

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM BÖLÜMÜ  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**POST-MODERNİST SÜREÇ İÇERİSİNDE  
GÜNCEL SANATTA RETRO-ROMANTİK  
YAKLAŞIMLAR**

**Hazırlayan**  
**Gökçe SÜVARİ**

**Danışman**  
**Prof. Mümtaz SAĞLAM**

**İZMİR-2007**

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “ Güncel Sanatta Neo-Romantik Yaklaşımlar” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

2/7/2007  
Gökçe Süvari

İmza

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...../...../..... tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği' nin .....maddesine göre .....Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi .....'nin .....  
.....konulu tezi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat .....' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilimdallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin .....olduğuna oy ..... ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ**  
**TEZ VERİ FORMU**

Tez No: Konu Kodu: Üniv.Kodu:

- Not: bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının  
Soyadı: **SÜVARİ** Adı: **Gökçe**

Tezin Türkçe Adı: **Post-Modernist Süreç İçerisinde Güncel Sanatta Retro-Romantik Yaklaşımlar**

Tezin Yabancı Dildeki Adı: **Retro-Romantic Approaches in Contemporary Art within Post-Modernist Course**

Tezin Yapıldığı  
Üniversite: **Dokuz Eyl. Ü.** Enstitü: **Güzel Sanatlar E.** Yıl: **2007**

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Doktora:

Tıpta Uzmanlık:

Sanatta Yeterlilik:

Dili: **Türkçe**

Sayfa Sayısı: **104**

Referans Sayısı: **79**

Tez Danışmanının

Ünvanı: **Prof.** Adı: **Mümtaz** Soyadı: **SAĞLAM**

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- romantik
- 2- neo-romantizm
- 3- ütopya
- 4- flaneur
- 5- dandy

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- romantic
- 2- neo-romanticism
- 3- utopia
- 4- flaneur
- 5- dandy

Tarih: **2 Temmuz 2007**

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayımlanmasını istiyorum

Evet



Hayır





## ÖZET

Postmodern, çoğulcu diskurların hakimiyeti sonrası, günümüzde sanat yapıtlarının esinini ya da temellerini sanat tarihsel bir sürece dayandırması sıkça karşılaşılan bir olgudur. Bu durum kimi zaman parodi ve pastiche gibi postmodern stratejilerle alakalıyken zaman zaman da bir yeniden bakışı gündeme getirmektedir. Günümüz sanatında karşılaşılan bu vizyonlardan biri de çeşitli sanatsal pratikler için önerilen neo-romantik tanımlamasıdır. Bu tanımlama ise çoğu zaman tarihsel romantizm'e yeniden bir bakışı ve tarif etme çabasını da beraberinde getirmektedir.

18.yüzyılın son çeyreğinden itibaren adından bahsedilmeye "Romantizm" in günümüzde ne ifade ettiğini incelemek için dönemin belirli karakter özellikleriyle günümüz arasında çeşitli paralellikler kurulabilir. Aydınlanma sonrası Sanayi Devrimi'nin eşiğinde ortaya çıkan Romantizm hem modernizm'in bir ön- avantgarde yorumu hem de ilk kritiğini gerçekleştiren bir diskurlar bütünü de bünyesinde barındırmaktadır. Romantik yönelimler muhafazakar ve onarıcı eğilimlerden, reformcu, devrimci ve ütopyacı eğilimlere değin geniş bir skala içerir. Günümüz kültürüne bakıldığında ise özellikle küreselleşen dünyanın ortaya çıkardığı bir takım toplumsal hoşnutsuzlukların karşılığını benzeri yönelimlerde bulmak mümkündür.

Romantizm'e bir yeniden yönelim doksanlı yılların ortalarında öncelikle resim medyumunda ifade edilir olmuştur, ancak bu yönelim zaman zaman anakronizm suçlamalarını da beraber getirmiştir. Söz konusu eğilimler bu tartışmalardan sıyrıldığında meşruluk kazanarak 18.yüzyıl romantik doğa vizyonu ve *flaneur* ve *dandy* gibi kavramları güncel bir anlamda gündeme getiren pratikler olmuşlardır. Yine de ikibinli yıllarla beraber daha fazla değinilmeye başlayan romantik vizyonlar kendilerini küreselleşmenin getirdiği sıkıntılar ve neo-liberal düzen karşısında yeniden ütopyacı bir söylem ile de birleştirmişlerdir. Bu durumla beraber ifade bulan sanatsal üretimler ise fonksiyonel bir ütopya ve umut düşüncesinin olanaklılığını tartışmaya açma eğilimini taşımaktadırlar.

## ABSTRACT

After the domination of the postmodern, pluralist discourses, it's a common fact that a contemporary artwork finds its inspirational bases on art history itself. Whilst it's often concerned with postmodern strategies like parody and pastiche, the situation also brings up a re-view. One of the attitudes, which has encountered the contemporary art, is the characterization of neo-romantic for various art practices. This depiction, frequently undertakes an attempt to illustrate a re-look to historical romanticism.

In order to analyse what "Romanticism", -which has been mentioned since the late 18. Century- connotes in the contemporary, several analogies can be established between the epoch's characteristics and the contemporary. Romanticism, which has been emerged after the Enlightenment and on the verge of Industrial Revolution, carries out a pre-avantgardist interpretation of Modernism as well as concerning the first criticism of it. Romantic approaches can be studied in a varied spectrum from the conservatist and reconstructive tendencies to the reformist and utopist bias. Concerning the contemporary culture, it's possible to study similar tendencies in the social discontents in response to globalization.

A re-orientation towards Romanticism has been denoted in the mid-90's, particularly for the painting medium, however this terminology sometimes brought up denunciations of anachronism. This attitudes involved, have become legitimized by detaching themselves from such arguments and have become practices that discuss notions such as 18<sup>th</sup> century's romantic vision of nature, *flaneur* and *dandy* in contemporary means. Concerning the 21<sup>st</sup> century, romantic approaches, which have been mentioned more and more, conjoined themselves with distresses of the globalism and a re-utopist disclosure against the neo-liberal system. Art practices, in the scope of these issues, carries out the tendency to discuss the possibility of functional utopias.

## ÖNSÖZ

İkibinli yılların başlarından itibaren sıkça karşılaştığımız tanımlama çabaları ve küratoryal okumalar hatırlanırsa tarihinin bir dönemiyle hesaplaşma, belirli pratikleri yeniden gündeme getirme ya da sanatın çeşitli nosyonlarına yeniden bakmanın geçerliliğini koruyan bir eğilim olduğuyla karşılaşılır. Bu tezin çerçevesi içerisinde bir inceleme girişimi olarak seçilen alan ise bazı güncel pratiklerin ve üretimlerin ilişkilendirildiği romantik vizyondur. Bu konu romantizmin doğası gereği geniş olduğu kadar çetrefilli bir okuma çabasını da beraberinde getiriyor. Çünkü söz konusu olanın retro(geriye dönük) bir bakışı mı içerdiği yoksa yeni bir romantik okuma mı önerdiği önemli sorulardır. Sonuçta romantizmden bahseden her metin tarihsel romantizmle bir hesaplaşma girişimden kendini alıkoyamamakta ve bir tanımlama çabasına da girişmektedir. Bu açıdan bakarak Giriş bölümünde mümkün olduğunca kısa bir biçimde bir derleme yaparken güncel kültürde olası romantik yaklaşımlarla bir arada incelemeye çalıştım. Burada güncel sanatsal pratikleri incelerken yapılacak geridönüşler için –ki bir de sanatı güncel kültürden de bağımsız düşünemeyeceğimiz için- makul bir platform bir temel metin oluşturmaktı amacım. Romantizmle ilgili son derece geniş bir külliyat bulunması durumu maalesef güncel sanatta bir yeni-romantik yaklaşım için söz konusu değildi ve bu önermeyi yapan kaynakların da çok azı elle tutulabilecek tanımlar içeriyordu. Bu bağlamda bir çözüm olarak kendime belirlediğim metot tarihsel romantizmin çeşitli karakter özelliklerini birer prototip oluşturma adına toparlayarak sanatçıları bu özellikler çerçevesinde incelemek olmuştur. Sonuçta görülecek olan şudur ki hali hazırda varolan bazı incelemeleri ve okumaları temel göstererek bir inceleme metodolojisi önermesi ve dağınık verilerin bir derlemesini oluşturmaya çalıştım.

Tezimi oluştururken, yardımlarını esirgemeyen, yol gösteren ve yanımda olan herkese teşekkür ederim.

Gökçe Süvari

# POST-MODERNİST SÜREÇ İÇERİSİNDE GÜNCEL SANATTA RETRO- ROMANTİK YAKLAŞIMLAR

<b>İÇİNDEKİLER</b>	Sayfa
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLER LİSTESİ	x
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>1. BÖLÜM: KAVRAM OLARAK ROMANTİZM</b>	
<b>1.1 Tarihsel Romantizm’i Temel Alarak</b>	
<b>Romantizm’i Tanımlamaya Giriş</b> .....	<b>5</b>
<b>1.2. Tarihsel Ortaya Çıkış(erken 18.yy)</b>	
<b>Romantik Karakteri Hazırlayanlar</b> .....	<b>7</b>
<b>1.3. Romantikliğin Semptomları ve</b>	
<b>Günümüze Kadar Uzanan Patolojiler</b> .....	<b>12</b>
<b>1.4. Romantik Doğa Nosyonu, Ütopya ve Nostalji</b> .....	<b>20</b>
<b>1.5. Bir Yeni-Romantizm Tanımlaması Mümkün mü?</b> .....	<b>27</b>
<b>2. BÖLÜM: MODERNİZM’DEN GÜNCEL SANATA DEĞİN</b>	
<b>ROMANTİZM’İN ESİNLEDİĞİ DURUŞLAR</b> .....	<b>28</b>
<b>2.1. Rosenblum’un, Modernizm’i</b>	
<b>Romantizm Üzerinden Okuması</b> .....	<b>29</b>
<b>2.2. Anakronizm ve İroni</b> .....	<b>33</b>

<b>3. BÖLÜM: YENİ ROMANTİK VİZYON VE GÜNCEL PRATİKLER</b> .....	<b>38</b>
<b>3.1. Doğa Keşifi: Güncel Sanatta Romantik Vizyon ve Doğa Peter Doig ve David Thorpe</b> .....	<b>40</b>
<b>3.2. Hernan Bas ve <i>Dandy</i></b> .....	<b>45</b>
<b>4. BÖLÜM: ÜTOPYALARA YENİDEN BAKMAK</b> .....	<b>49</b>
<b>4.1. Yaşamsal Deneyimler ve Direnç Noktaları</b> .....	<b>63</b>
<b>4.2. Francis Alÿs, Gezgin ve <i>Flaneur</i></b> .....	<b>65</b>
<b>4.2.1 “When Faith Moves Mountains”</b> .....	<b>70</b>
<b>4.3. Pierre Huyghe, Kaşif ve Mucit</b> .....	<b>72</b>
<b>4.3.1 “L’Expédition Scintillante”</b> .....	<b>73</b>
<b>4.3.2. Joachim Koester; “Message from Anrée”</b> .....	<b>78</b>
<b>4.3.3. Nathalie Grenzhueser</b> .....	<b>80</b>
<b>4.3.4. Icelandic Love Corporation</b> .....	<b>81</b>
<b>SONUÇ</b> .....	<b>83</b>
<b>EK: RESİMLER</b> .....	<b>85</b>
<b>BİBLİYOGRAFYA</b> .....	<b>98</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>104</b>

## RESİMLER LİSTESİ

**Resim 1:** Caspar David Friedrich, **Deniz Kenarında Ayın Doğuşu (Moonrise by the Sea)**, 1871, 55 x 72 cm, Berlin, s:84

**Resim 2:** Nedko Solakov, **Eksik Bölümleri Olan Romantik Manzaralar-Ay'ın Kendisi (Romantic Landscapes with Missing Parts-The Moon Itself)**, 2000, tuval üzerine yağlıboya, 25,4 x 36,5 cm, s:84

**Resim 3:** Robert Smithson, **Spiral Jetty**, Rozel Point, Great Salt Lake, Utah,1970, s:85

**Resim 4:** Caspar David Friedrich, **Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin (Wanderer Above the Sea of Fog)**, 1818, 94 x 74 cm, Kunsthalle, Hamburg, s:85

**Resim 5:** Peter Doig,, **(Dağ Manzarasında Figür) Figure in Mountain Landscape(I Love You Big Dummy)**, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 256 x 195,5 cm, Dean Valentine ve Amy Adelson Koleksiyonu, s:86

