini pazarlamalıdır. Eğer bunu başaramayıp işsizlikle karşılaşır veya düşük ücretli işlerde çalışmak zorunda kalırlarsa, sorumluluk kendi omuzlarındadır. Aynı şekilde akılcı vatandaşlar olarak kredi kartı borcunu ödeyememeleri, mortgage yoluyla aldıkları evlerinin haczedilmesinin vebali kendi boyunlarındadır. %99 hareketi, bu bireyci tezleri geniş kitleler nezdinde açığa çıkarma, devletin iş-aş verme, eğitim, sağlık gibi sosyal sorumluluklarını hatırlatma anlamında Amerikan toplumuna eşik atlatacak gibi görünüyor."³²

Dolayısıyla neo-liberal yapının pratik ve teorik olarak sorgulandığı Wall Street'i İşgal Et eylemleri, geleceğe yönelik yeni projeksiyonların oluşmasına imkan vermiştir.

³¹ 10 soruda Wall Street'i işgal et, 2011, <https://www.cnnturk.com/2011/guncel/10/22/10.soruda.wall.streeti.isgal.et/634047.0/index.html>, (8 Temmuz 2019)

³² 10 soruda Wall Street'i işgal et, 2011, <https://www.cnnturk.com/2011/guncel/10/22/10.soruda.wall.streeti.isgal.et/634047.0/index.html>, (8 Temmuz 2019)

2.2.1 SANATIN SİYASALLAŞMASI BAĞLAMINDA SANAT AKIMLARI

Toplumsal olaylar sanatın siyasallaşmasında önemli bir etken olarak gösterilebilir. Özellikle 20.yüzyılın ilk çeyreğiyle birlikte değişen dünya ile beraber sanatın yönünü farklı arayışlara, yorumlamalara, ifadelere ve denemelere çevirdiği görülmektedir. 1900-1915 dönemi Kıta Avrupası Dünya Harbi'ne doğru hızla giderken bazı sanatçılar İsviçre'de bir araya gelerek yaklaşmakta olan büyük tehlikeye dikkat çekmek ve anti-milliyetçi bir muhalif tutum sergilemek için bir toplanmışlardır. Sanatçıların savaşın ortaya çıkardığı bütün yıkımı, sosyal ve toplumsal anlamdaki bütün düş kırıklıklarını sanatı kullanarak toplumun önüne serdikleri söylenebilir.

Dada, harbin yanı sıra özellikle resim ve heykel alanındaki sanat anlayışını açıkça reddederken gelenekselleşmiş bütün kabullere karşı 1916 yılında İsviçre'nin Zürih kentinde, Hugo Ball tarafından açılan Cabaret Voltaire'de yeni bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Zürih'te ortaya çıkan dada zamanla Berlin, Köln, Hannover, Paris ve New York gibi şehirlere yayılır. Hugo Ball'ın Cabaret Voltaire'i dada akımının doğuşunda önemli bir yere sahiptir ve sanatçılar için bir toplanma mekânı olması nedeniyle özel bir yerdedir. Sanatçılar burada sayısız etkinlikler yapmış ve söz konusu mekân sanatçıların buluşma yeri olmuştur. Ball bu bağlamda şunları ifade eder:

“Cabaret Voltaire'i, İsviçre'de benim gibi özgürlüğün tadını çıkararak, tadını çıkardığını da göstermek isteyen birkaç genç olabileceğini düşünerek açtım. Mekanın sahibi Herr Ephraim'e gidip, 'Herr Ephraim, lütfen bana bir yer kiralayın, bir gece kulübü açmak istiyorum' dedim. Sonra bazı tanıdıklarına gidip, 'Lütfen bana bir resim verin, desen ya da gravür verin. Bir gece kulübünde sergi açacağım dedim. Bundan sonra Zürih basınındaki dost canlısı insanlara gidip, 'Lütfen gazeteye birkaç ilan koyun. Uluslararası bir kabare açılacak. Çok güzel şeyler olacak' dedim. Resimleri aldım, ilanlar çıktı. 5 Şubat'ta kabaremizi açtık. Matmazel Hennings ile Matmazel Leconte Fransızca ve Danca şarkılar söylediler. Herr Tristan Tzara Rumence şiirler okudu. Bir balalayka orkestrası çok hoş halk şarkıları söyledi ve halk dansları yaptı. Kaberinin afişini yapan Herr Slodki'den, ayrıca kendi resimleri ve koleksiyonundaki birkaç Picasso dışında arkadaşları O. Van Rees ve Arthur Segall'den aldığı resimlerden getiren Herr Hans Arp'tan büyük destek aldım. Kabarede yer almayı kabul eden Mösyöler Tristan Tzara, Marcel Janco ve Max Oppenheimer da çok destek oldular. Önce bir Rus gecesi, kısa bir süre sonra da Fransız gecesi (ki bu gecede Apollinaire, Max Jacob, Andre Salmon, A. Jarry, Laforgue ve Rimbaud'dan okumalar yapıldı) düzenledik. 26 Şubat'ta Berlin'den gelen Richard Hülsenbeck, 30 Şubat gecesi müthiş bir zenci müziği konseri verdi (toujours avec la grosse caisse : boum boum boum boum – drabatja mo gere drabatja mo bonooooooooooooo -). Konserde Mösyö Laban da vardı ve pek hevesliydi. Herr Tristan Tzara da kendisi, Hülsenbeck

ve Janco'nun katılımıyla Henri Barzun ve Fernand Divoire'in şiirlerinin okunmasının yanı sıra kendi kompozisyonu olan bir simultane şiir gösterisi düzenlendi. (ki bu hem Zürich'te hem dünyada bir ilkti); kitapçığımızın altı ve yedinci sayfalarında bu şiiri bulabilirsiniz. Elinizdeki bu kitapçık, Fransa, İtalya ve Rusya'daki dostlarımızın desteğiyle yayımlandı. Amacı, halkı Cabaret Voltaire'in etkinliklerinden ve savaşın ve milliyetçiliğin ötesinde, başka idealler için yaşayan birkaç bağımsız ruhtan haberdar etmektir. Burada toplanmış sanatçıların bir diğer hedefi de uluslararası bir derginin yayımlanmasıdır. La revue paraitra aZurich et portere le nom 'Dada' ('Dada'). Dada Dada Dada Dada."33

Dada açıkça mevcut düzene, sabit fikir anlayışına, toplumu ve sanatı şekillendiren her şeye karşıdır. Eski dünyaya ait düşünsel kalıplara, sorgusuz kabullere set çeker. Kendisi de dâhil her şeye karşı bir tutum takınır. Dönemin akademik sanattaki hâkim anlayışları olan kübizm ve fütürizme bu bağlamda eleştirisini getiren dadaistler, sanatta yeni bir dil kullanmayı tercih eder. 23 Temmuz 1918'de yayınlanan Dada Manifestosu, bu bağlamda dadanın felsefesini, üretim metodolojisini, mantığını, ne yaptığını, hangi malzemeleri kullandığını açıklar.

"...DADACI TİKSİNTİNİN bütün olanaklarıyla, zorlu bir savaşı bildiriyorum. Ailenin yadsınmasına yol açabilecek tiksintinin her ürünü dada'dır; yıkıcı eylem halindeki bütün varlığının yumruklarını havaya kaldırarak protesto: DADA; uzlaşmanın ve inceliğin edepli cinselliğiyle şimdiye kadar kolayca reddedilmiş bütün olanakları tanıma: DADA; mantığı ve yaratıcılık yoksunlarının dansını ortadan kaldırma: DADA; uşaklarımızın değer diye yerleştiği her hiyerarşi ve sosyal denklemi ortadan kaldırma: DADA; her nesne, bütün nesnelere, duygular ve karanlıklar, görünüm ve paralel çizgilerin açık çarpışması, birer yoludur savaşmanın: DADA'nın; belleği yok etmek: DADA; arkeolojiyi yok etmek: DADA; peygamberleri yok etmek: DADA; geleceği yok etmek: DADA; kendiliğindenliğin dolaysız ürünü olan her tanrıya tartışmasız, mutlak inanç: DADA; bir uyumdan zarafetle, önyargısızca öteki küreye atlama; sesli bir disk gibi fırlatılıp atılmış bir sözün yörüngesi; zamanın çılgınlıklarına kapılmış bütün bireyselliklere saygı: ciddi, ürkek, çekingen, zorlu, güçlü, kararlı, coşkulu; ibadethanesini her tür ağır ve yararsız eşyadan arındırmak; kırıcı ya da sevdalı düşünceyi tükürerek dışarı atmak ışıltılı bir çağlayan gibi, ya da onu hep içinde tutmak –fark etmeyeceğini bilmenin verdiği hoşnutlukla– baş meleklerin bedenleri ve ruhlarıyla süslü, soylular için böceklerden temizlenmiş çalılıklarda duyulan aynı yoğunlukla. Özgürlük: DADA DADA DADA, kasılmış acıların uluması, karşıtların ve bütün karşıtlıkların birbirine dolaşması, grotesklerin, sonuçsuzlukların: HAYATIN."34

Dada akımının sanat üzerindeki tesiri, dönemi içerisinde birçok anlayışı ve üretimi

³³ Ahu Antmen, **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 3.Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010, s. 122

³⁴ / Dadanın 100. Yılı / Tristan Tzara ve Dada Manifestosu, e-skop, 16/4/2016, <https://www.e-skop.com/skopbulten/dada-nin-100-yili-tristan-tzara-ve-dada-manifestosu/2915>, (23.Haziran 2019)

teoride ve pratikte eleştirmesi şeklinde kendisini gösterir. Sanatın tanımını sorgulayan, alternatif bir çözüm ve yeni ifade biçimleri öneren dadacıların, bu noktada birden fazla dili tercih ettikleri ifade edilebilir. Dada akımının içerdiği muhalif ve devrimci söylem, felsefi olarak dinamizm içerirken mevcut üretim metotlarını, malzeme anlayışını ve felsefesini kendi içinde gösterdiği çelişkiler bakımından eleştirdiği söylenebilir. Andre Breton bu noktada şunları ifade eder:

“Kübizm bir resim okulu olmuştu, fütürizm siyasal bir hareket: Dada ise bir anlayıştır. Birini öbürünün karşıtı olarak ileri sürmek cahilliği ya da kötü niyeti gösterir. Din konusunda özgür düşüncenin bir kiliseyle hiçbir benzerliği yoktur. Dada da sanat konusundaki özgür düşüncedir. Okullarda metinlerle ve müzelere yapılan gezilerle ilgili açıklamalar dua gibi ezberletilip okutulduğu sürece bizler despotluk var diye bağırıp duracağız ve töreni bozmaya çalışacağız.”³⁵

Bu noktada dadaistler için dinamizmin getirdiği özgürlüğü ifade edebilecekleri alanlarda üretim yapmayı tercih ettikleri düşünülebilir. Bu bağlamda dadaistler için her şeyden önce dergi çıkarmanın, iletişimin ve etkileşimin ana noktası konumunda olduğu ifade edilebilir. Orta Avrupa'nın ve Amerika'nın çeşitli şehirlerinde dadacılar tarafından çıkarılan sayısız dergi bu metodun ispatı konumundadır. Francis Picabia tarafından çıkarılan 391 ve Cannibale Dergisi, Alfred Stieglitz tarafından çıkarılan 291, yanı sıra Henri-Pierre Roche, Beatrice Wood, ve Marcel Duchamp tarafından çıkarılan The Blindman ve Hugo Ball tarafından çıkarılan Cabaret Voltaire, Tristan Tzara tarafından çıkarılan Le Coeur à barbe, Dada Magazine dergileri, Theo van Doesburg tarafından çıkarılan De Stijl Magazine, Raoul Hausmann, John Heartfield, ve George Grosz tarafından çıkarılan Der Dada ve Louis Aragon, Andre Breton, ve Philippe Soupault tarafından Littérature dergisi örnek olarak gösterilebilir.

Resim, kolaj, fotomontaj, hazır nesne vb. teknikleri tercih ederek yapıt üreten dadacı sanatçıların üretimlerinin malzemeleri bakımından bu noktada dönemin hâkim anlayışından sıyrıldığı söylenebilir. Dada, sanat nesnesine yeni bir tanım getirerek hazır nesnenin de sanat yapıtı olabileceğini öne sürer. Marcel Duchamp bu konuda şunları ifade eder:

“...bir sanatçının elleri kesilse bile, yine de yapacağı seçimlerle kendine ait bir eser üretebilecektir. Ne de olsa palet kullanırken de renkleri seçersiniz. Dolayısıyla bir sanat yapıtında en önemli etmen seçimdir. Hatta ellerimizi kullanmakla neden uğraşalım diyerek bunu daha da ileri götürebilirsiniz. O halde sanatçının ellerini kullanarak yaratmadığı, yani salt yaptığı seçimlerle ortaya çıkan bir şey, tıpkı o kullandığı ready-made gibi

³⁵ Enis Batur, **Modernizm Serüveni**, 2.Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2015, s. 375

yaratılmış bir şeydir ve şahsım adına her koşulda geçerlidir...³⁶

Bu yorumdan hareketle Duchamp'ın sanat nesnesini görsel tatminden bağımsız, el emeği olmadan da sanat yapıtı saydığı fikri ortaya çıkar. Bu noktada ortaya konulan yeni tanımın, daha sonra ortaya çıkacak olan kavramsal sanat ve pop sanat gibi akımları da etkilediği ifade edilebilir. Hazır nesnenin sanat eseri olarak kullanımı veya kabulü noktasında mihenk taşı Duchamp'ın Çeşme (1917) başlıklı yapıtıdır. Marcel Duchamp, Richard Mutt ismini kullanarak Mott Works firması tarafından üretilen porselen pisuarı Bağımsız Sanatçılar Derneği'nin sergisine gönderir; sergi kurulu pisuarı sergilemez. "Bilindiği gibi, Dernek, Duchamp'ın ironik bir üslupla Çeşme adını taktığı eseri reddetmeyi yine de başarmıştır. Kurul başkanı pisuarın reddedilme kararını, sanat eseri olan şeylerin sergileneyeceğini söyleyerek gerekçelendirmiştir – ama pisuar sanat eseri değil, bir tesisat parçasıdır."³⁷ Duchamp bu gerekçe karşısında sanat nesnesinin üretim sürecinde el emeğinin bir gereklilik olmadığını, bunun sanatçının bir tercihi olduğunu savunur.



Resim 12- Marcel Duchamp – Çeşme – 1917 Kaynak:

https://d7hftxdivxxvm.cloudfront.net/?resize_to=width&src=https%3A%2F%2Fartsy-media-uploads.s3.amazonaws.com%2Fi-8Le397-h2ZTgLM1iMegw%252FMarcel_Duchamp.jpg&width=1200&quality=80

³⁶ Jean Antoine, Marcel Duchamp ile Bir Söyleşi, e-skop, 4/4/2013, <https://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchamp-ile-bir-soylesi/1218>, (26 Haziran 2019)

³⁷ Arthur C. Danto, **Sanat Nedir***, 2.Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2015, s:39

“...Bu pisuarı Bay Mutt’ın elleriyle yapıp yapmadığının önemi yoktur. O bu nesneyi Seçmiştir. Hayattan sıradan bir nesne almış, onu yeni bir bakış açısı ve başlık altında işlevinden soyutlayacak şekilde yerleştirmiştir. – O nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır...”³⁸ Sanat nesnesine getirdiği bu yeni yorum ve uygulama neticesinde, izleyiciye çok katmanlı bir süreç sunarken nesneyle sanat nesnesi arasındaki farkı da sorgulama noktasına çektiği söylenebilir.

“Sanat izleyicisi, böylece sanattan beklemeye hakkı olduğunu sandığı bir doyumdan yoksun kalmış oluyor, her zaman olduğu gibi, bir sanat yapıtını benimsemek ya da reddetmek rolü yerine, sergilenen yapıtın sanat olup olmadığını kendine sormak zorunda bırakılıyordu. Sanatçının bu durumda katkısı –buna katkı denilebilirse- en az düzeye indirgeniyor, sanat seyircisi de her türlü kültür değerlerinin yok olması sorunuyla karşı karşıya kalıyordu”³⁹

Dada sanatçılarının, sanattaki muhalif tutumlarını ifade etmek adına birçok teknik ve malzeme tercih ettiği söylenebilir. Dada, sanatın kendi estetik anlayışına duyulan karşıt duruşun yanı sıra toplumsal olaylara eleştirel bir dille karşılık verir. Bu bakımdan Alman sanatçılar John Heartfield ve Hannah Höch’ün yaptıkları fotomontaj ve kolajlarla politik söylemin içerisinde yer alırlar. Alman Dada topluluğu bünyesinde yer alan sanatçı Hannah Höch fotomontajın öncüsü konumundadır ve sanatçının bu özelliği bakımından dada içerisinde farklı bir yeri olduğu söylenebilir. Sanatçının savaş sonrası Almanya’nın iç karışıklıklarına politik bir dille eleştiri getiren Höch, “Dada Panorama” isimli yapıtı örnek olarak gösterilebilir.

“...Fotomontaj, Höch’ün Dada Panoramadaki grotesk travestiler örneğinde olduğu gibi hicivli etkiler yaratmada kolaylık sağlamanın yanı sıra, kompozisyonda yarattığı bozulma yoluyla savaş sonrasında Almanya’da çöken toplumsal düzenin durumunu simgelemektedir...”⁴⁰

Hannah Höch fotomontaj dili içerisinde toplumsal çöküşü, Weimar Cumhuriyeti’ni ve kadının toplumsal yerini sorgulayan birçok yapıt üretmiştir. Özellikle kadının savaş sonrası Almanya’da kazandığı yeni kimliği yapıtlarında işlemiştir.

“Höch’ün fotomontajları, savaşı henüz geride bırakan; imparatorluğu devirip devrimlere girişen; sanayide Taylorist dönüşümü yaşayan; kadın haklarında adımlar atan; fotoğraf, sinema ve kitle iletişiminde sıçrama yapan Weimar Almanyası’ndaki dönüşümlere sanki “yüzeyi parçalanmış kırık bir ayna” tutuyordu. Başat bir anlatısı olmayan,

³⁸ Antmen, s:128

³⁹ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, 5.Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2015, s:132

⁴⁰ Toby Clark, **Sanat ve Propaganda**, 2.Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011, s:39

sürekli çatışma ve kriz halinde olan, ayrıışık bir dünyayı yansıtıyordu.”⁴¹

Dada sanatçıların yenilik fikri sanatın salt anlamını ve üretim sahasını hedef almasının yanında farklı malzeme tercihi yaparak yeni bir biçimsel dil arayışını yansıtır. Dadacılar için farklı malzeme, oluşan yeni biçime hizmet eder. Bu bakımdan dadacıların sanat yapıtını oluşturma sürecinde malzeme farklılığının sınırlarında dolaştıkları söylenebilir. Farklı malzeme tercihinin önemli örneklerinden biri Raoul Hausmann’ın “Mekanik Kafa” başlıklı yapıtıdır. Malzemelerinin çeşitliliği ve ironik biçim dili, çağın eleştirisi olarak tanımlanabilir. “Raoul Hausmann’ın “Mekanik Kafa”sı, Dadacıların aklın iflası olarak gördüğü savaş ve saldırganlık ruhunun bir tür simgesidir.”⁴² Dadanın muhalif ve eleştirel dilinin açıkça okunduğu yapıt olma özelliğini taşıyan Mekanik Kafa, buluntu nesnelere farklı anlamlara ışık tutmuştur. İnsanın eleştirisi olarak nitelenebilecek yapıt bu nesnelere eleştirisini ilan eder. Yapıt üzerinde bulunan mezura aracılığıyla rasyonel akla gönderme yaparken, metal asker bardağı ise savaşa bir atıf niteliğindedir.



Resim 13- Raoul Hausmann – Mekanik Kafa - Kaynak: <https://smarthistory.org/wp-content/uploads/2018/08/hausmann.jpg>

Dada akımının bünyesinde yer alan sanatçıların, Dadanın dinamik yapısının ve söyleminin kolektif bir biçimde ifadesi noktasında hemfikir oldukları söylenebilir. Dolayısıyla

⁴¹ / Kaleydoskop / Hannah Höch, e-skop, 9/12/2017, <https://www.e-skop.com/skopbulten/kaleydoskop-hannah-hoch/3610>, (28 Haziran 2019)

⁴² Antmen, s:120

kamusal eylem tercihleri bu noktada bu düşüncenin üstüne konumlanır. Kamusal alanda gerçekleşen eylemlerin dadacıların politik ve sosyal düzene dair eleştirilerinin odak noktası konumunda olduğu ifade edilebilir. Berlin’de Alman asıllı Amerikalı George Grosz’un çizimleriyle, kolajlarıyla ve kamusal eylemleriyle mevcut sosyal düzene ve savaş sonrası sosyal duruma eleştiri getirdiği görülmektedir.

“...1918'de, Berlin'deki ilk suarenin hemen ertesindeki günlerde Grosz da Berlin sokaklarına çıktı. Başında sırttan kurukafa maskı, dışlarının arasında ağızlık ve kolunun altında bastonuyla kibar bir beyefendi edasıyla kentin en kalabalık alışveriş caddesi Kurfürstendamm'ı bir aşağı bir yukarı arşınladı. Ölüm kılığında, Berlinlilere unutmaya çalıştıkları travmayı, savaşın vahşetindeki sorumluluklarını hatırlatıyordu....”⁴³

Berlin, dadacı eylemlerinin odak noktası konumundadır. Savaş sonrası sosyal adaletsizliğin ağır sonuçlarının görüldüğü Weimar Cumhuriyeti’nin başkenti, Grosz’un eylemlerinin yanı sıra Johannes Baader’in de kamusal eylemlerinin gerçekleştiği kent olma özelliği taşır. Aslen mimar ve yazar olan Johannes Baader aslında birden çok alanda dadanın sert, aşırı, dinamik, eleştirel sınırlılarında eylemler gerçekleşmiştir. Bu bağlamda özellikle savaşa destek veren Katolik kilisesinin, dolayısıyla dinin eleştirisi noktasında Baader ve Hausmann öne çıkar. “1918 Kasım’ında Baader çok ses getiren bir eylem gerçekleştirdi: Berlin Katedrali’ndeki bir ayini basarak "İsa umurunuzda bile değil" diye haykırdı, "savaş bu yüzden çıktı". Kilisenin savaşa destek vermesinden duyduğu tiksintiyi ifade ediyordu.”⁴⁴ Dadacı eylem, hayatlarını sanat nesnesine dönüştürmüş sanatçıları da içerisinde barındırır. Bu sanatçıların ortak noktası ise performatif olarak intihardır. Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Julien Torma, Jacques Vaché gibi dadist intihar sanatçılarının başta edebiyat olmak üzere pek çok alanda üretim yaptıkları söylenebilir. Bu sanatçılar kendi yaşamlarını üretimleriyle beraber performatif bir dil kullanarak sanata dönüştürmüşlerdir.

Dada sanatının getirdiği yeni anlamların ve bunların yansımalarının görüldüğü bir diğer alan, mekânın sanat nesnesi olarak tekrar dizayn edilmesi olarak ifade edilebilir. Sanat eserlerinin sergilendiği mekânların, sergileme mekânları olarak işlevi dada ile beraber yenilenir. Dadanın sanat eserlerinin sergi mekanlarıyla kurduğu bağları sorguladığı düşünülebilir. Kurt Schwitters’in Merzbau başlıklı mekânları, sorgulamanın örnekleri olarak gösterilebilir.

⁴³ / Dadanın 100. Yılı / Dada'nın Sokak Eylemleri, e-skop, 3/6/2016, <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dadanin-sokak-eylemleri/2969> (29. Haziran 2019)

⁴⁴ Dadanın 100. Yılı / Dada'nın Sokak Eylemleri, e-skop, 3/6/2016, <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dadanin-sokak-eylemleri/2969> (29. Haziran 2019)

“Mezbau isimli mekânları, mimarî-resim-heykel arasındaki sınırları kaldıran çalışma türüdür. Bu çalışma yönteminde sanatçı çeşitli karton, kereste benzeri malzemeler kullanarak yeni iç mekânlar yaratır.”⁴⁵

20. yüzyılın ilk çeyreğinden başlayarak sanat üzerindeki etkisini süreç içerisinde devam ettiren akımlardan biri olan dada; sanata karşı gösterdiği eleştirel tutum, tercih ettiği ve takındığı politik ifade biçimi, akademik sanata ve kalıplaşmış anlayışa gösterdiği tepkiyle çağdaşları arasında farklı bir konuma sahiptir. Dadacıların farklı anlayışlarıyla Dadayı farklı biçimlerde temsil ettikleri ifade edilebilir. “...Ama Huelsenbeck’in de kabul ettiği gibi, “Dadacıların dadacılık anlayışının pek çok çeşidi vardır.”⁴⁶ Dadacılar, Orta Avrupa’dan başlayarak Amerika’ya kadar dadanın en etkili biçimlerini sunmuşlardır. Dadaistlerin biçim ve malzeme anlayışlarındaki farklılığı, dada felsefesiyle pekiştirerek üretimlerinin odak noktası olan politik yaşamı konu edinmelerinin yanında farklı konularda muhalif, eleştirel, sorgulayıcı, yeni dünya öneren, kalıpları kıran birçok yapıt ortaya koydukları söylenebilir. Kendinden sonra gelen, özellikle 1960 sonrası sanatı şekillendiren çoğu sanatçı dada akımının etkilerini taşır.

1950’lerin ikinci yarısından sonraki dönemde ortaya çıkan Sitüasyonist Enternasyonal, birden fazla avangard grubun bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Letrist Enternasyonal’den Michele Benstein ve Guy Debord, Hayalperest Bauhaus’dan Giuseppe Pinot Gallizio, Asger Jorn, Water Olma, Pierro Simonda, Elena Vassone ve Londra Psikocografik Cemiyeti’nden Ralph Rumney Sitüasyonist Enternasyonel’in kurucuları arasında yer alır. Etkileri daha çok sanat ve siyaset alanında görülen hareket, hedefini Guy Debord’un sözleriyle şöyle ifade eder:

“Öncelikle, dünyayı değiştirmek gerektiği görüşündeyiz. İçinde kendimizi sıkışmış hissettiğimiz hayatta ve toplumda olanaklı en özgürleştirici değişimi arzuluyoruz. Bu değişimin uygun eylemlerle olduğunu biliyoruz. Bizim işimiz tam olarak belli eylem araçlarını kullanmak ve yenilerini keşfetmektir. Bu yeni araçlar kültür ve gelenek alanlarında daha rahat fark edilebilir olmakla birlikte, bütün devrimci değişimlerle etkileşim içinde kullanılacaktır.”⁴⁷

⁴⁵ Özi Huntürk, **Heykel ve Sanat Kuramları**, 1.Baskı, İstanbul, Kitabevi, 2011, s:263

⁴⁶ Dadanın 100. Yılı / Kurt Schwitters: Merz Dada, e-skop, 16/9/2016, <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-kurt-schwitters-merz-dada/3073>, (30 Haziran 2019)

⁴⁷ Devrimci Sitüasyonlar ve Sanat, e-skop, 2/6/2013, <https://www.e-skop.com/skopbulten/devrimci-situasyonlar-ve-sanat/1321>, (8 Temmuz 2019)



Resim 14- Guy Debord-Michele Bernstein-Asgar Jorn Kaynak:
https://static.messynessychic.com/wp-content/uploads/2017/04/fIRAdY_5pBN_H77CkUck2BE6ssw.jpg

Debord'un yorumundan anlaşılacağı üzere sitüasyonistlerin öncelikli hedefi güncel hayata karşı olan devrimci söylemdir. Sitüasyonistlerin dünyayı değiştirme arzusunu, toplumun mevcut konservatif yapısını değiştirmekte gördükleri söylenebilir. Bu noktada sitüasyonistlerin devrimci pratiğinin birincil önceliği olarak eylemi gördükleri fikri ortaya çıkmaktadır. Yeni kavramının eylem ile kurduğu bağlantının, toplumun kültürel ve politik kalıplarını hedef aldığı kadar kentin ve hayatın her alanını kapladığı ve bunun da nihayetinde bireysel bir yenilenme öngörüsüne dayandığı söylenebilir.

Sitüasyonist görüşün sıkıca tutunduğu yegâne kavramın değişim olduğu dile getirilebilir. Komünist düşüncenin izlerini taşıyan hareket, değişimi ve deneyselliği hayatın her alanında uygulama öngörüsü taşır ve bu adım kent özelinde başlar. Kent kavramı üzerindeki dikkat çekici yaklaşım ise “dérive” (sürüklenme)dir.

“Hayalperest Bauhaus, Guy Debord’la birlikte, on dokuz paftadan oluşan bir Paris haritası yayınlar: Çıplak Kent. Bu harita, yayınlandığı sıralarda Sitüasyonist Enternasyonel’i kurmak üzere olan grupları birleştiren, kentsel mekana ilişkin “psikocoğrafya”, dérive, “birleşik urbanizm” gibi ortak kavramları temsil etmesi bakımından önemlidir. Kesilmiş Paris haritalarının kolajlarından oluşan Çıplak Kent, akılcı, işlevsel, yönlendirici bir düzene sahip olan kentin, arzulara, deneyci-özgür davranışlara, toplumsal hareketlere, oyunsu yaratıcılığa, kısacası sanata ve şiire, teslim

edilmesini ifade eder.”⁴⁸

Bir sitüasyonist yöntem olarak tanımlayabileceğimiz “Dérive”, deneysel bir unsur olarak kent özelinde uygulanır. Eyleme dayalı bir yöntem olan ve kenti farklı şekilde anlamlandıran kent gezginleri sahanın bütününe karışır. “...farklı ortamlardan hızlı geçiş tekniği. Dérive oyunbaz-yapıcı davranış ve psikocoğrafi etkilerin farkında olmayı gerektirir; bu yönüyle klasik gezi ve gezinti kavramından tamamen farklıdır.”⁴⁹

Sitüasyonist düşüncenin sanat üzerindeki yansımaları, sanatın hayatın içinde yer aldığı bir düşüncenin üzerine temellenir. Cobra isimli deneysel avangard bir sanat grubunun felsefesiyle benzerlik gösteren sitüasyonist yaklaşım, sanatı şu yönde tanımlar: “Sitüasyonist hareket, hem bir sanatsal avangard olarak hem gündelik hayatı özgürce yapılandırma yolu üzerinde deneysel bir araştırma olarak ve nihayet, yeni bir devrimci karşılaşmanın pratik ve kuramsal inşasına katkı olarak karşımıza çıkıyor”⁵⁰ Bu yorumdan hareketle devrimci bir pratiğin inşasına katkısı olan bir deneysellik olarak da tanımlanabilen sanat yaklaşımı, hayatın yapılandırılmasındaki rolüyle dikkat çeker. Guy Debord sanat ve politika ilişkisine dikkat çekerken bu ilişkinin biçimine yönelik bir tanımlama yapar:

“Biz bütünleşmiş bir sanat ve politika vizyonundan bahsettiğimizde, hiçbir şekilde sanatın politikaya tabi olmasını önermiyoruz. Bizler için, ya da bu çağı yanılığdan arınmış bir bakışla görmeye başlayan hiç kimse için, 1930'ların sonundan bu yana artık hiçbir yerde modern sanat yoktur, aynı şekilde hiçbir yerde daha ileri aşamada bir devrimci politika oluşumu da yoktur. Modern sanatın da devrimci politikanın da günümüzdeki canlanması, ancak onların aşılması biçiminde olabilir ki bu da onların en temel hedeflerinin gerçekleşmesi demektir.”⁵¹

Sanatın bu yönde tanımlanması ve yapılan tespitler içerisinde geçmişe yönelik bir eleştirel tutumun varlığından söz edilebilir. Sitüasyonist Enternasyonal’in sanatta beslendiği akımlardan biri olan dada hareketine yönelik kısmî eleştirisi bu noktada dikkat çekicidir.

“Dada hareketiyle doruk noktasına ulaşan modern sanatın devrimci işlevi, dilden eyleme sanattaki bütün uzlaşımları ortadan kaldırmak oldu. Gelgelelim, sanatta ve felsefede yok edilenler henüz somut biçimde

⁴⁸ Ali Artun, Sanat Ve 1968 Baharı Bir Kronoloji, <http://www.aliartun.com/yazilar/sanat-ve-1968-bahari-bir-kronoloji/> (9 Temmuz 2019)

⁴⁹ Ali Artun, **Sanat Manifestoları**, 2.Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s.314

⁵⁰ Politikada veya Sanatta Yeni Eylem Biçimleri ve Sitüasyonistler, e-skop, 6/6/2013, <https://www.e-skop.com/skopbul-ten/politikada-veya-sanatta-yeni-eylem-bicimleri-ve-situasyonistler/1329>, (9 Temmuz 2019)

⁵¹ Artun, s:337

gazetelerden ve kiliselerden temizlenemediği için, ve silahların eleştirisi o dönemde eleştiri silahlarında gerçekleşen ilerlemeleri takip etmediği için, dadaizmin kendisi, kabul görüp onaylanan bir kültürel stil olmanın ötesine geçemedi. Hatta dada formu, 1920'den önce icat edilmiş stili ele geçirip kariyer yapan ve her ayrıntıyı muazzam ölçüde abartarak sömüren neo-dadaistlerin elinde gerici bir reklam aracına dönüştü ve mevcut dünyanın kabul edilip bezenmesine hizmet etti.”⁵²

Dada akımına getirilen eleştirilerin yanı sıra sanata ve kendinden sonra gelen akım ve sanatçılara olan katkısını reddetmeyen sitüasyonist hareket, dadanın çözülme sürecini tanım gereği normal karşılar. Sanat akımları üzerindeki bir diğer eleştirel yorumu ise fütüristlerin yaklaşımları üzerine yapan Guy Debord, fütürist anlayıştaki çıkmazı şu ifadelerle açıklamıştır:



⁵² Artun, s:342

“Birinci Dünya Savaşı’ndan önceki dönemde, etkileri İtalya’dan başlayarak öteki ülkelere yayılan fütürizm, sanat dallarında ve edebiyatta yıkıcı bir tavır benimsemiştir. Bu tavır, çok sayıda biçimsel yenilik getirmiş olmasına rağmen, makineleşme fikrinin aşırı derecede basitleştirilmiş yöntemlerle kullanılmasına dayanmıştır. Fütüristlerin bu çocuksu teknolojik iyimserliği, onu idame ettiren burjuva eforisi dönemiyle birlikte son bulur. İtalyan fütürizmi, milliyetçilikten faşizme kadar düşmüş, zamanına ilişkin daha eksiksiz bir kuramsal vizyon geliştirememiştir.”⁵³

Dadaizm ve fütürizm üzerindeki eleştirel tutumun bir benzeri sürrealizm üzerinde de görülmektedir. Sürrealist yaklaşımın eleştirisini akımın kökenine yapan Debord, ideolojik başarısızlığı tanımsal yanlışlığın getirdiğini savunur. Bu temel noktadaki eleştirisini bilimsel gelişmeler sonucu bilinçdışı imgelemdeki gelişmelere dayandırır.

“Sürrealizmin kökenindeki yanlışlık, bilinçdışı imgelemin sonsuz bir zenginliği içerdiği fikridir. Sürrealizmin ideolojik başarısızlığının nedeni, bilinçdışının, nicedir aranan başat yaşam gücü olduğuna inanmasıdır. Bunun sonucunda düşünce tarihini gözden geçirmesi ve o noktada durmasıdır. Artık biliyoruz ki bilinçdışı imgelem zayıftır, otomatik yazı tekdüzedir ve değişimden yoksun sürrealist tarzın caka satarak arz-ı endam ettiği tüm o “sıradışılık” janrı şaşırtıcılıktan uzaktır. Bu imgelem tarzına biçimsel bağlılık, hayal gücünün modern koşullarının tam karşısı bir noktaya ulaşmakla sonuçlanır: geleneksel okültizme. Aslında bilinçdışının işlevinin keşfi, beklenmeyen bir etki yaratmıştı, bir yenilikti. Ama geleceğin beklenmeyen etkileri ve yenilikleri için bir yasa değildi. Freud da, şu satırları yazdığında, sonunda bunu anlamıştı: “Bilince ait olan her şey yıpranır. Bilinçdışına ait olan, bozulmamış olmayı sürdürür. Ama bir kez serbest bırakıldığında o da yıkılıp harap olmayacak mıdır?”⁵⁴

Dönemi içerisindeki politik gelişmelere sırtını dönmeyi savunan sityasyonist hareket, özellikle iki kutuplu dünya düzeninin getirdiği sert politik iklimi eleştirir. Yaşanan gerçekliklere karşı pozisyon alan ve bu eleştirel dili eylemiyle harekete geçiren sityasyonist hareket, 22 Haziran 1963’te Danimarka’nın Odense kentinde bulunan Galleri Exi’de “Destruction of RSG-6” (RSG-6’nın Yok Edilişi) sergisini açar.