**Resim 6:** : Peter Doig, **Beyaz Kano (White Canoe)**, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 243cm, s:86

**Resim 7:** Peter Doig, **Lunker**, 1995, Tuval üzerine Yağlıboya, 200 x 266cm, Özel Koleksiyon, s: 87

**Resim 8:** Peter Doig, **Kano Adası (Canoe-Island)**, 2000, İpek Baskı, 70 x 100cm, s: 87

**Resim 9:** **13. Cuma**, filminden sahne (1980), s:87

**Resim 10:** David Thorpe, **İyi İnsanlar (Good People)**, 2002, karışık malzeme, 75 x 99 cm, John A. Smith ve Victoria Hughes Koleksiyonu, s: 88

**Resim 11:** Nort by Northwest, filminden sahne, s: 88

**Resim 12:** David Thorpe, **Geceden Çıkan Gün Güzel ve Bizler Keyifle Doluyuz (Out From the Night, The Day is Beautiful and We Are Filled with Joy)**, 1999, kağıt kolaj, 82 x 71 cm, Özel koleksiyon, s: 89

**Resim 13:** Caspar David Friedrich, **Ormandaki Manastır**, 1817, 127 x 170 cm, Nationalgalerie, Berlin, s: 89

**Resim 14:** David Thorpe, **Yaban İçerisinde Görkemliyiz (We Are Majestic in the Wilderness)**, 1999, kağıt kolaj, 180 x 145 cm, Rubell Koleksiyonu, s: 90

**Resim 15:** Caspar David Friedrich, **Dağdaki Haç**, 1807, 105 x 110 cm, Dresden, s:90

**Resim 16:** Hernan Bas, **Aşkın İçin Yanıyor (Burning up for Your Love)**, 2005, kağıt üzerine karışık malzeme, 76,8 x 57,8 cm, Plum Koleksiyonu, s:191

**Resim 17:** Hernan Bas, **Tapestry**, 2005, yün kumaş üzerine boya, 434 x 222 cm, Saatchi Koleksiyonu, s: 91

**Resim 18:** Calvin Klein reklam kampanyası için kullanılan bir imaj, s: 92

**Resim 19:** Hernan Bas, **Hile (Red Herring)**, 2004, tuval üzerine yağlıboya, 76 x 62 cm, Saatchi Koleksiyonu, s: 92

**Resim 20:** Utopia Station'dan görünüm, 50. Venedik Bienali, 2003, s: 93

**Resim 21:** Francis Alys, **Fairy Tales(The Looser/The Winner)**, 1998, s: 93

**Resim 22:** Francis Alys, **İnanç Dağları Hareket Ettirdiği Zaman (When Faith Moves Mountains)**, s: 93

**Resim 23:** Caspar David Friedrich, **Umudun Enkazu**, 1824, s: 94

**Resim 24:** Pierre Huyghe, **Işıldayan Keşif (L'Expédition Scintillante), Act 1**,  
İsimsiz (Buz Gemi, Sis, Yağmur, Kar, Radyo, John Cage'in "Radio Music"i), Sergileme Görünümü, Kunsthau Bregez, 2002, s: 94

**Resim 25:** Pierre Huyghe, **Işıldayan Keşif (L'Expédition Scintillante), Act 2**,  
İsimsiz (Işıklı Kutu), Işık Gösterisi, Düzenlemeden Görünüm, Kunsthau Bregez, 2002, 2 x 1,9 x 1,55m, s: 95

**Resim 26:** Pierre Huyghe, **Olmayan Yolculuk (A Journey that wasn't)**, 2005,  
Central Park, New York, Super 16mm film, Courtesy Marian Goodman Gallery, New York/Paris, s: 95

**Resim 27:** Joachim Koester, **Anrdée'den Mesaj (Message from Andrée)**, 2005,  
s: 96

**Resim 28:** İsviçreli Kaşifleri gösteren 19.yy ilüstrasyonu, s: 96

**Resim 29:** Nathalie Grenzhauer, **Vaat (Das Versprechen)**, 2005, Lamdaprint,  
77 x 120cm, s: 97

**Resim 30:** Icelandic Love Corporation, **Buradan Nereye Gidiyoruz (Where Do We Go From Here)**, Fotoğraf, 2003, s: 97



## GİRİŞ

*The only cure for Romanticism is to analyse it.\**

T.S. Eliot

*Everything that is beautiful and noble  
is the product of reason and calculation.\*\**

Charles Baudelaire

Romantizm, terim olarak, güncel kullanımda sıklıkla birbirinden farklı bağlamları tanımlamak için kullanılmaktadır. Günümüzde bir şeyi veya durumu tanımlarken, onun 'romantik' oluşundan bahsetmek, çoğu zaman onun duygusallıkla ilişkilendirilebilen bir yönünü ifade etmek anlamına gelmektedir. Bu güncel kullanım kelimenin tarihsel anlamdaki karşılığıyla pek de yakın ilişki içerisinde olmasa da, bir biçimde popüler jargonumuzun bir parçası haline gelmiştir; romantik bir gün batımı manzarasından, popüler müzikteki duygusal aşk parçalarına, mumlar eşliğinde bir akşam yemeğinden popüler sinemanın melodram öğeleri barındıran örneklerine değin, duygusal potansiyelini aşkın bir biçimde ifade olanağına sahip birçok şey ve durum için kullanılmaktadır.

Yine de bu günlük kullanım tarihsel romantizmin işaret ettiği bazı durumları da içinde barındırır. Kısaca Romantizm'in tarihsel süreçte, Aydınlanma ve Sanayi Devriminin doğurduğu bir takım krizlere ve yitim duygusuna karşı bir ifade biçimi olduğu da hatırlanırsa, popüler kültürün –diğer birçok şey gibi- bu durumdan da beslendiği ancak bunu manipüle ederek terimi anlamsal açıdan bir indirgemeye, evcilleştirerek yumuşatmaya maruz bıraktığını da gözden kaçıramayız.

“Başka deyişle: Kültür endüstrisi genellikle bazı romantik klişelere sahip çıkar-kırlardaki düşsel yaşam, para ya da sınıf engellerine aldırmayan aşk, satın alınamayan ve yozlaştırılmayan birey- ve bunları egemen değerlere tabi, temelde övücü bir bütün içine yüzeysel olarak dâhil eder. Romantik öğeler, bu durumda, eleştirel uçları ortadan

---

\* Romantizmin tek tedavisi, onu analiz etmektir.

\*\* Güzel ve soylu olan her şey sebep ve hesap ürünüdür.

kaldırıldığından etkisizleştirilmiş ya da çarpıtılmış olurlar; temelde ticari bir kültür yararına saptırılmışlardır.”<sup>1</sup>

Popüler kültür endüstrisi her ne kadar şimdilerde Romantizm denilince verdiğimiz tepkileri ya da en basitinden aklımıza gelenleri manipülasyona uğratmış olsa da; bir bakıma bu güncel olanda Romantizmin izlerini nereye kadar takip edebileceğimiz sorusunu da doğurur. Ya da daha farklı bir ifadeyle popüler kültür veya klişeler dışında da hala bir biçimde romantik olarak nitelendirilebilecek bir durumla karşılaşmak olanaklı mıdır sorusuna.

Bu tezin genel olarak tartışmaya açmayı deneyeceği durum, güncel sanatta bir yeni romantik eğilimin tespitinin yapılıp yapılamayacağı sorusuna cevap ararken; bu durumun izlerini tarihsel romantizmin referanslarıyla günümüz kültüründe takip etmenin de olanaklılığıdır. Bir diğer tartışılması gereken nokta ise bu romantikliğinin sonuçta modernizm’in kökenlerinin olduğu iki yüzyıl öncesine ait bir dönemden bahsedildiği de hatırlanırsa- ne kadar “yeni” olduğudur. Ancak burada üzerinde durulması gereken durum romantizmin modernizm, aydınlanma ve sekülerleşme çabalarının hızlandığı bir dönemde ortaya çıkması ve bir biçimde günümüzde de bu durumlarının devamının benzeri bir dışarıda kalmayı tetikliyor olmasıdır. Günümüzde böyle bir durumun tespiti yapabilmek sanatın bu ortama verdiği tepkiyi incelemek için uygun zemin sağlayacaktır. Bu zemine geçmeden önce romantizm terminolojisine ve tanımlama çabalarının - kesin bir tanımlama olanağından başta vazgeçmek uygun olacaktır, çünkü bu konudaki kaynakların birbirlerinden farklılığı ve kesin tanımın imkânsızlığı üzerine M. Löwy ve R. Sayre’in da belirttikleri üzere, *tüm romantik hipotezler sonunda uygunsuz görülüp terk edilir*<sup>2</sup> - kısa bir derlemesi aracılığıyla romantikliğin durumlarını kavramak mümkün olacaktır.

Terim olarak “Romantik” biraz tartışmalı ve karışık bir alana işaret etmektedir. Sanayi devrimine eş zamanlı olarak ve Napolyoncu Avrupa biçimlendirmesinin hemen arka planında ortaya çıkan bir Erken Alman Romantizmi gibi sanat tarihsel bir sürece

---

<sup>1</sup> Michael Löwy ve Robert Sayre; **İşyan ve Melankoli-Moderniteye Karşı Romantizm**, çeviren: Işık Ergüden, Versus Kitap, Şubat 2007 216 s.

<sup>2</sup> Löwy ve sayre **a.g.e.** 7 s.

karşılık gelen bir terim olarak kullanılmasının yanı sıra yukarıda da değinildiği üzere günümüzde nostalji, özlem, pastorallik ve kitsch'e kadar uzanan bir algıya sahiptir. 1800'lerin başından beri geçen iki yüz yıllık süreç boyunca birçok kez bu döneme geri dönmüş ve defalarca yeniden hesaplaşma çabalarına girişilmiştir. Tüm bunların dışında güncel sanatta (ve müzik ve moda gibi diğer bazı disiplinlerde) neo-romantik bir vizyonla iş ürettiği varsayılan bir grup sanatçı için de tüm bu yeniden hesaplaşma çabaları, bu üretimlerin tarihsel diskurların neresinde durduğu ya da tarihsel romantizmden daha sofistike ve "yeni" tanımını gerektirecek etkiyi taşıyıp taşımadığını daha net algılayabilmek açısından önem taşır.

Romantizm veya "romantik"lik, sözcük kökeni olarak ortaçağ kahramanlık hikâyeleri olan romanslara kadar uzanır. Genelde dönemin popüler kahramanlarının etrafında geçen onur ve cesaret gibi karakteristik özellikler ve mağrur bir idealizm ve kayıp dünya hissini taşıyan hikâyelerdir. İnternet üzerindeki açık kaynak Wikipedia'ya göre İngilizce *romantick* kelimesi, geleneksel dini düzlemden farklı olarak, ortaçağ kültürü zemininde karanlık güçler ve bunlarla çatışmanın temel alındığı insanın kabahatleri ve yetersizliklerine ait deneyimleri ifade etmek amacıyla kullanılmaktaydı. Bu deneyimlerin konu olduğu *Romans*'lar, aşkın duygular, mucizeler ve erdemlerin yüceltilmesi üzerine anlatılardır ki bu anlatıların temel ortak özelliği duygular ve imgelem zenginliğidir. Böylelikle *romantik* kelimesi, 17.yüzyıl civarlarında, bu romanslardaki anlatım özellikleri ya da belirgin atmosferle benzerlikler taşıyan durumları niteleme amaçlı kullanılmaya başlamakla beraber kelimenin olumlu bir anlam kazanması, 18. yüzyılda daha çok pastorallikten alınan bir hazın ifadesi şeklinde olmaya başlar. "*Romantik... Karşısında doğa duygusunun ya da geçmişin epik büyüklüğünün hissedildiği veya bu ikisinin iç içe girdiği manzaradır: Vahşi bir doğadaki harabeler. Bu manzaraya karşılık verebilecek duyarlılık da romantiktir...*"<sup>3</sup> Sonuçta, edinilen verilere göre anlamaktayız ki, romantiklik sonuna bir *izm* ekiyle fenomenleştirilmeden önce bir durum tanımlayan bir sıfat olagelmiştir. Romantizm'in, günümüzde de ifade ettiği gibi, felsefi ve sanatsal bir yönelimi tanımlar olarak kullanılması ise daha sonraları, 18. yüzyıl sonu, 19. yüzyıl başlarına rastlayan bir

---

<sup>3</sup> Ph. Lacoue-Labarthe ve J.-L. Nancy; *Avanta-Propos, L'absolu littéraire: Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand* kaynağından aktaran Michael Löwy-Robert Sayre, y.a.g.e 58 s.

sürece denk gelecektir ki bu terminolojiyi ilk, özellikle erken alman Romantiklerini tanımlarken, kullanan Friedrich Schlegel olacaktır.<sup>4</sup> Sonraları romantik olarak nitelendirilen, ya da romantizmle ilişkilendirilen birçok şey geriye dönük olarak bu tanıma dâhil edilmiştir. Romantik adı altındaki düşünüş ve yapıların gösterdiği çeşitlilik ve birbirinden farklılık, bu durumdan kaynaklandığı kadar, Batı Avrupa merkezlerinde, farklı zamanlarda farklı biçimlerde ortaya çıkışı da rol oynar. 18. yüzyıl sonları ile 19.yüzyıl başlarında etkili olmuş Erken Alman Romantikleri ve 19. yüzyıl başında İngiltere’de bunu tanımlayan Wordsworth ve Coleridge ile Fransa’da yine 19. yüzyılın ilk çeyreği sonuna doğru oluşan Romantik anlayışlar arasında ortak duyarlılıklar olmasına rağmen belirgin farklılıklar da bulunur.