⁵³ Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm Üzerine, e-skop, 22/3/2019, <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-futurizm-dadaizm-ve-surrealizm-uzerine/4726> (9 Temmuz 2019)

⁵⁴ Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm Üzerine, e-skop, 22/3/2019, <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-futurizm-dadaizm-ve-surrealizm-uzerine/4726> (9 Temmuz 2019)



Resim 15- Destruction of RSG-6 1963 Kaynak:

<https://i.pinimg.com/originals/e5/05/1c/e5051c7dbbfee3856e7dca1b606f5b16.jpg>

Albert Camus, sanatın güncel hayatla olan ilişkisine dair şunları söyler: “Bu kadar sefalet içinde, sanat bir lüks olmakta devam etmek istiyorsa, aynı zamanda da yalancı olmayı da kabul etmelidir”⁵⁵ Bu sözlerin bir nevi yansıması niteliğinde olan Destruction of RSG-6 sergisi 1963 yılının politik realitesine sıkıca tutunur. Sergi Britanya’da nükleer bir saldırı gerçekleşmesi durumunda, Britanya hükümet üyelerinin saklanması için inşa edilen RSG-6 isimli sığınağın Barış Casusları isimli Britanyalı grup tarafından kamuoyuna ifşa edilmesi eylemine dayanır. Gizli bir plan niteliğinde olan RSG-6 sığınağının bildiriyle ortaya çıkarılması ve toplumla paylaşılması, bir skandala sebebiyet vermiştir. Barış Casusları’nın eylemini odak noktası seçen sityasyonist hareket, egemen güçlere karşı yapılan bu yerel eylemin felsefesini genele yaymayı hedeflemiştir.

“Barış Casusları, 1962’de yaşanan Küba füze kriziyle Soğuk Savaş’ın açık bir nükleer savaş tehdidinde bürünmesi sonucunda tırmanan savaş-karşıtı hareketin parçasıydı. Sityasyonistler, İngiltere’deki eylemi tarihsel ve kuramsal bir çerçeveye yerleştirmek, ve Debord’un ifadesiyle egemen güçlere karşı savaşı farklı cephelere yaymak amacıyla Odense sergisini düzenlediler. Hedefleri, Barış Casusları’nunki gibi münferit görünen eylemleri geniş bir bakış açısıyla birleştirmektir.”⁵⁶

Sityasyonist hareketin de eleştirisinin odak noktası olan realite, Soğuk Savaş döneminin insan hayatına getirdiği nükleer savaş olasılığıdır. Bu bakımdan, Barış Casusları’nın

⁵⁵ Albert Camus, **Sanatçı ve Çağı**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1965, s.28

⁵⁶ Mücadeleyi Farklı Cephelere Yaymak: Politikada ve Sanatta Yeni Eylem Biçimleri ve Sityasyonistler, e-skop, 12/5/2016, <https://www.e-skop.com/skopdergi/mucadeleyi-farkli-cephelere-yaymak-politikada-ve-sanatta-yeni-eylem-bicimleri-ve-sityasyonistler/2897> (9 Temmuz 2019)

eyleminin benimsenmesindeki temel nokta savaş karşıtı bir grubun kamuoyu üzerinde yarattığı etkinin, sanat yoluyla pekiştirilmesi ve devam ettirilmesi olarak okunabilir.

Galeri içerisinde üç ayaklı bir sergi düzeni tercih edilmiştir. Bir odada nükleer savaşın bir sahnesi oluşturulmuş ve bu mizansenin öğeleri yerleştirilmiştir. Durmaksızın duyulan bir siren sesi eşliğinde, yanıp sönen ışık altında deneyim devam eder. Bir başka odada ise duvar yüzeyinde dönemin politik figürlerinin büyük boy fotoğraflarının yer aldığı bir düzenleme izleyicileri sezgisel bir okumaya ve isyan odaklı bir eyleme davet eder.

“Galerideki ilk oda, kesintisiz siren seslerinin duyulduğu, sedyelerle ve cesetlerle dolu bir sığınağa dönüştürülmüştü. Yandaki odanın duvarlarına, hedef tahtası olarak, Kennedy, Hruşçev, de Gaulle gibi, dönemin politik liderlerinin resimleri asılmıştı. Ziyaretçiler hedeflere ateş etmeye davet ediliyordu. Resimlerin yanında, Debord’un ‘talimatlar’ dizisi asılıydı; bunlar, üzerlerinde ‘yabancılaşmış emeğe son’, ‘felsefeyi hayata geçir’ gibi sloganların yazıldığı beyaz tuvalerdi. Bir sonraki odada, J.V. Martin’in ‘termonükleer haritalar’ı sergileniyordu: dünyanın, üçüncü dünya savaşı çıktıktan sonraki halini tasvir eden büyük resimler. Termonükleer haritaların yanında da, Michele Bernstein’in zaferler serisi yer alıyordu: ‘Paris Komünü’nün Zaferi’, ‘İspanyol Cumhuriyetçilerinin Zaferi’ ve ‘1358 Köylü Ayaklanmasının Zaferi’. Alçıyla ve oyuncak askerlerle yapılmış bu üçboyutlu tablolar, yenilgiye uğramış devrimci mücadeleleri zafer biçiminde yeniden canlandırıyordu.”⁵⁷

Serginin felsefesini oluşturan eylemin, sanatın biçimsel dili kullanılarak desteklenmesi ve genişletilmesi temelde sityasyonist düşüncenin sanat felsefesinin anlaşılması adına doğru bir örnektir. Sanatın güncel problemlere olan yaklaşımının muhalif bir dil ile ifadesi, eyleme dayalı bir yol izlenerek toplum nezdinde yeni mücadele biçimleri oluşturmayı hedeflemiştir. Bu durum dünyayı değiştirmeye yönelik politik hedefin bir ayağı olarak sanatın kullanılması şeklinde de düşünülebilir.

“Toplumsal mekânın hâkim örgütlenişine karşı girişilmiş bu ilk saldırıya selam durmak istedik ve Danimarka’da düzenlediğimiz ‘RSG-6’nın Yok Edilişi’ sergisiyle onu genişlettik. Böylece, bu tür mücadeleyi uluslararası ölçüğe taşımanın yanı sıra, aynı küresel mücadelenin bir başka cephesine, sanatsal yaratım alanına da uzatabileceğimizi düşündük.”⁵⁸

⁵⁷ Mücadeleyi Farklı Cephelere Yaymak: Politikada ve Sanatta Yeni Eylem Biçimleri ve Sityasyonistler, e-skop, 12/5/2016, <https://www.e-skop.com/skopdergi/mucadeleyi-farkli-cephelere-yaymak-politikada-ve-sanatta-yeni-eylem-bicimleri-ve-sityasyonistler/2897> (9 Temmuz 2019)

⁵⁸ Mücadeleyi Farklı Cephelere Yaymak: Politikada ve Sanatta Yeni Eylem Biçimleri ve Sityasyonistler, e-skop, 12/5/2016, <https://www.e-skop.com/skopdergi/mucadeleyi-farkli-cephelere-yaymak-politikada-ve-sanatta-yeni-eylem-bicimleri-ve-sityasyonistler/2897> (9 Temmuz 2019)

Sitüasyonist Enternasyonal'in güncel hayata getirdiği birçok yaklaşımın etkileri mimarlık, felsefe, politika, sanat gibi alanlarda görülür. Sitüasyonist düşüncenin militan tavrının kapitalist toplum yapısını sarsmaya yönelik düşüncesi ve motivasyonu, kendisini özellikle 1968 öğrenci olaylarında gösterir. Her ne kadar bu etkinin yoğunluğu tartışılsa da bireyin dolayısıyla toplumun savaş sonrası dönemin kapitalist güçlerini radikal bir biçimde eleştirmesine olanak sağlamıştır.

1961 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nin New York kentinde ortaya çıkan ve kelime olarak akış-kaynaşma anlamına gelen fluxus akımı, 60'lı yıllarda doruk noktasına çıkan toplumsal muhalefetin yanında yer almıştır. Litvanya asıllı Amerikalı sanatçı George Maciunas'ın başını çektiği fluxus grubu bünyesinde, George Brecht, Yoko Ono, Ben Vautier, Nam June Paik, LaMonte Young ve Robert Morris, Roberto Filliou, Ken Friedman, Geoff Hendricks, Dick Higgins, Ray Johnson, Alison Knowles, Charlotte Moorman, Robert Watts, Jackson MacLow, Joseph Beuys, Wolf Vostell, Daniel Spoerri gibi isimler yer alır. Bu noktada fluxusun çok disiplinli yapısı dikkat çekicidir.

Fluxus bünyesinde müzik, dans, şiir, performans, film, yayınlar ve ucuz çoğaltmalar gibi birçok alanda yapıt üretilmiştir. Bu çeşitliliğin getirdiği çoklu dil, fluxusun temel amacı olan toplumsallık üzerine konumlanır ve buradan hareket eder. George Maciunas 1964 yılında Tomas Schmit'e yazdığı mektupta fluxusu ve temellendiği bakış açısını şöyle anlatır:

“Fluxus'un hedefleri toplumsaldır (estetik değil). İdeolojik açıdan, 1929'da Sovyetler Birliği'nde faaliyet yürüten LEF grubunun hedeflerine yakındır ve güzel sanatların zaman içinde ortadan kaldırılmasına yöneliktir. Bu nedenle Fluxus, satılmaktan ve sanatçıyı geçindirmekten başka varlık sebebi olmayan, işlevsiz bir meta olarak sanat nesnesine kati surette karşıdır. Sanat nesnesinin en fazla, geçici bir pedagojik işlevi olabilir, o da sanatın ve nihayetinde kendisinin gereksizliğini açıklığa kavuşturmaktır... İkincisi, Fluxus, sanatçının benliği için bir mecra ve araç olarak sanata karşıdır; uygulamalı sanatlar, çözülmeyi bekleyen nesnel sorunları ifade etmelidir; sanatçının bireyselliğini veya benliğini değil. Bu nedenle Fluxus, kolektif tine, anonimliğe ve bireycilik-karşıtlığına yönelir.”⁵⁹

Maciunas'ın burjuva sanatına olan eleştirisi ve güncel hayat üzerindeki devrimci düşüncesi, temel yaklaşımlarından biri olan toplumsallıkla birleşerek sanatta disiplinler arası bir yaklaşım meydana getirmiştir. Bu bağlamda fluxusun, çokdisiplinli yapısı sanatçıları festivaller aracılığıyla bir araya getirmiş ve onlara bir ifade alanı açmıştır. New York şehriyle

⁵⁹ Kapitalist Realizm, e-skop, 23/4/2018, <https://www.e-skop.com/skopbulten/kapitalist-realizm/3755>, (9 Temmuz 2019)

başlayan festivaller ABD ile sınırlı kalmayarak Avrupa'nın çeşitli kentlerinde de düzenlenmiş, başta Düsseldorf olmak üzere Amsterdam, Kopenhag, Londra ve Paris gibi şehirlere yayılmıştır. fluxus sanatçıları estetik kaygıdan bağımsız olarak geçici, hazır nesnelere oluşan çeşitli yapıtlar üretmişlerdir. Ünlü sanat tarihçisi ve eleştirmen Lucy Lippard 1960'lı yıllarda değişen sanat anlayışını şu sözlerle açıklar: "Ürün olarak sanat geride kalmıştır; gidişat, fikir olarak sanat ya da eylem olarak sanat yönündedir."⁶⁰ Fluxus'un sanata ve sanat nesnesine olan yaklaşımı bu yorumla benzerlikler gösterirken kavramsal olarak estetik kaygıları reddeden ve deneyselliğe, dolayısıyla geçiciliğe dayanan üretim metodolojileri tercih ettiği söylenebilir.

*"Estetik kaygıları arka plana iten Fluxus sanatçıları, bu düşünceler doğrultusunda sanat fikrini tümünden yıkmayı başaramadıysa da sanat bağlamı içinde ele alınabilecek malzemelerin ve yöntemlerin sınırlarını genişletmekte önemli bir rol oynamışlardır. Sanatla hayat arasındaki sınırları eritmek çabası içinde sokak gösterileri, elektronik müzik konserleri, ses enstalasyonları, ve performanslar gerçekleştiren Fluxus'çuların deneysel sanat etkinlikleri, 1960'lı yılların kaynaklı toplumsal ortamında gençliğin yıkıcı ruh halinin bir ifadesine dönüşmüştür."*⁶¹

Fluxus akımının sanat nesnesi anlayışı geleneksel anlayışın tam tersi konumundadır. Kalıcılığı felsefî ve pratik olarak sorgulamış, hayatla kurduğu bağlantı neticesinde geçiciliği üretim pratiklerinin odak noktasına yerleştirmiştir. Geleneksel malzemenin reddi noktasında sanatın ve sanatçının metalaşmasına karşı eleştirel bir düşünce geliştiren fluxus, avangard yapısıyla dikkat çeker. Teoride dada akımına olan benzerliğini pratikte kabul etmeyen Maciunas şu yorumu yapar:

*"Eylemlerimiz, sosyo-politik mücadeleden ayrı düşünülürse büyük anlamını yitirir. Hareketlerimizi koordine etmezsek, gelip geçici yeni bir 'yeni dalga', yeni bir 'Dada kulübü' olmaktan kurtulamayız. Fluxus'un amaçları, insan kaynaklarının ve maddi kaynakların tüketimine bir dur demek arzusuyla şekillenmiştir. Fluxus bu yüzden sanat nesnesinin işlevi olmayan, sanatçı için geçim kaynağı olsun diye alınıp satılan bir meta olmasına karşıdır. Fluxus anti-profesyoneldir ve sanatın sanatçıların egosunu bsllemek amacıyla yapılmasına karşıdır. Güzel sanatlar yok olup sanatçılar da başka işler buluna kadar Fluxus'un gelip geçici gösterileri sürecektir."*⁶²

Sanatın sosyal dokuya dokunmasını veya onunla bütünleşmesini hedefleyen fluxus bu bakımdan sanatın güncel hayatın bir parçası olduğunu savunmuş ve kendi üretim alanını ve malzemesini genişleterek hayatın bütün güncel noktalarına nüfuz etmeyi hedeflemiştir. Sanatın

⁶⁰ Hediye Ekonomisi Bağlamında Sanat, e-skop, 2/9/2015, <https://www.e-skop.com/skopdergi/hediye-ekonomisi-baglaminde-sanat/2604> (9 Temmuz 2019)

⁶¹ Antmen, s.205

⁶² Antmen, s.204

bir sonuç ürün olduğu düşüncesinin tersine bilhassa devam eden süreç olduğu düşüncesine dayanan yaklaşımın vücut bulduğu isim ise Alman sanatçı Joseph Beuys'dur. "Beuys bir yandan geleneksel sanat anlayışlarına saldırarak, sanatçının aynı zamanda bir filozof, politikacı, tarihçi, performansçı vb. olabileceğini savunurken, diğer yandan mesihçi söylemiyle bunun karşıtı olan bir kimliğe bürünüyor."⁶³ Fluxus festivallerinde gerçekleştirdiği performanslarla süreç odaklı üretimi ve geçiciliği ortaya koyan sanatçı, tercih ettiği malzemelerle fiziksel sürece dair örnekler vermiştir. Aynı zamanda 'Sosyal Heykel' kavramıyla heykelin bir tür süreç olduğunu dolayısıyla herkesin de sanatçı olduğunu ileri sürer. Joseph Beuys bu kavramı şöyle açıklar:

*"Bu modern sanat disiplini-Sosyal Heykel / Sosyal Mimari olarak-yaşayan herkesin o sosyal organizmanın yaratıcısı, heykeltıraşı, ya da mimari olduğunda mümkün olacaktır. Ancak o zaman fluxus ve happening gibi eylemci sanatların katılımcılık yönündeki ısrarı bir işe yarayacak ve demokrasi ancak o zaman gerçek anlamda işlerlik kazanmış olacaktır."*⁶⁴



Resim 16- Joseph Beuys Kaynak: <https://www.sartle.com/media/artist/joseph-beuys.jpg>

Fluxus grubu sanatta devrimci bir yön belirleme, sanatı anti-sanatla eleştirme, estetik kaygı ve yaklaşımları sınırlayarak geçiciliği, eylem ve süreç odaklı düşünce tarzını benimseme gibi niteliklere sahiptir. Düzenlediği sokak gösterileri, müzik konserleri, enstalasyonlar ve performanslar üzerinden sanat/izleyici ilişkisini sorgulayan fluxus, 'sanatçı-eylem-sanat yapıtı' odaklı üretim anlayışını yansıtmıştır. Fluxusun bütün sanatçıların bir alanda toplandıkları

⁶³ Joseph Beuys: Şaman mı, Şarlatan mı?, e-skop, 6/11/2015, <https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677>, (9 Temmuz 2019)

⁶⁴ Antmen, s.211

kolektif bir bilinci, ulusal kimliklerin getirdiği kalıpları kıran ve bu amaca hizmet eden bir düzeni oluşturmayı amaçladıkları düşünülebilir.

1960'lı yıllarda ortaya çıkan dinamik politik ortam ve düşünsel başkaldırı, kendisini sanat alanında göstermeye devam etmektedir. 1960'ların sonlarında devrimci, özgürlükçü ve kavramsal temelli avangard bir akım olarak ortaya çıkan arte povera “Yoksul Sanat” ismini İtalyan küratör-eleştirmen Germano Celant'dan alır. Temelinde yer alan geçicilik ve süreç kavramlarıyla sanatın zamana yayılan geçici bir süreç olduğu fikrinin, malzeme üzerinden çeşitli uygulamalarını gösteren bu akım, kurduğu bu anlamsal bağ ile geleneksel sanat anlayışına olan muhalif tutumunu gösterir.

Özellikle II. Dünya Savaşı sonrası yetişen jenerasyon İtalya'da ortaya çıkan arte poveradan etkilenecek geleneksel değerlere, kapitalist sanayiye ve kültüre karşı muhalif olmuş ve bu alanda çeşitli üretimler yapmıştır. “...arte povera gibi hareketlerin ortaya çıkmasında paraya ve piyasaya karşı protestolar önemli bir saik olmuştur.”⁶⁵ Bu noktada arte povera sanat akımı, sadece İtalya sınırları içinde kalmamış ve kültür alanındaki sorgulamasını farklı ülkeler üzerinden de yapmıştır. Örnek olarak Pino Pascali bu sorgulamayı Avrupa-Amerika kültürü üzerinden bir karşılaştırma yaparak açıklar:

“Avrupa Amerika'dan farklı bir yerdir: Amerika gibi bir eylem alanı değil, eylem üzerine düşünme alanıdır. Amerikalılar, resimlerine bir şey yapıştırmak lüksüne sahiptir örneğin, yaptıkları yine resimden sayılır. Örneğin bir çizgi romanı alıp, yeniden yapıp, resim diye sunabilirler çünkü bu eylem, tarihsel olarak onların, teknolojik anlamda en gelişmiş uygarlık olarak varoluşlarının bir özeti gibidir.”⁶⁶

Arte povera, sanatı süreç kavramı üzerinden anlamlandırır ve geçici, atık, doğal malzemeler kullanır. Geçici-kalıcı ilişkisi üzerinden, çağdaş olan diğer akımlar gibi geleneksel sanat nesnesine karşı aldığı tavır, eleştirel bir tutumun neticesi olarak düşünülebilir. Bununla beraber tekrar tanımlanan sanatçı kimliği, entelektüel yanının sınırlandığı, duyularından, algularından ve eyleminden harekete geçen kişi olarak yeniden tanımlandığı okunabilir. “Arte povera sanatçısı tıpkı ilkel insan gibi sanki her şeyi yeniden öğrenmeye başlamıştır. Bu yeni başlangıç yanlısı tutum, arte povera sanat hareketinin en temel özelliklerindedir.”⁶⁷ El işi ve emek odaklı üretim anlayışına olan eğilimin arte povera sanatçılarında etkileri görülebilir.

⁶⁵ Sanat-Para Simbiyozu, e-skop, 25/4/2015, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-para-simbiyozu/2432> (10 Temmuz 2019)

⁶⁶ Antmen, s.217

⁶⁷ Özkan Eroğlu, **Arte Povera**, 1.Baskı, İstanbul, Tekhne Yayınları, 2014, s.27

Arte povera sanatta malzeme skalasını geniş sınırlara taşımıştır. Malzeme ile kurduğu anlamın yanında sanatçılar, odaklandıkları konular bakımından farklılık gösterebilir. Fakat süreç temelli yaklaşım hemen hemen bütün sanatçılarda kendisini gösterir. “...Judith Collins’e göre bazı çağdaş sanatçılar için Romalı filozof Seneca’nın ‘Hayat kısa sanat uzundur’ sözleri geçersizdir, kullandıkları bozulabilir malzemelerle kalıcı olmayan eserler üretirler...”⁶⁸

Sanatçılar çürüeyebilen, bozulabilen, kaybolabilen malzemeler kullanarak farklı sorgulamalara kapı açar ve malzemeyle bağlantılı olguları işler. Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis, Mario Merz, Pino Pascali, Gilberto Zorio, Michelangelo Pistoletto gibi sanatçılar yapıtlarında kullandıkları geçici, doğal ve endüstriyel malzemelerle çeşitli olguları, durumları, mekânları ve yapıları çalışmalarında işlemişlerdir. Michelangelo Pistoletto ‘Paçavralar İçinde Venüs’ uygulamasıyla, yüksek İtalyan kültürüne olan eleştirisini, geçmiş ve çağdaş üzerinden ironik bir sorgulamayla yapar. Mario Merz’in ‘Lingotto’ yapıtı İtalya’nın Turin kentinde yer alan modern Fiat fabrikasına, malzeme üzerinden kentli ve köylü ilişkisine dair bir okuma yapar.

Fluxus akımının gündelik malzeme odaklı yapısı, sanatın metalaşmasına karşı aldığı muhalif pozisyon, malzeme üzerindeki doğal süreci ön plana çıkararak sanat nesnesine dönüştürmesi akımın temel özelliklerindedir. Muhalif diline dair diğer örnekleri 68 kuşağının yarattığı politik hava içerisinde kapitalist toplumun, üretim ve tüketim olgusunun sorgulamalarını, İtalya üzerinden başlayarak farklı ülkelerde de yaptığı görülür.

Sanatın 1960’larda toplumsal olayların etkisiyle takındığı muhalif tavır, sanatçının sosyo-politik durumlara karşı geliştirdiği kolektif refleks, yeni mücadele alanlarının tanımlanmasına olanak sağlamıştır. 1960’lardan başlayarak feminist sanat hareketinin doğuşunu bu kültürel iklimin yüzeyine yaymak kısmen doğru bir yaklaşımdır. I. ve II. Dünya Savaşı’nın toplum üzerindeki yıkıcı sonuçları, kadın kimliği üzerindeki kimi ön yargıları ve tabuları sorgulamaya açmış ve kadın hakları kavramının oluşumuna yönelik araştırmalara önemli etkisi olmuştur.

Feminist sanat, kadın kimliğinin sanattaki ve toplumdaki dezavantajlı yerini odak noktası olarak belirlemiştir. Feminist sanat, sanat dünyası içerisinde ataerkil düzenin yarattığı eşitsizlikleri irdelerken kadın cinsiyeti üzerindeki yorumlamaya karşı eleştirel bir bakış ortaya koyar. Avusturyalı sanatçı Valie Export sanatta ve kültürde erkek egemen anlayışı eleştirir.

⁶⁸ Huntürk, s.312

“KADIN HAREKETİNDE SANATIN YERİ SANAT HAREKETİNDE KADININ YERİDİR KADININ TARİHİ ERKEĞİN TARİHİDİR. Çünkü kadın imgesini erkek tanımlamıştır. İnsanlar toplumsal ve iletişimsel medyayı tıpkı sanat ve bilim, söz ve imge, giysi ve mimari, toplumsal iletişim ve emek ayrımı gibi yaratır ve denetler. Erkekler bu medya içindeki kadın imgelerini üretmiştir. Kadınları bu medyaların yarattığı kalıplara göre şekillendirmiştir ve kadınlar da böyle yapmıştır. Eğer gerçeklik bir toplumsal inşa ise ve erkekler onun mühendisleriyse o zaman eril bir gerçeklikle karşı karşıyayız.”⁶⁹

Feminist sanat, kadın kimliğinin yeniden yorumlanmasında kolektif bir mücadele biçimi tercih ederek sanat alanının tekrar yorumlanmasını hedef almış; akademiden başlayarak müzelerde ve galerilerde kadının ötekileştirilmesine, dışlanmasına karşı olan tavrını ortaya koymuştur. Feministler sanat tarihinden başlayarak Linda Nochlin’in feminist sanatta belirleyici bir metin olan “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı makalesinden hareketle tarihsel sorular sormuşlar ve kadın/erkek eşitsizliğini temel haklar çerçevesinde yatan eşitsizliğe dayandırmışlardır. Feminist sanat akımı 1970’li yıllarda özellikle ABD’de sivil inisiyatif, dernek, birlik gibi kolektif topluluklar oluşturmuş ve bu durum akımın ifade zeminini genişletmiştir. Feminist sanatçılar eleştirel tutumlarını kadın bedeninin doğurganlığı üzerinden sorgulamaya gitmiş ve toplumda yer alan tabuları, genel kabulleri, geleneksel kadın kimliklerini eleştirmiş ve bunlar üzerinden hareketle üretim yapmışlardır. Alman sanatçı Ulrike Rosenbach bu durumu şöyle açıklar:

“Feminist sanat, kadın sanatçının kimliğinin, bedeninin, ruh halinin, duygularının ve toplum içindeki konumunun ortaya konmasıdır. Feminist sanat yapıtları eleştirel ve sorgulayıcıdır; kadının özünü kavramaya yöneliktir ve süregiden bir tartışma zeminidir. Feminist sanat, kadının tarihsel rolünü, anne, eş ve erkekler tarafından itildiği bir konum olarak fahişe, azize, bakire ve cadı olarak tarihsel rolünün sanatsal anlamda ortaya konmasıdır...”⁷⁰

Üretim metodolojisi olarak resim, performans, fotoğraf, video gibi alanları kullanarak yapıt ortaya koyan feminist sanatçılar aynı zamanda feminist kolektif bilinci ortaya koyan eserler de üretmişlerdir. Birinci kuşak feminist Amerikalı sanatçı Judy Chicago’nun “Yemek Ziyafeti” başlıklı yapıtı; feminist misyonu, hafızayı, motivasyonu ve kolektif bir dili gösteren simgesel bir enstalasyon olma özelliğini taşır. Chicago yapıtına dair şu açıklamayı yapar:

⁶⁹ Charles Harrison ve Paul Wood (Ed.), *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, İstanbul, Küre Yayınları, 2016, s. 976.

⁷⁰ Antmen, s.249

“Kadın sanatı ve edebiyatı konusundaki çalışmalarımın ve kadınların yaşamları hakkındaki bir kadın ve bir sanatçı olarak kendi geleneğimi oluşturma sürecinin bir parçası olarak giriştiğim araştırmalarımın vardığım sonuç kadınlık mirasımızı konusundaki genel bilgi eksikliğimizin devamlı baskıya maruz kamamıza neden olduğudur. Bu hepimizin kendine verdiği değerin bilinçsizce azalmasına ve kadınlarda kendiyile övünme duygusunun yok olmasına neden olmuştur.”⁷¹



Resim 17- Judy Chicago – Dinner Party – 1974-78 Kaynak: http://www.judychicago.com/wp-content/uploads/2016/01/TDP_overview.jpg

Feminist sanatçıların, performansı muhalif bir dil olarak kullanmaları hiç şüphesiz sıradan bir seçim değildir. Performans, yapısı itibarıyla dinamik ve etkili bir anlatıma olanak sağlar. Kadın cinsiyetini ve bedenini kalıba sokan anlayışa ve kabullere karşı performans sanatını kullanan ikinci kuşak feminist Amerikalı sanatçı Carolee Schneeman’ın “Interior Scroll” başlıklı performansı buna örnek olarak gösterilebilir.

1960’lı yıllardaki feminist sanat için kışkırtıcı bir slogan olan “kişisel olan politiktir” kavramı üzerinden hareket eden feminist sanatçıların, kendi içlerinde liberal, radikal, marksist ve sosyalist feminist gruplar oluşturdukları söylenebilir. Her grubun ideolojileri bağlamında yaklaştıkları feminist düşünce biçimleri benzer yaklaşım gösterir. Bu noktada “Guerilla Girls” kolektifi cinsiyet ve ırkçılık karşıtı üretimleriyle politik pozisyonlarını üretimleriyle ifade etmişlerdir. 1960 sonrası dönemden başlayarak kadın kimliği, kadının temsili ve cinsiyet eşitliğine yönelik yaklaşımını çeşitlendiren; politik olarak ırkçılık, ötekileştirme, yabancılaştırma gibi birçok alana sığrayan feminist sanat akımı, araştırma sahasını genişletmiş ve güncel bir akım olma özelliğini korumuştur.

⁷¹ Clark, s.176

1960'ların ikinci çeyreğinde ABD'de ortaya çıkan arazi sanatı (land art) 1970'lerin başlangıcıyla birlikte Avrupa'da da karşılık bulmuş ve yayılmıştır. Arazi sanatının ortaya çıkışındaki tetikleyici etkenin 1960 sonrası dönemin getirdiği sosyal ve politik anlamdaki değişimler olduğunu söyleyebiliriz. Özgürlük hakları gibi konularda gelişen toplum yapısına paralel olarak, kapitalist ülkelerin sahip olduğu sanayi ve teknolojinin, doğal yaşamda tarif edilemez yaralar açtığı görülmüştür. Ekolojik yaşamda da yansımaları görülen bu olumsuz süreç, sanatçıların bu konuya olan yaklaşımlarını etkilemiştir. Robert Smithson bu sonucu şöyle tarif ediyor:

“Ülke çapında çok sayıda madencilik alanı, artık kullanılmayan taş ocakları, kirlenmiş göller ve nehirler var. Böylesi zarar görmüş yerlerin yeniden işlev kazanabilmesi için önerilebilecek pratik çözümlerden biri de ‘Arazi Sanatı’ kapsamında toprağı ve suyu geri kazanmanın yollarının aranmasıdır.”⁷²

Bu farkındalık neticesinde doğada gerçekleşen sanayi çalışmalarıyla, doğada çalışan sanatçının bir ilişki içerisinde olması gerektiğini öne süren Smithson şöyle devam eder: “...Madencilikle toprağın yeniden kazanılması arasında diyalektik bir ilişkinin kurulması gerekir. Sanatçı ve madenci, doğanın farklı açılardan temsilcileri olarak kendi konumlarının bilincinde olmalı. Bu tür bir bilinç, madencilğe ve endüstriye yansiyacaktır.”⁷³ Robert Smithson'un yorumundan hareketle sanatçı ve sanayi arasında doğa temelli bir ilişkinin sanat yoluyla ortaya konması gerektiği fikri çıkar. Arazi sanatçısı, sahip olduğu tabiat bilinciyle sanayi ile ilişki kurar ve sanatın dönüştürücü etkisiyle çevre sorunlarına çözüm arar. Arazi sanatının doğayla kurduğu ilişkiye örnek olarak gösterilebilecek bir diğer sanatçı Richard Long'dur. Sanatçı, doğada yaptığı yürüyüşlerle arazi sanatçıları arasında farklı bir konumdadır.

“Yürüme eylemini insan hareketinin kusursuz bir sembolü olarak gören Long'a göre, sanat bir yolculuk, sanat yapının kendisi ise yürüme eyleminin bir parçasıdır. Kuşkusuz yürümek ve her zaman yeni amaçlarla dünyanın uzak bir köşesinde yeniden yollara düşmek, sanatçının doğayla bütünleşmesinin bir yoludur.”⁷⁴

Yürüme eylemi Long için bir bakıma doğayla bütünleşme ve onunla bir harmoni içerisinde olma fiili olarak görülebilir. Yürüme eyleminin altında yatan bütünleşme düşüncesi, aynı zamanda bir üretim eyleminin harekete geçtiği anın kaydı olarak düşünülebilir.

⁷² Antmen, s.258.

⁷³ Antmen, s.258.

⁷⁴ Ayşe Sibel Kedik, “Richard Long: Bir Yürüyüşün İma Ettikleri”, 2010, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, <http://docplayer.biz.tr/5454884-Richard-long-bir-yuruyusun-ima-ettikleri.html>, (18 Temmuz 2019)

“...Yürürken düşünmek, düşünürken yürümek; sonra da yazmayı kısa bir mola anına indirgemek, yürüyen bedeni geniş, açık mekanları seyreylerken dinlenmeye bırakmak gibi...”⁷⁵ Doğada yürüme temelli eylemleriyle varlığını tabiatla uyumlu hale getiren, bıraktığı kalıcı olmayan izle sanatın geçici dilini mühendislik temelli uygulama yapan arazi sanatçılarından ayıran Richard Long, doğaya olan saygısını onun yapısal özelliklerini deforme etmeden göstermiştir. Burada tercih ettiği dilin doğayı yüceltici bir yanı olduğu görülen Long, bu noktada doğa ve çevre politikalarına karşı tabiatı yücelterek muhalif yanını bütünleşik bir biçimde ifade eder.

Arazi sanatının yaklaşımındaki farklılığın manzara tanımına getirdiği, yenilik ve güncellik olduğu düşünülebilir. Resim sanatının içerisinde de işlenen bir kavram olan manzaranın, kullanıldığı bağlamdan bağımsızlaştırılarak arazi sanatçıları tarafından tekrar yorumlandığı görülebilir.

“Bu sanatçılar tarafından üretilen arazi çalışmaları, doğada bulunan malzemeler ile doğaya yönelik geçici ve değişken yöntemlerin kullanıldığı, sanat piyasasına malolmayacak nitelikte sanat çalışmalarıdır. Bu nesnelere temsil edilen doğa, bizatihi sanat üretiminin malzemesi ve mekanı haline gelmiştir.”⁷⁶

Arazi sanatçılarının galeri mekânlarına getirdiği eleştirel tutumun, sanat mekânı olarak galerinin çizdiği sınırlara yönelik olduğu söylenmektedir. Dolayısıyla bu durum küratör/sanatçı ilişkisinin sorgulamasına yönelik eleştirel tutumdur.

“Bu sanatın başlıca stratejilerinden biri galerinin sınırlarını modern dünyayla daha doğrudan bir eleştirel ilişkiye doğru zorlamaktır. Amaç sanatın parametrelerini gözden geçirmek ve bunu yaparken o dünya içinde Modernist sanata verilen mal konumunu sorgulamaktır.”⁷⁷

Arazi sanatı 68 sonrası ABD’de başlayan çevre hareketlerinden etkilenmiş, arazi sanatçıları bu bağlamda üretim yapmışlardır. Sanatçılar, açık alanlarda doğa üzerindeki insan odaklı yıkıma dikkat çekmiş, doğanın yüceltilmesine yönelik geçici ve sürece yayılan büyük ölçekli yerleştirmeler ve performatif eylemler yapmışlardır. Arazi sanatçıları mekân anlayışı üzerinde yeni bir yaklaşım göstererek mekânı sanat nesnesine dönüştürmüş ve bunu yaparken

⁷⁵ Frédéric Gros, **Yürümenin Felsefesi**, 9.Baskı, İstanbul: Kolektif Kitap, 2018, s.26.

⁷⁶ Elif Köse ve Tayfun Akdemir, “Arazi Sanatında Manzara Kavramı”, Çukurova Üniversitesi II.Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu, https://www.academia.edu/37713725/Arazi_Sanat%C4%B1nda_Manzara_Kavram%C4%B1, (18 Temmuz 2019)

⁷⁷ Charles Harrison ve Paul Wood, **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, İstanbul: Küre Yayınları, 2016, s.1019.

doğa ile denge gözetmiş ve aynı zamanda da çevreci hareketlerinde etkisiyle doğaya karşı bilincin artmasına yönelik kullandığı muhalif dili, yapıtlarında geçici malzemeler kullanarak ifade etmişlerdir.



2.3 1960 SONRASI DÜNYADA MUHALİF HAREKETLER VE SANAT ORTAMI

1960'lar soğuk savaşın devam ettiği, dünya haritasının iki siyasal parçaya bölüdüğü bir dönemi içerisinde barındırır. Silahlanmanın en yüksek safhada olduğu bu dönem, aynı zamanda küresel politikaların sonucunda politize olan toplumların, bireylerin; özgürlük, temel haklar, cinsiyet, ırkçılık, savaş karşıtlığı gibi konularda dünyada gösterdiği kolektif protesto gösterilerine sahne olmuştur.

Irkçılık ABD'nin yakın tarihinin önemli bir politik sorunudur. Siyahi ırka mensup insanların 1964 Medeni Haklar Yasası'na⁷⁸ kadar verdiği toplu mücadelenin kuşkusuz önemli bir bölümünü, düzenlenen protesto gösterileri, mitingler ve siyasi partiler oluşturur. Hakların kazanımına kadar Birleşik Devletler'de siyahi insanlar, beyaz insanlarla aynı okulda eğitim alma, toplu taşıma araçlarında yan yana oturma ve ordu görevinde bulunma gibi temel haklardan mahrumlardır. Siyahi insanların hakları için verdikleri mücadele Vietnam Savaşı'nın da sürdüğü dönemle girift bir yapıda gerçekleşir. Bu muhalif hareketlerin palazlandığı Amerikan toplumunda kolektif bilincin yükselmesine, bireysel özgürlük mücadelesi anlayışının insan hayatına eklemlenmesine katkısı olduğu söylenebilir. Irkçılıkla mücadelenin önemli figürlerinden olan Martin Luther King, Malcolm X, Muhammed Ali, Frantz Fanon, Tupac Shakur vb. isimler bu mücadelenin rol modelleridir.

Martin Luther King 28 Ağustos 1963'te Amerika'nın başkenti Washington'da binlerce kişinin katıldığı toplu gösteride yaptığı ünlü konuşmasında, siyahi insanların hakları için "Bir Hayalim Var" sloganlı bir konuşma yapmıştır. "1963'te ünlü Washington Yürüyüşü düzenlenmiştir. Bu Kamu Hakları (Civil Rights) Yürüyüşü'ne Amerika'nın dört bucağından New Jersey'den Kaliforniya'ya kadar 200,000 insan katılmıştır. Yürüyüşe 100,000 beyaz insanın katıldığı görülmüştür."⁷⁹ Martin Luther King'in ünlü konuşması özetle şöyledir:

" Bugün size diyorum ki, dostlarım, şu anın getirdiği güçlüklerle ve engellemelere rağmen bir hayalim var benim. Amerikan rüyasına derinden kök salmış bir rüyadır bu. Bir hayalim var. Gün gelecek, bu ulus ayağa kalkıp kendi inancını gerçek anlamıyla yaşayacak. "Şunu kendinden menkul bir gerçek kabul ederiz ki, bütün insanlar eşit yaratılmıştır." Bir hayalim var. Gün gelecek, eski kölelerin evlatlarıyla eski köle sahiplerinin evlatları, Georgia'nın kızıl tepelerinde kardeşlik sofrasına birlikte oturacaklar. Bir

⁷⁸ 1964 Medeni Haklar Yasası, Amerika Birleşik Devletleri'nde siyah ırka mensup kişilere okullarda, kamusal alanlarda ve işe alımda yapılan negatif ayrımcılığın yasaklanması konusunda dönüm noktası olan bir yasadır.

⁷⁹ Tunçer Karamustafaoğlu, AMERİKA'DA ZENCİLERİN BAŞKALDIRISI, Ankara Üniversitesi, Bankacılık Enstitüsü, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/38/327/3271.pdf>, (12 Temmuz 2019)

hayalim var. Gün gelecek, Mississippi eyaleti bile, adaletsizliğin ve baskıların sığacağıyla bunalıp çölleşmiş olan o eyalet bile, bir özgürlük ve adalet vahasına dönüşecek. Bir hayalim var. Gün gelecek, dört küçük çocuğum, derilerinin rengine göre değil, karakterlerine göre değerlendirildikleri bir ülkede yaşayacaklar. Bugün bir hayalim var benim. Bir hayalim var. Gün gelecek, Alabama eyaleti, valisinin ağzından hep müdahale etme ve izin vermeme yönünde sözler dökülen o eyalet, küçük siyah oğlanlarla küçük siyah kızların, küçük beyaz oğlanlar ve küçük beyaz kızlarla el ele tutuşup kardeşçe birlikte yürüdüğü bir yere dönüşecek. Bugün bir hayalim var benim. Bir hayalim var. Gün gelecek, bütün vadiler yükselip bütün tepeler ve dağlar alçalacak, engebeli yerler düzlük yapıp, girintilerle çıkıntılar düzleşecek ve Allah'ın şanı yeryüzüne inecek, bütün canlar hep birlikte görececek onu. Bizim umudumuzdur bu. Güneye dönüşümde içimde taşıyacağım inançtır. İşte bu inanç sayesinde umutsuzluk dağını yontup bir umut anıtı yaratacağız. Ulusumuzu saran ahenksiz bağirtuları, bu inanç sayesinde güzel bir kardeşlik senfonisine dönüştüreceğiz. Bu inanç sayesinde bir gün özgür olacağımızı bilerek hep beraber çalışacak, hep beraber dua edecek, hep beraber mücadele edecek, hep beraber hapse düşecek, özgürlük için hep beraber ayağa kalkacağız. İşte o gün Yüce Allah'ın bütün kulları, yepyeni bir anlamla söyleyecekler bu ilahîyi: Benim ülkem, senin ülken Özgürlüğün güzel yurdu, İşte söylüyorum sana: Atalarımın öldüğü toprak burası, Şehitlerin gururu olan toprak, Her bir dağın yamacından, Özgürlük yankılanacak. Ve eğer büyük bir ulus olacaksa Amerika, bunun gerçekleşmesi şarttır. Öyleyse New Hampshire'in dev tepelerinden yankılansın özgürlük. New York'un ulu dağlarından özgürlük yankılansın... Her bir dağın yamacından yankılansın özgürlük. Özgürlüğün yankılanmasını sağladığımızda, her kasabadan ve köyden, her eyaletten ve kentten özgürlüğün yankısını duyduğumuzda, o gün yakın demektir ve o gün Allah'ın bütün kulları, siyahlar ve beyazlar, Yahudiler, Hristiyanlar, Müslümanlar ve Budistler el ele tutuşup siyahların eski bir ilahîsini söyleyecekler: Sonunda özgürüz! Sonunda özgürüz! Şükürler olsun Ya Rabbim! Sonunda hepimiz özgürüz!”⁸⁰

Konuşmasının sonrasında barışa yaptığı katkıdan dolayı Nobel Barış ödülünü kazanan Martin Luther King, 4 Nisan 1968’de suikast sonucu öldürülmüştür.

⁸⁰ 28 Ağustos 1963: Martin Luther King, “Bir hayalim var” dediği efsanevi konuşmasını yaptı, <https://marksist.org/icerik/Tarihte-Bugun/7760/28-Agustos-1963-Martin-Luther-King,-Bir-hayalim-var-dedigi-efsanevi-konusmasini-yapti>, (12 Temmuz 2019)



Resim 18- Martin Luther King Kaynak: [https://cdn.vox-cdn.com/thumbor/FPOTD6i_mczLZFAF3dQJtxXBw2E=/0x0:1024x740/1200x800/filters:focal\(431x289:593x451\)/cdn.vox-cdn.com/uploads/chorus_image/image/61051107/GettyImages-2674125.0.0.0.0.jpg](https://cdn.vox-cdn.com/thumbor/FPOTD6i_mczLZFAF3dQJtxXBw2E=/0x0:1024x740/1200x800/filters:focal(431x289:593x451)/cdn.vox-cdn.com/uploads/chorus_image/image/61051107/GettyImages-2674125.0.0.0.0.jpg)

Siyahi hareketin Amerika’da destek görmesini sağlayan isimlerin başından gelen King’in yanı sıra, toplumsal mücadelenin siyasi ayağına örnek olarak gösterebilecek bir diğer grup ise Kara Panterler Partisi’dir. 1966’da Kaliforniya’da Huey P. Newton ve Bobby Seale tarafından kurulan parti, Martin Luther King’in aksine daha sert bir mücadele biçimini tercih etmiştir.

“...1960’ların başında, Martin Luther King öncülüğünde yürütülen medeni haklar hareketinin ılımlılığı ve sınırlı başarıları karşısında daha agresif bir politika benimseyen Parti, 1970’lerin ortalarına kadar sadece ABD’de değil tüm dünyada ses getiren bir direniş modeli oluşturdu. 1970’te ABD’nin 68 kentinde Parti şubesi bulunuyor, Black Panther gazetesi ülke çapında yüzbinlerle dağıtılıyordu. Dönemin FBI başkanı Edgar Hoover tarafından “en büyük iç güvenlik tehdidi” olarak tanımlanan Parti’nin dağılmasında, FBI’in yürüttüğü yasadışı “Karşı İstihbarat Programı”nın ve lider kadrolarına yönelik suikastlerinin büyük etkisi olacaktı...”⁸¹

Parti içerisindeki siyasal yapı, kadınların da aktif şekilde rol aldığı bir düzendedir. Kara Panterler Partisi’nin siyahilerin haklarına dair olan mücadele biçimi, daha sonra azınlıkları ve

⁸¹ Özsavunma Sanatı: Kara Panterler ve Karşı-Kültür, e-skop, 30/11/2015, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ozgur-luk-ozsavunma-sanati-kara-panterler-ve-karsi-kultur/2715>, (12 Temmuz 2019)

ilerici hareketleri de destekleyerek Amerika sınırlarını aşmış ve global düzeye taşınmıştır.

*“Başlangıçtaki siyah milliyetçi vurgusuna rağmen, Parti'nin hem ABD içindeki diğer azınlık mücadeleleriyle ve ilerici hareketlerle, hem de başta Latin Amerika ve Asya ülkeleri olmak üzere ülke dışındaki devrimci mücadelelerle sıkı bir ilişkisi vardı. Kökenindeki siyah milliyetçiliğinin ve siyah gettolarını “koloni” olarak tarif eden sömürgecilik söyleminin yerini, 1970’ten sonra büyük ölçüde enternasyonalist bir çizgi aldı. Vietnam, Kuzey Kore ve Çin’deki devrimci kadrolarla temaslar kuruldu; Panterler Vietnam’da ABD ordusuna karşı savaşılmaya gitti, Cezayir’de bir Kara Panter şubesi açıldı. Huey Newton 1971’de ABD’nin bir “İmparatorluk” olduğunu ilan ediyordu; artık mücadele ulus-devletler ve “uluslar” çerçevesinde değil, tüm dünyada ezilen “topluluklar” bağlamında yürütülmeliydi: interkomünalizm”*⁸²



Resim 19- Kara Panter Partisi Kaynak: <https://kesintisiz.org/wp-content/uploads/2018/06/DSukiyvMAAXMuq-864x1024.jpg>

1960’ların toplumsal muhalefetini yaratan sürecin majör olaylarından bir diğeri ise

⁸² Özsavunma Sanatı: Kara Panterler ve Karşı-Kültür, e-skop, 30/11/2015, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ozgurluk-ozsavunma-sanati-kara-panterler-ve-karsi-kultur/2715>

Vietnam Savaşı olarak gösterilebilir. Amerikan yayılcı politikası ve komünizme karşı yapılan mücadelenin sahası konumundaki Vietnam'da savaşın başlamasından kısa bir süre sonra Amerikan toplumunda savaş karşıtı protesto gösterileri düzenlenmeye başladığı görülmektedir. Bu noktada televizyonun kitle iletişim aracı olarak sosyal hayata olan etkisi, savaşın yıkımını, orantısız güç kullanımını ve ölümlerin getirdiği acıyı topluma göstermesidir.

“Ancak televizyon ve savaşın tehlikeli birlikteliği Amerikan izleyicisine ilk olarak 1960'ın sonlarında Vietnam Savaşıyla nakledilmiştir. Haber kameralarına savaşta muharebe alanlarına, ülke içinde ise savaşın neden olduğu önemli sosyal krizlerin kanıtları olan gösteri ve ayaklanma meydanlarına rahatça girme izni verilmiştir.”⁸³

Vietnam Savaşı'nın görsel kanıtlarının televizyon, radyo vb. kitle iletişim araçlarıyla toplumla paylaşılmasının, toplumun belli bir kesiminde savaşın gerekliliğine ve anlamına dair sorgulamalar yaptırdığı anlaşılıyor. Toplumsal gösterilerin oluşmasında ve yaygınlaşmasında iletişimin etkin rolü bu noktada dikkat çekicidir. Vietnam Savaşı'nı protesto edenler arasında aktivistlerin ve kanaat önderlerinin yanı sıra John Lennon, Yoko Ono gibi sanatçılar da yer almaktadır. Aynı zamanda Lennon ve Ono çifti balayında Vietnam Savaşı'nı protesto etmek için 1969 yılında Amsterdam'da Barış Yatağı performansını gerçekleştirmişlerdir.

“1969'da John Lennon ile gerçekleştirdiği performansında bir hafta boyunca yataktan çıkmamıştır. Barış Yatağı (ya da Barış İçinde Yatakta, Yatakta) olarak bilinen bu eylem Vietnam Savaşı'na tepki olarak, iki sevgilinin bir hafta yataktan çıkmamasıyla gerçekleştirilmiştir . 1960'ların çiçek çocuklarının “savaşma seviş” sloganlarını desteklercesine yatak huzur, mutluluk ve aşkın metaforu olmuştur”⁸⁴

⁸³ Toby Clark, **Sanat ve Propaganda**, 2.Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011, s.138

⁸⁴ Burcu Özyonar çırak, “Bireysel İzleğin Bir Nesnesi Olarak Sanatta Yatak İmgesi”, İdil, 2019, Vol.57, No.8, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1557141396.pdf> (13 Temmuz 2019), s.538.



Resim 20- John Lennon & Yoko Ono – Peace Bed- 1969 Kaynak:

<https://timedotcom.files.wordpress.com/2019/03/john-lennon-yoko-ono-lie-in-bed-in.jpg>

1968 yılı, öğrenci olaylarının bütün dünyaya yayılmasının gerçekleştiği dönem olma özelliği taşır. Fransa, ABD, Japonya, Britanya, Almanya, İtalya, İspanya gibi ülkelerde karşılık bulan hareket temelde, Vietnam Savaşı karşıtlığı, ırkçılık, rejim karşıtlığı gibi birden fazla odak noktasına sahiptir. Bu çoklu protesto bölgeleri arasında eylemin biçimi ve felsefesi bakımından bazı farklılıklar vardır. Yazar ve sanat eleştirmeni Hasan Bülent Kahraman bu farklılığa dair ayrımı şöyle yapar: “Paris 68’i şiirdi. Çünkü hayal etmenin erdemine inanıyordu. Benzer bir yaklaşım Amerikan 68’inde yoktu. Hiç yoktu. Amerika’da 68 daha çok Vietnam olayları etrafında ele alındığından çok daha 'ciddi' bir meseleydi. Paris 'devrimci romantizm' içinde yüzüyordu.”⁸⁵

Hayatın her alanındaki değişimlerin, sanatın her alanına da yansıdığı bir dönem olarak görülen 1960’lı yıllar, başta sanat olmak üzere birçok alanda kendini hissettirmiştir. Müzik alanında İngiliz müzik grubu Beatles’ın ortaya çıkışı toplumlarda özellikle genç nüfus üzerinde büyük bir etki bırakmıştır. “Beatles hem dönemini etkiledi hem de dönemden esinlendi. 1968 yılında da böyleydi. White Album’deki Revolution ve Revolution 9, ‘68’in devrim ve isyan ruhuna, söylemine çok denk düşer.”⁸⁶

Sinema alanında dönemin dinamik, politik rüzgarının esintileri görülebilir. Dönem eleştirisine dair yapıtlar verilmiş ve eleştirel dil, çekilen filmlerde gösterilmiştir. Döneme ait

⁸⁵ Hasan Bülent Kahraman, “1968’e Türkiye’den bakmak, Sabah Gazetesi”, 11 Mayıs 2018, <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/kitap/kahraman/2018/05/11/1968e-turkiyeden-bakmak>, (12 Temmuz 2019).

⁸⁶ Murat Bjeğu, “Mayıs ’68, devrim ve Beatles”, T24 İnternet Gazetesi, 26 mart 2013, <https://t24.com.tr/yazarlar/murat-bjedug/mayis-68-devrim-ve-the-beatles,6405>, (13. Temmuz 2019).

eleştirel bakış açısının ortaya konduğu sinema filmlerine örnek olarak yönetmenliğini, Octavio Getino ve Fernando Solanas'ın yaptığı 1968 yapımı “La Hora De Las Hornos” (Fırınlara Saati), Jean-Luc Godard'ın yönetmenliğini yaptığı 1967 yapımı “La Chinoise” (Çinli Kız), Dennis Hopper'ın yönetmenliğini yaptığı 1969 yapımı “Easy Rider” (Özgürlüğün Bedeli) ve yönetmenliğini André Cayatte'nin yaptığı 1969 yapımı “Les Chemins de Katmandou” (Katmandou Yolları) isimli sinema filmleri gösterilebilir.

Üçüncü dünya ülkelerinde sinema alanında “Üçüncü Sinema” adı verilen devrimci ve militan bir tür ortaya çıkmıştır. Bu tür, birinci ve ikinci sinemayı eleştiren ve bu iki grubun yerine devrimci, dinamik ve toplumsal değişimi hedefleyen bir tutumla üretim yapan yönetmenleri kapsar. “...Godard, açık olarak hem sanatta hem toplumda bir devrim ister ve toplumun devrimine, sinemada sanatın devrimini başlatarak katkıda bulunmayı umar.”⁸⁷ Bu yorumun ışığında sinema sanatının toplumu dönüştürme gücünün üçüncü sinemacıların odaklandıkları temel nokta olduğu fikri ortaya çıkar. İngiliz yazar Roy Armes üçüncü sinemayı şöyle tanımlar:

“Üçüncü Sinemanın ortaya çıktığı dönem, 1960'ların ikinci yarısıdır. Oldukça hareketli bir dönem olan 1960'larda ve 1970'lerde toplumsal mücadeleler hız kazanmış ve bu İstanbul Journal of Social Sciences (2018) Spring: 20 35 mücadeleler sinemayı da etkileyerek yeni yönelimlere neden olmuştur: Anımsanırsa bu olayların Vietnam Savaşı, Cezayir Savaşı, Filistin-İsrail mücadelesi, Arap-İsrail Savaşı, Küba-ABD çekişmesi, öğrenci ayaklanmaları, 68 Olayları, Latin Amerika'daki silahlı gerilla grupları, Fanon, Ho Şi Minh, Che Guevera, Salvador Allende, Peron, Brezilya'daki 1968 darbe içinde darbesi, Allende'nin devrilmesi, Şili Darbesi, Türkiye'deki 12 Mart Muhtırası gibi olaylar olduğu görülecektir. Bütün bu olaylar, kaçınılmaz olarak sinemada farklı ve yeni arayışlara yol açmıştır. Çok sayıda yeni sinema ve sinemacı ortaya çıkmış, manifestolar yayınlamıştır. Brezilya'da Cinema Novo, Arjantin'de Nueva Ola, Şili'de Halk Birliği Sineması faaliyet göstermiş ve ürünler vermiştir (1987). Öne çıkan yönetmenlerine baktığımızda, Türkiye'den Yılmaz Güney, Brezilya'dan Glauber Rocha, Bolivya'dan Jorge Sanjines, Senegal'den Ousmane Sembene, Şili'den Miguel Littin, Arjantin'den bu sinemanın ilk örneğini verdiği kabul edilen, Fernando Solanas ve Octavio Getino sayılabilir”⁸⁸

1960 yılı görsel ve plastik sanatlarda sanatın dünyayla beraber değişmeye başladığı, sanatın ve sanatçıların Avrupa ekseninden Amerika eksenine geçiş yaptığı, yeni dönemin önemli bir başlangıcı olarak düşünülebilir. II. Dünya Savaşı süresince Avrupa'da gerçekleşen kitlesel yıkım ve entelektüel temizlik, birçok insan gibi sanatçıları da güvenli liman olarak

⁸⁷ Mert Kaplan, “ÜÇÜNCÜ SİNEMADA DEVRİMCİ KİMLİĞİN SUNUMU: TÜRK SİNEMASINDAN ÖRNEKLER”, İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi, 2018, Vol.20, http://www.istjss.org/resim/2018_spring_20_3.pdf, (13 Temmuz 2019), s.34.

⁸⁸ Roy Armes, *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*, 1.Baskı, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011, s.209.

görülen Amerika'ya taşınmış, özellikle New York şehri, sanatın yeni biçimlerinin doğuşuna ev sahipliği yapmıştır. 1960'lı yılların sanat için belirleyici unsuru hiç şüphesiz toplumsal muhalif hareketlerdir. Bireysel hak ve özgürlük mücadelelerinin yanı sıra, sanatın hakim anlayışına karşı sanatçılar tarafından gösterilen muhalif bir tutumun olduğu da görülmektedir. “20. yüzyılın getirdiği yeniliklerden birinin, 19. yüzyılın sanatsal özerklik anlayışına ve “kurum olarak sanat” kavramına karşı sanatın ve sanatçıların başkaldırısı olduğu herkesçe bilinir.”⁸⁹ Savaş sonrası; dada ile başlayan, gerçeküstücülük akımıyla devam eden, soyut dışavurumcuların, pop sanatın, fluxusun, yeni gerçekçilerin ve minimalistlerin sanata dair yeni yorumlarının ve yaklaşımlarının görüldüğü bir dönem olarak gösterilebilir.



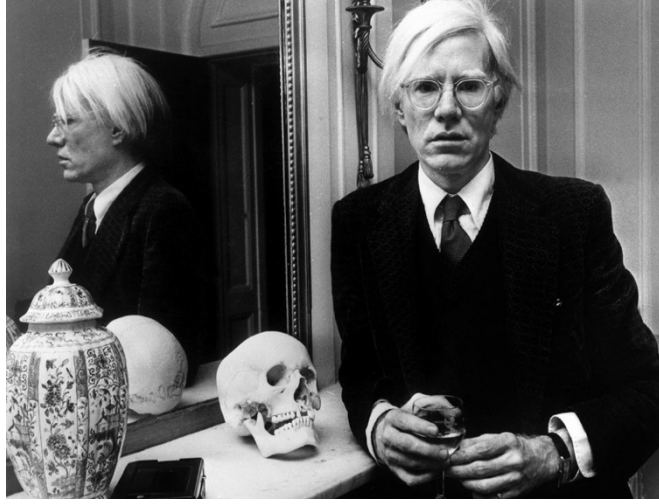
⁸⁹ Ali Artun, **Sanat/Siyaset kültür çağında sanat ve kültürel politika**, 5.Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s:190

Amerika Birleşik Devletleri'nin soğuk savaş ve sonrasındaki dönemde takip ettiği politikaları, iki kutuplu dünya düzeninin diğer bloku olan SSCB'nin kültürel, toplumsal, siyasî yapısına yönelttiği görülebilir. Amerikan Merkezi İstihbarat Teşkilatı'nın (CIA) komünizmle mücadele için soyut ekspresyonizmi kullandığı ve bu alanda çalışan sanatçıları desteklediği bilinmektedir. Dönemin tanıklarından eski CIA ajanı Donald Jameson bu mücadele biçimini şöyle açıklıyor:

“Soyut ekspresyonizmin CIA tarafından, yalnızca yarın New York'ta ya da Soho'da neler olacağını görmek amacıyla icat edildiğini söyleyebilmeyi çok isterdim. Ancak bence bizim yaptığımız daha ziyade, bu akımın bir fark yaratabileceğinin ayırıcısına varmamızdı. Soyut ekspresyonizm, Rusya'nın sosyalist gerçekçiliğini olduğundan da fazla stilize edilmiş, sınırlı ve kalıplara sıkışmış gibi gösterebilecek yapıda bir sanattı. Hatta birkaç sergi, tamamen bu ilişkinin altını çizerek şekilde düzenlenmişti. Moskova da ister istemez bizim amacımıza uygun hareket ediyordu, çünkü o günlerde kendi kalıplarına uymayan ne varsa öfkeyle kınıyordu. O yüzden, bu derece sert ve yersiz eleştirilere maruz kalan herhangi bir şeyi desteklemek herkese makul gözükmeye başlamıştı.”⁹⁰

Pop-sanat, 1960 yılında II. Dünya Savaşı sonrası gelişen ve değişim gösteren politik-ekonomik konjonktürün içinde ortaya çıkar. Bu yeni yapılanma, üretim fazlalığına bağlı olarak ortaya çıkan tüketim toplumu yapısının hazır imgeler üzerinden yüceltilmesi şeklinde yorumlanabilir. Pop sanat kolay anlaşılır bir dil tercih ederek ve pop imgelerini kullanarak bu kültürü yüceltir. Tüketim nesnelere kullanarak üretim yapan pop sanatçıların önde gelen isimlerinden olan Amerikalı sanatçı Andy Warhol sanata olan yaklaşımının politik bir dil içermediğini ifade eder.

⁹⁰ CIA'in Soğuk Savaş Silahı Olarak Soyut Ekspresyonizm, e-skop, 10/5/2013, <https://www.e-skop.com/skopbulten/ciain-soguk-savas-silahi-olarak-soyut-ekspresyonizm/1280>, (11 Temmuz 2019)



Resim 21- Andy Warhol Kaynak:

http://www.artfulliving.com.tr/image_data/content/b892eb00799fb8b6a5e29de903093f65.jpg

“Ben bir Amerikalı sanatçıyım. Burayı seviyorum. Bence harika bir yer. Muhteşem. Avrupa’da da çalışmak isterdim, ama orada aynı şeyleri yapabilir miydim emin değilim. Orada farklı şeyler yapardım. Sanatımda ABD’yi yansıttığıma inanıyorum, ama toplumun bir eleştirisini yapmıyorum. Resmini yaptığım şeyleri, en iyi bildiğim şeyler olduğu için yapıyorum. ABD’yi eleştirmek, çirkinliklerini göstermen niyetin değilim. Kendi halimde saf bir sanatçıyım o kadar.”⁹¹

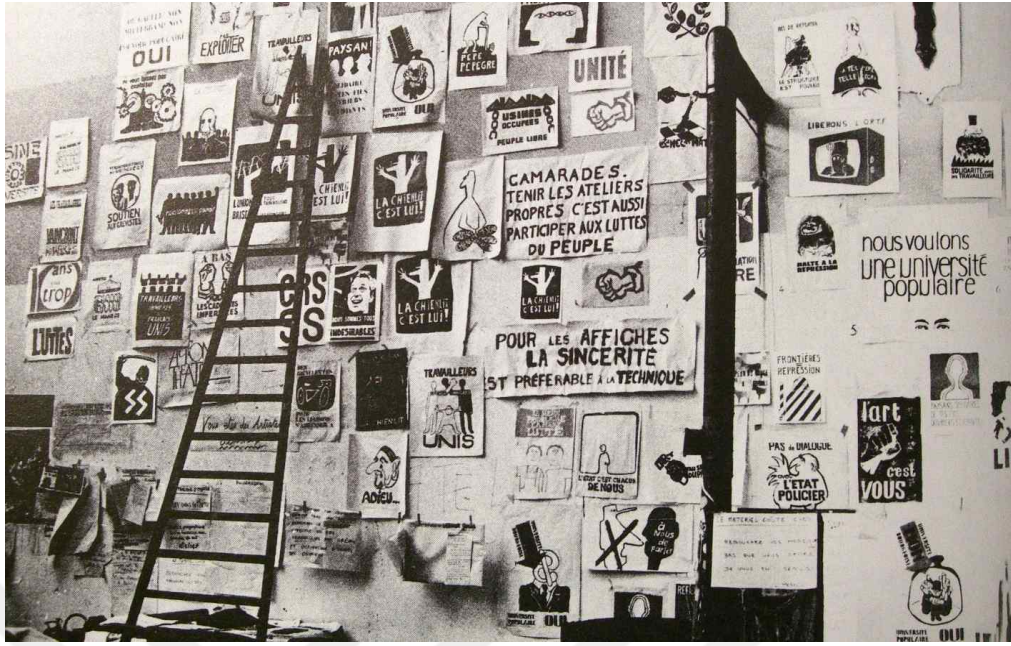
Bunun yanı sıra pop-sanatın Avrupa’da eleştirel ve politik bir dil tercih ettiği söylenebilir. Bu bakımdan Amerika’da üretim yapan pop sanatçıların kullandığı dil ve imgelerle, Avrupalı pop sanatçıların kullandıklarının farklılık gösterdiği ifade edilebilir. Pop sanatın Avrupa ayağı eleştirel bir bakış açısıyla Amerikan pop-sanatına karşı temkinli yaklaşır. “1960’ların Fransa’sında, Amerikan Pop Art’ı büyük ölçüde çocukça bir neo-dadacı provokasyon olarak algılanıyor, kitle iletişim araçlarına ait imgeler üzerinden resim tekniklerine saldıran, yabancı bir tüketim toplumunun ideolojik aracı olarak görülüyordu.”⁹² Amerikan pop sanatına olan bu bakış açısına dair ‘tüketim toplumunun ideolojik aracı’ saptamasının Andy Warhol’un yorumunu destekleyen bir değerlendirme olduğu söylenebilir.

Fransız politik dilin pop sanatıyla buluşması, sanatçı ve öğrenciler tarafından işgal edilen École des Beaux-Arts’ın atölyelerinde Atelier Populaire’in kurulmasıyla gerçekleşmiştir. Bu atölyeden çıkan afişlerin dönemin havasına dâhil olan hemen hemen bütün grupları içine aldığı söylenebilir. Siyasî dilin, dönemin ruhunun yansımaya dair belki de en önemli sloganı

⁹¹ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 3.Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2010, s:166

⁹² ‘68 Afişleri: Atelier Populaire’de Pop Art’ın Siyasileşmesi, e-skop, 9/9/2017, <https://www.e-skop.com/skopdergi/68-afisleri-atelier-populairede-pop-artin-siyasilesmesi/3498> (11 Temmuz 2019)

atölyenin kendi duvarlarında yer alır.



Resim 22- Atelier Populaire Kaynak: https://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/dergi_11/68_00a.jpg

“Atölye duvarına asılmış el yazılı iki levhada atölyelerdeki tasarımı ve üretimi yönlendiren popüler sanat ile burjuva sanatı arasındaki karşıtlık gözler önüne serilir: “Atelier Populaire Oui” [“Halk Atölyesine Evet”] ve “Atelier Bourgeois Non” [“Burjuva Atölyesine Hayır”]. Burjuva toplumsal normlarını reddeden, halkı devreye sokan bu sloganda üretken kolektiflik ile yaratıcı bireysellik yan yana gelir; afişler için seçkin olmayan bir izlerkitleye çağrı yapılır ve atölye hiyerarşik olmayan bir mekân olarak tesis edilir.”⁹³

Minimalizm, ABD’de 1960’ların sanat ortamında endüstriyel yöntemli bir sanat anlayışı olarak ortaya çıkmıştır. Minimalistler için savaş sonrası dönem yeni bir anlayışa hazırlık niteliğindedir. “Minimalizm de, İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan melankolik ruh haline karşı bireyin uyanışını ve kendini fark edişini temsil eder.”⁹⁴ Bu dönem içerisinde sanat nesnesine olan yeni yaklaşımlarını ortaya koyan minimalistlerin birincil tutumu ‘sanat, sanat içindir’ mottosudur. Ortaya çıktığı 1960’lı yıllarda sanat ortamında pek kabul gördüğü söylenemeyen minimalizm pop-sanatın aksine biçimde gösterdiği sadelikle ve geometrik formlarla kendini sunar. Minimalist yaklaşımda sanatçının rolü izleyiciyi eserin parçası haline getirmesidir.

⁹³ ‘68 Afişleri: Atelier Populaire’de Pop Art’ın Siyasileşmesi, e-skop, 9/9/2017, <https://www.e-skop.com/skopdergi/68-afisleri-atelier-populairede-pop-artin-siyasilesmesi/3498> (11 Temmuz 2019)

⁹⁴ Minimalizmin Paradoksu Üzerine, e-skop, 20/6/2016, <https://www.e-skop.com/skopbulten/minimalizmin-paradoksu-uzerine/2980> (11 Temmuz 2019)

“Eserin üreticisi olarak sanatçının eserde kendi izini silmesi, temsilin en aza indirilmesi, izleyenin eserdeki yalınlık karşısında önce şaşırıp sonra anlam arayışlarına girmesi, izleyiciyi başrol oyuncusu haline getirir. Sonuçta amaç, bir anlatıcının ve (görünürde) bir anlatının olmaması ve eserin yalnızca izleyici deneyimiyle kendini tamamlamasıdır. İzleyici bu deneyimle karşısındaki nesneyi kendi hayal gücü ve kavrama yetisiyle hafızasına yerleştirir ve onu deneyimleyerek (an be an) kendisini hatırlar/kurar/tesis eder. Minimalist sanatçı, esere katılımını bu şekilde en aza indirerek, kendi varlığından vazgeçer. Eserde izleyici fail olarak kendini görür ve seyreder.”⁹⁵

Sanat ortamının merkezi konumundaki Amerika ve bu konumu devraldığı Avrupa’da sanat ortamının içerisinde dikkat çekici bir diğer akım fluxus akımıdır. Joseph Beuys’un her bireyin sanatçı olabileceği üzerine olan düşüncesi dikkat çekicidir. Beuys’un geçicilik ve süreç odaklı yaklaşımı, bireyin öğrenme sürecindeki gelişimiyle paralellik gösterir. Joseph Beuys bu konuda: “Özgürlüğünü hisseden, özgürlük durumunda olan ve bütün diğer koşulları geleceğin sosyal düzeninin total sanat yapıtını yaratmayı öğrenen her insan bir sanatçıdır.”⁹⁶ Bu yorumdan sürecin getirdiği değişimin ve yeni kazanımların bireyi dönüştürdüğü dolayısıyla her yeni bilgide kişinin de o bilgi kapsamında dönüştüğü fikri çıkarılabilir. Bu düşünce biçiminin 1960’lı yıllara hâkim olan özgürleşme düşüncesiyle örtüştüğü düşünülebilir.

Sanatta dönüşüm sürecinin hâkim olduğu 1960’lı ve 1970’li yıllar modernizm sonrası birçok sorgulamanın görüldüğü dönem olma özelliği taşır. Söz konusu dönem, bu düşüncenin pratik olarak görüldüğü kavramsal sanatta, bazı sorgulamaların yaşandığı dönemdir. İzleyicinin sanat yapıtıyla olan deneyim sürecine dair yeni perspektifler açan kavramsal sanatçılar, sanat yapıtının maddi varlığını da tartışmaya açmışlardır. Amerikalı sanatçı Sol LeWitt ‘Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar’ başlıklı yazısında bu durumu şöyle tanımlar:

“...Kavramsal sanat yapan bir sanatçı, yapıtını önceden tasarlar; yapıtıyla ilgili kararları önceden verir: uygulama o kadar da önemli değildir. Düşünce, sanatın gerçekleşmesini sağlayan bir makinaya dönüşür. Bu tür bir sanat kuramsal ya da kuramların görsel karşılığı değildir; sezgiseldir, her türlü zihinsel süreçle ilgilidir ve bir amaç gütmmez.”⁹⁷

⁹⁵ Minimalizmin Paradoksu Üzerine, e-skop, 20/6/2016, <https://www.e-skop.com/skopbulten/minimalizmin-paradoksu-uzerine/2980> (11 Temmuz 2019)

⁹⁶ Antmen, s.212

⁹⁷ Antmen, s.197

LeWitt, sanat alanında yaptığı sorgulamalarla kendisinden sonra gelen birçok sanatçıyı etkilemiş ve birçok akıma girizgâh yapmıştır. LeWitt'in sanatta nesne kabulü üzerine geliştirdiği temel sorgulamayla sanata büyük bir eşik atlattığı söylenebilir.