Batı tarihinde sanatsal ve entelektüel alanda etkin olmuş Romantizm’e determinist bir tanım getirmekte yaşanan bazı zorluklar vardır ki bunun sebeplerinden biri *Romantikliğin Kökleri* kitabında I. Berlin’in de belirttiği gibi bu konu hakkında, kendinden daha geniş bir tanımlar literatürü bulunması ve birbirinden apayrı yorumlamalar ve uygulamalar bulunmasıdır.

“Romantiklik, (...)Garip olandır, egzotiktir, grotesktir, gizemlidir, doğaüstüdür, ...akıldışı olandır.Aynı zamanda bildik olandır, eşi benzeri olmayan gelenekler duygusudur...Aynı zamanda yeniliğin devrimci değişikliğin peşinde koşmaktır, hızla uçup giden şimdi için kaygılanmaktır, an’ı yaşama isteğidir, bilgiyi, geleceği ve geçmişi yadsımaktır,..., geçen şimdinin içindeki hazdır, bir zaman-dışı olmak duygusudur. Özlemdir(nostalji),...Aşırı doğa gizemciliğidir(mistisizmi) ve aşırı doğa karşıtı estetizmdir.”<sup>5</sup>

Buraya sadece bir kısmını alıntılanmış olan bu özellikler Romantizmin tek bir önermeden çok birbirine karşıt gibi de duran birçok yorumsamaya müsait bir alanı kapladığını örnekler. Aksi takdirde çoğunlukla ‘Aydınlanma’ karşıtı diye nitelendirilen romantikliğin, kökenlerini Kant gibi rasyonel akıl yürütmenin en gözde savunucularından birinin ahlak felsefesinde bulunması mümkün olamazdı. Ancak Romantizm, batı düşünce tarihinde önemli bir dönüm noktası olması itibarını buradan alır, bu dönüm noktası ise Aydınlanma ile birlikte oluşmaya başlayan paradigmalardan tarihin bu noktasında deneyimlenmeye ve ilk defa karşıtlıklarını ve eleştirilerini üretmeye başlamasıdır.

---

<sup>4</sup> A.g.e

<sup>5</sup> Isaiah Berlin; **Romantikliğin Kökenleri**, Hazırlayan: Henry Hardy, çeviren: Mete Tunçay, YKY(Cogito), 2004, 35 s.

## 1. BÖLÜM:

### KAVRAM OLARAK ROMANTİZM

#### 1.1. Tarihsel Romantizm’i Temel Alarak Romantizm’i Tanımlamaya Giriş

Romantizmi kronolojik tasnife bırakmadan öncelikle günümüzde de hala sıkça geçerliliğini koruyan bir kavram olarak ele alınmasının bir sebebi, onun diğer modernist akımlardan farklı olarak kapalı bir manifestosu olmayışıdır. Bundan hareketle romantizm kendini bir süreç olarak inşa etmiştir ve barındırdığı ülküsellik bağlamında, bir projedir denilebilir. Hatta bu ülküsellik, daha sonra da ele alınacağı üzere, Robert Rosenblum gibi yazarların romantizmi, modernite için esin kaynağı olarak görme eğilimine imkân oluşturur. Dahası, Avant-garde’in, Apollinaire tarafından tanımlanan *Anti-traditionalism*\* özelliğini Romantiklerin, klasizm, neo-klasizm ve karşı aydınlanmacı düşüncülerinde bulmak mümkündür ki tüm itirazlara rağmen romantizmin, Avant-garde’in öncülü olarak okumaları na da sıkça rastlanır.<sup>6</sup>

Romantizmin hala tamamlanmamış bir proje olarak yorumlanabilir ve günümüzde çok farklı disiplinlere değin, birbirinden farklı dönem ve konulara nüfuz eden yapısı, Romantizm için, bir “alan” önermesi yapmayı olanaklı kılar. Aşağıda alıntılanacak olan önerme felsefenin konusu olan “alan” ile fiziki bilimlerin incelediği alan arasındaki analogiden beslenir.

Fiziki bilimlerin incelediği “alan”, örneğin manyetik alan, orta öğrenim fen kitaplarından da hatırlanacağı üzere, mıknatısın kutuplarının kâğıt üzerine serpilmiş demir tozları aracılığıyla belirlenen manyetik alan çizgilerinde de olduğu gibi, onu oluşturan cisimden farklı olarak sınırları belirgin olmayan bir platforma dağılır ve kapsadığı nesnelere etkiler.

---

\* Anti-gelenekçi, gelenek karşıtı

<sup>6</sup> Renato Poggioli; **The Theory of the Avant-Garde**, Romanticism and the Avant-Garde, The Belknap Press of Harvard University Press, s.54

Yine alanın tanımı için Orhan Hançerlioğlu'nun *Felsefe Sözlüğü*'ne danışılırsa, duyuların kapsamlarına giren görüş alanı, işitme alanı gibi örneklendirilebilecek “duyuların kapsam bölgesi ve özdeğin bir biçimi” ifadesi, alanın, kendini oluşturan noktadan farklı işlevliğini gözler önüne serer.

Bu analogiden hareketle “alan”, oluşturulduğu çevrede, nesneden farklı olarak, belirsiz bir düzlemde yayılmacı bir etki gösterir ve komşu nesnelere de etkisi altında bırakır.

“Romantizm de(1) katı sınırlamayla uzlaşmaz; sınırları belirsizdir; (2) kendisi belirgin tarihsel değişimlerin ve aksiyomatik etkilerin sonucudur ve (3) "sonuç olarak" etkilidir—bir kere oluşturulduğunda kendi karakteristik etkisini çevresinde ne varsa onun üzerine sarf eder oluşundan dolayı bir alandır.”<sup>7</sup>

Alan analogisinin de göstereceği gibi Romantik hareketi/Romantizmi tek bir inançlar, formüller toplamı olarak ele almaktansa, birçok farklı ihtilaflı durumun içi içe geçtiği, keskin sınırları bulunmayan, farklı özellikleri, karakteristik durumları olduğu kadar karşıtlıklarını da bir arada barındıran bir süreç ya da proje olarak ele almakta fayda vardır. Aydınlanma'dan beri modern hayatın icraatlarının belirlenme sürecine katkıda bulunan Modernist Proje'nin kökensel kritiği konusunda, tüm farklı açılımlara rağmen yine de sürekli yeniden hesaplaşılan Romantik eleştirilerdir. Çünkü *Aydınlanma'nın arızı nedenlerle değil, programı temelden yanlış olduğu için başarısızlığa uğradığını ilk ileri sürenler Romantikler olmuştur.*<sup>8</sup> Bir başka deyişle Modern hayatın krizlerinin ilk farkına varan Romantiklerdir.

Tüm bunlarla birlikte, günümüzde, Romantizm'den ışıyan alanın bir yansımasını görmekteyiz ki bu yansıma bir takım semptomlardan oluşmaktadır. Yine aynı zamanda bunlar Romantik Karakter'in vizyonunu oluşturan semptomlardır ki işte burada tarihsel romantikliğin, batı tarihi içerisindeki yapılanışına, kaynaklarına ve sebep olduğu ihtilaflara kısaca bakılabilir.

---

<sup>7</sup> Chris Fleming & John O'Carroll; “Romanticism” **Anthropoetics-The Journal of Generative Anthropology** Volume XI, no:1 ( Spring/summer 2005)  
<http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap1101/romantic.htm>

<sup>8</sup> Allan Megill; **Aşırılığın Peygamberleri 'Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida'**, çeviren: Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1998, 30 s.

## 1.2. Tarihsel ortaya çıkış(erken 18.yy)/Romantik karakteri hazırlayanlar

Romantik düşüncenin veya romantik figürün ortaya çıkışı olarak 1700'lerin son çeyreğini alınırsa, bu dönemin aynı zamanda Fransız Devrimi sonrası modern burjuva toplumunun yükselişi, katı monarşik yapının fonksiyonunu kaybetmeye başlaması ve Aydınlanma'yla beraber sekülerizm ve demokrasinin önem kazandığı bir kronolojiye denk gelmesi tesadüfi değildir. Kapitalizm zamanla, toplum yapısına yerleşirken, eski değerleri değiştirmiş, yeni sanayici burjuva kesimi eski aristokrat değerleri reddetmiş, daha bireysel zevklere uygun sanatsal ve sosyal hareketleri desteklemiştir. Bu gibi tarihsel dönüm noktaları, sanayi devrimi, Aydınlanma, özerk, seküler bireyi kutsarken, bir yandan da demokrasinin “düzeltilmiş” bireyselliği herkese indirgemesiyle yaşanan “aynılık” krizi Aydınlanma'nın getirdiği rasyonalizm ve denge düşüncesinin karşıtlığını ve ihlallerini üretmiştir. Denilebilir ki Romantikler modernite projesinin zararlı yönlerine dikkati çekerek özellikle I. Berlin'in Romantikliğin Kökenleri<sup>9</sup>'nde ele aldığı gibi karşı aydınlanmacı bir duruşa sahiptirler.

Alain Megil, Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida gibi dört düşünürün, “estetizm”lerine odaklı çözümlemesinde<sup>10</sup> Aydınlanma, Romantizm ve Nietzsche arasında anahtar figür olarak Kant'ı koyar ve Kant'ın istemeden de olsa Aydınlanma'nın iyimser mantığını yıktığını belirtir.

“Bütün Aydınlanma projesinin merkezinde, Newton'ın doğal dünya için yaptığını insan dünyası için yapma hırsı vardı. Bir başka deyişle, aydınlanmış filozoflar Newton'ın doğa bilimine benzer bir toplum bilimi inşa etmeye özeniyorlardı. Aydınlanma filozofları aynı zamanda ahlaki kodların meşruluğuna da inanıyorlardı. Ama ahlaki bir kodun varlığı insanların kendi eylemlerini yönlendirmekte serbest olmalarını öngerektir, çünkü kendi eylemlerini yönlendirmekten aciz varlıkların ahlaki terimlerle yargılanamayacakları açıktır. Yani Aydınlanma'nın bir toplum bilimi kurma projesiyle ahlak ve özgürlüğe inanmayı sürdürmesi arasında radikal bir çelişki vardı.”<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> I. Berlin, **y.a.g.e.**,

<sup>10</sup> A. Megill, **y.a.g.e.**

<sup>11</sup> **A.g.e.**, 37 s.

Kant bu paradoksa dikkat çekerek *Yargıgücünün Eleştirisi*'nde, ahlaki ve bilimsel yargıların alanlarından bağımsız bir estetik alan iması ortaya atar, sanatsal deneyimin mantıksal çerçevede bir bilgiyi tanımlamasa da deneyimlenemeyecek olanla ya da kavramlar ile tanımlanamayacak olanla ilişkiye geçirdiğini belirtir. Romantikler ise Kant'ın bu açılımı üzerinde durarak, estetik alanı geliştirirler. Kısaca Romantik eleştirinin doğa ve hayatı determinist bir bakışla yeniden tasarlama girişimine karşı çıkışı doğanın estetik olarak tasarlanabilir oluşunu ortaya çıkarır.

“Romantiklerin Kant'tan öğrendikleri diğer bir önemli şey de, dünyanın bir hazır-yapıt (ready-made) olmadığıdır. Kant'a göre, dünyanın bilgisi, bilen öznenin etkinliğinin bir sonucudur. Dünyanın bilgisi dünyaya ait değildir, özneye aittir. Hume, nedensellik kavramının, doğaya içkin nedensel yasaların varlığını garanti etmeyeceğini göstermişti. Ona göre, nedensel yasalar olarak bilinenler aslında tekrarlanmış gözlemlerin bir sonucudur. Şimdiye kadar görülmüş olan bütün kargaların siyah olması, bundan sonra bir beyaz karganın görülmeyeceğini garanti etmez. Hume bu yaklaşımı ile Kant'ı 'dogmatik uykusundan' uyandırmıştır. Kant'ın 'Kopernik Devrimi', anlığın nesnelere değil, nesnelere anlığı izlediği saptamasıydı. Bilimin yasaları birer keşif değil, icattır. Kant, bu yaklaşımı ile Alman idealizmi ve romantizmine yol verir. Kant'ın öznesi, kartezyen öznenin daha gelişkin bir öznedir. Kant'ın dünyayı bir hazır yapıt olarak görmemiş olması, romantikleri dünyanın bir sanat yapıtı olarak tasarlanabileceği konusunda cesaretlendirmiştir.”<sup>12</sup>

Buradan hareketle Schelling ve Schiller gibi düşünürler argümanı genişleterek modernizmin öncül bir kritiğinin gelişmesine önyak olurlar. Örneğin Schiller *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*'ında modern bireyin karşısına hayalgücü ve aklın yetkisinin bir bütünlük içerisinde varsaydığı Grekleri koyar. Modern insansa bilimsel ve kültürel ilerleme sonucu artık böyle bir bütünlükten yoksun kalmıştır. Farklı bir deyişle Modernizm'in üzerinde en çok durulan özelliklerinden biri olan yabancılaşma düşüncesine dikkati ilk çeken Schiller olmuştur.<sup>13</sup>

Sanayi devrimi sonrası erken kapitalist sistemde oluşmaya başlayan büyük şehir yaşantısı, doğayla ya da kırsal yaşamla arasına doğrudan hissedilir bir yaşam farkı oluşan ve daha mekanik bir hale gelen yaşantı karşısında duyulan kaygılar ve değişen koşullarla başa çıkma yöntemi olarak romantik haletiruhiyenin ortaya çıkışından söz edilebilir. Tabii ki koşulların değişiminin uzunca bir süre alması gibi – ön-İtalyan

---

<sup>12</sup> Besim F. Dellaloğlu, **Romantik Muamma**, Bağlam Yayınları, Nisan 2002, 26 s.

<sup>13</sup> A. Megill, **y.a.g.e.**



Rönesans'ı, reform hareketleri, ticari kriterlerin yeniden belirlenmesi, kentsoylu ve ticaretten zengin olan ve aristokrat olmayan burjuva kesiminin belirginleşerek ekonomik hayatta önemli söz sahibi olması ve tarım toplumundan sanayi toplumuna doğru yönelimlerle modern şehir yaşam biçimlerinin, sistemlerinin oluşmaya başlaması, vs.- romantik karakterin özelliklerinin kristalleşmesi de zaman içerisinde mümkün olmuştur. Ancak bir fenomen olarak romantizm, toplumların sosyo-ekonomik sıçramayı yaptığı ve yeni kapitalist sistemin kurumsallaşmaya başladığı dönemde tam anlamıyla belirginleşerek yeni sistemin anti tezlerini üreten ve doğrudan mağduriyetini ifade eden bir yapıya bürünür.

“(…)İnsanlık tarihinde ilk kez, iktisat, kendi kendini düzenleyen pazar biçiminde, bütün toplumsal kurumlar karşısında özerklik ve baskınlık kazanmıştır. Aynı zamanda toplumsal psikoloji düzeyinde, önceki toplumlardaki çok sayıda eylem sağı (gelenek, hukuk, din, vs.) içinden biri öncelik kazanır: Kazanç. Pazar ekonomisinin birleşme, yaygınlaşma ve özgürleşme şeklindeki üçlü süreci sonunda geçmişin tüm toplumlarında hüküm süren ilkeler bütünüyle altüst olur ve böylelikle ‘toplumun özü pazar yasalarına tabii kılınır.’”<sup>14</sup>

Bu kırılmaları yaşayan Romantik karakterin belirtileri arasında en belirginleri dünyanın büyüünün bozulmasından duyulan endişe, rasyonel akıl yürütme, dünyanın mekanikleşmesi, ölçülebilir değerler sistemi haline gelmesi durumundan ve insani değerlerin yerini mekanik bir duyarlılığın alması, toplumsal bağların çözülmeye uğraması karşısında duyulan hoşnutsuzluk ve endişelerdir. Bunlar romantik yapıtlarda da sıkça karşılaşılan temalardır. Dünyanın büyüünün bozulması düşüncesi, büyük ölçüde rasyonelleşme ve entelektüelleşme sonucu dünyanın daha da bilinebilir ve mantıksal olarak kavranabilir hale gelmesi ya da diğer bir deyişle mistik, uhrevi inançların sekülerleşme ile boyut değiştirmesi ile ilişkilidir. Örneğin Reform hareketleri sonucu Protestanlığın da bu yeni sistem içerisindeki rolü önemlidir; din uhrevi bir ihtiyacı karşılamaktan çok sistemin içerisinde kurumsallaşmış bir yapı önermesini taşır hale gelir. Denilebilir ki her şeyi bilimsel fenomenlerle açıklayabilen bir dünyanın ilgi çekici, gizemli veya büyüülü hiç bir tarafı kalmamıştır. Peki, romantikler dini değerlere bir geri dönüşü mü öngörüyorlardı?

---

<sup>14</sup> K. Polanyi; **Büyük Dönüşüm: Çağımız Siyasal ve İktisadi Kökenleri** (orijinal basım 1944)'den aktaran M. Löwy&R. Sayre, y.a.g.e,

“Romantizm, teolojinin yalanının ortaya çıktığının farkındadır. Ancak, onun farkında olduğu bir şey daha vardır; teolojinin karşılık geldiği gereksinim hala karşılanamamıştır. ‘Halkların afyonu’, sadece gerçekliği bulanıklaştırarak ona karşı direnme yeteneğini uyuşturmamış, aynı zamanda anlamsızlığın acısını dindirmiştir.”<sup>15</sup>

Sonuçta tek genel bir romantik cevap ya da önermeler bütününden söz edilemeyeceğinden dolayı elbette bu farkındalığa karşı önerilenler de bir çeşitlilik arz etmektedir. Ancak ortak özellikleri yukarıdaki alıntıda da olduğu gibi inanmayı insani bir ihtiyaç olarak algılamaktır. Bu, dogmatik ve sistematik bir din algısından çok, doğanın mekanik bir biçimde tasarlanması ve nedensellik yasalarına göre tanımlanmasına karşı bir arayıştan kaynaklanmaktaydı. Bu bağlamda, daha sonraları Nietzsche’de görülecek olan, “Tanrı’nın Ölümü” romantik bir tema olarak karşımıza çıkar.<sup>16</sup> Kurumsal dinlerle olan problematiğe de işaret etmektedir. Bu durum karşısında açıkça yeni-mitik bir yaklaşım gözlemlenebilir: doğayı/dünyayı yeniden büyü kılma çabası.

Bu arayış kendine farklı kaynaklar bulmuştur denilebilir-ki bunlar liberalizm ve muhafazakârlık arasında geniş bir alana yayılmış romantik yaklaşımlar arasında değişken bir çeşitliliğe sahiptir. Ancak bu kaynaklar sadece dinde değil, hala mistisizmle ilişkilendirdiğimiz birçok olgu da büyü, simya, ezoterizm, pagan, Hıristiyanlık öncesi mitleri, halk efsaneleri, ortaçağ ve gotik anlatılar ve çok sonrasında-hala günümüzde de devam eden- mistik doğu inanışları gibi, metafizik ve doğaüstü söylemleri barındırır. Bu söylemlere doğru olan yönelimler dünyanın mekanikleşmesi karşısında bir avuntu arar.

Dünyanın mekanikleşmesi sorunsalı, modern fabrika örneğinin tüm sistemlere, insan yaşayışından, devlet ve sosyal ilişkiler ağına kadar yansımaları, tüm bu iletişimlerin mekanik hale gelme endişesinden türemiştir. Hatta bu endişelerin en büyüğü insanında günün birinde mekanik, ruhsuz bir varlığa dönüşeceği düşüncesidir. Bu korku/çekince/endişe daha sonra, önemli ölçüde distopik bilimkurgu yazınına güçlü bir imgelem kazandırmıştır. Organik/doğal olan yerine mekanik/sentetik/yapay yolla oluşan ya da fabrikasyon üretilmiş olanın yaratacağı aynılık krizine kadar

---

<sup>15</sup> Besim F. Dellaloğlu, **y.a.g.e.**, 29 s.

<sup>16</sup> Besim F. Dellaloğlu, **a.g.e.**

uzanmaktadır bu durum. Bir diğere ifadesi ise modern devleti de içinde yaşıyanları bir çarkın dişlileri gibi gören mekanize bir sistem olarak görmek, bireylerin bu sistem içerisinde farklarının yok olması, ruhsuz birer parçaya dönüşmeleri şeklinde yorumlanmasıdır ve bu yorumlamanın izleri, Orwell'in 1984'undeki distopyaya, *Oceania*'ya kadar takip edilebilir.

Sonrasında gelinebilecek durum sosyal bağların çözülmesiyle beraber toplumsal yabancılaşma olgusudur. Modern şehir bireyleri, eski organik cemaat biçimlerinin yıkılması sonucu, modern yapılar arasında diğereleleriyle iletişim kuma kurma sorunu yaşamaktadır.

M.Löwy ve R. Sayre'nın geniş incelemelerinde<sup>17</sup> kurguladıkları romantizm'in sosyo-politik çeşitlemesini buraya alıntılırsak siyasi skalanın "sağ"ından "sol"una doğru:

*Onarıcı*

*Tutucu*

*Faşist*

*Mütevekkil*

*Reformcu*

*Devrimci ve/veya Ütopycı*

Olarak sınıflandırılabilir.

*Onarıcı* olarak tanımlanan Romantik yaklaşım, çok da uzak olmayan, bir geçmişin yeniden yaratılmasına ilişkindir ve geri dönüş düşüncesini kendine baz alır. Bu geçmiş daha çok kapitalizm ya da sanayi devrimi öncesi bir süreci içerir. Onarıcılık bu dönemde var olan ve kaybolduğuna inanılan bir takım değerlerin yeniden hayata geçirilmesine yöneliktir. Özellikle erken dönem Alman Romantikleri'nde rastlanan bu yaklaşımda kapitalizm sonrasında karşılaştırılabilinecek bir geçmişin biraz umutsuzca yeniden inşası düşüncesi yer alır. Ancak diğere bir örnek olarak İngiltere'de Pre-Raphaelit'ler de alınabilir. Onarıcı yaklaşımla arasında tam olarak belirgin sınırlar

---

<sup>17</sup> Michael Löwy-Robert Sayre, "Bir Tipolojinin Eskizleri", **İsyan ve Melankoli-Moderniteye Karşı Romantizm**, sf 78, Versus Kitap, Şubat 2007, sf 78

olmasa da *Tutucu* yaklaşım uzak bir geçmişi değil doğrudan Fransız Devrimi öncesini, 18.yy sonu ve 19.yy başı arasındaki dönemin korunmasını öngörür. Bir sonraki madde *Faşizm* içinse, 2. Dünya Savaşı dönemindeki Nazi Almanyası'nın ideolojik temellerinde Alman Romantik düşüncesine rastlanması yeni bir şey değildir. Hatta o dönemde, *dejenere* olarak adlandırılan modern sanata karşılık Caspar David Friedrich'in nasyonal ideologlarca gerçek Alman değerlerinin temsili haline getirilmesi bilinen durumlardır. Sonuçta dejenere olarak kabul edilen modern, aydınlanma sonrası, post-kapitalist değerlerin karşısında geçmişin yeniden restorasyonu düşüncesi, bozulmamış saf ırk ve kökensel mitolojilerin yeniden yaratımı ile gelen nostalji düşüncelerine yeniden rastlamak mümkündür. \*

Reformcu yaklaşım ise 19.yy başındaki liberal hareketlere yakınlık göstermiştir. Devrimci ve/veya Ütopyaçı romantizm genel olarak daha önce bahsedilen yaklaşımlarla benzerlik kurulabilecek üzere pre-kapitalist bir düzeni arzular ve referanslarını kimi geçmiş uygarlıklarda bulur. Ancak bu yaklaşım sistemin reformlarla düzeltilmesi, yada yakın veya uzak geçmişteki ideal bir toplum düzenine geri dönüşü değil, kapital sistem yerine ütopyik, eşitlikçi bir örgütlenmenin yer alacağı radikal değişimleri savunur. Byron, Shelley ve Keats gibi figürler, politik açıdan muhalif yapıları ve sosyal açıdan radikal-devrimci önermeleriyle böylesi bir romantik-devrimci yaklaşımı sergiler.