Kavramsal sanat sonrası ortaya çıkan akımlardan biri de performans sanatıdır. Performans sanatının 1960'lerden başlayarak sanat ortamlarında bedeni sanat nesnesine dönüştüren uygulamalar başlattığı görülebilir. Performans sanatı; beden üzerinden okumaya açtığı konulardan cinsiyet, ırk, etnik köken, kadın/erkek eşitliği vb. birçok konuyu odak noktası haline çevirmiş, beden üzerinde deformasyonlara kadar giden performatif yapıtlar üretmiştir.

1960 sonrası süreç, müzik, sinema, plastik sanatlar gibi sanat alanlarında toplumsal muhalif hareketlerin izlerinin görüldüğü bir dönem olarak tanımlanabilir. Bu muhalif hareketler sanat ortamlarını şekillendirmiş ve sanatçıları bu bağlamda düşünmeye ve yapıt üretmeye teşvik etmiştir. Dünyanın çeşitli bölgelerinde ortaya çıkan muhalif hareketlerden majör olanları, Amerika ve Orta Avrupa'da ortaya çıkmıştır. Bu olayların yansımalarının hemen hemen bütün toplumları etkilediği; ayrıca yeni mücadele sahalarının oluşmasına ve düşünsel sorgulamaların yapılmasına olanak sağladığı öne sürülebilir.

2.4 1960 SONRASI KAMUSAL ALAN VE AÇIK ALAN KAVRAMLARININ MUHALİF SANATLA İLİŞKİSİ

Muhafif sanatın açık alanla olan ilişkisi veya kendini açık alanda ifade etmesi kuşkusuz sıradan bir seçim değildir. Kamusal alan ve Açık alan kavramlarının analizi bu ilişkinin anlamlandırılmasına katkıda bulunacaktır. 1960’larda toplumsal olaylara kayıtsız kalmayan muhalif sanatçılar, aktivistlerin, protestocuların ve toplumsal muhalefetin yanında yer almışlar ve üretimlerini bu grupların mücadele sahası olan açık alana ve kamusal alana taşımışlardır. Açık alan ve kamusal alan kavramını bu noktada açmakta yarar vardır. Açık alan kelimesi TDK sözlüğünde; “1.Şehrin gürültüsünden uzak, insanların dinlenebilecekleri çeşitli bitkilerle kaplı yer. 2. Geniş, kapalı olmayan yer.”⁹⁸ şeklinde açıklanmıştır. Dolayısıyla açık alan, kent alanlarından ve yerleşimden uzak, yeşil alanların veya bitki örtüsünün çeşitlilik gösterdiği yerler ve alanlar olarak yorumlanabilir. Kamusal alan ise TDK’ye göre şu şekilde tanımlanmıştır: “Kamuya ait, kamu ile ilgili işlerin yapıldığı yer.”⁹⁹

Genel bir yorum yapmak gerekirse kamusal alan; kentin aktörlerinin fikir ve görüşlerini paylaştıkları ortak alanlar olarak açıklanabilir. Hannah Arendt kamusal alan için şu ifadeleri kullanır: “...başkaları bana nasıl görünüyorsa benim de onlara öyle görüldüğüm, insanların salt başka canlılar ya da cansız şeylerin var oldukları gibi olmadıkları, görünümelerini açık ve seçik kıldıkları bir mekân.”¹⁰⁰

Her ne kadar kamusal alan için fiziksel bir alan yorumu yapılsa da aynı zamanda kentin paydaşları konumundaki halkın, fiziksel veya zihinsel yaratım alanları olarak da tarif edilebilir. Bu manada kamusal alanlar prensip olarak toplumun bütününe açık, özgür ulaşımın ve dolaşımın olduğu, kolektif yaratımın gerçekleştiği yerler olarak tarif edilebilir. “Kamusal alan herkese açık olduğu zaman, yani insanın fiziksel ve özgür olarak orada yer alabilmesiyle kamusal olur. Kontrollü bir girişi olan veya bazı gruplara ayrılan alanlar, kamusal alan niteliği taşımaz.”¹⁰¹ Kamusal alanın herkese açık olması aynı zamanda kamusal alanın temel niteliklerinden birini de ortaya koyar.

⁹⁸ <http://sozluk.gov.tr/>

⁹⁹ <http://sozluk.gov.tr/>

¹⁰⁰ Hannah Arendt, **İnsanlık Durumu**, 1.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 1994, s.273.

¹⁰¹ Pelin Gökgür, “Kamusal Alanın Temel Nitelikleri”, **Mimar.ist**, Sayı.22, (Kış 2006), s.63.

Éric Dacheux “Kamusal Alan” isimli kitabının ilk bölümünde kamusal alanı demokrasinin anahtar bir kavramı olarak nitelendirmiştir. Dolayısıyla kamusal alana dair görüşünü bir siyasal yönetim biçiminin gerekliliği şeklinde açıklar. Dacheux bunu şöyle ifade eder: “...demokrasi, aynı zamanda karşıt tartışmalarla bir kamuoyunun ortaya çıkışını destekleyen, devlet ve sivil toplum arasındaki bir araçlık mekânının kuruluşunu simgeleyen özel bir siyasal rejimdir de.”¹⁰² Bu yorumdan hareketle kamusal alanın demokrasilerde bir gereklilik ve zıt fikirlerin oluşmasını sağlayan, bir kamuoyu oluşmasına hizmet eden bir alan olduğu fikri çıkarılabilir. Kamuoyu ifadesinden hareketle, kamuyu tanımlamak demokrasi ile kurulan ilişkinin anlaşılması açısından önemlidir. Sanat kuramcısı Emre Zeytinoğlu bu konuda şunları ifade eder:

“Kamusal alanı bizzat oluşturmuş kamunun da tanımını yapmalıyız. Çünkü kamusal alan tanımı, farklı “kamu olma” tanımlarına bağlı kaldığı ölçüde, kentteki her insanın (tek başına bir varlık olarak herkesin) rastlantısallıklarla bir araya geldiği bir yer olmaktan çıkar ve böylece o kamusal alan, kamusal kişiliğe ulaşabilmiş olanların yer bulabildiği bir alana dönüşür.”¹⁰³

Muhafif sanatın kamusal alan tercihinin altında yatan nedenselliği açıklamak için demokrasinin bir gerekliliği fikrinin yanı sıra, 1960 sonrası dönemde başlayan başta savaş karşıtlığı olmak üzere ırkçılık, cinsiyet, kadın hakları gibi alanlarda oluşan toplumsal muhalefetin ve sanat galerilerinin sermaye ile kurduğu ilişkinin irdelenmesi bu tercihin anlaşılması bakımından hayli önemlidir.

¹⁰² Éric Dacheux, **Kamusal Alan**, 1.Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012, s.14.

¹⁰³ Emre Zeytinoğlu, **Sanat Üzerine Yersiz Yorumlar**, 1.Baskı, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2008, s.116.

Kamusallığı kullanarak politik olarak egemen olanın karşısında yer alan muhalif sanatçının; galerilere, sermayeye dolayısıyla iktidara karşı bu alanı tercih ettiği fikri öne sürülebilir. Bu ikili ilişkinin dönüm noktası olarak Vietnam Savaşı ve sonrası gösterilebilir. Savaş döneminde ürettiği muhalif çalışmalarla bilinen Amerikalı sanatçı Martha Rosler'in yorumu dikkat çekicidir: "Benimsenmiş ahlâkî düşüncelere karşı çıkan savaş karşıtı veya ajitatif feminist çalışmaların insan topluluklarına ulaşabileceği 'sokaklarda' veya bağımsız basında sergilenmesi daha uygun görünmektedir."¹⁰⁴ "Sokaklarda veya bağımsız" ifadesiyle, sanatçının hem dönemin ruhu itibarıyla hem de bir iletişim biçimi olarak üretimini kamusal alana taşıdığı söylenebilir. Kamusal alanın demokratik sistemlerde muhalefetin veya muhalifin iktidara karşı eleştirisini oluşturduğu bir alan olma özelliğinin yanı sıra sanatçının da buna katılım gösterdiği fikri ortaya çıkar.

Müzelere yönelik eleştiri, sermayenin iktidarla olan ilişkisinden hareketle ortaya çıkar. Özellikle ABD örneğinde bu tutumun, toplu bir hareketi örgütlediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Sermaye iktidar ilişkisinin savaş kavramı üzerinden okunduğu dönemi Hans Hacke şöyle açıklıyor:

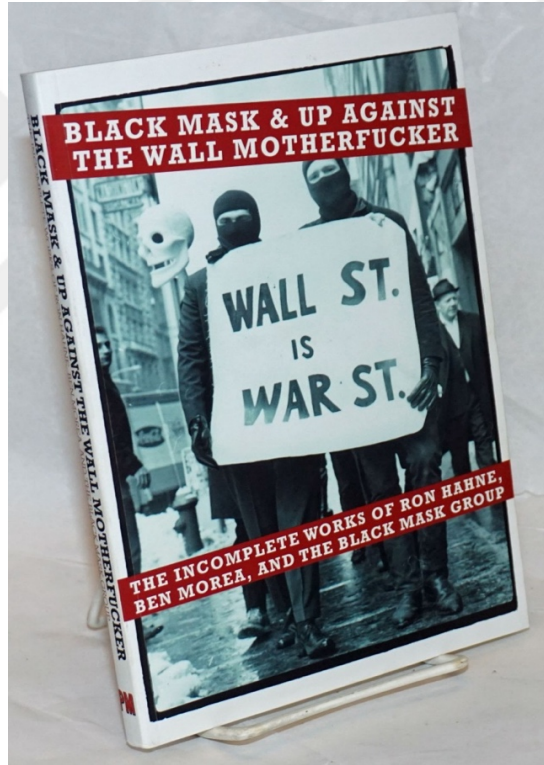
"Information'ın açılmasına iki buçuk ay kala, ABD Kamboçya'yı işgal etti ve 4 Mayıs'ta Ohio Ulusal Muhafızları, Kent Eyalet Üniversitesi'nde Vietnam Savaşı'nı protesto eden öğrencilerden dördünü öldürdü. Asker çağındaki erkeklerin hemen hepsi savaşa karşıydı. Birçoğu askerden kaçmak için Kanada'ya gitti ya da askerliğini tecil ettirmek için üniversiteye yazıldı (New York'taki Cooper Union'da böyle öğrencilerim vardı). Information'a katılan sanatçılar arasında, o günün siyasal hadiselerine tepki gösteren iki gruba, Art Workers Coalition'a [Sanat Emekçileri Birliği] ve Art Strike'a [Sanat Grevi] yakın olanlar epeyceydi. Bunlar New York müzelerinin, özellikle MoMA ve Metropolitan'in mütevelli heyetlerini 'müesses Nizam'ın temsilcileri olarak görüyorlardı; yani Vietnam Savaşı'nın ve ABD'de ırk, toplumsal cinsiyet ve ekonomik alanlardaki eşitsizliklerin sorumluları arasında onlar vardı. MoMA'da ve Met'te hararetle tartışmalar yaşandı. Ayrıca MoMA çalışanları bir sendika kurma girişiminde bulundular ve ertesi yıl müze yönetimine karşı greve gittiler."¹⁰⁵

¹⁰⁴ Toby Clark, **Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, 2.Baskı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011, s.151.

¹⁰⁵ Sanatın Şirketleşmesi, e-skop, 12/3/2018, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-sirketlesmesi/3709>, (14 Temmuz 2019)

Hans Hacke'nin ifadelerinden yola çıkarak savaşın doğurduğu huzursuzluk ortamının yansımalarının toplumsal hayattaki etkilerinin görülmeye başlandığının, bunun yanında sanat müzelerinin sermaye ile olan organik ilişkisinin varlığının sanatçılar tarafından sorgulanarak protesto edildiği anlaşılmaktadır.

Muhafif sanatın kamusal alanla veya sokakla olan ilişkisinin temelinde, sanat yoluyla bilginin ve politik eleştirinin kent insanına geçirilme düşüncesinin yattığı söylenebilir. Siyasî görüşlerin topluma iletilmesinin temelinde, örgütlü ve kolektif mücadele biçiminin sokakla kurduğu ilişki olduğu öne sürülebilir. 1960'ların ortasından sonra kurulan "Black Mask", sonraki ismiyle "Up Against The Wall Motherfucker" isimli kolektif hareket ve New York tabanlı bir başka aktivist grup Politik Sanat Dokümantasyonu ve Dağıtımı (PAD/D), muhalif sanatın kent insanıyla sokak üzerinden iletişim kurmasına örnek olarak gösterilebilir.



Resim 23- Black Mask / Up Against The Wall Motherfucker Kaynak:

<https://www.bolerium.com/pictures/177819.jpg?v=1555191116>

"PAD/D bünyesinde bir araya gelen sanatçılar yerleşik sanat kurumlarında temsil edilmenin peşinde değillerdi; politik görüşlerini paylaşmalarına imkân tanıyan her tür kamusal mekânda sergiler düzenliyorlardı. Sokaklar, üniversiteler, sendika binaları, sosyal merkezler ve

hatta kiliseler sergi mekânı haline gelebiliyordu.”¹⁰⁶



Resim 24- Pad/d Kaynak: <https://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/pad/padd%203.png>

Kamusal alan üzerinden ortaya çıkan bu etkileşim, sanatçıların düşüncelerinin, fikirlerinin ve yapıtlarının kendi söylemleri noktasında, sokakla kurduğu bağı ortaya koyar. Kamusal alanda ortaya konan bu protest duruş, aynı zamanda açık alanlarda da kendini gösterir. Açık alanda kullanılan söylem ve eylem, muhalif sanatın dilinin yerel problemlerin yanı sıra küresel problemlere de eğildiğini gösterir. Müze ve galerilere olan muhalif durumun bir başka safhası olan açık alan sanat yapıtları, aynı zamanda küresel problemlerden biri olan çevre felaketlerine de odaklanır. “...geleneksel galeri mekanlarına yönelik tepkisinin yanı sıra tam da bu dönemde gelişmeye başlayan çevreci hareket vardır.”¹⁰⁷ Çevre felaketleri ve bunun doğa üzerinde yarattığı deformasyonları görünür kılan, kamuoyu nezdinde buna dair bir farkındalık oluşmasına çabalayan bazı arazi sanatçıları, açık alan kavramının muhalif sanatla kurduğu ilişkinin bir başka ayağı olarak gösterilebilir. Hepsi olmamakla beraber, arazi sanatçılarının da tıpkı çağdaşları gibi politik iklimin dışında kalmadıkları ve ifade sahalarını daha da genişleterek gelişmekte olan sanayinin gezegen üzerinde oluşturduğu olumsuz durumları irdeledikleri ifade edilebilir. Açık alan kavramının bu durumların görünürlüğüne sağlamlasının yanında, bu dönemde geleneksel sanat anlayışına ve sanat nesnesine olan duruşun sorgulandığı geçici çalışmalar da yapılmıştır. Örnek olarak Alan Sonfist’in 1975 yılında New York’ta uyguladığı

¹⁰⁶ Politik Sanat Dokümantasyonu ve Dağıtımı, e-skop, 21/9/2015, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ozgurluk-politik-sanat-dokumantasyonu-ve-dagitimi/2629>, (14 Temmuz 2019)

¹⁰⁷ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 3.Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2010, s.251.

“Pool of Virgin Earth” başlıklı projesi toprak üzerindeki deformasyonların yarattığı verimsizliğin giderilmesi üzerine gerçekleşen bir projedir.



Resim 25- Alan Sonfist – Pool Of Wirgin Earth - 1975 Kaynak:

http://www.alansonfist.com/uploads/landscapes_pool_of_virgin_earth/001.jpg

1960’lardan başlayarak açık alan kavramının muhalif sanatla olan ilişkisinin, kamusal açık alan kavramının barındırdığı salt anlamın dışında, demokrasinin bir gereği olan muhalefet olgusunun oluşmasına katkı sağlayan bir kimliği ifade ettiği görülmektedir. Kamusal alan, muhalif sanatın kent insanıyla kurduğu ilişkiyle iktidarın eylem ve politikalarını eleştiren sanatçının, muhalefet görevini üstlendiği alan olarak düşünülebilir. Müze ve galerilerin sermayeyle ve dolayısıyla iktidarla olan ilişkisinin sanatçılar tarafından sorgulanması, aynı zamanda sanatın ve sanat nesnesinin anlamına dair yeni bakış açılarının ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır.

2.5 1960 SONRASI MUHALİF SANATIN GEÇİCİLİĞİ BİR KAVRAM OLARAK KULLANMASI

1960 sonrası muhalif sanatın kullandığı geçicilik kavramı, kuşkusuz sanat yapıtında kurgunun ve malzemenin parçası olarak kullanılmıştır. Kurgusal olarak geçici işlerin yapılması aynı zamanda süreç kavramıyla geçiciliğin bir arada kullanıldığını göstermektedir. Dolayısıyla geçicilik durumu burada malzemenin özelliğini işaret ederken aynı zamanda zamansal bir ifadenin tanımı olarak da görülebilir. Dilin geçiciliği, sürecin geçici olma durumu ve malzemenin özelliği paralel bir zeminde sanat nesnesinin veya sanatçının parçası olarak okunabilir.

Sanatın gelişim etapları içerisinde 1960 yılının ve sonrasında içinde barındırdığı özgürlükler ve haklar bağlamında gerçekleşen kitle hareketlerinin döneme ait bir özellik olduğu ifade edilebilir. 1960'lı yılların sanatta bir kırılma yarattığı bu açıdan savunulabilir. Bu bakımdan sanatçının politik eyleme olan geçişi, güncelle veya şimdiyle kurduğu bağlantı üzerinden kurgulanır.

Geleneksel sanat nesnesi üzerine getirilen eleştirel düşünce neticesinde, değişen malzeme ve mekân anlayışının geçicilik kavramının ortaya çıkışına zemin hazırladığı düşünülebilir. Sol Lewitt tarafından öne sürülen sanat nesnesinin bir fikir olabileceği düşüncesinin bu noktada geçiciliğe hizmet ettiği de öne sürülebilir.

“Sol Lewitt için aslolan fikirdir, fikrin gerçekleşmesi ise sadece geçici bir hazdan ibarettir. Sol Lewitt, oluşturduğu bir sanat işinin yok edilmesine aldırmaz, onsuz da yaşayabileceğini söyler. Önemli olan çekmecesinde duran, üzerine konseptini yazdığı kâğıt parçasıdır.”¹⁰⁸

Performans, fluxus, arte povera ve arazi sanatçılarının geçiciliği mekân/malzeme bağlamında kullandıkları görülür. Özellikle arazi sanatçıları, kapitalist toplumların çevre üzerinde yarattığı olumsuz durumları ele alırken bu yaklaşımı göstermişlerdir.

“Yeryüzüne yönelimin altında yatan sebeplerden, kentsel ve çevresel sorunların yanında, dönemin sanat piyasası, galeri ve müzelere duyulan tepki de etkili oldu. Böylece bu sanatçılar dış mekânla karşı karşıya geldi ve yapıtlarını da bu doğal çevrede gerçekleştirdi. Artık sanatçı için yapıtının da yaşam gibi gelip geçici ve zamanla değişebilir olması önem kazanmaya başladı. Sanata farklı bir şekilde yaklaşan bu sanatçılardan kimi doğa görüntülerine yeni unsurlar katarak ona dikkat çekmeyi, kimi doğal

¹⁰⁸ Minimalizmin Paradoksu Üzerine, e-skop, 20/6/2016, <https://www.e-skop.com/skopbulten/minimalizmin-paradoksu-uzerine/2980>, (15 Temmuz 2019)

malzemeleri kullanarak yeni yapıtlar ortaya çıkarmayı, kimisi de salt doğayı koruma amacıyla yeniden düzenlemeyi amaçladılar”¹⁰⁹

Bu yorumdan hareketle yapıtın yaşama, bir başka ifadeyle güncel olma durumunun zaman kavramıyla ifadesi göze çarpar. Dolayısıyla sanatçının geçicilik üzerinden kurduğu bağlantı burada ortaya çıkar. Kullanılan malzeme, seçilen mekân, mekânın sanat nesnesine dönüştürülmesi ve sanatın bu manadaki rolü, bir bütün olarak geçici bir okuma yapılmasına olanak sağlar. Sanatın güncelle veya yaşama kurduğu ilişkiye bir diğer örnek, yaşamın içinden alınan malzemelerin sanat nesnesine dönüşüm sürecidir. Bu malzemelerden kasıt şüphesiz tabiatın içerisinde yer alanlardır. Tabiat içerisinde yer alan canlıların sanat nesnesi olarak yapıtın bir parçası şeklinde kullanılma düşüncesi bu noktada örnek olarak gösterilebilir.

“Hayvanlar, bitkiler ve mineraller sanat dünyasında rol alır. Sanatçı onların fiziksel, kimyasal ve biyolojik imkanlarına bağlanır ve yeniden dünyadaki şeylerden bir şeyler yapma ihtiyacını, sadece canlı varlık olarak değil, büyüü ve muhteşem işlerin üreticisi olarak da hissetmeye başlar.”¹¹⁰

Tarif edilen bu yeni kavramsal ve biçimsel anlayışın, süreci ön plana koyduğu yadsınamaz bir gerçektir. Sanatçı, tabiatın içerisinde yer alan canlı/cansız nesnelere yapıtına süreç içerisine yayılacak şekilde oluşturabilir.

Jannis Kounellis’in ‘Cavalli’ başlıklı uygulaması bu anlayışın etkileyici bir örneğidir. Kounellis, tabiata ait bir canlı olan atı belli bir sistem dahilinde galeri mekanına yerleştirmiş ve sanat nesnesine dönüştürmüştür. O halde buradan doğal bir yaşam formunun sanat nesnesi olabileceği fikri ortaya çıkar.

Buradan çıkarılacak sonuç sanat nesnesinin metalaşmasının üzerine getirilen eleştiri olduğu kadar, canlıların sanat nesnesine dönüşebilmesi ve bunun bir bakıma geçicilik kavramının yapıtla oluşturduğu bütüncül anlayışın yansıması olarak da düşünülebilir.

Muhafif sanata bu bağlamda örnek gösterilebilecek yapıtlardan bir diğeri Joseph Beuys’un Documenta 7 için 1982 yılında tasarladığı “7000 Meşe” projesidir.

¹⁰⁹ Damla Oğuz, “1960-1980 Arası Değişen Doğa Algısı ve Sanatta Doğaya Yöneliş”, **Yedi : Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, Sayı:14, Yaz: 2015, s. 67-76

¹¹⁰ Charles Harrison ve Paul Wood (Ed.), **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirleer Antolojisi**, İstanbul, Küre Yayınları, 2016, s.945.

Bu proje muhalif sanatın geçicilikle kurduğu ilişkinin anlaşılması adına örnek olarak gösterilebilir. Almanya'nın Kassel şehri için tasarlanan projenin odak noktası, kapitalist toplumların üretim alanları konumundaki sanayi şehirlerinin çevre üzerinde bıraktığı zararlı etkilere dayanır. Beuys'un yapıtında dikkat çekici olan nokta, sanat nesnesi olarak seçilen malzemenin doğaya ait yaşayan bir nesne olduğudur. Joseph Beuys sanatı bütün hayata yayılan bir bakış açısıyla tanımlar: "İşte bu yüzden benim heykelim sabit ve bitmiş değildir. Çoğunda süreçler devam etmektedir: kimyasal reaksiyonlar, fermantasyonlar, renk değişimleri, çürüme, kuruma. Her şey, bir *değişim* halindedir."¹¹¹ Bu tanımdan hareketle sanatçının katılımcılarla birlikte diktiği ağaçların, sürece yayılan etkisi dikkat çekicidir. Mekân özelinde insanın doğa üzerindeki olumsuz etkisini, yine insan eliyle iyileştirme çabası görülür. Bu kolektif eylemin altında yatan fikir şüphesiz Beuys'un sosyal heykel anlayışıdır.



Resim 26- Joseph Beuys - 7000 meşe – 1982 Kaynak: https://www.dailyartmagazine.com/wp-content/uploads/2018/04/befront_davidbellamy_02.jpg

Muhalif bir örnek olarak sanat yapıtının geçiciliğine, hem zamansal hem mekânsal hem de malzeme bakımından hizmet eden bu yapıtta bir diğer dikkat çeken nokta, sanatçının kamusal açık alanda katılımcıya dönüşen izleyicilerle birlikte eylem içerisinde olmasıdır. Eylemin geçiciliği, zamana yayılan bir yapıtın içerisinde yer alan ağaçların; dikilme, büyüme ve çürüme sürecinde saklıdır.

¹¹¹ Ahu Antmen, *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 3.Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010, s.212.

Bu noktada örnek olarak gösterilebilecek bir diğerk sanatçı ise Andy Goldsworthy'dir. Büyük Britanyalı sanatçı açık alan yapıtlarında geçiciliğı malzeme ve süreç kavramı üzerinden kullanır. İskoçya'nın Dumfriesshire ilçesinde 1985 yılında uygulanan 'Ice Spiral' başlıklı proje bu bağlamda örnek olarak gösterilebilir. Yapıt, doğal bir malzeme olan buzun bir ağaç yüzeyine sarkıt bir biçimde yerleştirilmesiyle oluşmuş ve süreç kavramının hem malzeme hem de iklim şartları üzerinden okunmasına olanak sağlamıştır. Bu çalışmanın yanı sıra, sanatçının 1986'da yine Dumfriesshire'da uyguladığı "Woven Branch Circular Arch" isimli yapıt ve 1989 yılında Kuzey Kutbunda gerçekleştirdiğı "Touching North" başlıklı eserleri geçiciliğın zaman ve iklim koşullarının üzerinden okunan örnekleri olarak gösterilebilir.

1960 sonrasında sanatın geçicilik kavramıyla açık alanda buluştuğı ifade edilebilir. Örnek olarak gösterilen; Jannis Kounellis, Joseph Beuys ve Andy Goldsworthy'in yanı sıra Robert Smithson, Mel Chin, Agnes Denes, Harriet Feigenbaum ve Alan Sonfist gibi sanatçılar yapıtlarında, geçiciliğı hem zamansal, hem malzeme, hem de mekânsal olarak kullanmışlardır. Bunun yanı sıra 1960 sonrası dönemde geçicilik kavramının geleneksel sanat anlayışına karşı muhalif bir tutumu sergilemek için de tercih edildiğı anlaşılmaktadır.

3. KAMUSAL VE AÇIK ALANDA MUHALİF EYLEM TEMALI UYGULAMALAR

3.1 1960 SONRASI AÇIK ALANDA MUHALİF EYLEM TEMALI UYGULAMALAR

Bu bölümde 1960 yılından başlayarak günümüze değin açık alan için üretilmiş ve içerisinde muhalif eylem teması barındıran sanat yapıtları ve bu yapıtların sanatçıları ele alınacaktır. Muhalif sanatın oluşumu, dönüşümü ve şu anki anlamı bu noktadan hareketle değerlendirilecek, sanatçı ve yapıtları bu sınırlar içerisinde çözümlenecektir.

Çağdaş sanatın farklı disiplinlerle kurduğu ilişkinin yanı sıra, anlam olarak kendi tanımına getirdiği sınırsızlık, günümüzde sanatın ve sanat ürünlerinin anlamlandırılmasına, yeni yorumların oluşmasına olanak sağladığı öne sürülebilir. Felsefeci Macit Gökberk “Değişen Dünya Değişen Dil” kitabında bu durumun sanat üzerindeki yansımalarını şöyle saptar:

“Çağdaş kültürde göze çarpan bir özellik, teknik dışındaki bilim ve sanatlarda yaygın olan intellektualizm’dir. Bu yüzden bugün bilim ve sanatın yüksek ürünleri duysal-somut olmaktan çıkmışlar, pek soyut olmuşlardır. İçinde yaşadığımız dünya hepimiz için anlaşılır olmaktan çıkmıştır artık.”¹¹²

Gökberk’in yorumundan anlaşılacağı üzere sanatın çağdaş dönemde farklı disiplinlerle kurduğu çok katmanlı ilişkinin sanat yapıtını etkilediği anlaşılmaktadır. Sanatın bilim ve teknikle kurduğu ilişkinin izlerini bugün güncel muhalif sanatçıların yapıtlarında okumak mümkündür. Muhalif sanatçının güncel problemlere sanat yoluyla yaklaştığı ve belli aşamalarda da bilimin ve tekniğin prensiplerinden destek aldığı ifade edilebilir. Bu desteğin kimi zaman kuramsal kimi zaman da pratik olarak gerçekleştiğini ifade etmek yanlış olmayacaktır. Çağdaş dünyanın sorunlarının birçoğunun insan temelli olmasının yanında bilimin ve tekniğin de payı yadsınamaz bir gerçektir. Bu bakımdan sanat yoluyla bu eleştiriyi kamusal alana taşıyan muhalif sanatçının bilim ve teknikle kurduğu ilişkinin izlerini yapıtlarında takip etmek mümkündür.

Bu çıkarımdan hareketle bölüm için seçilen örnekler sanatın başta bilim ve teknik olmak üzere diğer disiplinlerle kurduğu ilişkinin sınırları içerisinde kalacak şekilde seçilmiştir. Dolayısıyla yapıtlara ve sanatçılara yönelik çözümlene bu perspektiften gerçekleşecektir.

¹¹² Macit Gökberk, **Değişen Dünya Değişen Dil**, 7. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011, s.20.

3.2 DORIS SALCEDO

1958 yılında Kolombiya'nın Bogota kentinde doğan sanatçı, eğitimini Bogota Jorge Tadeo Lozano Üniversitesi'nde güzel sanatlar üzerine tamamlamıştır. Resim ve tiyatro üzerine yoğunlaşmış ve ressam Beatriz Gonzalez'in yanında eğitim görmüş ve 1980 yılında mezun olmuştur. Daha sonra New York Üniversitesi'nde güzel sanatlar üzerine yüksek lisansını tamamlamış ve Universidad Nacional de Colombia'da çalışmak için Bogota'ya geri dönmüştür. 1982-1999 yılları arasında Universidad Nacional de Colombia'da, 1987- 1988 yılları arasında Instituto de Bellas Artes'in direktörlüğünü yapmıştır. 1985 yılında Bogota'ya geri dönen sanatçı, ilk kişisel sergisini aynı yılın içerisinde Bogota, Banco de la Republica 'daki Casa de Moneda'da açmıştır.

Doris Salcedo, Joseph Beuys'un “sosyal heykel” kavramından etkilenmiştir. Projelerinde kamusal açık alanı kullandığı kadar galeri mekânını da kullanan sanatçı, yapıtlarının çoğunluğunda temel olarak yas, acı, travma gibi olguları işlemektedir. Kolombiyalı bir sanatçı olarak ülkesinin belleğinde yer edinmiş çeşitli politik olayları istikrarlı bir şekilde işleyen sanatçı, Latin Amerikalı birçok sanatçı gibi bu bağlamı eksen edinmiştir. Yapıtlarında tercih ettiği materyaller, kolektif hafızada anlamı kolayca anlaşılabilir olanlardır ve bu nesnelere üzerinden bir çağrışımı tercih eder.

Kolombiya, geçmişi politik açıdan oldukça karışık bir ülkedir ve bu bakımdan derin bir belleğe sahiptir. Çoğunlukla iç savaş, yoksulluk, sosyal adaletsizlik gibi konuların oluşturduğu bu bellek; sanatçının geçmişinde oldukça büyük bir yer kaplar. Salcedo, bu hareket noktalarını kamusal alanda ifade eder. Bu kamusal uygulamalar; savaş, şiddet, kayıplar, travmatik durumlar, tarihsel bellek gibi birçok temele dayanır. Doris Salcedo, tercih ettiği hareket noktalarını konservatif bir dünya içerisine sınırlamaz. Sınırlarını global düzeyde açarken farklı ülkelerde gerçekleştirdiği projelerinde benzeri bir dili tercih eder. Kolombiya temelli birçok çıkarım, bir bakıma küresel dünyanın sorunlarının bir benzeri veya yansımasıdır. Farklı ülkelerde yaptığı projeler göz önüne alındığında, bu ülkelerin tarihsel belleğinde yer alan birçok olayla bağlantı kurduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda Doris Salcedo bu ilişkilenebilir şu şekilde açıklar: “[Çektiğim] deneyimlerin çoğu, ancak hepsi değil, Kolombiyalı kurbanlardan geliyor. Fakat . . . bu deneyim sadece Kolombiya'da değil; korkarım, birçok yerde oluyor.”¹¹³

¹¹³ A Conversation with Doris Salcedo, January 11, 2017, <https://www.harvardartmuseums.org/article/a-conversation-with-doris-salcedo> , Erişim :19.Mart.2019

Ülkesinin belleğinde yer alan birçok politik olayı ve durumu yapıtlarında odak noktası olarak kurgulayan sanatçı, büyük boyutlu ve mekâna özgü projeler yapar. Salcedo'nun dili bu noktada oldukça şiirseldir. Sanatçı, bütün süreci bir bir inceler ve tercih ettiği veri toplama teknikleriyle, biriktirdiği bütün dokümanları yapıt üretim sürecinde ele alır. Salcedo projelerinin oluşum sürecini şu şekilde açıklar:



Resim 27- Doris Salcedo - Shibboleth – 2007 Kaynak:
<https://i.ytimg.com/vi/jF8hWkP1tMc/maxresdefault.jpg>

“Yıllardır şiddet mağdurlarıyla konuşuyorum. Kolombiya'daki savaş bölgelerine seyahat eder ve insanlarla röportaj yapardım. Korkunç olaylar gerçekleşikten sonra arazilere gider, insanlarla röportaj yapar ve nesnelere toplardım. Ve projelerimi, tanıkların bana söylediği sözlere dayanarak yaparım. Kendimi ikincil bir tanık olarak düşünürdüm ve bunu yapmaya devam ederdim.”¹¹⁴

Doris Salcedo'nun sanat ve sanatçı anlayışı, sanatçının yaşanan güncel veya tarihsel sorunların bir tanığı olması bağlamında bir görevi olduğu anlayışına dayanır. Sanat anlayışı ise, sanatın bir çeşit denge oluşturması gerektiğine işaret eder. Sanatçı bu konuda kendisini şu şekilde ifade eder:

“Şiddet dolu bir ülkede yasarken sanki şiddet gerçekleşmiyor gibi davranamazsınız. İşte bu yüzden sanatın bir çeşit denge yaratması gerektiğini düşünüyorum. Ticari olmayan bir yaklaşımla, tüm bu acımasız kayıpların dışındaki bir mekânda, anlam yaratabilecek bir sanat ortaya koyabilmek mümkün olabilir. Ve bu anlam, çetin sorular sormamızı ve belki de, bu sorulara birtakım cevaplar bulmamız için bize yardımcı olabilir. Sanat cevap

¹¹⁴Variations on Brutality Doris Salcedo, September 2008, <https://art21.org/read/doris-salcedo-variations-on-brutality/>, Erişim:19.Mart.2019

vermez, yalnızca soru sorar.”¹¹⁵

Doris Salcedo kendisini “üçüncü dünya ülkesi sanatçısı” olarak tanımlar. Bu tanımdan hareketle üçüncü dünya ülkelerinin günümüzdeki politik, siyasi, ekonomik pozisyonları, kendi toplumlarının içinden çıkan sanatçıları şekillendirir, yönlendirir. Dolayısıyla, Salcedo'nun yapıtlarında sıklıkla gördüğümüz güçlü-güçsüz dengesi bu gerçeğe dayanır. Taraf olduğu bir realitenin, ikincil bir tanığı olarak bizi anlamla buluşturan, lokal bir probleme dayanan anlayışını farklı coğrafyalarda evrenselleştiren sanatçının, bu bağlamda örnek olarak gösterebileceğimiz, 2003 yılında 8.Uluslararası İstanbul Bienali'nde gerçekleştirdiği *Untitled* (İsimsiz) isimli çalışması ve 2008 yılında Tate Modern bünyesinde gerçekleştirdiği *Shibboleth* isimli çalışması dikkat çekicidir. Sanat eleştirmeni Jonathan Jones Salcedo'nun sanat yaklaşımının “güçsüzlerin seslerine şekil vermek değil, onların seslerinden şekil almak olduğunu”¹¹⁶ ifade eder. Bu yorumdan hareketle, yapıtlarında ikincil bir tanığa dönüştüğü kurbanların anlatımlarından yola çıkarak oluşturduğu eleştirel dil birçok projede okunabilir.