### **1.3. Romantikliğin Semptomları ve Günümüze Kadar Uzanan Patolojiler**

Bu veriler ışığında romantizme kaynaklık eden noktalar ve onun semptomları olarak popüler sanat ve folklor, ortaçağ kültürü, egzotizm, individualizm, doğa ve nostalji alınabilir.

Folklorun kullanılmasına özellikle Alman romantik geleneğinde rastlamak mümkündür. Ki halk söylenceleri ve özellikle sözlü gelenekte halk hikâyelerini çok

---

\* Doğal olarak Nazi Almanyası'nı tamamen uç bir Romantik onarıcı/tutucu düşünceye bağlamak yetersiz olacaktır. Savaş sanayisi ve teknolojinin de önemli bir rol oynadığı ve bunlara bağlı toplumsal örgütlenmelerin öngörüldüğü bu sistem belli romantik/nostaljik öğeler taşısa da endüstriyel örgütlenme ve ilerleme isteği ile teknoloji destekli modern savaş düşüncesi Romantik düşüncenin karşısında yer alan nosyonlardır.

daha sonra güncel bir sanatçıda, Francis Alys'in bizzat biraz da fantastik bir yanı olan halk söylencesi üretme önermesinde izlenecektir. Faust'un cadılarını hatırlanırsa ya da birçok kuşağın çocukluğunda okuduğu, Kırmızı Başlıklı Kız, Pamuk Prenses gibi masalların yazarı olan Jakob ve Wilhelm Grimm Kardeşler, Alman Romantizminin öncüleri arasında sayılır ve doğanın fantastik güçlerine dayanan hikâyeleri dönemin popüler Alman halk efsaneleri ve masallarından derlemiştirlerdir. Bu konuda ülkemizde de gösterime giren, Terry Gilliam'ın, Grimm Kardeşler isimli, bu kez kardeşlerin kendilerini de birer masal-vari, fantastik olayların kahramanı olarak yorumlayan filminden bahsedilebilir. Film, Napolyon'un ordularının Avrupa'yı kasıp kavurduğu dönemde Almanya'nın Fransız işgali altındaki bir kesiminde geçer. Kardeşler gerçekte halk masallarını derleyip kitaplaştıran araştırmacılar olmalarına karşın burada küçük bir köyün başına gelen gizemli olayları çözmeye koyulur ve filmin sonunda köyü hem esrarlı lanetinden hem de başındaki zalim Fransız subayından masallardaki çeşitli klişeler yardımıyla kurtarırlar. Filmde kardeşler, açıkça rasyonalizm karşıtlığını temsil ederler ve savaştıkları karakterin ise katı bir biçimde rasyonel, köylülerin batıl inançlarına karşın (ilerlemeci) moderniteyi temsil eden bir Napolyon subayı olması tesadüfün ötesinde bir durumdur.

Napolyon doğrudan veya dolaylı yollardan dönemin önemli karakter özelliklerini ifade eder hale gelmiştir. Ordusu Avrupa'da ardı ardına zaferler kazanıp etkili bir imparatorluk kurarken rasyonalizm ve katı bir bireyselliği de temsil eder. Napolyon'un genel toplum değerleri ve geleneklerine aldırmazcı bireyselliği ölümünden çok sonra bile etkisini sürdürür. Örneğin Dostoyevski onu, Raskolnikov aracılığıyla gelenek ve sorumlulukların pahasına bireysel çabayı ve özgürlüğü kutsayan devrici bir mertebeye koyar.

“Raskolnikov'un teorisine göre “her suç fiiline bir hastalık eşlik eder”, ve insanlar bu noktada olağan ve olağanüstü diye iki gruba ayrılır. Olağanüstü insan, gerçekleştiğinde tüm insanlığa yarar sağlayacak kendi “düşünce”sinin yoluna çıkan birine karşı suç işleme hakkına sahiptir. Bütün kanun koyucular (Napolyon gibi) aslı bir suçludur ve eğer işe yarayacaksa kan dökmekten geri durmazlar. Sıradan –muhafazakâr, sabit fikirli- insanlar sadece itaat etmeyi ve üremeyi bilir. Olağanüstü olanlar, yani yeni bir söz söyleyenler, şimdiki zamanı daha iyi bir şey uğruna yok ederken, şimdiki zamanı kontrol eden kitleler, bu suçluları çoğunlukla ip-te sallandırır, oysa sıradan insanların gelecek kuşakları onlara tapınır. Bu olağanüstü olanların bazıları cezadan kurtulup şimdiki zamanda zafere ulaşır.”<sup>18</sup>

<sup>18</sup> F. Lentricchia & J. McAuliffe; **Katiller, Sançılar ve Teröristler**, çeviren: Barış Yıldırım, Ayrıntı Yayınları, Sanat ve Kuram 2004, 62 s.

Bireysel öz tanımlama, kendini bulma, bağımsız bir yoldan ilerleme, amaca ulaşmak için bireysel seçimler yapma, devlet ve kurumların bireye hizmet için var olması gibi nosyonlar bir anlamda individüalizmin romantize edilmiş halleridir. Buradan hareketle kendi doğrultuları veya amaçları doğrultusunda ahlak ve geleneğe aldirmeden, dünyayı değiştirme peşindeki karaktere Goethe'ye atıfla *faustian* tanımlaması yapıldığı kadar *Napoleonic* de denilebilir.<sup>19</sup>

Aydınlanmacı rasyonalizmin hoşnutsuzluklarına işaret eden diğer bir romantik vizyon ise, ortaçağ kültürü (medievalizm) ve ondan beslenen Gotik romanıdır.

“(Bunlardan) ilki Horace Walpole’un perili bir kalede geçen ve (...) bir takım gizemli görüntüleri içeren *Castle of Otranto*’sudur(1765). Bu tarz şeyler Ann Radcliffe ve M.L. Lewis (*The Monk*) gibi yazarlar tarafından popülerleştirilmiş ve diğer ülkelerde Eugène Sue(Fransa) ve Edgar Allan Poe(ABD) gibi yazarları etkilemiştir. Denge ve rasyonalizm gibi Aydınlanma ideallerini reddederek, okurlar, hevesle, korkutucu gizemli güçlerin pençesindeki dehşete düşmüş kahramanların, histerik, gizemli ve tutkulu maceralarını izlerler. Modern korku romanları ve kadın romanslarının her ikisi de Charlotte Bronte’nin *Jane Eyre* ve kardeşi Emily’nin *Uğultulu Tepeler* gibi başyapıtlarından dönüştürüldüğü üzere Gotik romansın ardıllarıdır;. Diğer bir klasik Gotik yapıt ise Mary Shelley’nin, genellikle modern bilimkurgunun da öncülü sayılan *Frankenstein*’dir.”<sup>20</sup>

Mary Shelley, daha sonra bir tür oluşturacak çalışması ile dönemin sosyal belirtilerinden birinin kristalize olmasına önyak olur: Aydınlanmış sanayi toplumu sonrası, ilerlemeye ve bilimin faydacılığına karşı inançsızlık. Çoğunlukla korku edebiyatına yorulan *Frankenstein*, bilimkurgu yazınının bilimsel ilerlemelerin hazırladığı apokalips düşüncesinin örneğini verir.

“Korku sinemasının sahiplendiği bu efsanenin temelinde hiçbir fantastik kurgu yoktur aslında. Başkahramanı Victor Frankenstein, bir kimya profesörüyle yaptığı konuşmadan sonra simya deneylerini bir kenara bırakarak gerçek bilime yönelir. Sonra da büyük, Faust-vari eserini ortaya koyar: insan vücudunun parçalarından bir yaratık oluşturmak ve onu, içine bir yaşam kıvılcımı üfleyerek canlandırmak.(...) İlk yayımın önsözünde, yazar, romanın fikrini, Charles Darwin’in dedesi Erasmus Darwin’in evrim teorisinin habercisi sayılabilecek *Zoomania* ve *The Temple of Nature* çalışmaları hakkında Byron Shelley ile yaptığı uzun

---

<sup>19</sup> Tanımlama [Paul Brians](http://www.wsu.edu:8080/~brians/hum_303/romanticism.html), **Romanticism** [http://www.wsu.edu:8080/~brians/hum\\_303/romanticism.html](http://www.wsu.edu:8080/~brians/hum_303/romanticism.html) Kaynağından alınmıştır.

<sup>20</sup> P. Brians, **A.g.k.**

konuşmalardan esinlenerek oluşturduğunu açıklar. Canavar Frankenstein farklı kökenden alınmış hücrelerin oluşturduğu bir yaratıktır. Zamanın usullerine uygun olarak yapılan bir deneyin ve bunu izleyen yaşam kıvılcımının sonucudur. Mary Shelley aynı zamanda bilim kurgunun önemli bir temasının ilk örneğini vermiştir: araştırmaları ve buluşları kendini aşan bilim adamı örneği.”<sup>21</sup>

Shelley'nin gotik romanındaki, moderniteye kuşkucu, bilisel ve teknolojik ilerlemenin potansiyel tehlikelerine karşı öngörüsül yaklaşım edebi bir tür olarak bilim kurgu yazınına geniş bir kaynak sağlamıştır. Ayrıca günümüzde bilimsel gelişmelerin toplumun azımsanmayacak kesiminde kuşkuyla karşılanması ve spekülatif bir hale gelmesi(özellikle genetik alanındaki gelişmeler güncel Frankenstein veya Dr. Moreau olmaya adaymış gibi basında spekülatif haber niteliği taşıdığı da hatırlanırsa), ekolojik felaketlere karşı kehanetsel söylemler veya marjinal apokaliptik yorumlar gibi canavarlar yaratan bilim adamları veya uygarlığın sonunu hazırlayan teknolojik gelişmeler anlatılarının oluşumuna da katkıda bulunmuştur.

Burada amaçlanan tüm bunları bir genellemeye sığdırmak değil, Aydınlanma sonrası çıkan bu ilerlemeye karşı hoşnutsuzluk veya güvensizlik sendromunun, güncelde hala varlığını koruyan sosyal bir eğilim olduğunu tespit etmektir.

“*Katiller, Sanatçılar ve Teröristler*” adlı incelemelerinde F. Lentricchia ve J. McAuliffe, rasyonel bir biçimde ıslah etme ve bunun öngörülemeyen, potansiyel tehlikelerine karşı tepkiye işaret ederek üç yazarı birlikte okur: M. Shelley, DeLillo ve *Unabomber* manifestosunun yazarı Theodore Kaczinsky.

“Kaczinsky'nin Manifesto'su ve Mary Shelley'in Frankenstein'la(1818) başlattığı ve DeLillo'nun *White Noise*'unda (1985)(Beyaz Gürültü) zirveye çıkan edebi çizgi, bütün güçleriyle, aydınlanmış zihne ve moderniteye karşı durur. Dr. Victor Frankenstein'la, onun yarattığı canavarı ayırt edememe şeklindeki yaygın yanlış,- genelde Frankenstein'ın canavarın ismi olduğu sanılır- çok şey anlatır. Bu canavar; insanlığın iyiliği amacıyla giriştiği işlerin sonuçlarını kontrol edemeyen bir iradenin vücut bulmuş hali, Frankenstein'ın ölümü yine amacının, istenmeyen vahşi yan etkisi değilse nedir?”<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Jaques Baudou, **Bilim-Kurgu**, çeviren: İpek Bülbüloğlu, Dost Kitabevi Yayınları Mart 2005 Ankara, 20 s.

<sup>22</sup> F. Lentricchia & J. McAuliffe; **y.a.g.e.**, 39 s.

Gotik roman aynı zamanda, ortaçağ kültürünün fantastik anlatıları ve efsanelerinden beslenmiştir. Grimm Kardeşler'in derlediği halk maslarındaki doğüstü olaylar ve yaratıklar (periler, büyüler, cadılar vs.) esin kaynağı haline gelir.

Bunun, günümüz kültüründe gözden kaçamayacak denli büyük pazar oluşturmuş popüler versiyonu ise ortaçağ ve pagan dönemi söylencelerine benzer fantastik kurgulara olan ilgidir. Şövalyeler, ejderhalar, büyücüler ve diğer fantastik yaratıkların yaşadığı bir dünyayı kurgulayan egzotik evrenlerde geçen, J.R.R.Tolkien'in, "Yüzüklerin Efendisi" üçlemesini model alan roman serileri ve *Dungeons and Dragons* gibi Fantasy Role Play oyunlarının yaygın bir takipçi kitlesi bulunmaktadır. *Fantasy* kültürünün ilginç bir yönü, hayranlarının rol oyunları aracılığıyla, hikâyelerdeki fantastik karakterlerin rollerine bürünerek, bu kurgu evrende kendi hikâyelerini canlandırabilmekte ve aktif olarak katılabilmektedir.

Türün genel özelliklerini J. Baudou'nun bilimkurgu türlerinin derlemesini yaptığı kitabından buraya alıntılırsak:

"-Ortaçağ toplumları tipinde ve içinde bir 'sınıfın' sihirli güçlere sahip olduğu bir toplumu tanımlaması

—Folklorlardan, peri masallarından ya da mitolojiden alınmış kişilerin kullanımı: elfler, tek boynuzlular, ejderhalar vb.

—Fantasy'yi birçok yönlü bir edebiyat çatısına yerleştiren arayış teması

—Kötü(Sauron) ile İyi(Gandalf), kara büyüyle ak sihir arasındaki karşıt güçler savaşı"<sup>23</sup>

*Fantasy*, Baudou'nun da yaptığı tanımlamayla, tam olarak bir kaçış edebiyatıdır ve bu yönüyle rasyonalite karşısında yer alır. Yine son yıllarda sinemalarda sıkça gösterime giren bu tarzın ürünü filmler çoğu kez sinema endüstrisinin senaryo sıkıntısına bağlanırken, sosyal eğilim ve ilgi göz ardı edilmektedir.

Romantik eğilimlerin tüm bu semptomlarını/belirtilerini incelerken başvuru niteliğinde ele alınabilecek nosyonlar arasında- tarihsel ve sosyal bağlamlara dahil bir biçimde- sonsuzluk, nostalji ve ütopya kavramları bulunmaktadır; ve bu kavramlar aynı zamanda birbirleriyle ilişkili olarak inceleneceklerdir.

---

<sup>23</sup> Jaques Baudou; y.a.g.e., 125 s.



Romatizm, erken-kapitalist modernitenin eleştirisini bir yitim duygusu aracılığıyla da ortaya koyar. Akıl rasyonelleşmesiyle insani bir bütünlük duygusu yitimidir bu. Modernitenin insana unutturduğu ya da onu yabancılaştırdığı değerler artık bir yoksunluk ya da sürgün tanımı ile birleşir. Friedrich Schlegel “sürgün yasının söğütleri altında ruh” sözleriyle bu duyarlılığa değinir.<sup>24</sup> Büyüsü bozulmuş ve mekanikleştirilmiş dünyada ruhun/manevi duyarlılığın yitimidir bu. Romantik arayış ya da alegorik mottosuyla *mavi çiçeğin aranması*, yitirildiğine inanılan bu değerlerin(dolayısıyla modernitenin zararlı etkilerine maruz kalmamış bir dünyanın) yeniden keşfinin ifadesidir. Bu arayışta yeniden keşfedilmek ya da geri dönmek istenen manevi yurt, altın çağ, kayıp atlantis, cennet gibi mitik bir nostalji yönelimi taşır. Schiller’in modern bireyin karşısına koyduğu akıl ve hayal gücünün ideal bir bütünlüğünde yaşayan Grek kahramanları yeniden hatırlanabilir. Hatta ‘romantik’ kelime anlamı ve kökeni bakımından geçmiş, ortaçağı işaret eder. Geçmişte ya da zamanlar üstü var olduğuna inanılan ‘olmayan ada’ arayışı, ruhun koparılıp sürgün edildiğine inanılan ‘gerçek’ değerlerine dönüş yolunun aranması, modern yabancılaşma olgusunun yarattığı krizle başa çıkma yöntemleri olarak karşıya çıkar.

“İnsan kendi ocağına dönmeyi şiddetle arzular, tinsel anlamdaki vatanına dönmek ister, işte romantik tavrın bağrında görülen şey de özellikle nostaljidir. Şimdiki zamanda eksik olan şey, vaktiyle az ya da çok uzak bir geçmişte vardı. Bu geçmişin temel özelliği, şimdiki zamandan farklıdır: Modern yabancılaşmaların henüz var olmadığı bir dönem. Nostalji, pre-kapitalist bir geçmişe yönelir; ya da en azından modern sosyo-ekonomik sistemin tam anlamıyla gelişmediği bir geçmişe yöneliktir. Böylece, geçmiş özlemi, nostalji- İngiliz Romantiklerindeki bu özelliği yorumlamış olan Engels’in deyişiyle- kapitalist dünyanın eleştirisine ‘sıkı sıkıya bağlıdır’”<sup>25</sup>

Uzak ve belirsiz bir geçmişin, ütöpik, nostaljik idealleriyle hayale dalan romantik vizyonun imdadına *egzotizm* yetişir. Hatta ilk egzotik mekânlar arasında çok da uzak olmayan İspanya, İtalya, Yunanistan ve -Napolyon’un fetihleriyle beraber eski uygarlıklarına yeniden ilgi duyulan Mısır’ı da unutmadan-Kuzey Afrika yer alır. Buralarda eski uygarlıklara ait harabeler kaybolmuş *Arcadia* düşüncesi için zemin hazırlamış ve Byron ve Shelley gibi romantik literatürün başat figürlerinin düzenlenmiş şehir karşısında bu mekânların melankolilerini oluşturmalarına olanak

<sup>24</sup> F. Schlegel’den alıntılan Michael Löwy-Robert Sayre, **y.a.g.e.**, 28 s.

<sup>25</sup> Michael Löwy-Robert Sayre, **a.g.e.**, 28 s.

tanımıdır. Romantik egzotizm, nostaljik sızlanmaya uzak geçmişe ait imgelemlerle cevap verir; çünkü nostaljik arzular ideal ve varsayılan bir *Altın Çağ*'ın hayaliyle ve onun romantize edilmiş imgelemleriyle avunur. Bu durumun açlığı sadelik, otantiklik ve sahiciliğin oluşu varsayılan idealize geçmiştir ve bu geçmişin tam anlamıyla yok olmuş ve hatta tecrübe edilmekten uzak oluşu onun lehine işler. Bu yüzden nostaljik duygulanım her zaman yaşandığı anla ilgili bir durumdur; yani geçmişten çok günümüzle alakalı bir alana işaret eder, ve mükemmelleştirilmiş bir geçmiş düşüncesini içerir. Daha sade, saf, ahenkli ve güzel geçmişin *Altın Çağ*'ı; karmaşık, kirli ve zorluklar veya insan doğasına aykırılıklarla dolu bir şimdinin karşısına konur.

*Şimdi* 'nin, bireyi, bu kadar da sızlanmaya iten kötülüğü nerededir?

Hiç de yeni olamayan, sanayi devri sonrasında beri atalarımızın sahip olduğu ve modernitenin, bireyin yaşantısı üzerinde yarattığı krizle beraber ilerleyen, bilimsel ve teknolojik ilerlemenin günün birinde sonu hazırlayabileceğine dair bir teknolojik apokalis korkusuyla yakın ilişki içerisindedir bu hoşnutsuzluk. Aydınlanma ve endüstriyel devrim öncesi kırsal yaşantıya sahip atalarımız da ilerlemeye karşı kuşkucu ve doğal olduğu varsayılan böyle bir yaşantıya bu kadar istekliler miydi acaba? Bu konuda, daha öncelikli apokaliptik korkularımızın doğanın başa çıkılamayan güçleri ve felaketleriyle ilgili olduğu söylenebilir. Yine de dünya daha “uygar” ve “güvenilir” hale geldikten sonra, bir başka deyişle günümüz anlamında bir şehir yaşantısına geçiş başladıktan sonra doğadan pastoral anlamda bir zevk almak daha da mümkün hale gelmiştir.

Paradoksal olarak Sanayi Devrimiyle beraber Avrupa'nın ormanlık vahşi alanları zamanla yok edilip, düzeltilmiş, ehil ve yapay çevreler oluşurken doğanın güzelliğine karşı böyle bir tat, ya da ‘doğal güzelliklerden haz alma durumu’ da oluşmaya başlar. Çünkü şimdi bireyler, doğanın yok edici güçlerine karşı korku duymadan gezinme özgürlüğüne sahiptir. Ayrıca endüstriyel bölgelerin oluşumu ve düzenli bir şehir yaşantısının da sistematiğe oturan bir biçimde-çalışma saatleri, boş zamanlar- oluşmaya başlamasıyla, şehirli kitlenin kendi gündelik yaşantıları ve doğal, endüstriyelleşmemiş kır yaşantısı arasındaki farkın görülebileceği bir aralık doğmuştur. İnsanlar şimdi bundan zevk alabilir hale gelmişlerdir çünkü ellerinde

olmadan onun bir parçası değillerdir; ancak onun romantize edilmiş hayaline hayranlık duyabilirler.

19. yüzyılın başlarında doğa ve insan birbirleri karşıt kutuplar olarak tasarlanmaya başlar ve böylelikle yok edici güç doğadan alınıp insan eliyle üretilmiş potansiyel tehlikelere atfedilir hale gelmiştir. Mary Shelley'den beri yazarlar ilerlemenin istenmeyen yan etkilerinin, doğaya karşı gücü ele geçirmiş insanın potansiyel tehlikelerinden bahsederken Unabomber, Theodore Kaczynski gibi bir radikal, eylemlerini, sanayi toplumunun doğayı rasyonel bir biçimde kontrol altına alma mekanizmasının insani ve doğal olanı sekteye uğrattığı inancıyla gerçekleştirir. Teknolojik saati geriye çevirip, bilisel ilerlemenin insan hayatı üzerinde meydana getirdiği etkilerden uzaklaşarak, çoktan beri unuttuğumuz doğal yaşamı ve insani olanı önerir kendi de küçük bir kulübede münzevi hayatı yaşayan Kaczynski.

“Endüstriyel sistem yıkılmalıdır.” önsözüyle başladığı manifestosunun girişinde sanayi devrimi ve sonuçlarını, insan soyu için bir felaket olarak tanımlar ve doğal yaşantının dengesini bozmakla suçlar. Metnin devamı boyunca teknolojik apokalips tasarısı yoğun olarak işlenir. Endüstri devrimi öncesi doğanın egemen olduğu dünya daha istikrarlı ve sağlıklı olarak değerlendirilirken modern toplum teknolojik sürecinin doğal olmayan koşullarından-aşırı nüfus artışını destekleyen modern, iyileştirilmiş tarım gibi- muzdariptir. Çünkü artık amacı, biyolojik fonksiyonlarını devam ettirmek için çaba sarf etmek yerine- ki artık bunlar için minimum çaba yeterlidir- kendine tatmin verecek yapay etkinlikler (bilim, matematik, mühendislik gibi) bulmaktır. Bunlar karşısında Kaczynski, ütopyasını doğada bulur.

“Doğa birçok nedenden ötürü ta anlamıyla mükemmel bir teknoloji karşıtı idealdir. Doğa teknolojinin tam karşıtıdır. Doğa kendi başının çaresine bakar: O, tüm insan toplumlarından çok daha önce ortaya çıkan kendiliğinden bir yaratıydı.”<sup>26</sup>

Görüleceği üzere Kaczynski'nin manifestosu 18. yüzyıl sonu, kimi zaman nerdeyse panteizme varan doğanın yalnızca pozitif bilimlerle kavranamayacağından yakınan düşünürlerin retoriğine yakın duran bir söylem biçimine sahiptir. Bu biçim ki

---

<sup>26</sup> Theodore Kaczynski, “**21. Yüzyılın arifesinde Ani bir Manifesto**” Online edebiyat arşivi <http://epigraf.fisek.com.tr>

karşılığını Caspar David Friedrich'in, Katolik Ortodoksluk veya dinin akılcı yöntemlerle uzlaştırılmasına karşı doğanın groteskliğini tanrının var oluşunun bir nevi mistik yansıması olarak gören melankolik atmosferli üretimlerinde bulur. Yine 18.yy sonundan bir bakış açısı I. Berlin'in Alman romantizminin tam anlamıyla hakkı verilmemiş kuramcılarında biri olarak gördüğü Johann Georg Hamann'dan bahsedilebilir. Hamann'ın öne sürdüğü birçok çağdaşı gibi Voltaire'in bir takım evrensel doğrulukların tüm insanlığın isteği olan mutluluk, doyum ve barış getireceği düşüncesine insanların asıl istediklerinin bilimsel bir erdem dürtüsüyle yaratılan barış değil yeteneklerinin şiddetli bir yaratıya dönüşmesi görüşüdür. Ki bu şiddet Diderot'nun günümüzden çok önce sanatçılar ve suçlular arasında bir yakınlık kurması, kuralları çiğneme ve makulleştirilmiş evcil var oluşa karşı çıkmalarına dair saptamasında da kendisi gösterir.