Resim 28- Doris Salcedo - Noviembre 6 y 7 – 2002 Kaynak:

https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/img/noviembre_6_y_7/089_Salcedo_DIG-web.jpg

¹¹⁵Doris Salcedo's Public Works, Museum of Contemporary Art Chicago, 27 Şubat 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=xdt2vZ9YpwE&feature=youtu.be> Erişim: 21.Mart.2019

¹¹⁶Michelle Aldredge, Artist Doris Salcedo: I Began to conceive of works based on Nothing, 01.19.12, <https://www.gwarlingo.com/2012/artist-doris-salcedo-i-began-to-conceive-of-works-based-on-nothing/> Erişim: 21.Mart.2019

Kamusal açık alanda çeşitli projeler üreten sanatçı için kent meydanlarının kullanımı çok önemlidir. Meydanların kent belleğindeki yeri, kentlinin o meydanla, bir diğer ifadeyle bellekle kurduğu bağı, proje üretim sürecinde dikkate alır. Salcedo'nun yapıt üretim metodolojisi bu noktada dikkat çeker. Sanatçı bu konuda şunları ifade etmektedir: “Kamusal işler aşırı derecede zorlayıcı ve talepkârdır. Çünkü kamusal alanda çalışıyorsunuz ve stüdyonuzdaki gibi hata yapma şansınız yoktur. Tam olarak oradasınızdır. Son derece kesin olmak zorundasınız.”¹¹⁷ Kamusal alanda çalışmakla ilgili olarak, alan içerisinde birden fazla etki noktası olduğuna değinen sanatçı, bunun oldukça zorlayıcı olduğunu ifade eder. Salcedo, meydanlara yayılan yerleştirmeleriyle ön plana çıkar. Bu bağlamda, yerleştirmeler yapma maksadını Salcedo şu sözlerle ifade eder: “Derinlere işlemiş, adeta gömülmüş, gerçekten günlük yaşamın içine kazınmış bir savaşı (çatışma alanı) topografyası yapmak istedim.”¹¹⁸

Sanat hayatında başta 1995 yılında kazandığı Guggenheim görsel sanatlar bursunun yanı sıra, birçok prestijli ödülün de sahibi olan Kolombiyalı sanatçı, farklı ülkelerde sayısız sergi ve bienalde yer almıştır. Doris Salcedo, bugün halen Bogota'da yaşıyor ve çalışıyor.

Accion de Duelo (Düello Eylemi)

Doris Salcedo'nun Accion de Duelo (Düello Eylemi) başlıklı çalışması, 3 Eylül 2007 tarihinde, Kolombiya'nın Bogota kentinde yer alan Bolivar Meydanı'nda gerçekleştirilmiştir. Bu meydan oldukça güçlü tarihsel bir belleğe sahip olmasının yanında, içinde yer alan dinsel ve siyasal yapılarla bir bütünlük içerisinde. Yerleştirme, Valle del Cauca bölgesinin 11 meclis üyesinin 29 Haziran 2007 tarihinde gerillalar tarafından kaçırılmaları ve daha sonra öldürülmeleriyle sonuçlanan bir sürece dayanır. Sanatçı ve izleyiciler tarafından meydana 24.000 adet mum yerleştirmiştir.

¹¹⁷Doris Salcedo's Public Works, Museum of Contemporary Art Chicago, 27 Şubat 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=xdt2vZ9YpwE&feature=youtu.be> Erişim: 21.Mart.2019

¹¹⁸ Michael Wilson, **Çağdaş Sanat Nasıl Okunur**, 1.Baskı, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2015, s.322.



Resim 29- Doris Salcedo - Acción de Duelo – 2007 Kaynak:

https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/img/accion_de_duelo/110_Salcedo_DIG-web.jpg

Salcedo, hareket noktasını şu şekilde açıklar: “Perşembe günü haberimiz oldu. Meclisin on bir üyesinin, gerillalar tarafından öldürüldüğünü hatırlıyorum.”¹¹⁹ Yapıtın dayanak noktası, politik bir olayın, bir gerçekliğin sonucu olarak da ifade edilebilir. Dolayısıyla, proje özelinde katmanlı bir yapıdan söz edilebilir. Yapıtın Latin Amerika’nın siyasal açıdan dinamik ve karmaşık yapısının sonucunda gerçekleşen cinayetlerin, toplum nezdinde oluşturduğu etkinin izlerinin okunduğu bir yerleştirme olduğu görülmektedir.

Bu enstalasyonun, sanatçı tarafından güncel bir bilginin, güncelliğini yitirmeden kentsel kamusal açık alan tercih edilerek, deneyimleyen izleyicilerle gerçekleştirdiği görülecektir. Bu bağlamda sanatçı, bilinçli şekilde ve yapıtın hikayesi dahilinde matem içeren bir dil tercih etmiştir. Salcedo yapıt hakkında şunları ifade etmiştir:

¹¹⁹ Museum of Contemporary Art Chicago, Doris Salcedo's Public Works, 27 February 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=xd2vZ9YpwE&t=1s> Erişim: (26 December 2018)



Resim 30- Doris Salcedo – Accion de Duelo Kaynak:

https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/img/accion_de_duelo/ds-castro-acciondeduelo1.jpg

“...Böylece sonraki perşembe günü, Bogota'nın ana meydanında 24.000 mum yaktım. Onlar sırayla yerleştirildiler çünkü bence Kolombiya'da artık cevap veremeyeceğimiz çok fazla katliam vardı. Herhangi bir trajik olay daha barışçıl bir toplumda gerçekleştiğinde, insanlar çiçek veya mum getirir; veya bir şekilde üzüntülerini hissettirir ve bir şekilde tezahür ettirir. Fakat bence burada uyuşturulduk, artık cevap verme ihtimalimiz yok. Bu yüzden bu mumları, insanların kendiliğinden bir tepki olmadığını göstermek için mükemmel bir sıraya koymak istedim. Bu olaya cevap veren bir kişiydi. Ve sonra birçok insan orada yüzlerce kişi tarafından ortaya çıktı ve neredeyse her seferinde, her mumu canlandırmak için neredeyse imkansız bir iş yapmamıza yardım etti”¹²⁰

Doris Salcedo, kentsel açık alanı tercih ederek mekânın sahip olduğu özellikleri kullanmış ve bu sayede yapıtı ulaşılabilir kılmıştır. Sanatçı, nesne olarak mumu tercih etmiş ve bunu kültürel bir ritüelin ifadesi bağlamında kullanmıştır. Meydana döşeme taşlarının geometrisinin tekrarı biçiminde yaklaşık olarak 24.000 mum dikilmiştir. Bazı kültürlerde yas tutma, dua ve adak adamak için kullanılan bu ritüel, yaşanan kayıplar sonrası kiliseye veya ölümün gerçekleştiği alana kurbanların yakınları ve kentliler tarafından mum dikilmesiyle ve

¹²⁰ Museum of Contemporary Art Chicago, Doris Salcedo's Public Works, 27 February 2015, https://www.youtube.com/watch?v=xdt2_vZ9YpwE&t=1s Erişim: (26 December 2018)

bazı türde çiçekler konmasıyla gerçekleşir. Mum dikmek, aynı zamanda kişinin hatırasının veya kurbanın yaşadığına dair bir anlamı da içinde barındırır. Bir sonraki adımda, yatay eksen, simetrik alan anlayışıyla yerleştirilmiş mumların her biri kurbanların anısıyla buluşur. Siyasal bir sonucun, insani bir ritüel üzerinden okunmasına olanak sağlayan sanatçı, başlarda izleyici rolündeki kentlileri kendi istekleri dahilinde deneyimleyici rolüne taşımıştır. Kayıpların, kurbanların, şiddetin, ölümlerin ve birçok negatif söylemin, sorgulanmasına ve buna bağlı olarak aynı zamanda sonuçlarının paylaşılmasına olanak sağlamıştır. Salcedo, farklı kültürlerde yer alan kültürel bir eylemi, izleyicilerin kendilerine deneyimletmiş, böylece yalnızca yapıtı izleyen değil, aynı zamanda deneyimleyen konumuna getirmiştir.



Resim 31- Doris Salcedo - Acción de Duelo- 2007 Kaynak:

https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/img/accion_de_duelo/111_Salcedo_DIG-web.jpg

Enstalasyon, Bolívar Meydanı'nın kentliler için olan anlamıyla yapıt ve eylem üzerinden, dolaylı bir bağlantı kurar. Kurduğu bağlantı, izleyicileri bir buluşma alanı özelliği olan ve çeşitli dinsel ve politik mimari öğelerin çevrelediği meydanı, bellek üzerinden bir okumaya davet eder. Salcedo izleyicilerin kurbanlara, şiddete, kayıplara olan tepkisini gösterebilmesi için onlara bir olanak sağlar.

3.3 ALFREDO JAAR

Alfredo Jaar 1956 yılında Şili'nin Santiago şehrinde doğmuştur. Altı ve on altı yaşları arasında Fransa'nın Karayipler'de denizaşırı bir adası konumunda olan Martinique'de yaşamış ve daha sonra 1972 yılında ailesiyle beraber Şili'ye geri dönmüştür. General Augusto Pinochet'in diktatörlüğünde 11 Eylül 1973'de Şili'de gerçekleşen faşist askeri darbe sonrası, on yedi yıl kadar süren faşist rejim altında yaşamıştır. Bu politik ortama rağmen, eğitimini Kuzey Amerika Kültür Enstitüsü'nde film yapımcılığı üzerine ve Şili Üniversitesi'nde mimarlık alanında tamamlamıştır. Alfredo Jaar, daha sonra Amerika Birleşik Devletleri'nin New York kentinde bulunan bir mimarlık şirketinden iş teklifi almış ve 1982 yılında New York şehrine taşınmıştır.

Alfredo Jaar, sinema ve tiyatro gibi mecraların kendi anlatım diline katkısını inkâr etmez. Jaar için kendi yaşamı içerisindeki deneyimlerinin, yapıtlarının gelişimine katkı sağlayan birer etmen olduğunu söylemek doğru olacaktır. Bu bağlamda Martinique'de geçirdiği çocukluk yıllarının ve Aimé Césaire, Frantz Fanon ve Edouard Glissant gibi entelektüel seçkinlerin geldiği Schoelcher Lisesi ortamının, onun üzerindeki etkileri görülür. Latin Amerika'nın tarihsel süreci içinde yer alan dinamik siyasal yapının sonucu olarak, bölgede gerçekleşen politik değişimlerin Jaar'ı etkileyen bir başka faktör olduğu yadsınamaz. Dolayısıyla, projelerinde bu etki noktalarının izlerini ve yansımalarının görüldüğü ifade edilebilir. Bunun yanında Antonio Gramsci ve Pier Paolo Pasolini gibi seçkin İtalyan entelektüellerinin hayatları ve dünya görüşleri, dolayısıyla ortaya koydukları mücadele, Jaar'ın anlayışını ve yapıtlarını etkileyen başlıca etkenlerdir. Özellikle Gramsci'ye olan ilgisinin Şili'de başladığını ve bunun Şili'nin direnişiyle bir bağı olduğuna dikkat çeken Jaar, Gramsci hakkındaki görüşlerini: “Gramsci'yi özlüyorum çünkü kültürün yaşamı etkileme, sosyal hayatı etkileme, politik hayatı etkileme gücüne gerçekten inanan ilk düşünürlerden biriydi”¹²¹ şeklinde açıklar. Bunun yanında Pier Paolo Pasolini'nin de sanat anlayışına yaptığı katkıyı çok net bir şekilde ifade eder.

Alfredo Jaar, Pasolini hakkında: “...Ve Pasolini, benzeri olmayan bir sanatçıydı. Bir düşünür, film yapımcısı, şair, yazar, eleştirmendi. Her yönde yazıyor ve çalışıyordu.”¹²² Pasolini'nin kendisini düşünsel açıdan çok etkilediğini açıkça ifade eden sanatçı, yapıtlarında

¹²¹ Alfredo Jaar: Gramsci & Pasolini, 2 Eyl 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=oCjMctOsezI> Erişim : 3.4.2019

¹²² “The Gramsci Trilogy” Alfredo Jaar, <https://art21.org/read/alfredo-jaar-the-gramsci-trilogy/> Erişim:3.4.2019

ve kendi ifade dilinin gelişiminde bu ismin çok yararı olduğundan bahseder ve bu konuda şunları ifade eder:

“Pasolini’nin yazılarından biri, kültürün bir hapisane olduğunu söylüyor. Ve biz aydınların o hapisaneden çıkması gerekiyor. “Seninle konuştuğum ve senin de benimle konuştuğum yeter, sen beni alkışlıyorsun ve ben seni. Dışarı çikalım. Daha geniş bir kitleye ulaşalım.” Ve bunun uzun yıllar boyunca benim sloganım olabileceğini anladım. Ve son 25 yıldır, her an farklı iletişim yolları arıyordum. Ve her iş, daha geniş bir kitleye ulaşmak için farklı bir iletişim stratejisi kullanmaktadır.”¹²³

Jaar’ın Martinique’de yaşadığı sosyal ortamın yanında, ülkesinde yaşadığı dönem de göz önüne alındığında, onu şekillendiren, sanatsal anlayışının gelişimine etki eden faktörlerin katkısı net bir şekilde ortaya çıkar. Bu noktada dikkat çekici olan, sanatçının bu düşünür ve sanatçılarla kurduğu bağlantının, ifade dilinin oluşumundaki katkısıdır. Onları birer aydınlatıcı ışık olarak görmesi ve yararlanmasıdır. Bugün Jaar bu iki isme duyduğu özlemi açıkça ifade eder ve günümüz kültür dünyasına bir eleştiri getirir.

Şili 1970’lerin başında politik açıdan ikiye bölünmüş bir ülke konumundadır ve Amerika Birleşik Devletleri’nin sosyal, politik, askeri ve ekonomik alanlardaki müdahalesi altındadır. Sosyalizm ve kapitalizm arasındaki politik savaşın mücadele sahası konumundaki Şili, Allende ve Pinochet üzerinden bir mücadelenin yansımalarını yaşar. Jaar, tam da bu dönemde ailesiyle beraber tekrar Şili’ye döner ve bu politik iklimin içine düşer. Kendisi bu deneyimini “siyasetin tsunamisine düştüğü” şeklinde açıklar. 11 Eylül 1973 Şili faşist askeri darbesi ve Allende’nin öldürülmesiyle sonuçlanan politik ortam sonrasında yaklaşık olarak on yıl askeri rejimle yönetilen Şili’de yaşayan Jaar, bu süre içerisinde deneyimlediği birçok olayın, kendini ifade etme konusunda pek çok şey öğrettiğini söyler. İnsanların bu noktada yeni yol ve yöntemler bulduğuna dikkat çeken sanatçı, bu dönem için şunları ifade etmiştir:

Şili’ye geri döndüğümde tam olarak siyasetin tsunamisine düşmüştüm. Gördüğüm manzara ikiye bölünmüş bir ülkeydi. Politika hakkında çok yoğun ve hızlı bir öğrenme deneyimim oldu. Ertesi yıl olan askeri darbe sırasında Şili’deydim ve 1982’de New York’a gitmeden önce Pinochet rejiminin ilk dokuz yılını yaşadım. Tabii ki, Şili, doğrudan konuşmak yerine satırlar arasında konuşmayı, çağrılmayı, konuşmayı öğrenmeye başladığım ilk yerlerden biriydi. Bu bir stratejiydi, ama aynı zamanda bir hayatta kalma meselesiydi. Konuşmanın başka yolu yoktu.¹²⁴

¹²³ The Gramsci Trilogy” Alfredo Jaar, <https://art21.org/read/alfredo-jaar-the-gramsci-trilogy/> Erişim:3.4.2019

¹²⁴Phong Bui, Dore Ashton, and David Levi Strauss, IN CONVERSATION ALFREDO JAAR with Phong Bui,

Ülkesi Şili, Jaar için etkisel bakımdan bir kilometre taşıdır ve son derece önemlidir. Sanatçının ifade biçiminin şekillenmesinde ve zenginleşmesinde, soluduğu politik havanın ve ortamın onun birçok farklı ülkenin yaşadığı benzer sorunları anlamlandırmasında bir tür okul görevi gördüğü ifade edilebilir. Şili'de geçen on yıla yakın süre sonrasında, New York şehrine taşınan ve bu şehirde yaşamaya başlayan Jaar bir süre mimar olarak çalışmıştır. Bu şehirde yaşaması onun farklı alanları ve kişileri tanmasına olanak sağlamıştır. Birçok sanatçının bulunduğu 80'lerin New York'u bu bağlamda ikinci bir kilometre taşıdır. Sanatçı, New York şehrindeki ilk projesi olan “Gold in Morning” isimli yapıtını gerçekleştirir. Daha sonra Suratlar “Faces” isimli projesini gerçekleştiren Alfredo Jaar için özellikle Amerika İçin Bir Logo “A Logo For America”(1987) ve Ruanda Projesi “Rwanda Project” (1994-2000) isimli yapıtlarının ikonik birer yapıt olduğunu söylemek doğru olacaktır.





Resim 32- Alfredo Jaar - A Logo for America-1987 Kaynak: <https://publicdelivery.org/wp-content/uploads/2017/04/Alfredo-Jaar-A-Logo-for-America-19872014-Times-Square-New-York-4.jpg>

Özellikle Ruanda Projesi altı yıla yayılan bir çalışma olmasının yanında, izleyiciyi görmezden gelen realiteyle baş başa bırakan bir çalışma olmasıyla farklı bir yerde konumlanır. Soykırım suçunun, tanıklar üzerinden izleyiciyle buluşturulduğu bu yapıt Alfredo Jaar'ın kişisel olarak oldukça etkilendiği bir proje olarak diğer yapıtlarından ayrılır.

Jaar kendisi için söylenen politik sanatçı etiketine karşı çıkar ve kendisini daha çok kavramsal sanatçı ve proje sanatçısı olarak tanımlar. Çalışmalarının bağlamı ve kullandığı dil didaktik olduğu kadar, şiirsel bir yanı da içerisinde barındırır. Alfredo Jaar için genel bir tanım yapmak gerekirse sanatçının birinci ve üçüncü dünya ülkeleri arasındaki ilişkiyi, politik, siyasi, ekonomik, coğrafi ve sosyolojik açıdan ele aldığı söylenebilir. Yerleştirmelerinde, fotoğraflarında ve filmlerinde sosyo-politik bölünmeler, küresel güç dengesizliği sonucu oluşan

göç, bölgesel soykırım gibi konular, çalışmalarının odak noktasını oluşturur. Bu hareket noktalarını çalışmalarının odağına yerleştiren Jaar, farklı coğrafyalarda da bu konuları ele almıştır. Yapıtlarında kamusal açık alanı kullanmasının yanı sıra galeri mekânını da kullanan sanatçı, bazı çalışmalarını izleyici odaklı, bazı çalışmalarını ise izleyici/deneyimleyici odaklı olarak tasarlar.

Projelerinin ekseriyetle muhalif bir çerçeve içerisinde yer aldığı söylenebilen Jaar, çalışmalarının her zaman bir gerçeğe dayandığını ifade eder. Sanatçı, yapıtlarının kurgusal eser olmadığını, bunun tam tersine gerçekliğe dayandığını ve üretim süreci boyunca her adımda devam ettiğini şu şekilde açıklar:

“Dünyanın dört bir yanından 35 farklı haber medyasını farklı dillerde okudum - bazıları resmi, bazıları alternatif. Tüm dünyada kapsanmalarına hayran kaldım. İspanya'dan sosyalist bir yazı olan El País'te bir hikaye okuduğunuzda, The New York Times ya da Washington Post'ta okuduğunuzdan çok farklı. Bu olaylara farklı açılardan bakıyor ve çok fazla bilgi topluyorsunuz ve neler olup bittiğini gerçekten anlamak için satırlar arasını okumak zorundasınız. Dünyadaki birçok trajediyi takip ediyorum. Bir noktada, muazzam ve kritik miktarda bilgi biriktirdiğimi ve hareket ettiğimi - tepki verdiğimi hissediyorum. Benim manifestom hep aynıydı: Dünyayı anlamadan harekete geçemem. Parmağımı oynatmayacağım. Ne olduğunu gerçekten anlayana kadar hiçbir şeyle - hiçbir şeyle - ortaya çıkmayacağım.”¹²⁵

Jaar, çalışmalarının gelişim etaplarını oluşturan gerçek bilgiler ve bu bilgiler sonucu ortaya çıkan mekânsal yerleştirmelerin yanı sıra, geçici uygulamalara da yer verir. Sanatçı üzerinde Latin Amerika'nın dinamik yapısının izlerini görmek mümkündür. Jaar'ın sanatçı anlayışı, sanatçının daha çok bir tür filozof olduğu, sanat anlayışının ise yapmaktan çok düşünmekle ilgili olduğudur. Alfredo Jaar sanat ve sanatçıyı şu şekilde tanımlar: “ Bence sanatçılar düşünürlerdir, entelektüellerdir. Ve sanat düşünmekle ilgilidir. Benim için sanat %99 düşünmek, %1 yapmaktır. Bu yüzden ben zamanımın çoğunu düşünerek geçiriyorum”¹²⁶. Kendisini bugün dahi, sanat yapan bir mimar olarak tanımlayan Jaar, hem yapıtlarının arka planını hem de alanı anlamada ve değerlendirmede yaklaşımının bir mimar perspektifinden gerçekleştirdiğini ifade eder. Jaar, bu bağlamda kendisini şöyle açıklar:

“Doğru. Sanat okumadım, bu yüzden işime bir mimar gibi yaklaşıyorum. Bir yeri sadece fiziksel değil aynı zamanda sosyal, politik ve kültürel terimlerle de inceliyorum. Bir yerin, mekanın ya da meselenin özünü

¹²⁵Pimpoy Phongsirivech, Alfredo Jaar: All Art Is Socially Conscious, October 16, 2017, <https://www.interviewmagazine.com/art/alfredo-jaar-art-socially-conscious> (13 Mart 2019)

¹²⁶Alessia Glaviano, Alfredo Jaar, November, 27, 2013, https://www.vogue.it/en/photography/interviews/2013/11/27/alfredo-jaar/?refresh_ce= (13 Mart 2019)

aramakla ilgili tüm konseptim gerçekten mimarlıktan geliyor. Hala kendimi sanat yapan bir mimar olarak görüyorum..¹²⁷”

Amerikalı yazar ve sanat eleştirmeni Dora Ashton, Jaar'ın sanat yapıtlarında etik ve insan davranışlarının eleştirisini bulduğunu söyler. Çalışmalarında bu saptamanın izleri görülebilen sanatçı, kendisini bir tür gazeteci ve foto muhabiri olarak niteler. Bu bağlamda gerçekliğin tanıklığını yapan ve bunu fotoğraflayan kişi olarak Jaar, izleyiciyi şiirsel ve didaktik bir kurgu arasındaki bir dengeye davet eder. Projelerinde çoğunlukla bilgiyi şiirsel bir dil kullanarak sanat nesnesine dönüştüren sanatçı, izleyicileri bu dil üzerinden yapıtı anlamaya çağırır. Entelektüel bir düşünce sürecini izleyicilerinden talep eden bu çalışmalar, zamanlara ve mekânlara entegre olmayı gerektirir. Farklı coğrafyalarda küçük ve büyük ölçekli sorunlar üzerinden ifadeler oluşturan sanatçı, bu bakımdan uluslararası bir tanınırlığa sahiptir.

Katıldığı birçok uluslararası sergi ve bienallerin yanı sıra, açık alanda ve galerilerde yapıtlar üretmeye devam eden sanatçı, birçok saygın ödülün sahibidir. Şilili sanatçı Alfredo Jaar, günümüzde halen New York'ta yaşamakta ve çalışmaktadır.

¹²⁷Phong Bui, Dore Ashton, and David Levi Strauss, IN CONVERSATION ALFREDO JAAR with Phong Bui, Dore Ashton, and David Levi Strauss, April, 6, 2009, <https://brooklynrail.org/2009/04/art/alfredo-jaar> ,Erişim:(13.Mart.2019)

BULUT (The Cloud)

Alfredo Jaar'ın "Bulut" isimli yapıtı, 14 Ekim 2000 yılında, Valle del Matador Tijuana, San Diego'da, Meksika ve Amerika Birleşik Devletleri'ni ayıran sınırdaki gerçeğe gerçekleştirilmiştir. Genel olarak tanımlamak gerekirse projenin iki ülke arasında geçmişe dayanan sınır ihlalleriyle ilgili olan bir politik sorunu temel aldığı söylenebilir. Meksika ve A.B.D arasındaki hudut, geçmişte imzalanan Guadalupe Hidalgo Antlaşması ile ortaya çıkmış ve iki ülke arasında cereyan eden savaşı sona erdirmiştir. Bugün sınır olarak kabul edilen hat, bu antlaşma ile çizilmiştir. Dünyanın en uzun sınırlarından biri olma özelliğini taşıyan hat, bu özelliği sebebiyle iki ülke için de sınır güvenliği konusunda çoğu zaman bir sorun teşkil etmektedir. Ayrıca günümüzde devam eden göç ve göçmenlikle ilgili birçok problem bu noktada yaşanmış ve yaşanmaktadır.

Bulut projesi içerik bakımından her ne kadar tek bir politik durumun içine temellense de, gelişim etaplarında birden fazla noktaya temas eder. Göç ve göçmenlik, ölümler, mekân, hafıza, ayin ve törenler, hatıralar gibi birçok kavramı okuyabileceğimiz proje, katmanlı yapısıyla dikkat çekicidir. Mekânsal bir belleğin, evrensel ölçekli problemler üzerinden anlatımının gerçekleştiği proje, izleyicilere net veriler sunar. Proje, izleyicilerin katılımıyla bir anma törenine dönüşür.



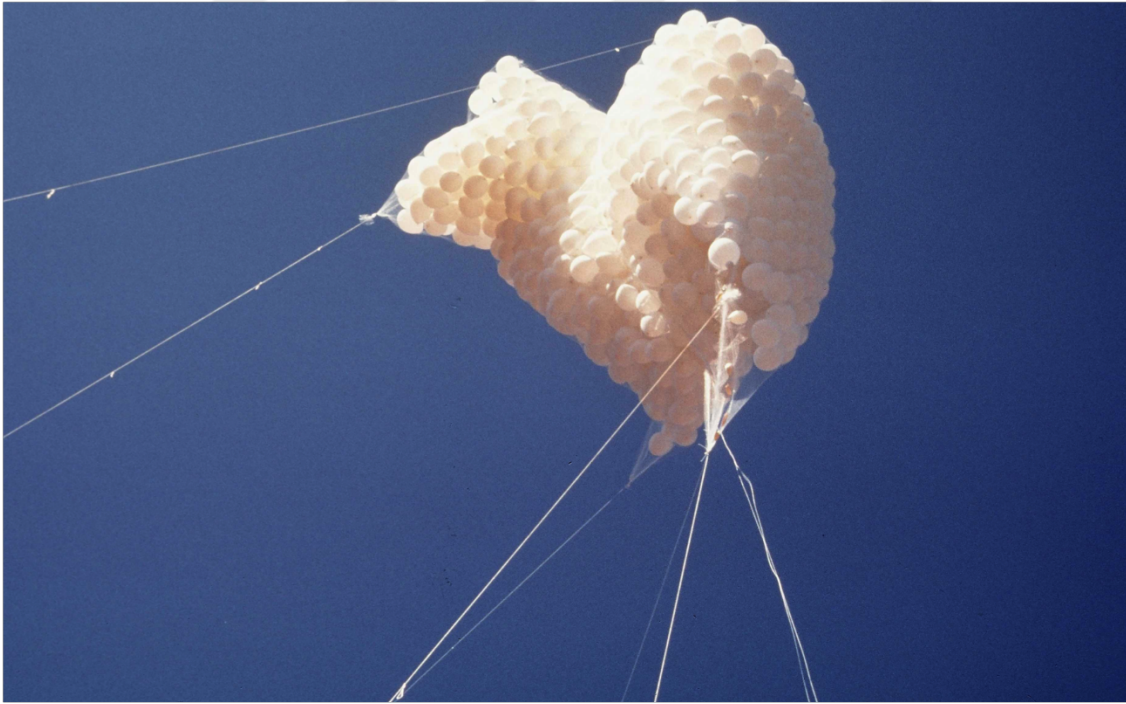
Resim 33- Alfredo Jaar - The Cloud – 2000 Kaynak: <https://en.csw.torun.pl/wp-content/uploads/sites/2/2015/06/imagex1236x815.jpg>

Bu yapıtında performatif bir dil kullanan sanatçı bu yolla izleyiciyi salt izleyici olmaktan çıkarmış, katılımcı-izleyiciye dönüştürerek sanat nesnesinin bir parçası haline getirmiştir. Jaar tarihsel bir problemin güncelliğini sonuçları üzerinden tekrar keşfederek bu eserin özelinde şu ifadeleri kullanır:

“Bölgeye tekrar tekrar yapılan ziyaretlerde ve sınırın her iki tarafında çalışan aktivistlerle yapılan görüşmelerde ve tartışmalarda, dayanılmaz bir durum ve kabul edilemez bir trajedi keşfettim: 21. yüzyılda insanlar hala iki ülke arasındaki sınırı geçmeye çalışırken ölüyorlar”¹²⁸.

Mekân bağlamında yapıttaki en ilgi çekici nokta, kullanılan dilin çoklu olması ve mekânın kendisinden, yani belleğinden alınan güçtür. Jaar bu konuda şu ifadeleri kullanmıştır:

“Bulut’u, sınırı geçmeye çalışırken hayatlarını kaybedenlerin anısına geçici bir anıt olarak yarattım. Bulut, 45 dakika sürdü. Bu yas ve zamanın yasını verdik. Sınırın her iki yanında müzik sembolik olarak bölünmüş bir toprağı ve insanları birleştirerek çalındı. Şiir okundu ve bir an sessizlik gözlendi. Sonra balonlar serbest bırakıldı. Normal rüzgâr koşullarının aksine, o sabah rüzgâr beklenmedik bir dönüş aldı ve balonları Meksika’ya doğru itti. Catalina Enriquez, Felix Zavala, Guadalupe Romero, Trinidad Santiago, Aureliano Cabrera ve diğerleri eve geri döndü.”¹²⁹



Resim 34- Alfredo Jaar - The Cloud – 2000 Kaynak:

<http://gesturesofresistance.com/info/images/16-13e6cb762aa36f395f6.png?crc=247195489>

¹²⁸ Alfredo Jaar The Cloud (2000) <http://www.alfredojaar.net/index1.html> Erişim: 14.Nisan 2019

¹²⁹ Alfredo Jaar The Cloud (2000) <http://www.alfredojaar.net/index1.html> Erişim: 14.Nisan 2019

Söz konusu mekân, mülteci ve göçmen sorununun ve bu sorunun tetiklediği diğer faktörlerin öykülendiği en önemli yerdir. Dolayısıyla Alfredo Jaar'ın yapıtını gerçekleştirdiği alan, sınırın içerisinde barındırdığı bellek, bu bakımından son derece zengindir. Göçmen politikasında izlenilen yol ve buna bağlı olarak alınan hukuksal aksiyonlar sonucu, ortaya çıkan politik ve askeri pratikler, bu alanda meydana gelen çeşitli olaylar, üç binden fazla insanın hayatını kaybetmesine sebebiyet vermiştir. Bu bilgi, yapıtın oluşum etapları içerisinde işlenen verilerden biridir.

Alfredo Jaar, Bulut yapıtında tercih ettiği mekân için şu tanımlamayı yapar: “Amerika Birleşik Devletleri-Meksika sınırı, muazzam bir toplumsal eşitsizliği, politik ve ekonomik gücün şaşırtıcı bir dengesini temsil etmektedir”¹³⁰. Yapıt içerisinde müzik ve şiir aynı performatif eylemin bütünü olarak ele alınmıştır. Kullanılan bu performatif dil, projeyi adeta bir anma törenine dönüştürmüştür. Deneyimlenen yapıt, aynı zamanda bu bölgedeki kayıpları anmak için, bir bakıma bu törene bir hüviyet kazandırmıştır. Proje, kurbanların geldikleri yerle gitmeye çalıştıkları yer arasında, antlaşmayla çizilmiş bir bölge üzerinde cereyan eden olayları sorgular. Yapıt, beyaz balonları gökyüzüne doğru bırakarak doğanın da yardımıyla, iki ülkenin takip ettikleri politikaları, kurbanlar üzerinden eleştiren bir tutumu izleyiciye açar. İzleyici olarak balonlar üzerinden görünen güncel sonuçları, kültürel bir ritüelle birleştirerek izleyicilere deneyimleten sanatçı, bütün bir gerçekliği, kurbanların eyleminin parçası olmadan şiirsel bir dille, iki ülkenin ve bölgenin insanların izlenimine açar. Bu nokta iki topluluk aynı yası ve kurbanların kayıplarının yarattığı boşluğu, şiir ve müzik aracılığıyla tekrar anar. Yaklaşık 45 dakika boyunca süren bu geçici uygulama, Birleşik Devletler ve Meksika arasında bugün dahi devam eden politik anlaşmazlıkları ve sonuçları eleştiren bir proje konumundadır.

¹³⁰ <http://5centsapound.tumblr.com/post/52154842724/alfredo-jaar-the-cloud-2000-artist-statement> Erişim: 9.Nisan. 2019

3.4 MARTA MINUJİN

1943 Buenos Aires doğumlu Arjantinli sanatçı, eğitimini 1953-1959 yılları arasında ülkesinde bulunan Escula de Bellas Artes Manuel Belgano'da tamamlamış daha sonra sanat eğitimine 1961 yılına kadar Escuela Superior de Bellas Artes'te devam etmiştir. Sanatçı 1961 yılında Paris Bienali kapsamında Arjantinli katılımcılarla beraber Paris'e gitmiştir. Avangart ve performans sanatı içinde değerlendirebileceğimiz sanatçı, 1966'da Guggenheim bursu sayesinde, Arjantin'den Amerika Birleşik Devletleri'nin New York şehrine taşınmıştır.

Minujin'in ülkesi Arjantin'in, sosyal, kültürel, ekonomik ve politik pozisyonu düşünüldüğünde, ABD'nin New York şehri ile büyük farklılıklar gösterdiği yadsınamaz bir gerçektir. Arjantin, 70'lerin ikinci yarısından 80'lerin başına kadar askeri bir diktatörlük altında yönetilmiştir. Bu totaliter rejim içinde, politik kimlikler muazzam bir baskı altında kalmış ve rejim güçleri ve muhalifler arasında silahlı çatışmalara sahne olmuştur. Sivil binlerce insan hayatını kaybetmiştir. Marta Minujin bu dönem için şunları ifade etmiştir:

“Korkunçtu. O sırada Washington, New York ve Buenos Aires arasında çok seyahat ediyordum. Ama buraya döndüğümde, öleceğimi düşündüm. Hem kendime hem de oğluma karşı telefon tehditleri aldım. Birkaç arkadaşımı kaybettim: Rodolfo Walsh, Gaita Benedit, Oliveira Cezar .. Çok fazla insan.”¹³¹

Sanatçının hayatında, 60'ların sonu 70'lerin başında New York önemli bir yere sahiptir. Guggenheim bursu sayesinde geldiği New York, Minujin'in kariyerinde ve özel hayatında önemli bir yer tutacak ve sanatçının hayatında yeni bir sayfa açacaktır. Sanatçı, başta Andy Warhol olmak üzere birçok önemli sanatçıyla tanışmıştır. Andy Warhol'un yeni bir üretim yeri ve sanatçılar için toplanma alanı olarak açtığı Gümüş Fabrikası (Silver Factory) sanatçıların bir araya gelmesi için bir mekân olmuştur. Andy Warhol ile kurduğu bağ ve fabrikası hakkında Marta Minujin şu ifadeleri kullanır:

“Biz çok yakınlaştık. Max's Kansas City'de her gece akşam yemeği yedik. Bir Arjantinli New York'a her geldiğinde, onları Fabrikaya götürürdüm. Jorge Romero Brest'i oraya götürdüm, Buenos Aires'teki sanatın Papa'sı gibiydi ve Fabrikada hiç kimse onunla konuşmuyordu! Fabrikaya giden herkes etrafta dolaşıp istediği her şeyi yapabiliyordu. Kapılar açıktı ve ileri geri

¹³¹ <https://www.happening.media/category/magazine/en/article/5a6e3e63b759644ecb88b1a0/success-does-not-exist-you-have-to-transcend-failure-marta-minujin> Erişim : 13.dec.2018 13:06

gidebilirdin...”¹³²

Minujin bu dönemde birçok sanatçıyla tanışmış ve bu bağlamda Fabrika'nın yarattığı etkiden bahsetmiştir. Dönemin birçok sanatçısı, toplanmak ve sanat hakkında konuşmak için Fabrika'yı kullanmıştır. Minujin bu konuda şu ifadeleri kullanır:

*“Orada çok fazla hareket gördüm. Tüm pop sanatçılarıyla tanıştım. Roy Lichtenstein’i bir kilisede yaşarken ziyaret ettim. Ayrıca Doğu Yakası’nda yaşayan Robert Rauschenberg, başka sanatçılara yardım ediyordu çünkü çok daha meşhurdu. Fakat Fabrika farklıydı, her zaman başka bir stüdyoda olduğundan çok daha fazla aktivite vardı. Eğer Lichtenstein’a gittiyseniz, zaten çok fazla yardımcınız vardı, iki ya da üç belki, ama etrafta dolaşan insanları bulamadınız. Andy’de, sokaklarda yürümek gibiydi. İnsanlar gelip gidiyorlardı, ileri geri gidiyorlardı ve her zaman çok daha genç insanlar, çok daha yeraltından, hiç parası olmayan insanlardı. Ama aynı zamanda Edie Sedgwick gibi çok zengin insanlar ve daha fazla güce sahip olan diğerleri de geliyorlardı. Bazen Andy o insanlar tarafından egemen görünüyordu ve çok utangaç olurdu. Daha sonra, daha ünlü olduğu için, utangaç davranmaya başladı, insanlara karşı bir tavırla konuşmazdı. Diğerleri onun için konuşurdu.”*¹³³

Marta Minujin'in, sanatı bir bütün olarak kabul ettiği söylenebilir. Sanat onun yaşamında, çok fazla noktaya nüfuz eder. Minujin için sanat, yaşamın bir parçasıdır ve sanatçı bu manada sanatın kendisi için anlamını şu ifadelerle açıklar: “Hala sanat yapıyorum çünkü bu benim yaşam tarzım ve duramıyorum. Duramam. Çalışırken öleceğim.”¹³⁴ Bu yorumdan hareketle, sanatçı için, sanat yaşamının ve özel yaşantısının birbirinden bağımsız olmadığı görülebilir. Sanat ve kişisel hayat, grift bir yapıda, hayatının bütün noktalarına nüfuz eden bir biçimde Minujin’i tamamlar. Sanatçı aktif, üretken ve politik bakış açısıyla, birçok Latin Amerikalı sanatçı gibi, yapıtlarında sosyal adaletsizliklere, politik tutarsızlıklara karşı muhalif bir pozisyonda yer alır.

Pop sanat, performans, ve kavramsal sanatın önemli bir temsilcisi olan sanatçı, yapıtlarında geçici bir dili tercih ederken aynı zamanda kamusal alanlarda da kendini ifade etmektedir. Sanatçı bu bağlamda şunları açıklar: “Bütün işlerim herkes içindir; tüm heykellerim galeriler için değil dış mekan için tasarlandı. Bu yüzden belgesel 14 ve Performans Bienali’ni yaptım - BP.15. Encuentra a tu igual (Eşinizi Bulun) olarak adlandırılmıştı, böylece ruh eşinizle

¹³²http://www.artedia.com/International/Contents/Artists/Interview_-_Marta_Minujin Erişim : 13.dec.2018 11:35

¹³³http://www.artedia.com/International/Contents/Artists/Interview_-_Marta_Minujin Erişim : 13.dec.2018 11:45

¹³⁴<https://www.artbasel.com/news/marta-minujin--meet-argentina-s-answer-to-andy-warhol> Erişim : 22. dec 2018 01:40

karşılaşılabiliyordunuz.”¹³⁵ 1960 sonrası sanatın önemli bir temsilcisi olan ve kendisini pop sanatının bir temsilcisi olarak ifade eden ve günümüzde yapıt üretmeye devam eden sanatçı, aynı zamanda performans, medya ve kavramsal sanatın yelpazesinde de yer alır. Yapıtları özelinde değerlendirildiğinde, muhalif ve sorgulayıcı bir anlatım dilini okumak mümkündür. Sanatçı kamusal alan içinde, kendi ifadesiyle sanatı herkes için yapmaktadır. Kamusal alan için geçici yapıtlar üreterek, izleyicileri yapıtlarıyla etkileşime sokar. Marta Minujin bugün halen ülkesi Arjantin’in Buenos Aires şehrinde yaşamakta ve çalışmaktadır.



¹³⁵<https://www.artbasel.com/news/marta-minujin-n--meet-argentina-s-answer-to-andy-warhol> Erişim: 22.Dec.2018 01:48

KİTAPLARIN PARTHENONU (The Parthenon of Books)

'Kitapların Parthenonu' Marta Minujin'nin 19 Aralık 1983 – 24 Aralık 1983 tarihleri arasında Buenos Aires'te bir meydanda askeri diktatörlük döneminin sona ermesiyle, dikta rejimi tarafından yasaklanmış 20.000'den fazla kitapla gerçekleştirdiği projedir. İsmi, Yunanistan'ın Atina Akropol'ünde yer alan Parthenon'dan almıştır. Biçimsel olarak bu yapının bir kopyası konumdadır. Yapıt, Arjantin'in demokrasiye dönüş çabalarının yaşandığı bir dönemde gerçekleşmiştir. Marta Minujin tarafından seçilen kitaplardan bazıları ; Sigmund Freud, Karl Marx, Jean-Paul Sartre, Adam Smith, Ernesto Sabota, Antonio Gramsci, G.W.F Hegel, Ernest Hemingway, Jorge Louis Borges, Marguerita Yourcenar, Michel Foucault ve Antonie de Saint-Exupery tarafından yazılan kitaplardır. Minujin bu dönem hakkında şunları ifade etmiştir: "Son yıllarda, 1980'den beri ordu tarafından birçok kitap yasaklandı ve yakıldı. Bir buçuk milyon kitap yaktılar. İnanılmaz. Saint-Exupery tarafından yazılan "Küçük Prens" gibi, onlar bu kitabı yasakladı. Çok, çok fazla kitap yasakladılar"¹³⁶



Resim 35- Marta Minujin - El Partenón de libros – 1983 Kaynak:

https://www.filo.news/export/sites/claro/img/2017/03/16/partenon_libros.jpg_169458262.jpg

¹³⁶ Artist Profile : Marta Minujin on Art, Books and Democracy <https://www.youtube.com/watch?v=m5Y-UXHaRVo> Erişim: 25 Dec.2018 21:35

Yapıt sanatçı tarafından kamusal alanda, tarihsel bir mimari öge üzerinden anlatıma açılmıştır. Parthenon, tanrıça Athena'ya adanarak Yunan Akropolü'nde inşa edilmiştir. Bu bakımdan kamusal alana yapılan bu geçici yerleştirme, Parthenon'un ölçekli bir modeli olarak kamusal alanda uygulanmıştır. Parthenon mimari bir öge olarak barındırdığı anlam dikkat çekici olmakla birlikte, Yunan uygarlığının sembollerinden biri olduğunu ifade edebiliriz. Marta Minujin bu konu hakkında şu ifadeleri kullanmıştır: “Parthenon'u yaratma fikrim vardı. Yunanlar dünya demokrasisini icat ettiler ve onu Buenos Aires'in tam ortasında yeniden ürettiler.”¹³⁷



Resim 36- Marta Minujin - El Partenón de libros – 1983 Kaynak: https://thumbs-prod.si-cdn.com/kzhgxTAgOKLhhPr5J43g8URnwdU=/fit-in/1600x0/https://public-media.si-cdn.com/filer/a0/33/a0338ca5-da52-477e-afc5-a98b1c6f51f6/marta_minujin_parthenon_of_booksjpg2100x2100.j

¹³⁷ Artist Profile : Marta Minujin on Art, Books and Democracy <https://www.youtube.com/watch?v=m5Y-UXHArVo> Erişim: 25 Dec.2018 21:35

Yapıtta bir diğer öge ise yapıtın büyük bir bölümünü oluşturan kitaplardır. Kitap yasaklanması totaliter rejimlerin ve benzerlerinin bir uygulamasıdır. Arjantin’de 20.000’den fazla yasaklanan kitaplarla gerçekleşen oluşum süreci hakkında Marta Minujin şu ifadeleri kullanır:

“...Böylece 2 çelik yapıya sahip gerçek bir Parthenon oluşturdum ve ordunun yasakladığı otuz bin kitabı aldım. Her şeyi bedavaya aldım ve bu Parthenon’un sütunlarını beş gün süresince sardım. Sonra iki vinç geldi, Parthenon’u yere yattırdım ve insanlar kitapları kaptı. Böylece insanlar çıldırıyordu çünkü demokrasi geliyordu. Demokrasi ile ilgili en büyük ifade buydu. Kitapsız demokrasi demokrasi değildir. Yani hiç kimsenin kitap yasaklama hakkı yoktur, çünkü bu fikirleri yasaklar. İşte, böyle çalışıyorum.”¹³⁸”



¹³⁸ “Artist Profile: Marta Minujin on Art, Books and Democracy”, Erişim : 25 Dec. 2018, 16:57<https://www.youtube.com/watch?v=m5Y-UXHArVo>

Genel bir çerçeve çizilecek olursa, Minujin'in Kitapların Parthenonu yerleştirmesinde, yapıtın gelişim etaplarını açık bir şekilde ortaya koyduğundan bahsedilebilir. Yapıt içerdiği anlam, kullandığı muhalif söylem ve bu söylemin somutlaşması açısından kullandığı öğelerle izleyicileri, deneyimleyicilere dönüştürerek yapıtın aktif/pasif bir parçası yapması yapıt özelinde hayli dikkat çekici noktalaradır.



*Resim 37- Marta Minujín - El Partenón de libros – 1983 Kaynak:
<https://pbs.twimg.com/media/C5rEwM6XMAEFIS2.jpg>*

3.5 OLAFUR ELIASSON

Olafur Eliasson 5 Şubat 1967 yılında Danimarka'nın Kopenhag şehrinde doğmuştur. Çocukluğunu İzlanda ve Danimarka'da geçirmiş, eğitimini 1989-1995 yılları arasında Danimarka Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde tamamlamıştır. 1995 yılında Almanya'nın Berlin kentine taşınan sanatçı, Stüdyo Olafur Eliasson'u kurmuştur. Bugün Stüdyo Olafur Eliasson; zanaatkâr, mimar, arşivci, araştırmacı, idareci, aşçı, programcı, sanat tarihçisi ve uzman teknisyenlerden oluşan 90 kişiye yakın kalabalık bir ekipten oluşmaktadır.¹³⁹

Eliasson, sanat hayatını etkileyen faktörlerin başında ailesinin geldiğini ifade eder. Sanatçı, ebeveynlerinin çalışma alanlarının yanı sıra, şahit olduğu toplumsal olayların, bireysel olarak tanışma şansına eriştiği sanatçıların, gittiği müzelerin, gördüğü sanat yapıtlarının, izlediği filmlerin, okuduğu kitapların, filozofların, dans etmenin ve birçok başka etkenin, düşünsel dünyasını etkilediğini ifade eder. Sanatçı bu süreci şöyle açıklar:

“Sanatçı bir babaya sahip olmak; bana için çizim dersleri aldırın annem; Robert Rauschenberg'in Lastikli Keçi'si (monogram, 1955–59); 1989 yılında Berlin Duvarı'nın yıkılması; Moma'da Claude Monet'in Nilüferler'ini (1914–26) görmek; yine Moma'da James Turrell'in Gökyüzü'sü (PS1), New York (toplantı, 1986); Robert Irwin gibi batı sahili ışık ve uzay sanatçıları; 90lı yılların başlarında, Deleuze ve Felix Guattari tarafından yazılan Bin Yayla'yı okumak; Gordon Matta-Clark'in bir evin yarısını kesmesi (Bölme, 1974); Terminatör 2'deki Quicksilver benzeri polis memuru; 1994-1999 arasında Berlin sanat sahnesi; Francisco Varela'nın mükemmel kitabı, Etik Bilgi: Eylem, Bilgelik ve Biliş; Leipzig'deki Max-Planck Enstitüsü sosyal sinirbilim bölümü direktörü Tania Singer'in şefkatle dünyayı değiştirme çabaları; stüdyo ekibim; ve, umarım, Paris'teki Cop21'in global başarısı.”¹⁴⁰

¹³⁹ Olafur Eliasson Biography, <https://olafureliasson.net/biography>, Erişim: 29.Nisan 2019

¹⁴⁰ Interview with artist Olafur Eliasson, Feb 16, 2015, <https://www.designboom.com/art/olafur-eliasson-interview-artist-designboom-02-16-2015/>
Erişim: 16.Nisan.2019

Olafur Eliasson'un yukarıdaki yorumundan hareketle sanatçının kendi kişisel yaşantısındaki bazı deneyimlerinin yanı sıra, toplumun kolektif hafızasında yer alan olaylardan ve eylemlerden etkilendiği sonucuna varılabilir. Sanat anlayışının şekillenmesinde bu ve benzeri tecrübelerin büyük rol oynadığı ifade edilebilir. Sanatın kendi sınırları içerisinde kalmadan, birtakım metotlarla dünyayı değiştirebilme gücünün farkındalığına sahip olan sanatçı, yapıtlarında bunun izlerini izleyicilerle paylaşır. Projelerinde sanatın anlamsal sınırlarının değiştiğine, bunu yaparken aynı zamanda küresel problemlerin görünürlüğünün artırılmasında, sanatın rolüne dikkat çeken Eliasson şu ifadeleri kullanır:

“Sanat insanlara derinden dokunabilir; tecrübe sadece kafanda değil, somutlaştırılmıştır. Giderek sanatın neler yapabileceğini anlayan, daha fazla insanla konuşuyorum; Avrupa Birliği'nden insanlar, Birleşmiş Milletler'in çeşitli köşelerinden, Etiyopya'nın Nepal'in uzak bölgelerinde çalışan insanlar... hatta Davos'ta bile, Dünya Ekonomik Forumunda sanat yavaş yavaş programın eğlence tarafından ayrılıyor ve daha belirgin bir rol üstleniyor. İnsanlar, örneğin iklim değişikliği ve enerji eşitsizliğinin sanat yoluyla, bir güçle ele alınabileceğinin farkındalar. Ve ben şimdiden bu konuların tutkunu oldum.”¹⁴¹

Olafur Eliasson için sanatın tanımı, toplumun sanatı tanımlama biçiminden farklıdır. Sanatın birey ve toplum nezdindeki anlamından farklı olarak Eliasson, sanat tanımını şu şekilde yapar: “Sanat tanımım insanların normalde müzelerde veya galerilerde gördüklerinden çok daha geniş. Sanat nesne değil, nesnenin dünyaya yaptığı şeydir.”¹⁴² Sanat nedir sorusunun cevabı olarak, insan yaşamının içerisindeki olguları gösteren sanatçı, bu noktada ise kendisini şöyle ifade eder:

¹⁴¹ ¹⁴¹ Interview with artist Olafur Eliasson, Feb 16, 2015, <https://www.designboom.com/art/olafur-eliasson-interview-artist-designboom-02-16-2015/>
Erişim: 16.Nisan.2019

¹⁴² OLAFUR ELIASSON: “THINGS GO WRONG AND WE CELEBRATE IT”, July 22, 2015, <http://the-talks.com/interview/olafur-eliasson/> Erişim: 17.Nisan.2019



Resim 38- Olafur Eliasson - The Weather Project – 2003 Kaynak:
<http://www.artists4climate.com/wp-content/uploads/2015/01/Olafur-Eliasson-12.jpg>

“Sanat günlük yaşamla ilgili bir şeydir. Sanat, yanınızdaki olukta yaratıcılığı bulmakla ilgilidir. Potansiyelin olmadığı bir yerde, toplumun, sanat ya da yaratıcılığın harika bir araç olduğunu görmesidir. Büyük bir sapma yapmadan imkansızı mümkün kılmakla ilgili. Sıklıkla sanat, insanların toplumumuzdan hariç tutulan şeylerle özdeşleşebilecekleri bir referans çerçevesidir. Bu yüzden bana, “Bu sanat mı?” diye sorduğunuzda “Evet, elbette sanat” derim, çünkü sanat tanımım, misafirperverliği, toplumumuzun uyguladığı dar normallik tanımının ötesinde nasıl ağırlayacağınızla ilgili..”¹⁴³

Eliasson yapıtlarında temel olarak gezegen üzerinde yaratılan global problemlerin, uygarlığımız üzerindeki etkilerini sorgulayan, eleştirel bir dil kullanır. Bu bağlamda paydaşları olduğumuz dünyanın, eko-sistemini ve buna bağlı olan diğer faktörleri tehdit eden, doğal ve insan kaynaklı afetlerin olası sonuçlarına, bireysel ve toplumsal ölçekte dikkat çeker. Sanatçı, oluşan farkındalığa odaklanır. Kamusal açık alanda ve galeri mekânında, farklı disiplinlerden uzmanlarla çalışan sanatçı, aynı zamanda stüdyosunda bulunan kalabalık ekibini, yapıt üretim sürecine dahil eder. Heykel, resim, yerleştirme, fotoğraf ve film gibi birçok farklı disiplini ve dili tercih eden Olafur Eliasson, hava, iklim değişikliği, ısı, su gibi öğeleri yapıtlarında işler. Büyük mekânsal enstalasyonlar ve düzenlemelerle bu öğeleri izleyicilerle buluşturur. Özellikle eko-sistemi tahrip eden olguları sorgulayan ve doğayı, sanatsal bir dil tercih ederek, yapıtının

¹⁴³ OLAFUR ELIASSON: “THINGS GO WRONG AND WE CELEBRATE IT”, July 22, 2015, <http://the-talks.com/inter-view/olafur-eliasson/> Erişim: 17.Nisan.2019

odak noktasına yerleştiren sanatçı bu bağlamda kendisini şu şekilde ifade eder:

“Benim kuşağım doğayı olduğu haliyle ve değiştirilemez şekilde gören son kuşak olabilir. Anthropocene döneminde yaşadığımızı ve insan ırkının en azından endüstrileşmeden beri çevreyi şekillendirdiğini biliyoruz elbette. Bruno Latour sıkça alıntı yaptığım Air makalesinde, 1. Dünya Savaşı sırasındaki gaz saldırılarının bizi çevreleyen havayı nasıl müdahaleye açık hale getirdiğini ve günümüzde iklim değişikliğinin, atmosferdeki kırılabilirliği nasıl açıkça ortaya çıkardığını anlatır. Uzun zaman doğayı, kültürün aksine, verilmiş bir hak olarak kabul ettik. Doğa basitçe, bizi çevreleyen şeydi. Halbuki doğa yaptığımız her şeyi ve onu nasıl yaptığımızı tanımlayan bir güç. Dolayısıyla benim, iklim, ışık gibi konulara ilgim, etrafımıza bakmak, bizi nasıl etkilediğini, bizim onun üzerindeki etkimizi anlamak ve sonunda tüm bunları izleyenler için görünür hale getirmekle ilgili.”¹⁴⁴

Sanatçı, projelerinde izleyicileri çoğu zaman bir eyleme sevk eder. İzleyici çoğunlukla bu eylemi gerçekleştirirde özgürdür. Bunun yanı sıra, Olafur Eliasson izleyicilerin duygularını uyarmak için veya manipüle etmek için su, ışık, sis, renk gibi öğeleri kullanır. Geometrik formları da yapıtlarında kullanan sanatçı, dairesel ve küresel formların kendisini büyülediğini, formları anlama noktasında, İzlandalı geometri bilimci ve mimar Einar Thorsteinn ile birlikte çalıştığını ifade etmiştir. Küreleri, gezegenlerin birer benzeri olarak kabul etmeyi tercih ettiğini ifade eden sanatçı bu ilişkiyi şöyle açıklar: “Küreler dünyaya ve kendine aynı anda bakmakla ilgilidir.”¹⁴⁵ İzleyici veya deneyimleyici, gerek açık alan yerleştirmelerinde gerek müzelerdeki yapıtlarında anlamla bağ kurar. Projeler, güncel problemlere dayanır ve problemlerin parçası olan birey, bu noktada yapıtı deneyimleyerek, kimi zaman form üzerinden kimi zaman soyut bir duygusal etmen vasıtasıyla anlamın farkına varır. Eliasson, sanat izleyicisinin duygusal olarak provoke edilmesinin önemine değinir ve şu ifadeleri kullanır:

¹⁴⁴ Bahar Türkay - XOXO The Mag Sonbahar/Kış 2017-2018, 5 ekim 2018, <https://xoxodigital.com/post/12383/olafur-elias-son-xoxo-74>

Erişim: 17.Nisan.2019

¹⁴⁵ Interview with artist Olafur Eliasson, Feb 16, 2015, <https://www.designboom.com/art/olafur-elias-son-xoxo-74> Erişim:17.Nisan.2019



Resim 39- Olafur Eliasson - Waterfall – 2016 Kaynak: https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/olafureliasson.net/objektimages_final/IMG_MDA118550_1600px.jpg

“Bence fiziksel duyular dahil olmanın ve meşgul olmanın anahtarıdır. Duygusal olarak uyarıldıysanız, entelektüel olarak uyarıldığınızdan daha fazla tepki verme ihtimaliniz vardır. Örneğin, iklim tartışması inanılmaz derecede akademik ve bilimseldir ve anlaşılması çok zordur. Çünkü çok soyut, peki nasıl anlıyoruz? Akıl yoluyla mı yoksa bedensel duyularımız aracılığıyla mı?”¹⁴⁶

Eliasson’un yapıtlarının bir diğer dikkat çekici noktası ise, projelerinin bilimsel temellere dayanmasıdır. Bilim ve sanat ilişkisine dair ipuçları, eserlerin içeriğinde yer alır. Sanat ve bilimin, merak duygusuyla kesiştiği düşünülebilir. Sanatsal üretimi başlatan, onu dürttüleyen motivasyonun veya ilham kaynağının bilimden geldiği ifade edilebilir. Eliasson bu bağlamda esinlendiği noktayı şöyle açıklar: “Bilimden ilham alıyorum, ancak bilimsel fikirleri veya teorileri sanat eserlerine çevirmiyorum. Bir duygu veya sezgiden başlamayı ve üzerinde pragmatik çalışmayı tercih ederim.”¹⁴⁷

Kavramsal sanat yelpazesinde yer alan Danimarkalı sanatçı, dünya çapında birçok sergi ve bienale katılmıştır. Başta New York’taki Solomon R. Guggenheim Museum, Los Angeles Museum of Contemporary Art, Atina’daki DESTE Foundation for Contemporary Art ve Londra’daki Tate Modern gibi kurumların koleksiyonlarında yer alan sanatçı, 2003 tarihli Venedik Bienali’nde Danimarka’yı temsil etmiştir. 5. ve 15. Uluslararası İstanbul Bienali’nde de yer alan sanatçı, bugün Almanya’nın Berlin kentinde yaşıyor ve çalışıyor.

¹⁴⁶ OLAFUR ELIASSON: “THINGS GO WRONG AND WE CELEBRATE IT”, july 22, 2015, <http://the-talks.com/interview/olafur-eliasson/> Erişim: 17.Nisan.2019

¹⁴⁷ Artist Olafur Eliasson: In his own words, Anthony King, June 27, 2017, <https://www.ecsj2017.com/articles/interview-olafur-eliasson> Erişim: 17.Nisan.2019

BUZ SAATİ PARİS (ICE WATCH PARIS)

Olafur Eliasson'un "Buz Saati Paris" (Ice Watch Paris) başlıklı yerleştirmesi 29 Kasım - 11 Aralık, 2015 tarihlerinde, Fransa'nın Paris şehrinin ev sahipliği yaptığı 21. BM İklim Değişikliği Taraflar Konferansı'na (COP21) dikkat çekmek amacıyla yaptığı projesidir. Yerleştirme için seçilen alan, Paris kentinde bulunan, dünyaca ünlü Pantheon binasının önündeki meydandır. Meydana yerleştirilen kütleli buz parçaları, konferans bitimine kadar erimeye bırakılmıştır.



Resim 40- Olafur Eliasson - Ice Watch Paris – 2015 Kaynak:

<https://www.phaidon.com/resource/332-333-ice-watch.jpg>

Sanatçı, yapının malzemesi olan buzul parçalarının içerdiği anlama dikkat çeker. Kütleli buz parçalarının, ait oldukları yerden alınarak kamusal açık alana yerleştirilmesiyle yeni bir okuma sahası oluşur. Bu bağlamda Eliasson şu ifadeleri kullanır:

“Buzun çok güçlü şiirsel bir özelliği var. Sana bir şekilde yeniden düşünmen için bir yer veriyor. Bence çok dokunaklı bir şey var. İnanılmaz güzel ve bu büyük buz parçasının vücudunuzda yarattığı fiziksel etki gerçekten çok yoğun. Çocukların kucaklaştığını, tadına baktığını

göreceksiniz... ”¹⁴⁸

Buzul parçalarının günümüzdeki anlamı, doğal bir nesne olmasının ötesinde Sanayi Devrimi'yle başlayan ve hızlı sanayileşmenin sonucu olarak, özellikle son elli yılda, dünya üzerinde oluşan iklim değişikliği konusuyla bağlantılıdır. İklim değişikliği, modern dünyanın en büyük ve tehlikeli problemi olması nedeniyle büyük bir ilgi konusudur. Kutuplarda ve Danimarka'ya bağlı Grönland bölgesinde son yıllarda etkisini gördüğümüz bu değişiklik, mevcut medeniyeti tehdit eden en önemli problemlerden biridir.



Resim 41- Olafur Eliasson - Ice Watch Paris Kaynak: https://pro2-bar-s3-cdn-cf.myportfolio.com/0d43e34c35f934e74f5c1a4d3fd22d24/1abe4e83730de9386ec24277_rw_1920.jpg?h=607c77b9b52e692f52e5695934bca205

Pantheon meydanına, çember oluşturacak şekilde yerleştirilen buzul kütlelerinin kullanımı, gerçek bir sürecin aynası konumundadır. İklim değişikliği sonucu Grönland'da buzullardan kopan parçalar alınarak, farklı iklim koşullarının yaşandığı kent meydanına yerleştirilmiştir. İklim değişikliğinin doğurduğu küresel ısınma ve buzulların erimesi gibi çevresel farkların, yapıt üzerindeki etkisi süreç içerisinde açığa çıkar. Birinin diğeri üzerindeki doğal etkisi, aynı zamanda güncel bir probleme dair izleyiciye ipuçları sunar. Buzulların erimesi

¹⁴⁸ Jonathan Jones, 17 Nov 2015, Jonathan Jones on art Art and design, <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/nov/17/olufar-eliasson-ice-watch-paris-icebergs-place-de-la-republique> Erişim: 17.Nisan.2019

üzerinden Jeoloji, ekoloji, iklim, buz, donma, yolculuk, yoğunluk, toplum, şefkat, alanla ilişki, farkındalık yaratmak gibi birçok kavramsal içeriği izleyiciye ulaştırır. Dokunarak, tadına bakarak, hissederek, görerek, izleyerek yapıtın katmanlı anlamını keşfeden izleyici, her safhada anlama dair ipuçlarını deneyimler.



Resim 42- Olafur Eliasson - Ice Watch Paris Kaynak:

https://s.yimg.com/uu/api/res/1.2/7qGn92lVUdxZAqpB5M99lg--~B/aD03NzE7dz0xMTU5O3NtPTE7YXBwaWQ9eXRhY2h5b24-/http://media.zenfs.com/en_US/News/US-AFPRelax/000_679ll.3f9dd144402.original.jpg

Kentte düzenlenen etkinliğin ilan edildiği başlık ve yapıtın adı bir anlam üzerinden birden çok problemi içerisinde gizler. İzleyici bu gizli bilginin her ne kadar farkında olsa da, sonuçlarının getirebileceği yıkımı tahayyül etmekte zorlanabilir. Eliasson bu konuda şunları ifade eder: “Umarım bu sanat eserindeki veriler, bilim adamları, politikacılar ve devlet başkanları ile normal insanların ne hissettiği arasındaki boşluğu kapatır.”¹⁴⁹ Bu noktada yapıtın taşıyıcı ögesi konumundaki buzulların, iklim değişikliğine maruz kaldığında gösterdiği reaksiyonu sonuç çıktısı olarak niteleyebiliriz. Deneyimleyicilerin zihninde bağlamla buluşarak görsel bir örnek özelliği kazanır. Dolayısıyla bu süreç sonunda, yapıt bireysel ve toplumsal farkındalığa dikkat çeker ve bu konuya bir katkıda bulunur. Olafur Eliasson bu noktada sanat

¹⁴⁹ Artist hauls Greenland ice to Paris as a reminder of climate change, December 3, 2015, <https://www.reuters.com/article/us-climatechange-summit-ice/artist-hauls-greenland-ice-to-paris-as-a-reminder-of-climate-change-idUSKBN0TM1VR20151203#1qlQFEZ4FL45yRg2.97> Erişim: 18.Nisan.2019

aracılığıyla oluşturulacak kolektif bir söylemin, problemlerin çözümüne katkı sunabileceği fikrini ortaya koyarken bunu şöyle ifade eder: “Sanat dünyadaki algı ve bakış açılarımızı değiştirme yeteneğine sahiptir ve Ice Watch, karşılaştığımız iklim zorluklarını somutlaştırmaktadır. Umarım iklim önlemi alma konusundaki ortak taahhüdümüzü teşvik edecektir.”¹⁵⁰ İklim değişikliği konusunda sanatın rolünü, bireysel farkındalığı artıracak şekilde genişleten Eliasson; projeyi uygulamak için kamusal açık alanı tercih ederek ve 24 saat boyunca deneyimlenebilecek şekilde organize ederek, bahsettiği kolektif bilincin izleyicilerde oluşmasına katkıda bulunmuştur. Buz Saati Paris projesi, güncelliğini koruyan bir proje konumuyla, ilk olarak 2014 yılında Danimarka’nın başkenti Copenhagen’da gerçekleşmiştir. 2015 senesinde Fransa’nın başkenti Paris’te ve son olarak 2018 yılında İngiltere’nin başkenti, Londra’da sergilenmiştir.



¹⁵⁰ Ice Watch Paris, <http://www.artcop21.com/events/8122/> Erişim: 18.Nisan.2019

4. KİŞİSEL UYGULAMALAR

4.1 TEZ ÇALIŞMASI ÖNCESİ UYGULAMALAR

Tezin bu bölümünde yakın dönemde üretilen kişisel uygulamalar ele alınacaktır. Seçilen kişisel uygulamalara dair yapılacak bu okuma ve çözümlenme, tez kapsamında üretilen Buradan Geçtiler Projesi, AB Değerleri Projesi, İsimsiz 1 başlıklı projelerin okunmasına ön ayak olacaktır.

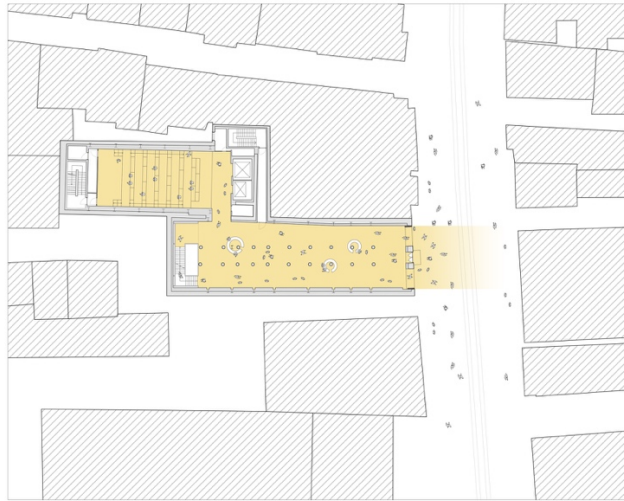
Bu başlık altında çözümlenmek için seçilmiş olan projeler; En Alttakilere Ulaşma Denemeleri (2015), Ben 3.Dünya Ülkesi Vatandaşım (2016), Yedi Kız Kardeşler Projesi (2017), Belleğimi Paylaş/Benim İçin Gör (2017), Bilginin Tekrar Keşfi (2017), Merak Duygusu Projesi (2018), Sınırların Keşfi (2018), Ses Dalgası Projesi (2018), Sınırların Keşfi Projesi (2018), Görme Biçimleri (2019), Bilginin Tekrar Keşfi II (2019)

Tez çalışması öncesinde üretilen yapıtların tümüne dair yapılacak ilk yorum, bütün projelerin dayanak noktasının keşif kavramı olduğudur. Bu kavramla bir açıdan veya tümüyle ilişkili olan yapıtlar, pratik ve teorik açıdan da kavram tarafından şekillendirilir. Keşif kavramı bir şeyi ortaya çıkarma, örtüsünü açma ve gizli bir şey hakkında bilgi edinme olarak açıklanabilir. Buradan da anlaşılacağı üzere kavramın barındırdığı anlamın aynı zamanda merak duygusuyla ilişkili olduğu anlaşılır. Bu iki hareket noktası, projelerin teorik ve pratik temellerini oluştururken proje mekanlarının kurgulanmasında da kullanılır. Projelerde 2015 yılından başlayarak takip edilen bu kavram ve etrafında kümelenen duygular, düşünceler, pratikler ve teknikler yapıt üretim metodolojisini oluşturur. Merak duygusunun tetiklediği keşif kavramının projelerde kullanımı çoğunlukla izleyicinin bu duyguyla buluşturulmasıyla başlar. Aristoteles'in "*Bütün insanlar doğal olarak bilmek isterler*" çıkarımından hareketle başlayan bu buluşturma çabası, temelde izleyicilerin deneyimleyiciye dönüştürülerek merak duygusunun keşif eylemine geçişine hizmet eder. Dolayısıyla teoride başlayan hareket pratikle buluşur ve izleyici-deneyimleyici-yapıt ilişkisi tamamlanır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta bahsedilen çabanın tamamen izleyicinin kendisine bırakıldığıdır. İzleyiciye tamamen özgürlük tanıyan ve bu bağlamda herhangi bir açık yönlendirme yapmamayı tercih eden bütün projeler, izleyicilerin eylemlerine bağlı olarak şekillenir, deneyimlenir ve anlaşılır.