#### **1.4. Romantik Doğa Nosyonu, Ütopya ve Nostalji**

Doğa ve insanın birbirine karşı kutuplar şeklinde nosyonlar haline gelmesi, bizleri bu karşıtlığın potansiyel tehlikelerine karşı uyaran anlatılar kadar ilhamını doğa, doğadaki vahşilik, el değmemişlikten alan bir kaçış vizyonunu da üretir. Aktivist bir söylem bu karşıtlığın oluşturduğu hoşnutsuzluğu sert bir biçimde ifade ederken yine aynı hoşnutsuzluk geri bakmacı bir kaçış olarak nostaljiye yönelir ve ütopyist bir geçmiş kavramını romantize eder.

Bununla birlikte tarihsel olarak da romantik dönem bireyin doğanın vahşiliğine ilgi duymaya başladığı ve günümüze kadar arzulanan ideal doğal manzara kavramının oluşmasını etkileyen bir dönem olagelir. Tüm bunlara yine doğanın güncel, klişeleşmiş popüler imgeleri de eşlik eder: palmiye ağaçlarının denize eğildiği beyaz kumlu güney adaları-gündelik dilde egzotik denilince akla gelen ilk imgelerden de birini oluşturur-, sık ormanlar içerisinde doğa manzaraları, kırsal mekânlar, ihtişamlı dağlar gibi. Bütün bu bilindik, banal imgeler, günlük jargonda, kistch örnekleriyle beraber bir doğal yaşama dönüş, şehir yaşantısından uzaklaşma melankolisini yaratırlar.

Romantizm'in doğa nosyonundan bahsediliyorsa eğer, bu kavramın en sofistike örneklerini üretmiş ve güncel sanata değin geri dönülüp bir saygı duruşu yapılmadan geçilemeyen sanatçılardan biridir Friedrich. Aynı zamanda Friedrich'in doğaya yaklaşımı belirgin bir teozofi de içermektedir. Bu kısaca kaynağını, ya da tanrısal varoluşu doğanın yüceliğinde bulan bir yaklaşım olarak tanımlanabilir. Friedrich'in doğa manzaralarına çoğunlukla bir sonsuzluk bir *abyss*\* düşüncesi eşlik eder. Sanatçının resimlerinde bulunan figürler genellikle sırtı izleyiciye dönük bir biçimde tefekküre dalmış figürlerdir ve izleyici onların arkasından bu figürlerin baktığı ya da işaret ettiği manzarayı izlemeye yönlendirilir. Bir başka deyişle figür doğa karşısında aşkın bir deneyimin temsili olarak kompozisyona dâhil olur. Günümüze değin yücelik arz eden bir manzara karşısında yalnız duran figür zaman zaman trans haliyle, meditatif bir durumla ama çoğunlukla romantik bir tefekkürle özdeşleştirilmiştir Tarihsel bağlamda ise Friedrich'in doğa melankolisi Kilise'nin aydınlanmayla beraber rasyonel çizgisi ve artık ticari hayatı elinde tutmaya başlayan burjuvazinin seküler şehir yaşantısı ile doğrudan ilgilidir. Görülenin altında olan ya da görülme de varlığı doğanın yansımada yüceliği ve sonsuzluğunda hissedilen tanrısallık panteizme yaklaşan bir çerçevede ortaya çıkar.

Caspar David Friedrich'in manzara resimlerindeki dini yaklaşımları ile Alman Romantizmi'nin önemli düşünürlerinden biri olan Friedrich Schleiermacher'in (1768–1834) teolojik felsefesinde belirgin bir paralellik gözlemlenebilir.<sup>27</sup> Romantikler, Aydınlanma'nın duyguları rasyonelleştirmesine karşı mantığın zaafını ortaya çıkarır ve aşkın duygulanımların itibarını geri iade eder. Öznel bilginin altını çizerken, bilginin farz edilen evrensel standartlarının üstünlüğüne karşı çıkarlar. Romantik figürler individuellik ve farklılığı vurgularken mutlak bir birlikte aynı anda var olan varyasyonları da tartışır.

---

\* sonsuz, dibi olmayan çukur

<sup>27</sup> Detaylı karşılaştırma için bkz. Kristina Van Prooyen, **The Realm of the Spirit: Caspar David Friedrich's artwork in the context of romantic theology, with special reference to Friedrich Schleiermacher**, Journal of the Oxford University History Society, 2004, <http://users.ox.ac.uk/~jouhs/hilary2004/prooyen01.pdf>

Bu yaklaşımla hem Friedrich hem de Schleiermacher, Tanrı'nın vizyonlarını gündelik hayat içerisinde bulur. Aynı zamanda dini düşüncede bireyselliğin gerekliliğini vurgularlar, böyle tamamen kişisel olan bir dini tecrübenin bireye has olduğu için tarif edilemeyeceğini iddia ederler. Kişisel dini duyguların, dogmatik dini yönelimler yerine, el değmemiş doğanın görkemliliğinde uyarıldığı görüşünü desteklerler.

Romantizmin 17. ve 18. yüzyıl entelektüel düşünce üretimine kesinlikle karşı olduklarını söylemek hatalı olacaktır. Her ne kadar yaşanan aynılık krizi ve katı rasyonalizasyon karşıt hareketlerini ve ihlallerini doğurmuş olsa da Romantikler pozitivist düşünceyi şeytan olarak görmektense düşünce ve hislerde de dâhil olduğu daha geniş bir çeşitliliğe ulaşmak için entelektüel bir genişleme talep etmişlerdir. Aydınlanmacı düşünürler kılavuz olarak mantık ve nedenselliği alırken romantik düşünür daha çok duyguların rehberliğini seçer.

Böyle bir entelektüel ortamda romantiklerin iddiası gerçek bilgiye ulaşmanın rasyonel düşünme yanında yaratıcı yorumlamadan geçtiğidir. Bu anlamda Friedrich ve Schleiermacher, ampirik bilgi ve öznel ruhaniliğini kaynaştıran bir yaklaşım ortaya koyarlar.

Örneğin Friedrich'in yapıtları aşkın duygular uyandırırsa da geleneksel anlamda bir dini alegorik sahneler taşımazlar, İncil ikonografisine ait dini simgelere rastlanmaz. Ancak bunun yerine denilebilir ki manzara resmini seküler bir düzlemde dini bir yönelime taşımıştır. Robert Rosenblum, Friedrich'in başarısının 17. yy. Flaman manzara, deniz ve janr resmi geleneğini dini hedeflerle bir araya getirebilme olduğunu belirtir.<sup>28</sup>

Friedrich ve Schleiermacher hem Aydınlanmanın hem de Ortodoks Hıristiyanlığın genel çatısına karşı dururlar. Hümanizm ve reform sonucu

---

<sup>28</sup> R. Rosenblum ve H. W. Janson, **Art of the Nineteenth Century, Painting and Sculpture** Thames & Hudson, Londra 1984, 86 s.

çatırdamaya başlayan din, Aydınlanma döneminde deizm\* ve ateizm'e doğru yol alır. Deistler özellikle dinin doğaüstü bir biçimde açıklanmasına karşı çıkarak onu rasyonel akılla uzlaştırmaya çalışırlar. Ancak romantik karakterin, tüm sistemlerin rasyonelleştirilmesine karşı çıkaran modern zamanın ruhani öncülüğünü üstlendiği hatırlanırsa, Schleiermacher gibi düşünürlerin dini dogmacı ve muhafazakâr bir biçimden ele almadığı anlaşılabilir.

Schleiermacher'ın din üzerine yazıları Aydınlamacı deizm'e düşmanca yaklaşır ve meşru bir tanrının yarattığı dünyadan ayrı bir biçimde var olamayacağını iddia eder. Dini ancak aşkın bir entelektüelin algılayabileceği sezgisel bir şey olarak tanımlar. Ancak aynı zamanda inancın kurumsallaştırılmasına ve genelleştirilmesine karşı durur. Bu ortamdaki dini yaklaşım için daha çok panteizme yakın duran bir mistikliğe sahiptir denilebilir.

Schleiermacher yanında dönem teolojik anlayışına katkıda bulunmuş insanlar arasında Hamann'ın öğretileri de bizi bu mistik vitalizm anlayışına götürür. O da çağdaşı gibi deistlerin din ve pozitivist bilimi uzlaştırma çabalarından rahatsızlık duyarak tanrının göstergelerini bizzat doğa ve tarihte bulunduğu inanıyordu. ,

Schleiermacher din üzerine yazdıklarında Aydınlanmayı dinin gerilemesine neden olmakla ve bireyleri sistematize bir işleyişin parçası haline getirmekle itham eder, böylelikle birey dine ve doğaya yaklaşımında kendi duyarlılığını kaybetmektedir. *“O, gerçekliğin doğasının deneysel ya da rasyonel yollarla deneyimlenebilir olmadığını, dolayısıyla gerçekliğe dair kesinliğe ve doğruluğa mistik deneyim yoluyla ulaşılabilirliğini iddia eder.”*<sup>29</sup>

Bu durum Friedrich'teki geleneksel Hıristiyan ikonografisinden arınmış doğa kilisesi ve inancın doğadaki göstergeler dolayısıyla uyarılması düşüncesini etkilemiştir. Luther sonrası özellikle kuzey Almanya'da Protestanlığının da bu duruma katkısı olur çünkü Protestanlık Katolik öğretilerinin dışına çıkarak dini

---

\* Tanrının varlığının akıl yoluyla kavranabileceğine inanma

<sup>29</sup> Besim F. Dellaloğlu, **y.a.g.e.**, sf.65

bireyselleştirmiştir. Ayrıca Aydınlanma esnasında Katolikliğe karşı çıkılmış olmasının dışında Almanya’da materyalizm çok da etkili olmamıştır.

Freidrich’e gelindiği zaman ruhani özellikler ve doğal fenomenler doğa içerisinde tefekküre dalmış bir vaziyette tasvir edilen figürler arasında belirdin kılınmıştır. Sonsuzluğu temsil eden doğa içerisinde duran yalnız figür çoğunlukla kutsal bir coşkuyla kendinden geçmenin alegorisidir. Friedrich, didaktikliğe kaçmadan, doğanın dini anlamda uyarıcılığını resmeder.

Bu dönemin teolojik bireyin gündelik hayatta kendi başına ilahiyatın farkına varabilmesi düşünceleriyle paralellik içerisindedir. Sanatçının kendisi de formüle edilmiş sistematik dinin ve rasyonalitenin karşısında duran bir figürdür aynı zamanda.