En Alttakilere Ulaşma Denemeleri (2015) projesi Günter Wallraff'ın 1985 yılında yayımlanan Ganz Unten (En Alttakiler) isimli kitabına dayanır. Beyoğlu'nda yer alan Salt Beyoğlu Galerisi için tasarlanan projenin odak noktası başta Almanya olmak üzere Avrupa'daki yabancı karşıtlığı, İslamofobi, ırkçılık vb. toplumsal olaylardır. Bu olaylara dair eleştirel yaklaşımını kitap üzerinden kurgulanan yapıyla gösteren projenin oturduğu zemin şöyle açıklanabilir:



Resim 43 En Alttakilere Ulaşma Denemeleri-2015



Resim 44 En Alttakilere Ulaşma Denemeleri-2015

Bireyin kendi toplumunun dışındaki unsurlara gösterdiği irrasyonel nefret, ayrımcılık ve düşmanlık, kültürel entegrasyonun engellemesi konusunda birincil sorun olarak göze

çarpmaktadır. Günümüzde gerçekleşen güncel bir çok problemin, özellikle dinsel terör eylemlerinin temelini bu birincil sorun oluşturur. Bu noktada En Alttakilere Yaklaşma Denemeleri bu güncel problemlerin sistematığıne, içinde barındırdığı anlama dair bir çok subjektif tecrübenin ve yorumun, izleyiciler tarafından görünebilirliğini sağlamayı öngörür.



Resim 45 En Alttakilere Ulaşma Denemeleri-2015

Salt Beyoğlu galerisi için tasarlanan proje En Alttakiler kitabından seçilen 20 adet bölümün galeri içerisindeki 20 adet sütuna yerleştirilmesiyle oluşur. Kitaptan seçilen her bir sayfa Kraft kağıt malzeme üzerine sadece ultraviyole ışıkta görülebilen, görünmez mürekkeple, Times New Roman yazı karakteriyle yazılmıştır. İzleyicilerin galeri girişinde edinebilecekleri UV çubuklar aracılığıyla deneyimleyebileceği proje, bireysel bir tecrübeyle güncel bir probleme dair bir keşfi izleyiciye sunar.

Ben 3.Dünya Ülkesi Vatandaşım (2016) başlıklı mekânsal yerleştirme, küresel bir tanımlamanın bireyler ve toplumlar üzerinde yarattığı etkiye odaklanır. Üçüncü dünya ülkesi kavramı, az gelişmiş ülkeleri tanımlamak için kullanılırken, bu ülkelerin vatandaşlarına da aynı zamanda bir kimlik vermek için kullanılır. Proje bu kimliğin kendisine temellenir ve bir gerçeği izleyiciye ilan eder.



Resim 46 Ben 3.Dünya Ülkesi Vatandaşım-2016

Galeri mekanı içerisinde 300cmX300cm bir bölüm için tasarlanan proje, duvar yüzeyine neon ışıkla İngilizce alt alta yazılan “I’m a 3rd World Country Person” yazısıyla başlar. Duvar yüzeyinden 280cm uzaklıkta konumlanan kesici eleman yapıtta izleyicinin duracağı alanı belirler. İzleyicinin yapıttın sergilendiği bölüme girmesiyle, neon ışıklı yazı kademeli şekilde ışık seviyesini yükseltir. Yüksek ışık ve oluşturulan dar alan neticesinde proje izleyicilere bu kimliğin birey üzerinde yarattığı rahatsızlığı, iticiliği ve ötekileştirmeyi

deneyimlemeyi vaat eder. İzleyicinin kimliğinin sahibi mi olduğu yoksa kimlikten rahatsızlık duyan birey mi olduğu izleyicinin kendisine bırakılmıştır.

Yedi Kız Kardeşler Projesi (2017) başlıklı mekânsal yerleştirmenin içeriğini Orta Doğu'da yaşanan enerji odaklı şiddet oluşturur. Yedi Kız Kardeşler İtalyan yönetici Enrico Mattei tarafından dünyanın önde gelen petrol üreticilerini tanımlamak için kullandığı bir isim olma özelliğini taşıırken, proje de bu ismi Orta Doğu'da gerçekleşen şiddete dikkat çekmek adına almıştır.



Resim 47 Yedi Kız Kardeşler Projesi-2017

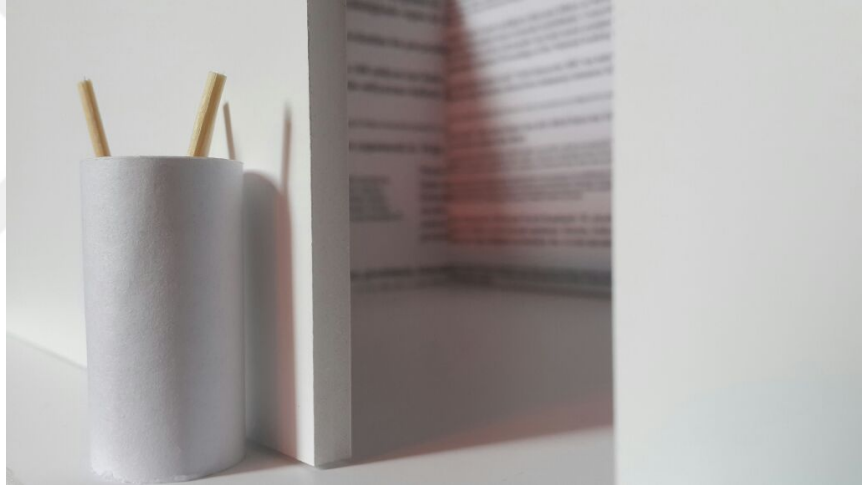
Bu mekânsal yerleştirme yedi varilin eşit aralıklarla belli bir sistematikte alana yerleştirilmesiyle oluşurken, varillerin içerisinde herhangi bir sıvı yakıt bulunmamasıyla dikkat çeker. Seçilen boş ve kullanılmış varillerin her birinin dış yüzeyinde yer alan hareket sensörleri varillerin alt yüzeyine dışardan entegre edilmiş kablosuz hoparlörlere bağlıdır. İzleyicilerin varillere 30cm yaklaşmasıyla harekete geçen sensör varillerin her birinden, George Bush'un ses kaydını harekete geçirir.

Belleğimi Paylaş/Benim İçin Gr (2017) başlıklı video yerleştirme projesi, geçmişe ait bir görüntünün güncel bir kopyası niteliğindedir. Proje, 1992 yılı içerisinde bireysel bir hatıranın görüntüsünün tekrarı, bireyin belleğinin izleyicilerle paylaşılmasıdır. Projenin asıl noktası gökyüzüne doğru bakma eylemidir. 25 yıl önce gerçekleşen bu eylemin nedenselliğinin sorgulandığı proje, kadraj içerisinde yer alan gökyüzü, ağaçlar ve aracın n kokpitinin parçalarıyla belleğın kendisini oluşturur.



Resim 48 Belleğimi Paylaş/Benim İçin Gr-2017

Bilginin Tekrar Keşfi (2017) isimli proje Akbank Sanat galerisi tarafından her yıl düzenlenen Akbank Günümüz Sanatçıları Ödülü Yarışması kapsamında üretilmiş bir yapıt olma özelliğini taşır. “Güzelliğin Yavaş Oku/ Zamanın Şimşegi” teması altında oluşturulan proje, bilginin görünür kılınmasını hedefler.



Resim 49 Bilginin Tekrar Keşfi-2017

Bilginin Tekrar Keşfi projesi 480x420cm en ve boy ölçülerine sahip tamamen karartılmış bir alanda gerçekleşir. Seçilen güncel bilimsel metinlerin, Times New Roman yazı karakteriyle ve görünmez mürekkep kullanılarak bütün duvarların yüzeylerine yazılmasıyla oluşan bir projedir. İzleyicilerin mekanın girişinde edinebileceği ultraviyole led çubuklar, mekân içerisindeki yazıları keşfedilmesi için bir aracı konumundadır.



Resim 50 Bilginin Tekrar Keşfi-2017



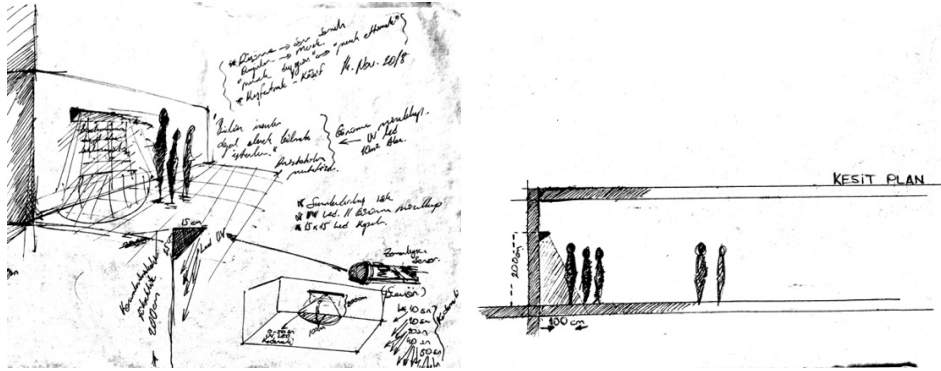
Resim 51 Bilginin Tekrar Keşfi-2017

Projede dikkat çekici nokta izleyiciye herhangi bir yönlendirme yapılmamasıdır. Mekanın kurgusunu oluşturan karartma, bu noktada Aristoteles'in “*Bir duyuyu kaybeden, bir dünyayı kaybeder*” çıkarımından hareketle tasarlanmıştır. İzleyiciyi bu noktada düşünsel bir okumaya davet eden yapıt, izleyiciden bu manada bir çözüm talep eder. İzleyicinin bu noktadan sonraki seçimleri, yapıtın bütününe ulaşmasında etkili olurken, bilginin ulaşımından niteliğine kadar bütüncül bir okuma sahasını izleyicinin kendisine açar.



Resim 52 Bilginin Tekrar Keşfi-2017

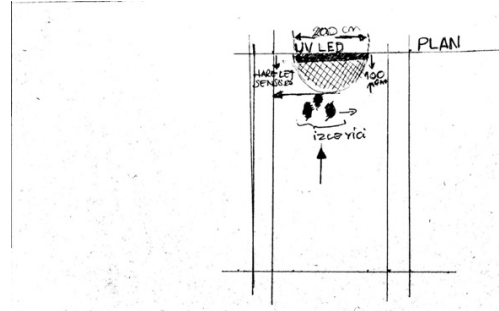
Merak Duygusu Projesi (2018), galeri mekanı için tasarlanan proje, merak duygusunun izleyici üzerindeki tesirine odaklanmasıyla oluşmuştur. Proje, 10m²'lik bir alanın duvar yüzeyine, hareket sönörünüyle çalışan ultraviyole led yerleştirilmesiyle oluşur. Sensör duvar yüzeyinden başlayarak 100cm uzunluğundaki bir alanı algılayacak şekilde konumlanmıştır. İzleyicinin hareketi algıladıktan sonra 0-50sn arasında kademeli olarak ultraviyole led'i çalıştıracak ve duvar yüzeyine yazılan metni görünür kılacaktır.



Resim 53 Merak Duygusu Projesi-2018

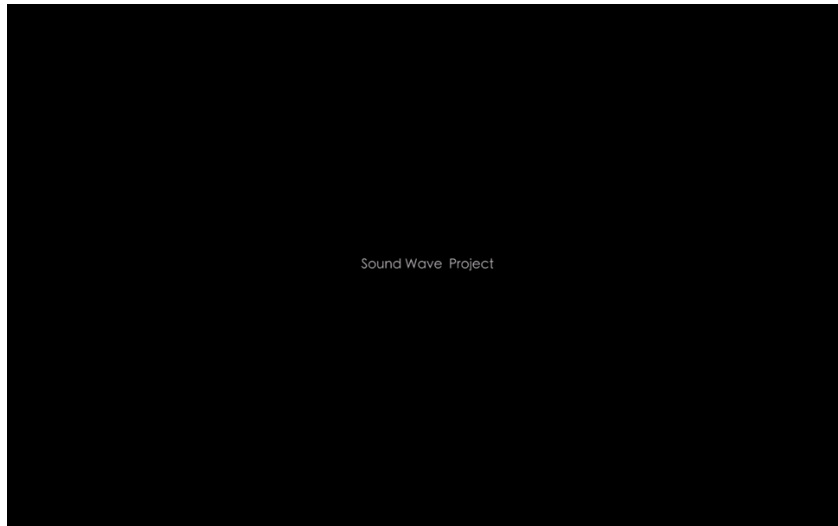
Bu projenin odaklandığı nokta bireyin merak duygusuyla kurduğu ilişkiye dayanır. Merak hemen hemen bütün canlılarda var olan bir duygu olma özelliğini taşıırken insanın bu noktadaki farklılığı zihninde harekete geçen merak duygusunun kışkırttığı öğrenme arzusudur.

Aristoteles'in "Bütün İnsanlar Doğal Olarak Bilmek İsterler" çıkarımı, proje özelinde insanın bu özelliğe dikkat çeker ve izleyicinin merak duygusunu provoke etmeye odaklanır.



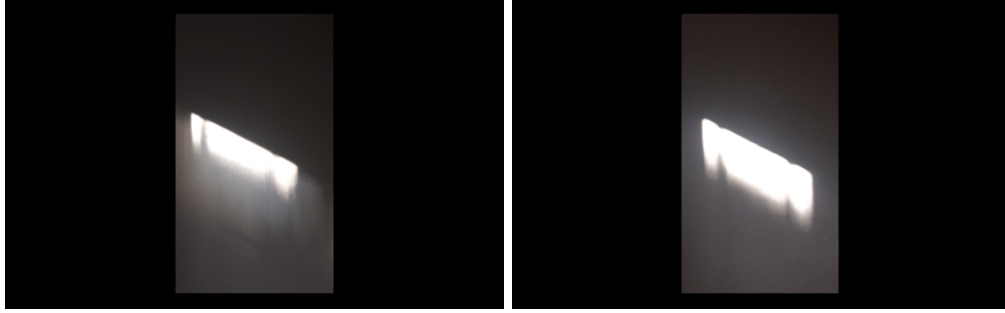
Resim 54 Merak Duygusu Projesi-2018

Ses Dalgası Projesi (2018) başlıklı video yerleştirme, tabiatın insanla kurduğu iletişimi görünür kılmaya odaklanırken, spontane gelişen anlık bir görüntünün duvar yüzeyinde belirmesi sonrası video kayıt cihazıyla kaydedilmiştir. 03.29dk boyunca kaydedilen görüntü güneş ışığının, yabani otların gölgesiyle kurduğu dilin görsel kaydı olarak görülür.



Resim 55 Ses Dalgası Projesi-2018

Video yerleştirmenin odaklandığı nokta tabiatın dilinin görünür kılınması şeklinde açıklanabilir. Proje özellikle son 30 yılda dünyada gerçekteşen tabiat üzerindeki yıkımlara odaklanırken, insanın kendi medeniyetini kurarken doğa üzerinde bıraktığı tahribata ve kuramadığı ilişkiye bir gönderme niteliğindedir. Tabiatın içerisinden çıkan insan ve onunla tekrar iletişime geçen tabiat, kendi çabasını bu görüntü aracılığıyla ortaya koyar.



Resim 56 Ses Dalgası Projesi-2018

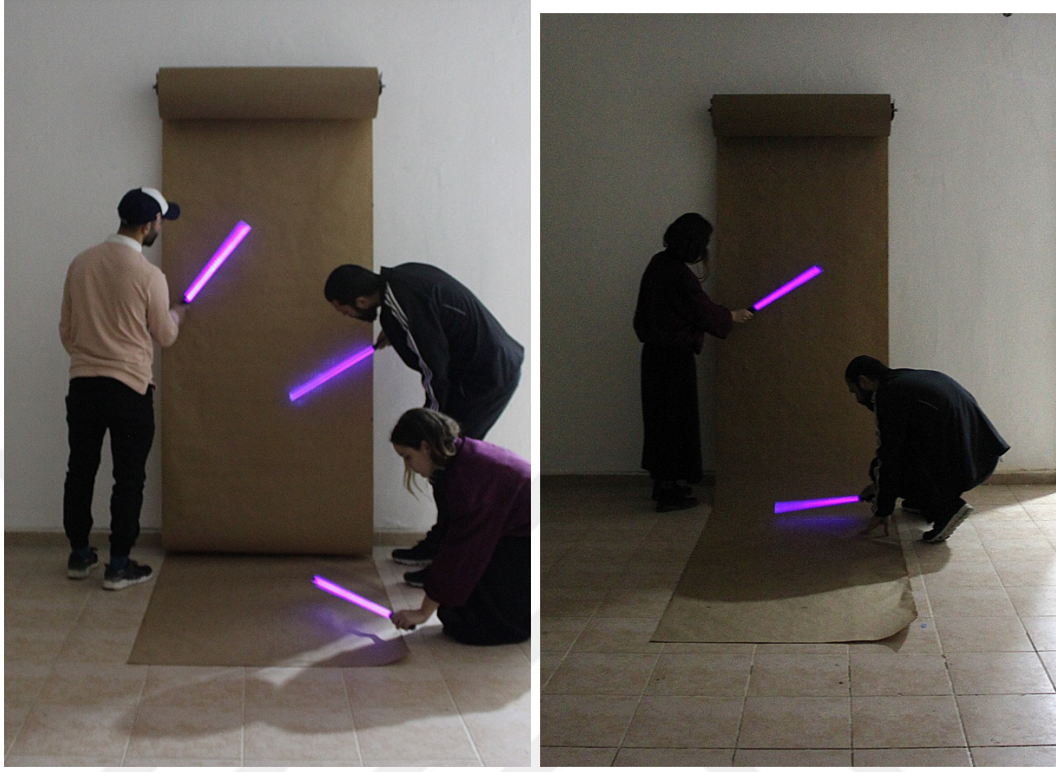
Sınırların Keşfi Projesi'nin (2018) temelini Avrupa'da gerçekleşen mülteci olayları oluşturur. Galeri mekânı için tasarlanan bu proje, dünyada özellikle son 15 yılda gerçekleşen mülteci olaylarına eleştirel bir dille yaklaşır. Proje Avrupa'da gerçekleşen mülteci olaylarından görsel ve yazılı basına yansıyan haberler üzerine konumlanmıştır.



Resim 57 Sınırların Keşfi Projesi-2018

Bu olaylara dair Avrupa gazetelerinden toplanan haberler kraft kağıt rulosu içerisine görünmez mürekkeple kendi dillerinde yazılmış ve duvar yüzeyine yerleştirilen ultraviyole led

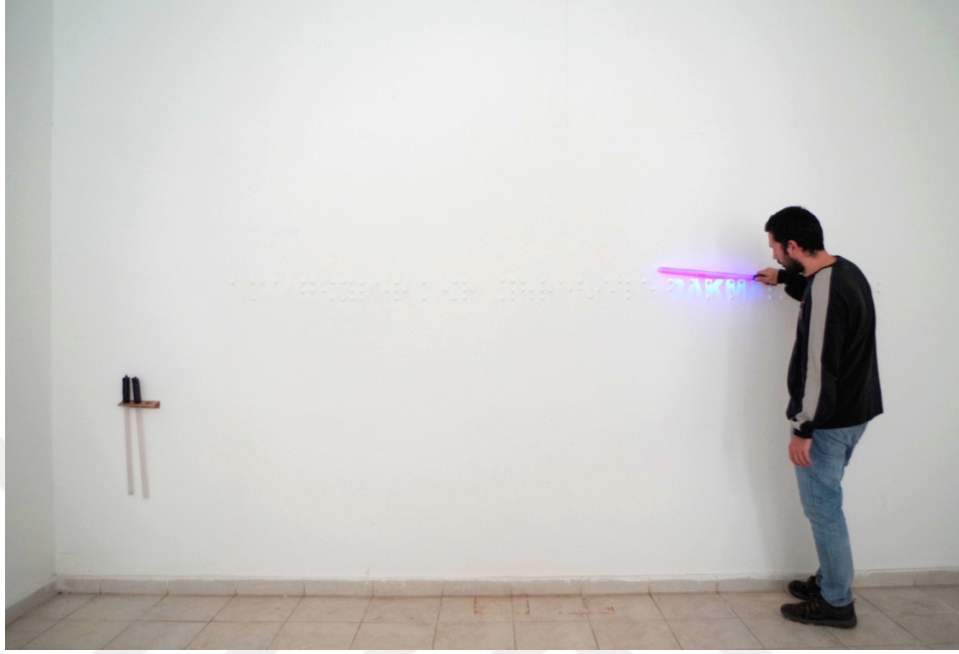
çubuklar aracılığıyla izleyicinin keşfine açılmıştır. Küresel bir problemin bütün paydaşları konumundaki ülkelerde gerçekleşen bu olaylar, ülke gazetelerinden toplanmış ve kraft rulo kağıdın içine işlenmiştir.



Resim 58 Sınırların Keşfi Projesi-2018

Keşif ve merak kavramlarının negatif bir olay üzerinden işlendiği bu proje izleyiciye tam bir inisiyatif tanıyarak probleme dair yeni okuma sahaları oluşturur. İzleyiciden çekme, okuma ve yaklaşma gibi eylemler serisini talep eden proje bu seçimi izleyicinin kendisine bırakır ve herhangi bir uyarı veya yönlendirme yapmaz.

Görme Biçimleri (2019) projesi görmek ve bakmak arasındaki ilişkiye odaklanan mekânsal bir uygulamadır. Bu uygulama duvar yüzeyine Braille alfabetiyle ve görünmez mürekkeple Küçük Prens kitabından seçilen “Ama gözler kör, yüreğiyle bakmalı insan” cümlesi yazılmıştır.



Resim 59 Görme Biçimleri-2019



Resim 60 Görme Biçimleri-2019



Resim 61 Görme Biçimleri-2019

Dezavantajlı izleyicinin de herhangi bir izleyici gibi katılımını sağlamayı hedefleyen bu proje bu bağlamda bakmak-görmek, görmek için dokunmak, görmek için aramak gibi temaları içerisinde barındırır. Proje bu bakımdan eylemin çeşitliliğine odaklanır. Duvar yüzeyine Braille alfabesi ile yazılan bilginin içeriğinin yanında projenin, izleyiciden talep ettiği eylemsel çeşitliliktir. Bakmak ve görmek arasındaki farkın sorgulandığı bu proje, aynı zamanda izleyicilerin sosyal farkındalıklarına da katkıda bulunmayı hedefler.



Resim 62 Görme Biçimleri-2019

Bilginin Tekrar Keşfi II projesi (2019), Caddebostan Kùltür Merkezi'nde gerekleŖen Aborda II sergisi için tasarlanmıŖtır. Proje, merak ve keŖif kavramlarının sorgulandığı Bilginin Tekrar KeŖfi serisinin ikinci ayağıdır. Aristoteles'in Metafizik kitabında yer alan "Bütün insanlar doğal olarak bilmek isterler" cùmlenin duvar yùzeyine gùrùnmez mùrekkeple yazılmasıyla oluŖan yapıt, cùmlenin anlamıyla eylemin anlamı arasındaki bağı izleyicinin keŖfine açar.



Resim 63 Gùrme Biçimleri-2019



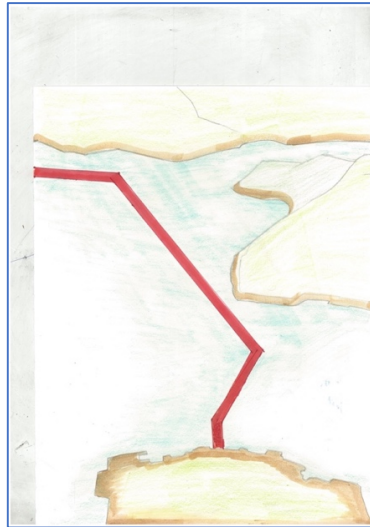
Resim 64 Gùrme Biçimleri-2019

4.2 MUHALİF EYLEM TEMALİ ÜRETİMLER

4.2.1 BURADAN GEÇİLER PROJESİ

Buradan Geçtiler Projesi, İstanbul-Kadıköy Parkı'nın karşısında bulunan rıhtımda ve izleyicilerin katkısıyla gerçekleşen bir proje olma özelliği taşıyor. Rıhtımda demirlemiş olan 47m uzunluğundaki balıkçı teknesinin iç hacmini dolduracak şekilde, izleyiciler tarafından yığılacak karanfiller, İstanbul-Atina arasında geleceğe doğru çizilen bir rotayı deniz yüzeyinde görünür kılarak kurbanların anısını deniz yüzeyinde geçici bir süre belirginleştirir.

Proje toplu bir eyleminin sonuçlarını görünür kıılma düşüncesi fikri üzerine oluşuyor. Mülteci sorununa eleştirel bir dil getirmektense sonuçlarıyla yüzleşmeyi tercih eden proje, kayıpların izlerini, açık alandan başlayarak takip ediyor ve eylemini iki ülke arasındaki bir rotada sürdürüyor. Proje zorunluluktan doğan bir rotanın hayallere giden yolunu izleyicilerle paylaşıyor. Buradan Geçtiler Projesi'ni üç katmanlı bir yapıda okumak yapıtın anlaşılması bakımından hayli önemlidir. Suriye'de başlayan savaş ve sonrasında bölgede gerçekleşen toplumsal hareketlilik yeni bir göç dalgası yaratırken bunun sonuçları başta Orta Doğu olmak üzere Asya ve Avrupa'yı etkisi altına almıştır. Proje bu göç dalgasının izlerini sürerken aynı zamanda takip edilen rotayı da görünür kılmayı hedefler.



Resim 65 Buradan Geçtiler Projesi-2019

Birinci aşama mültecilerin Avrupa'ya gitmek için kullandıkları yol ve yöntemlerden biri olan deniz yolu üzerine konumlanır. Deniz yolu Avrupa'ya sınır kontrolü olmadan ulaşmanın en kolay yolu olma özelliği taşırken, aynı zamanda en tehlikeli yöntem olma özelliğini de taşımaktadır. Birçok mülteci bu yolu tercih ettiği için bugün hayatta değil. Belirlenen yöntemin içinde yer alan bu rota Türkiye ve Yunanistan arasında bir istikameti işaret ederken, Yunanistan'dan sonra bir diğer yolculuğa dair başka bir rota oluşturuyor. Mültecilerin Yunanistan üzerinden İtalya'ya, İspanya'ya ve Portekiz'e veya Orta Avrupa'ya ulaşmak için çizdikleri bu yol, bugün dünyanın kolektif hafızasında, bu kişilerin yaşamların sona erdiği bir yolculuğu sembolize ediyor.



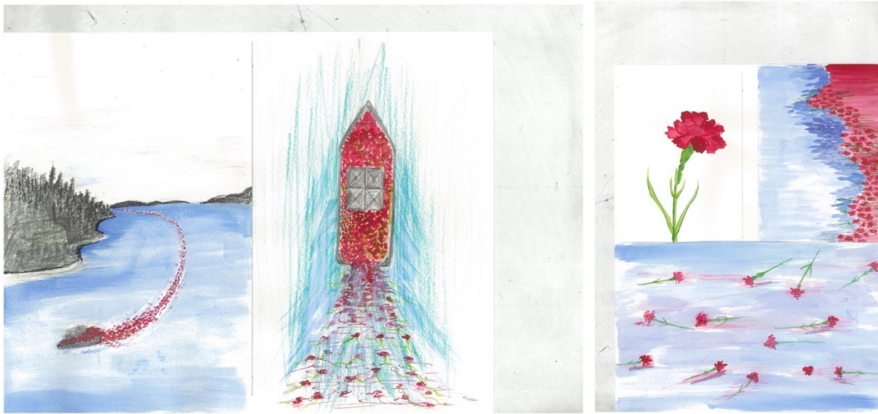
Resim 66 Buradan Geçtiler Projesi-2019

İkinci aşamada ise 47m uzunluğunda 14m genişliğindeki bir balıkçı teknesinin pruvasından başlayarak pupa kısmına doğru iç hacmini dolduracak şekilde, toplanan karanfil çiçeklerinin yığılmasıyla oluşmaktadır. Kamusal açık alanda gerçekleşen bu proje, aynı zamanda kent yaşamının bir parçası olan mültecilerin her birini ve onlardan sonra bu yöntemi tercih edecekleri simgeler. Karanfil çiçeğinin bu noktada ki anlamı, yapıtın ikincil odak noktasını oluşturur. Çeşitli kültürlerde ölümlerin ardından kişiyi anmak için mezarına veya ölüm mahalline bırakılan bu çiçek, aynı zamanda proje özelinde bireyin temsili konumundadır. Limanda balıkçı gemisinin bütün hacmi karanfil çiçeği ile doldurulduktan sonra, çizilen rota dahilinde yeni bir hayale doğru gerçekleşecek yolculuğa hazırdır.



Resim 67 Buradan Geçtiler Projesi-2019

Üçüncü aşama projenin temeli olan eylem noktasını oluşturur. Karanfil çiçeklerinin toplanması ve katılımcı izleyicilerle birlikte seçilen balıkçı teknesinin içine yığılmasıyla tekne yolculuğa hazır hale gelir. Limandan hareket ettikten sonra teknedeki denize doğru belirli aralıklarla bırakılan karanfiller, hem yeni bir hayata doğru çizilen rotayı hem de ölümlerin gerçekleştiği derin sularda kayıpların hatırasını yaşatmayı simgeler. Deniz yüzeyinde belli bir zaman aralığında görünür kılınan bu simgeler, zamanla yerini tekrar denizin kendi yüzeyine bırakır. Bu noktada kullanılan öge üzerinden kayıpların geçiciliğine gönderme yaparken aynı zamanda şimdi başlayan yolculuğun sürekli değişen zamansal durumunu da saptar.



Resim 68 Buradan Geçtiler Projesi-2019

4.2.2 AB DEĞERLERİ PROJESİ, 2019

AB Değerleri Projesi 2019, İstanbul/Kadıköy semtinde rıhtımda bulunan Halk Bankası binasının dış yüzeyinde gerçekleştirilmek üzere tasarlanmıştır. Yapının Söğütlü Çeşme Caddesi yönünün dış yüzeyine 70x100 ölçülerinde yerleştirilecek olan AB bayrağının yıldızlarının içerisine gizlenmiş olan Solingen 1993, Srebrenitsa Katliamı 1995, Freital, Pegize, 1992-95 Bosna Savaşı, 1998-99 Yugoslavya Savaşı, Geert Wilders, Joan of Arc 2018, Laszlo, Plaza de Mayor, Chemnitz ve Stockholm 26.10.2016 gibi anahtar kelimelerin her biri insan hakları, ırkçılık, islamofobi, yabancı düşmanlığı ve faşizm gibi kavramların temsili konumundadır. İzleyicilerin yıldızları kazıma eylemini gerçekleştirmesiyle interaktif bir proje olma özelliğini taşıyan yapıt, AB değerlerinin ve AB'nin politikalarının tutarsızlığı üzerine kurgulanmıştır.

Proje, birliğin kuruluş amacının dışında insan haklarına dair yaptığı tanımlamaya dayanır. Avrupa Birliği bu tanımlamayı şöyle yapar:

“Avrupa Birliği, insan onuruna saygı, özgürlük, demokrasi, eşitlik, hukukun üstünlüğü ve azınlıklara mensup kişilerin hakları da dâhil olmak üzere insan haklarına saygı değerleri üzerine kuruludur. Bu değerler, çoğulculuk, ayrımcılık yapmama, hoşgörü, adalet, dayanışma ve kadın-erkek eşitliğinin hâkim olduğu bir toplumda üye devletler için ortaktır”¹⁵¹

Başta insan onuru olmak üzere bir çok insani kavramı içerisinde barındıran bu yorum rağmen tercih edilen tutumun karşısında bir pozisyon belirleyen proje, bu kavramların pratik hayattaki uygulamalarını referans alırken AB'nin uygulamalarına bir eleştiri getirir. Bir ekonomik birliktelik olarak tasarlanan Avrupa Birliği'nin daha sonra bu kapsamı genişletilerek insan hakları gibi sosyal konularda da referans noktası olarak gösterildiği görülür. Proje bu tanıma getirdiği yaklaşımla tezat oluşturacak uygulamaların odağında olan birliğe yönelik bir okuma yapar.

¹⁵¹ Ahmet M. Güneş, “AVRUPA BİRLİĞİ'NİN TEMEL DEĞERLERİ ÜZERİNE”, TBB Dergisi 2016, <http://tbbergisi.bairlik.org.tr/m2016-125-1592>, s.309.,

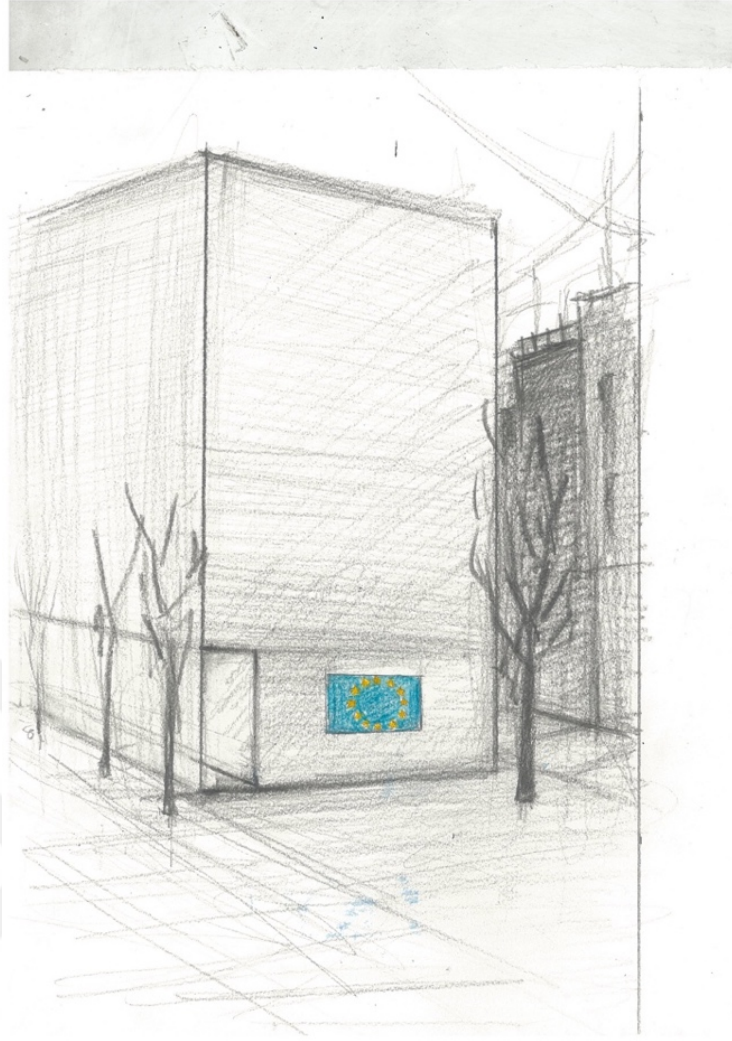


Resim 69 AB Değerleri Projesi-2019

Kamusal açık alan için tasarlanan proje kent insanının güncel problemlerden birine yaklaşmasını ve yapının tamamlayıcı bir parçasına dönüşerek, projeyi görünür kılmayı hedeflemiştir. Kent insanının güncel yaklaşmasını, üzerine düşünmesini ve problem çözme yeteneğini kullanmasını talep eden proje, kent mekanını kullanarak kamusal alan tanımından güç alır.

AB bayrağı, gök mavisi zemin üzerine on iki yıldızın bir araya gelmesiyle oluşur. On iki sayısının anlamı bu noktada dikkat çekicidir. Mükemmelliği ve bütünselliğin temsili olan on iki rakamı bu açıdan bayrak üzerinde kullanılmıştır. Bu yapıyla görünmez bir daire oluşturan yıldızların bir çember oluşturduğu görülür.

Bir genelleme yapılacak olunursa AB Bayrağı Türkiye toplumunun bir kısmı için pozitif ön yargı, bir kısmı içinse negatif ön yargıyı çağırır. Bu bağlamda iki bakış açısını tek noktada bir araya getiren proje taraflar için karşılıklı keşif sahaları açar. İki grup bayrağa yaklaştıkları ölçüde, kendileri için bir temsil özelliği veya anlamı olan negatif/pozitif duruma yaklaşarak onunla aynı göz hizasına gelir.



Resim 70 AB Değerleri Projesi-2019

Yapıtın bir sonraki aşaması ise deneyimleyen izleyiciler için kazıma eyleminin gerçekleşeceği andır. Bu noktada yapıt herhangi bir yönlendirme ve bilgi vermeden deneyimleyen izleyicilerden sorumluluk almalarını ve eylemin bir parçası olmasını bekler. İzleyicinin kişisel tercihinin kalan bu bölümde kazıma eyleminin gerçekleşmesi beklenir. Bu tercihi yapan deneyimleyen izleyicilerle bu tercihi kullanmayan izleyiciler arasındaki fark yapıtın anlam bütünlüğünde ortaya çıkar. Bu noktada proje son aşamaya ulaşır ve deneyimlenen izleyiciler AB bayrağını oluşturan yıldızların yüzeyini kazıyarak bahse konu olan insan hakları vb. değerlerin altında gizlenen tarihsel/güncel olaylara ait bilgilere ulaşır.

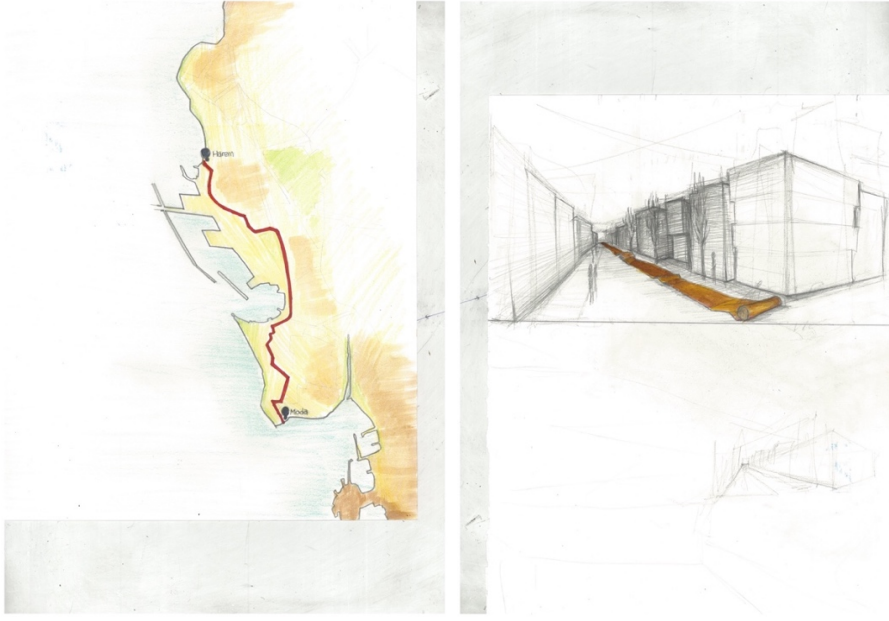
4.2.3 İSİMSİZ 1 PROJESİ

Proje farklı yıllarda Letonya, Gürcistan ve Romanya'da Avrupa Birliği Erasmus+ gençlik değişimi ve eğitim kursları kapsamında ve İtalya, Hollanda ve İngiltere'ye yaptığım turistik seyahatlerde sürdürdüğüm araştırmalar çerçevesinde Bild, La Figaro, De Telegraph ve The Guardian gibi gazetelerin ve internet siteleri üzerinden toplanmış mülteci sorunu ile ilgili haberlerden oluşmaktadır. Kraft rulo kağıdın iç yüzeyine yazılan metinlerden oluşan proje, kamusal alanda uygulanacak olup projenin başlangıç noktası olarak Harem seçilmiş, varış noktası ise Moda sahili olarak belirlenmiştir. Başlangıç noktasıyla bitiş noktası arasındaki mesafe yaklaşık olarak 4,5 km'dir. Belirlenen başlangıç noktasından başlayarak, takip ettiği rotada sanatçı Kraft ruloyu itekleyerek gerçekleştireceği proje, varış noktasına ulaşana dek devam edecektir.

İsimsiz 1 Projesi başlıklı yapıt, mikro ölçekte başlayan güncel bir problemin makro ölçekteki yansımalarına temelleniyor. Proje, ortaya çıkan bu yansımaların nedenselliğinden çok şimdiki zamana odaklanırken, katmanlar aşıldıkça sonuca doğru bir projeksiyon yapar. Suriye iç savaşının bölge üzerindeki somut yansıması binlerce insanın yaşamını yitirdiğine yönelik bir sonucu modern dünyaya ilan ederken, aynı zamanda yeni bir sorunla toplumları karşı karşıya bırakır; Göç. İsimsiz 1 Projesi'nin tam olarak bu problemi odak noktası seçtiği ve buna yönelik bir süreci izleyiciye önerdiği söylenebilir.

Mültecilerin anavatanlarını geride bırakarak güvenli bir yuva bulmaya yönelik çabaları bölge ülkelerinin toplumlarını bu kişilerle iletişime geçmeye mecbur bırakmıştır. Kültürel entegrasyonun yerel ölçekte doğurduğu sorunlar, mültecilerden çoğunun Türkiye'yi kalıcı bir ikametgah olarak görmek yerine, Avrupa'ya gitmek için geçilmesi gereken son nokta olarak görmelerinden kaynaklanmaktadır.

Kent içerisinde yerleşik bir düzenden çok, mobil bir hayatı tercih eden veya zorunda bırakılan mültecilerin çoğunluğu, yeni bir dünyaya ulaşma rüyasını gerçekleştirmek için Suriye'den başlayan rotalarını İstanbul veya başka bir Ege/Akdeniz kıyısından geçirirler. 'İsimsiz 1 Projesi bu rotaya odaklanırken, kent insanına bir okuma sahası açmayı öngörür.



Resim 71 İsimli 1 Projesi-2019

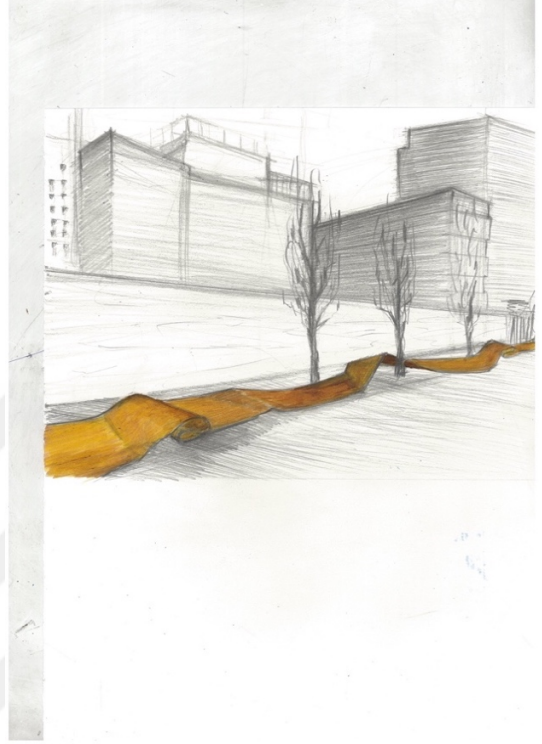
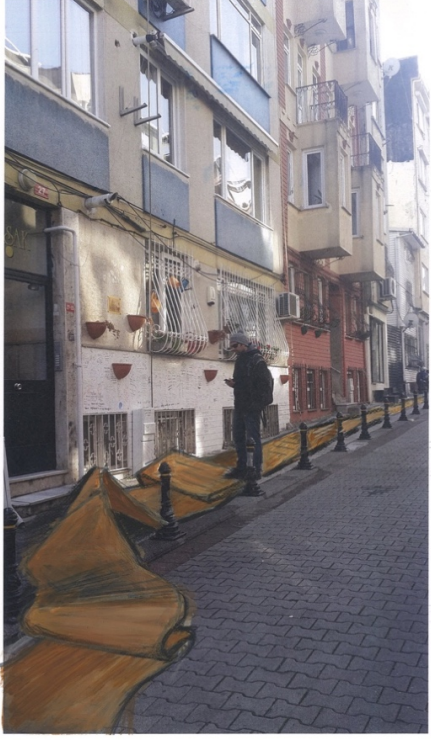
Suriye ve İstanbul arasındaki rota mültecilerin yeni dünyaya giden yollarının haritası konumundadır. İnsanların bu iki nokta arasında yaşadıkları veya deneyimledikleri tecrübeler hali hazırda kendi belleklerinde yer tutsa da, entegre olmaya çalıştıkları toplumun hayatında da belli başlı konularda görünür durumdadırlar. Proje bu görünürlüğü artırmaya odaklanırken, bu bağlamda takip edilen yerel politikalara ve kent insanına eleştiri getirir.



Resim 72 İsimli 1 Projesi-2019

Harem semtinden başlayarak, kentin içerisinde haritada gösterilen rota takip edilecektir. Kent insanına bir okuma sahası açan proje, kraft rulo üzerinden izleyiciye direk bilgiler sunar. Kent içinden çizilen bu rota, mülteci probleminin bütün yansımalarını kamusal

alandaki kent insanıyla paylaşır. Harem'den başlayan bütün hikaye moda sahilinde denize ulaşılan kadar sürer. Yapıtın denizle buluşması mültecilerin Avrupa'ya göç etmek için tercih ettikleri güzergahı temsil ederken aynı zamanda denizde yaşamını yitirenlerin ebedi istirahatgâhlarını izleyiciyle buluşturur.



Resim 73 İsimsiz 1 Projesi-2019

SONUÇ

Muhalf sanatın oluşumunu hazırlayan süreç 19. yüzyıl sonlarında oluşmaya başlamış ve sanatın konservatif ve tutucu yapısını kökten sarsmıştır. Aydınlanma Çağı ile başlayan düşünsel devinim, Fransız İhtilâli ve Sanayi Devrimi'yle devam etmiş; bireyi, toplumları, ekonomileri kökten değiştirmiştir. Özellikle Fransız İhtilâli'nin birey üzerinde bıraktığı etki toplumların yeni sorgulama alanlarına kapı açmasına olanak sağlamış ve sanatçının da çevresinde gelişen bu olaylarla aynı zeminde buluşmasına imkan tanımış ve yaklaşımını değiştirerek yeni bir tavır ve kimlik edinmesine yol açmıştır.

20. yüzyılın ilk çeyreği ile birlikte dünyada gerçekleşen siyasî ve ekonomik gelişmeler I.Dünya Savaşı'nın başlamasına sebebiyet vermiş ve bu savaşın taraflarında yıkıcı sonuçlar doğurmuş ve toplumsal yapıda ağır hasarlar oluşturmuştur. Savaşın yıkımına dair örnekler sanatçılar tarafından muhalif bir tutumla işlenmiş, özellikle Almanya'da sanatçılar savaş karşıtı tutum takınmışlardır. Kıta Avrupası savaşın doğurduğu yeni problemlerle karşı karşıya kalmış ve sanatçıları bu problemlerin sorgulanmasında bir araç olarak kullanırken iktidara karşı yeni eleştiri sahaları açmıştır.

II. Dünya Savaşı başlangıcında özellikle totaliter rejimlerin sanatı bir propaganda bağlamında kullandığı ve ideolojilerini toplumun tamamına yaymak adına görsel bir araç olarak tercih ettiği saptanmıştır. Soyut sanatın ve muhalif sanatın temsilcilerinin özellikle Almanya'da temizlenmesi iktidar-sanat ilişkisinde ideolojik bir tasfiyeyi gözler önüne serer. Bu entelektüel temizlik sanatın muhalif dilinin güçlenmesine olanak sağlamış, sanatçılar da iktidarın eleştirisine dair örnekler sunmuşlardır. Savaşın getirdiği yıkımın sonuçları fiziksel yapılarla sınırlı kalmamış ve insani değerlere, toplum yapısına, kadın haklarına vb. birçok alana sirayet etmiştir.

II. Dünya Savaşı sonrası sanatın ekseni değişmiş, Avrupa ayağı Amerika'ya geçmiş ve sanata dair yeni okumalar burada ortaya çıkmıştır. Amerikan toplum yapısı ve ekonomisi, yıkılan Avrupa'ya nazaran çok daha iyi durumda olmasının yanında, sanatçılar için daha özgür bir çalışma sahası vadedmiştir. Dolayısıyla sanat alanındaki kavramsal sorgulamalara dair ilk emareler bu zamanda ortaya çıkmıştır. Dada akımıyla başlayan süreç, sanat ve sanat nesnesi üzerine farklı yaklaşımlara sahne olmuş, sanat nesnesinin tanımına dair yeni yorumlar ortaya konmuştur. Bu yeni yorumlar sanat dünyasında yeni bir anlayışı ortaya çıkarmış ve sanatın kendisine bir eleştiri getirmesini sağlamıştır. Sanat, artık onu çevreleyen özel alanlardan sıyrılmış ve daha özgür bir dili ve biçimi topluma sunmuştur. Süreç içerisinde sitüasyonistlerle

başlayan yeni kuramsal sorgulamalar kent özelinden başlayarak hayatı şekillendiren devrimci bir düşünceyle toplumu ve geleceği yapılandırmayı hedeflemiştir. Muhalif dilini soğuk savaş döneminin getirdiği iki kutuplu dünya düzeni üzerinden yapan ve eleştirisini ortaya koyan sitüasyonist anlayış, aktif ve deneysel bir yol izleyerek, çizdiği prensipler dahilinde, sanatı dönüştürücü bir araç olarak kullanmıştır.

Sanatın anlamına ve sanat nesnesine dair yapılan farklı okumalardan bir diğeri Fluxus hareketinin içinde ortaya çıkar. Fluxus, sanatın işlevine sanatçının ve sanat nesnesinin metalaşmasına eleştirel bir tavırla cevap verirken çok disiplinli yapısıyla gözetdiği toplumsal değişimin yanı sıra, sanatın kendisine ve anlayışına doğrudan sorular ve sorgulamalar yöneltir. Muhalif dilini ve yöntemini, felsefesi üzerinden gösteren bu akımın sanatçıları deneysel bakış açılarıyla sanatı ve günceli değerlendirmişler ve önerilerini bu sınırlar içerisinde oluşturmuşlardır.

Sanat ve sanat nesnesine olan tanımı süreç üzerinden yapan bir diğer sanat akımı olan Arte Povera, sanat nesnesine getirdiği yeni tanımla malzeme odaklı üretim biçiminde çeşitliliğe gitmiş ve geçici malzemeleri kullanarak sanat nesnesine ve kapitalist toplum düzenine eleştiri getirmiştir. Geçici malzemelerin sıklıkla kullanıldığı ve bu anlam üzerinden yola çıkan sanatçılar sanat nesnesinin kapsamını genişletmişlerdir.

1960'larla başlayan bireysel özgürlük hareketleri ve toplumsal muhalefet anlayışının sanat alanıyla kurduğu bağ, feminist sanat akımında ortaya çıkar. Feminist sanatçılar kadın bedenine ve kadın tanımına getirdikleri eleştirel dili bu dünya ile sınırlamamış ve ırkçılık, milliyetçilik vb. alanlara yayarak toplumsal mücadeleye sanat yoluyla katılım göstermişlerdir.

Bunun yanı sıra Amerika'da ortaya çıkan arazi sanatı, kapitalist toplum düzeni içerisinde yer alan sanayi bölgelerinin tabiat üzerindeki tahribatını odak noktası seçerek muhalif dilini tabiatı sanat nesnesine dönüştürerek yansıtmıştır. Yapılan geçici uygulamalarla doğa ile denge gözetilmiş aynı zamanda sanayi toplumunun doğurduğu çevresel felaketlere dikkat çekmişlerdir. Bu noktada söz konusu sanat akımlarının hepsinin temelinde yatan muhalif dil, hem sanatın kendi anlayışına yönelik eleştirilerinde okunurken hem de dünyada gerçekleşen kitlesel olaylara gösterdikleri katılımı da görünür. Dolayısıyla muhalif sanatın kavramsal olarak kurguladığı dünyayı sanatla değiştirme amacı bahsi geçen bütün akımlarda kendisini gösterir.

Yaşanan kitlesel olayların farklı toplumları farklı açılardan etkilediği görülmektedir. Bu noktada her toplumun bu olaylara karşı gösterdiği katılım farklı düşünsel alanlarda

gerçekleşir. Amerika ve Avrupa özelindeki farklılık bu açıdan doğru bir örnektir. Vietnam Savaşı'nın etkileri Amerikan toplumu üzerinde kesin bir etki bırakmasının yanında, toplumda kolektif bilincin oluşmasına ve yerleşmesine hizmet etmiş, buradan çıkan bu bilinç, diğer hak ve özgürlük hareketlerine de yansımıştır. Irkçılığın çözülmesinde büyük mücadele veren Amerikan entelektüelleri ve aktivistlerin motivasyonu, global anlamda dünyada karşılık bulmuştur. 1968 öğrenci olaylarının yansımaları kendisini birçok alanda göstermiştir. Bunun yanında Üçüncü Sinema ismi verilen devrimci ve muhalif dil kendisini sinema alanında göstermiştir.

1960 sonrası dönemde sanatın açık alan ve geçicilik kavramlarıyla kurduğu bağlantı dikkat çekicidir. Açık alan kavramının içerisinde barındırdığı kamusal tanımla aynı düzlemde buluşan muhalif sanat, bu kuramsal zeminde açık alan kavramının çizdiği toplumsal zemini ifade sahası olarak kullanmıştır. Muhalif sanatın geçicilikle kurduğu bağlantı ise yapıt üretim metodolojisinin bir ifadesi olmasının yanı sıra, klasik sanat nesnesi anlayışına ve malzemesine getirilen muhalif yorumun neticesidir. Bu açıdan bakılacak olursa muhalif sanat, bu iki kavramı kullanarak toplumsal meselelere olduğu kadar sanatın kendisine yapılan eleştiriyi bu yolla göstermiştir.

Postmodern dönemin getirdiği anlayışların kendisini gösterdiği, sanatın da buna karşılık verdiği bir süreç olan 20. yüzyılın ikinci çeyreğinde aynı zamanda özellikle 1980 sonrası dönemde sanatın neoliberal politikaların bir parçası olarak kullanıldığı görülmüştür. Sanatın dönüştürücü gücünün aynı zamanda neoliberal bir amaca hizmet etmesine yönelik bu açılım kendisini özellikle Doğu Avrupa'da göstermiştir. Dolayısıyla sanatın dönüştürücü gücünün ilerici veya devrimci bir biçimde kullanılabilirliğinin yanı sıra gerici veya konservatif bir amaca yönelik kullanıldığı da görülmektedir.

Muhalif sanat bütünsel bir açıdan ele alındığında, sanatın gelişim etaplarında görülen politikayla kurduğu kaçınılmaz ilişki, sanatı ve sanatçıyı yeniden tanımlamıştır. Sanatçının daha muhalif, toplumun sorunlarıyla birebir etkileşim halinde, sosyal açıdan bir çözüm planı ortaya koyan bireyler olduğu söylenebilir. Geliştirilen muhalif dil sanatı ve günceli kapsayarak bir faydacılık göstermiş, aynı zamanda sanatın bilgiyi dönüştürme, dolayısıyla toplumu dönüştürme başarısı ortaya konmuştur. Aynı zamanda iktidarlar tarafından da fark edilen bu özellik neoliberal ideolojiler tarafından benimsenmiş ve kullanılmıştır.

Bu bilgiler ışığında sanatın sadece ilerici ve devrimci bir perspektife hizmet etmediği aynı zamanda muhafazakar iktidar modelleri tarafından da kullanıldığı çıkarımı yapılabilir. Bu

ıkarımı göz ardı etmemek güncel muhalif sanat pratiklerinin değerlendirilmesi açısından hayli önemlidir. “Kentsel ve Açık Alanda Muhalif Eylem Olarak Sanat” başlıklı eser metni; günümüz dünyasının muhalif sanatçılarının işlerinin anlaşılmasında, değerlendirilmesinde ve anlam bütünlüğünün zmlenmesinde izleyicilere ve kamuoyuna farklı bakış açıları kazandırmayı hedeflemiştir. Eser metni kapsamında projelendirilen  yapıt, açık alanda muhalif sanat temelli üretilere örnek niteliğindedir.



KAYNAKÇA

Kitaplar

- Antmen, Ahu. **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2010
- Arendt, Hannah. **İnsanlık Durumu**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994
- Armes, Roy. **Üçüncü Dünya Sineması ve Batı**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011
- Artun, Ali. **Sanat Manifestoları**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011
- Artun, Ali. **Sanat/Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016
- Batur, Enis. **Modernizm Serüveni**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2015
- Berger, John. **Bento'nun Eskiz Defteri**, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2012
- Camus, Albert. **Sanatçı ve Çağı**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1965
- Clark, Toby. **Sanat ve Propaganda**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011
- Dacheux, Eric. **Kamusal Alan**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012
- Danto, C. Arthur. **Sanat Nedir?**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2015
- Dickens, Charles. **İki Şehrin Hikayesi**, İstanbul, Oda Yayınları, 2004
- Elsasser, Jürgen. **Gölge Hükümet 11 Eylül'den Obama'ya Amerikan Derin Devletinin İcraatları**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2014
- Eroğlu, Özkan. **Arte Povera**, İstanbul, Tekhne Yayınları, 2014
- Gökberk, Macit. **Değişen Dünya Değişen Dil**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011
- Gros, Frédéric. **Yürümenin Felsefesi**, İstanbul, Kolektif Kitap, 2018
- Harrison, Charles. Ve Wood Paul. **Sanat ve Kuram 1900-2000** Değişen Fikirler Antolojisi, İstanbul, Küre Yayınları, 2016
- Huntürk, Özi. **Heykel ve Sanat Kuramları**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2011

Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2015

Sander, Oral. **Siyasi Tarih 1918-1994**, Ankara, İmge Kitabevi, 2015

Tanili Server. **Fransız Devrimi'nden Portreler**, İstanbul, Alkım Yayınları, 2007

Wilson, Micheal. **Çağdaş Sanat Nasıl Okunur**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2015

Zeytinoğlu, Emre. **Sanat Üzerine Yersiz Yorumlar**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2008

Sürekli Yayınlar

Oğuz Damla, “1960-1980 Arası Değişen Doğa Algısı ve Sanatta Doğaya Yöneliş”, **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, Sayı:14, Yaz:2015, s.67-76

Gmkgür Pelin, “Kamusal Alanın Temel Nitelikleri” **Mimar.ist**, Sayı:22, Kış:2006, s.63.

Binzet A.Celal, “Karşı Duruş Olarak Sanat”, **rh+ art magazine**, Sayı: 117, Kasım/Aralık 2015, s.37

Binzet A.Celal, “Karşı Duruş Olarak Sanat”, **rh+ art magazine**, Sayı: 117, Kasım/Aralık 2015, s.37

Beyme, ve Daniels, von Klaus ve Rober V., “Muhalefet”, **Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi**, Cilt:36, Sayı:1, 1979, ss.188

İnternet Kaynakları

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5ce6fc81c2e3e5.24070918

<https://www.nisanyansozluk.com/?k=muhalefet&view=annotated>

<https://www.nisanyansozluk.com/?k=muhalefet&view=annotated>

Değerlendirme”, Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi,Cilt 3, Sayı 1, Mart 2015,

<https://dergipark.org.tr/download/article-file/1183>

Barış Acar, Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa İle Sanat Üzerine Konuşmalar, <https://www.selyayincilik.com/basin/Evrensel%20Kultur%20Roportaj%20-%20Koray%20Demir.pdf>,

Elçin Gen, / Dadanın 100. Yılı / Dada ve Ekspresyonizm, e-skop, 13/8/2016, <http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dada-ve-ekspresyonizm/3036>, (

Lydia Pyne, Sosyalist Realizmden Pop Art'a: Soğuk Savaş Döneminde Sanat, e-skop, 7/4/2019, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sosyalist-realizmden-pop-arta-soguk-savas-doneminde-sanat/4787>,

"Bu sizin savaşınız" diyerek Vietnam savaşına katılmayı reddeden Mohammed Ali yaşamını yitirdi, 2016, <https://vicdaniret.org/bu-sizin-savasiniz-diyerek-vietnam-savasina-katilmayi-reddeden-mohammed-ali-yasamini-yitirdi/>

Simone de Beauvoir: Neden Feministim? (1975) <https://www.youtube.com/watch?v=VUWOI61uG5s>

Gazeteduvar, 'Feminizm yaşanmalı': Sara Ahmed ile röportaj, 07 Şubat 2018, <https://www.gazeteduvar.com.tr/dunya-forum/2018/02/07/feminizm-yasanmali-sara-ahmed-ile-roportaj/>

Nato Thompson, Neoliberalizm ve Spektaküler Yaşamın Doğuşu, e-skop, 18/11/2015, <https://www.e-skop.com/skopbulten/neoliberalizm-ve-spektakuler-yasamin-dogusu/2700>
10 soruda Wall Street'i işgal et, 2011, <https://www.cnnturk.com/2011/guncel/10/22/10.soruda.wall.streeti.isgal.et/634047.0/index.html>

10 soruda Wall Street'i işgal et, 2011, <https://www.cnnturk.com/2011/guncel/10/22/10.soruda.wall.streeti.isgal.et/634047.0/index.html>

Dadanın 100. Yılı / Tristan Tzara ve Dada Manifestosu, e-skop, 16/4/2016, <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-tristan-tzara-ve-dada-manifestosu/2915>,

Ali Artun, Sanat Ve 1968 Baharı Bir Kronoloji, <http://www.aliartun.com/yazilar/sanat-ve-1968-bahari-bir-kronoloji/>

Politikada veya Sanatta Yeni Eylem Biçimleri ve Sitüasyonistler, e-skop, 6/6/2013, <https://www.e-skop.com/skopbulten/politikada-veya-sanatta-yeni-eylem-bicimleri-ve-situasyonistler/1329>

Mücadeleyi Farklı Cephelere Yaymak: Politikada ve Sanatta Yeni Eylem Biçimleri ve Sitüasyonistler, e-skop, 12/5/2016, <https://www.e-skop.com/skopdergi/mucadeleyi-farkli-cephelere-yaymak-politikada-ve-sanatta-yeni-eylem-bicimleri-ve-situasyonistler/2897>

Ayşe Sibel Kedik, "Richard Long: Bir Yürüyüşün İma Ettikleri", 2010, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, <http://docplayer.biz.tr/5454884-Richard-long-bir-yuruyusun-ima-ettikleri.html>

Elif Köse ve Tayfun Akdemir, "Arazi Sanatında Manzara Kavramı", Çukurova Üniversitesi II.Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu, https://www.academia.edu/37713725/Arazi_Sanat%C4%B1nda_Manzara_Kavram%C4%B1,

Tunçer Karamustafaoğlu, AMERİKA'DA ZENCİLERİN BAŞKALDIRISI, Ankara Üniversitesi, Bankacılık Enstitüsü, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/38/327/3271.pdf>

Burcu Özyonar çırak, “Bireysel İzleğin Bir Nesnesi Olarak Sanatta Yatak İmgesi”, İdil, 2019, Vol.57, No.8, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1557141396.pdf>

Hasan Bülent Kahraman, “1968’e Türkiye’den bakmak, Sabah Gazetesi”, 11 Mayıs 2018, Murat Bjeğu, “Mayıs ’68, devrim ve Beatles”, T24 İnternet Gazetesi, 26 mart 2013, <https://t24.com.tr/yazarlar/murat-bjedug/mayis-68-devrim-ve-the-beatles,6405>

Mert Kaplan, “ÜÇÜNCÜ SİNEMADA DEVRİMCİ KİMLİĞİN SUNUMU: TÜRK SİNEMASINDAN ÖRNEKLER”, İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi, 2018, Vol.20, http://www.istjss.org/resim/2018_spring_20_3.pdf,

CIA’in Soğuk Savaş Silahı Olarak Soyut Ekspresyonizm, e-skop, 10/5/2013, <https://www.e-skop.com/skopbulten/ciain-soguk-savas-silahi-olarak-soyut-ekspresyonizm/1280>

’68 Afişleri: Atelier Populaire'de Pop Art'ın Siyasileşmesi, e-skop, 9/9/2017, <https://www.e-skop.com/skopdergi/68-afisleri-atelier-populairede-pop-artin-siyasilesmesi/3498>

’68 Afişleri: Atelier Populaire'de Pop Art'ın Siyasileşmesi, e-skop, 9/9/2017, <https://www.e-skop.com/skopdergi/68-afisleri-atelier-populairede-pop-artin-siyasilesmesi/3498>

Doris Salcedo's Public Works, Museum of Contemporary Art Chicago, 27 Şubat 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=xdt2vZ9YpwE&feature=youtu.be>

Michelle Aldredge, Artist Doris Salcedo: I Began to conceive of works based on Nothing, 01.19.12, <https://www.gwarlingo.com/2012/artist-doris-salcedo-i-began-to-conceive-of-works-based-on-nothing/>

Doris Salcedo's Public Works, Museum of Contemporary Art Chicago, 27 Şubat 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=xdt2vZ9YpwE&feature=youtu.be>

Museum of Contemporary Art Chicago, Doris Salcedo's Public Works, 27 February 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=xdt2vZ9YpwE&t=1s>

The Gramsci Trilogy” Alfredo Jaar, <https://art21.org/read/alfredo-jaar-the-gramsci-trilogy/>

Phong Bui, Dore Ashton, and David Levi Strauss, IN CONVERSATION ALFREDO JAAR with Phong Bui, Dore Ashton, and David Levi Strauss, April, 6, 2009, <https://brooklynrail.org/2009/04/art/alfredo-jaar>

Pimplo Phongsirivech, Alfredo Jaar: All Art Is Socialy Conscious, October 16, 2017, <https://www.interviewmagazine.com/art/alfredo-jaar-art-socially-conscious> (13 Mart 2019)

¹¹Phong Bui, Dore Ashton, and David Levi Strauss, IN CONVERSATION ALFREDO JAAR with Phong Bui

Alfredo Jaar The Cloud (2000) <http://www.alfredojaar.net/index1.html>

<http://5centsapound.tumblr.com/post/52154842724/alfredo-jaar-the-cloud-2000-artist-statement>

<https://www.happening.media/category/magazine/en/article/5a6e3e63b759644ecb88b1a0/success-does-not-exist-you-have-to-transcend-failure-marta-minujin>

http://www.arteldia.com/International/Contents/Artists/Interview_-_Marta_Minujin

<https://www.artbasel.com/news/marta-minuj-n--meet-argentina-s-answer-to-andy-warhol>

<https://www.artbasel.com/news/marta-minuj-n--meet-argentina-s-answer-to-andy-warhol>

Artist Profile : Marta Minujin on Art, Books and Democracy <https://www.youtube.com/watch?v=m5Y-UXHaRVo>

<https://www.youtube.com/watch?v=m5Y-UXHaRVo>

Olafur Eliasson Biography, <https://olafureliasson.net/biography>

Artist hauls Greenland ice to Paris as a reminder of climate change, December 3, 2015,

<https://www.reuters.com/article/us-climatechange-summit-ice/artist-hauls-greenland-ice-to-paris-as-a-reminder-of-climate-change-idUSKBN0TM1VR20151203#1qlQFEZ4FL45yRg2.97>

Ice Watch Paris, <http://www.artcop21.com/events/8122/>

28 Ağustos 1963: Martin Luther King, “Bir hayalim var” dediği efsanevi konuşmasını yaptı,

<https://marksist.org/icerik/Tarihte-Bugun/7760/28-Agustos-1963-Martin-Luther-King,-Bir-hayalim-var-dedigi-efsanevi-konusmasini-yapti>

<https://www.sabah.com.tr/yazarlar/kitap/kahraman/2018/05/11/1968e-turkiyeden-bakmak>

Özsavunma Sanatı: Kara Panterler ve Karşı-Kültür, e-skop, 30/11/2015, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ozguruluk-ozsavunma-sanati-kara-panterler-ve-karsi-kultur/2715>

¹Variations on Brutality Doris Salcedo, September 2008, <https://art21.org/read/doris-salcedo-variations-on-brutality/>,

Alfredo Jaar: Gramsci & Pasolini, 2 Eyl 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=oCjMCtO-sezI>

Dore Ashton, and David Levi Strauss, April, 6, 2009, <https://brooklynrail.org/2009/04/art/alfredo-jaar>

Jean Antoine, Marcel Duchamp ile Bir Söyleşi, e-skop, 4/4/2013, <https://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchamp-ile-bir-soylesi/1218>,

Devrimci Sitüasyonlar ve Sanat, e-skop, 2/6/2013, <https://www.e-skop.com/skopbulten/devrimci-situasyonlar-ve-sanat/1321>

- Politik Olarak Sanat Yapmak*, 6 Temmuz 2013, <http://www.sanatatak.com/view/politik-olara-rak-sanat-yapmak>, (23 Temmuz 2019)
- Alessia Glaviano, Alfredo Jaar, November, 27, 2013, https://www.vogue.it/en/photography/interviews/2013/11/27/alfredo-jaar/?refresh_ce= (13 Mart 2019)
- Interview with artist Olafur Eliasson, Feb 16, 2015, <https://www.designboom.com/art/olafur-eliasson-interview-artist-designboom-02-16-2015/>
- Interview with artist Olafur Eliasson, Feb 16, 2015, <https://www.designboom.com/art/olafur-eliasson-interview-artist-designboom-02-16-2015/>
- Interview with artist Olafur Eliasson, Feb 16, 2015, <https://www.designboom.com/art/olafur-eliasson-interview-artist-designboom-02-16-2015/>
- Sanat-Para Simbiyozu, e-skop, 25/4/2015, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-para-simbiyozu/2432>
- Hediye Ekonomisi Bağlamında Sanat, e-skop, 2/9/2015, <https://www.e-skop.com/skop-dergi/hediye-ekonomisi-baglaminda-sanat/2604>
- Politik Sanat Dokümantasyonu ve Dağıtımı, e-skop, 21/9/2015, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ozgurluk-politik-sanat-dokumantasyonu-ve-dagitimi/2629>
- Joseph Beuys: Şaman mı, Şarlatan mı?, e-skop, 6/11/2015, <https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlattan-mi/2677>
- Jonathan Jones, 17 Nov 2015, Jonathan Jones on art Art and design, <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/nov/17/olufar-eliasson-ice-watch-paris-ice-bergs-place-de-la-republique>
- Dadanın 100. Yılı / Dada'nın Sokak Eylemleri, e-skop, 3/6/2016, <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dadanin-sokak-eylemleri/2969>
- Minimalizmin Paradoksu Üzerine, e-skop, 20/6/2016, <https://www.e-skop.com/skopbulten/minimalizmin-paradoksu-uzerine/2980>
- Minimalizmin Paradoksu Üzerine, e-skop, 20/6/2016, <https://www.e-skop.com/skopbulten/minimalizmin-paradoksu-uzerine/2980>
- Dadanın 100. Yılı / Kurt Schwitters: Merz Dada, e-skop, 16/9/2016, <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-kurt-schwitters-merz-dada/3073>
- Ali Artun, ODTÜ'de 1968 ve Sanat, e-skop, 18/12/2016, <https://www.e-skop.com/skopbulten/odtude-1968-ve-sanat/3200>,
- A Conversation with Doris Salcedo, January 11, 2017, <https://www.harvardartmuseums.org/article/a-conversation-with-doris-salcedo>

Kaleydoskop / Hannah Höch, e-skop, 9/12/2017, <https://www.e-skop.com/skopbulten/kaley-doskop-hannah-hoch/3610>

Sanatın Şirketleşmesi, e-skop, 12/3/2018, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-sirketlesmesi/3709>

Kapitalist Realizm, e-skop, 23/4/2018, <https://www.e-skop.com/skopbulten/kapitalist-realizm/3755>

Bahar Türkay - XOXO The Mag Sonbahar/Kış 2017-2018, 5 ekim 2018, <https://xoxodigital.com/post/12383/olafur-eliasson-xoxo-74>

Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm Üzerine, e-skop, 22/3/2019, <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-futurizm-dadaizm-ve-surrealizm-uzerine/4726>

Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm Üzerine, e-skop, 22/3/2019, <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-futurizm-dadaizm-ve-surrealizm-uzerine/4726>

Artist Olafur Eliasson: In his own words, Anthony King, June 27, 2017, <https://www.ecsj2017.com/articles/interview-olafur-eliasson>

OLAFUR ELIASSON: “THINGS GO WRONG AND WE CELEBRATE IT”, july 22, 2015, <http://the-talks.com/interview/olafur-eliasson/>