Manzara konusu günümüzde hala tüm bu karşıtlık geldiği ütopya, nostalji ve gündelik yaşamdan hoşnutsuzluk bağlamlarında güncel sanat için de geçerli bir alan teşkil eder. Robert Storr, manzara geleneğini kullanan sanatçılar için bir ayırım yapar ve bir grubu sembolist, öykülemeci bağlamda-uygarlığın geldiği meşum hal ve ona karşılık barışçıl doğa tasarısının versiyonu olarak- kullananlar olarak değerlendirirken, diğer bir kısım sanatçıyı ise izleyicinin beklentileri üzerinden hareketle ve onu manipüle etme acıyla manzarayı kullananlar olarak ayırır.<sup>30</sup>

Bunlara farklı örneklerden biri olarak 9. İstanbul Bienali’nde de yer almış sanatçı Nedko Solakov’un 2000–2002 tarihli *Romantic Landscapes with Missing Parts* (resim 2) serisi ele alınabilir. Bu serideki çalışmalar Alman romantik resim geleneği, özellikle de Caspar David Friedrich’e bir atıfla beraber yine romantik peyzaj resmi geleneğinin popüler uyarlamalarının da izinden gider. Gün batımı karşısında dramatik dağ manzarası, ateşin etrafında oturan insanlar ve deniz manzarasını seyreden romantik çift gibi alışıldık konular popüler bir banalite içerisinde izleyicinin önüne çıksa da;

---

<sup>30</sup> Storr’dan aktaran Hilarie M. SHEETS; **Reinventing the Landscape**, [http://www.artnewsonline.com/pastarticle.cfm?art\\_id=875](http://www.artnewsonline.com/pastarticle.cfm?art_id=875)



resimlerde fark edilen dağın denizdeki yanmasının olmayışı, ateşin etrafında olması gereken insanların yokluğu, âşıkların oturması gereken bankın resmedilmemiş olması gibi eksiklikler, seriyi ironik bir mizah duygusuyla da birleştirerek aktarımını olanaklı kılar. Solakov'un romantizmin etkisinin popüler tarihiyle ilgilendiği daha doğrudur; Caspar David Friedrich, John Constable, J.M.W. Turner ve Kuzey Avrupa resminin manzara geleneğinin parodik bir versiyonuyla romantizmin hem gündelik anlamda naif algısıyla romantik resmin *leitmotiv*lerinden mizansenler oluşturur.<sup>31</sup> Bu mizansenlerin yakın bir diğer örneği Komar ve Melamid'in çeşitli ülkelerde yaptıkları anketlerden yola çıkarak oluşturdukları *Most Wanted* serileri de, genelin beğenisi veya görmek istedikleri seçeneğinden işlemektedir. Bu seriyi farklı birçok noktadan, ana akım algısı, muhafazakâr değerlerin içten içe devam eden yapısı, toplumun genel beğenisi veya zevki diye genel tanımlamaların işlerliği gibi noktalardan okunması mümkündür. Ancak tüm anketler gibi buradaki anketlerin de ortaya koyduğu istatistik verilerden hareket edilirse ilginin romantik manzara geleneğinin (özellikle *Hudson River* ekolünü hatırlatır biçimde) kitsch bulunabilecek uyarlamalarına olduğu görülecektir. Burada yapılan okuma, sanatçıların parodik yaklaşımından çok, anket verilerinin en çok arzu edilenin neredeyse *arcadia-vari* bir peyzajda geçen kırsal pastorallikler olmasından hareketle bireylerin gündelik hayatın üzerine çıkan bir özgürlük aralığı olarak ütopyik bir doğal yaşantıya bakmaktan aldıkları hazza işaret eder.<sup>32</sup> Buradaki değerlendirme günümüzde romantik kaçış düşüncesinin bir temsili olarak da ele alınabilir.

Romantik karakterin sanayi devrimi sonrası oluşan sosyal güvensizlik ve korkuları hala Jameson'ın geç kapitalist toplumunda nostaljik altın çağ ve kırsal ütopyalar şeklinde geçerliliğini koruyan bir sendrom olarak karşımıza çıkar.

Köken bakımından Grekçe “*ou*”(yok) ve “*topos*”(yer) kökeninden gelen ütopya sözcüğü hiçbir yer veya olmayan ülke anlamındadır, ancak yine Grekçe *outopia* (hiçbir yer) ve *eutopia* (iyi yer) kavramlarına eş zamanlı olarak atıfta bulunabilir. Fakat

---

<sup>31</sup> Detaylı bilgi için Gökçe Süvari; **Nostalji Kavramı Çerçevesinde Günümüz Sanatında Öykülemeci Tavrın İncelenmesi**, Uygulamalı Lisans Tezi Kapsamında Hazırlanan Araştırma Raporu, İzmir 2003

<sup>32</sup> Bkz. a.g.e

sözcüğün modern kullanımı ilk anlamına daha yakındır. Thomas More'un 1516'da yayınladığı *Ütopya*'sında ideal ve eşitlikçi bir toplum yapısını, Amerigo Vespucci'ye keşiflerinde eşlik eden Raphael Hythlodæus adlı bir denizcinin ayak bastığı Ütopya adasından yola çıkarak onun ağzından anlatır. More, dönemin toplum yapısının karşı eleştirisini Ütopya adasının idealizmi çerçevesinde oluşturur. Bu tarihten itibaren ütopya var olan sistemin olumsuzluklarına karşı fikirler üretmek ve olması hayal edilen ideal bir varoluş düzlemini çeşitli katmanlarda ifade etmek için yazarlar tarafından tercih edilir hale gelmiştir.

Ancak ütopya doğası bakımından durağandır çünkü zaten mükemmeliyete ulaşmış bir sistemin herhangi bir vektöre doğrusal hareketine ihtiyaç yoktur. Böylelikle bir kere ulaşıldıktan sonra muhafazakâr değerlere sahip olunabilecek bir yerdedir. Bu yüzden ütopya zaman olarak belirsiz bir geçmişe de yönelir ki bu geçmiş insanın çevresiyle en uyumlu biçimde var olduğu varsayılan idealize bir yaşantının hüküm sürdüğü kayıp bir zamandır. "*Ütopya, aynı zamanda, Altın Çağ, yeryüzüne dönüş, Arcadia, ilk insan gibi geçmişe ait temalardan bahsedebilir.*"<sup>33</sup>

Romantik nostalji ise tam da böyle bir varoluşun imgelerinin melankolisini yaratır. Hoşnutsuzlukla beraber özlem duygusu muhatabını varsayılan ideal bir ülkede arar ancak ütopya kelime anlamı olarak da hiçbir yere çıkmamaktadır. Buraya kadar bahsi geçen semptomlarıyla beraber;

"Romantizm: (1) otantik deneyimin cismani tartışmaları ve ona sıklıkla eşlik eden ve onu meşrulaştıran acı çekmede vücut bulur; (2) yer değiştirmiş bir yaratıcı deha teolojisi taşır; (3) politik duruşu, (...), karşı muhalefettir; (4) Değişkenlik kendini ilan etmiş marjinalitenin yapısıdır (5) Normatif, epistemolojik bileşenleri, yeniliğin değerini yükseltir(sürpriz, devrim ve gençlik gibi birbirine bağlı yapılarla sıklıkla karşılaşılr.); (6) Dramaturgisi de uzak bir zaman veya mekânın değerini verir."<sup>34</sup>

Bu maddelerin sağlanması için romantik literatürün kanonik figürlerine – özellikle Byron, Shelley ve Keats'den söz edilirse- ve meşum hayat hikayelerine yeniden bir

---

<sup>33</sup> Jaques Baudou; **y.a.g.e**, 19 s.

<sup>34</sup> Chris Fleming & John O'Carroll "Romanticism" **Anthropoetics-The Journal of Generative Anthropology** Volume XI, no:1 ( Spring/summer 2005), <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap1101/romantic.htm>

göz atmak yeterli olur: Dönemin sosyal değerleriyle uzlaşmayan, politik açıdan muhalif, beden ve bilinçdışı arasında kalmaktan muzdarip, gezgin, egzotist ve trajiktirler.

### **1.5. Bir Yeni-Romantizm Tanımlaması Mümkün mü?**

Romantizm'e devrimci bir nitelik kazandırmış olan karşı duruşlar günümüz çoğulcu makulleştirilmiş platformda tükenmiş görünmektedir. Ancak Habermas'ın, Modernizm projesinin henüz sona ermemiş olduğunu öne sürerek postmodernite tanımlamasına karşı çıkışını hatırlamakta yarar vardır.

Güncel sanat hareketleri, çeşitli sergiler ve küratoryal saptamalar bizi Romantizm'in güncel sanatta yeniden söz sahibi olduğuna dair iddialar ve Neo-romantik tanımlamasıyla karşı karşıya getirmiştir. Toplumsal koşullar, tarihsel olarak dünya çapında yaşanan olaylar buna uygun bir zemin hazırlar gibi görülebilir. Yine büyük ölçekli trajediler ve sistem değişiklikleri yaşanmıştır. Soğuk savaşın bitmesiyle tek kutuplu dünyaya geçilmesi, Sovyetler Birliği'nin çöküşü ile beraber büyük anlatıların çözülmesine şahit oluş ile global terör eylemleri ve ekolojik felaketlerle beraber neo-liberal düşüncenin desteklediği globalizm'im hoşnutsuzluklarının artık görünür bir düzleme ulaşması gibi, adalet ve umut arayışının önem kazandığı bir güncelden beslenen sanatsal çıkarımlar mevcuttur. Bu bağlamda kaçış düşüncesi kadar yeniden ütopyik söylemlerin olanaklılığını sorgulayan kimi zaman aktivist pratikler de gündeme sıkça gelmektedir. Sanatın misyonuna geldiğimiz zaman ise sorgulanması gereken sanatçıların varsayılan Yeni-Romantik vizyonun neresinde durdukları olmalıdır. Romantikler sanatın aşkın ruhani deneyimler ile telafi edici bir katmanına inanmaktaydılar ve sistem muhalifi yönleriyle kitleleri farklı bir dünyanın ve farklı koşulların mümkün olduğuna inandırmaya çalışmışlardır. Günümüzde çoğulcu platformlarda ise her iki düşünce ise makul bir biçimde yer almaktadır: hem nostaljik kaçış düşüncesi hem de umuda bağlanan ve ütopyaya dayalı söylem.

## 2. BÖLÜM:

### MODERNİZM'DEN GÜNCEL SANATA DEĞİN ROMANTİZM'İN ESİNLEDİĞİ DURUŞLAR

Modernizm'in Romantizm'e pek de sıcak bakmadığı bilinmeyen bir durum değildir. Uzun süreler Romantizm terimi, bir sanat yapıtını tarif ederken olumlu bir anlamda değil daha çok yapıtın anakronistik niteliklerini belirtmek için kullanılagelmiştir. Ünlü Amerikan sanat eleştirmeni Clement Greenberg tarafından teorik açıdan tanımlanan Modern Sanat, objenin kademe kademe çözüldüğü, bunun yanında romantik güzellik ve anlatımcılık gibi unsurların, en azından geleneksel 20.yy başı Paris'i merkeze alan sanat tarihi yazını minvalinde, pek de taraftar bulmadığı şeklinde tanımlanmıştır. Empresyonizm ile belirgin bir biçimde başlayan objenin çözüme süreci ve analitik düşünme, non-figüratif resim ile ilüzyondan kendini sıyırdıktan sonra, monokrom yüzey ile beraber diğer bir resimsel eleman renkten de kendini ayırtmıştır. Greenberg'in bu yaklaşımı merkezi daha sonra Amerika'ya taşınmasının yanı sıra Batı Sanatı'na 50'ler ve 60'ların sosyalist gerçekçi figüratif yönelimlerine karşın bir özgünlük alanı da sağlamıştır. Bu genel hatlarıyla, geleneksel sanat tarihi yazınının modern sanatı incelediği lineer gelişim sürecidir.

Post-modernizm teminolojisi telafuz edilmeye başladıktan sonra ise tarihin bu doğrusal ve tek yönlü okunmasının kritiğine ve çoğulcu anlayışların, tariflerin belirmesine şahit olmaya başlarız. Bunun en verimli örnekleri tek merkezli- ya da eleştirel liraturde beyaz, anglo-sakson, erkek olarak da tanımlaması yapılan- tarih yazınının hâkimiyetine ve farklı sosyo-kültürel, etnik ve cinsel kimliklerin bu okuma dışarısında bırakılmasına karşı çıkar; tek merkez yerine, çoğul merkezler önerir. Sonuçta günümüzde, elimizde post-kolonyalist araştırmalar ve kadın, eşcinsel ve farklı etnik kimlik ve ırklara ait insanlara dair özgürleşme hareketlerini merkeze alan ve bunlar üzerinden kültürün tarihine yeniden bakan geniş bir külliyat bulunmaktadır.

Fakat tabii ki tezin ana çerçevesi bu külliyatı burrada incelemek değil, asıl konu olan güncel romantik yaklaşımların eğer mümkünse geçen yüzyıl içerisinde izlerini takip edebilen okumaları araştırmaktır. Bu yüzden Michael Löwy ve Robert Sayre'ın

20.yy tarihini Romantik düşüncenin, sanayi devriminin yarattığı modern uygarlığa ve kapitalist pazar ekonomisine karşı muhalefeti olarak değerlendirdiği ve romantizmin ortaya çıkışındaki pre-kapitalist görüşlerin, 68 hareketleri ve oradan günümüze evrilmesini anlattığı “İsyan ve Melankoli-Moderniteye Karşı Romantizm”<sup>35</sup> adlı yayına, tez çeçevesinde, mümkün olduğunca sık başvurulmaktadır. Bu bölümün başına bir başka alıntılanabilececek olan yazar ise Robert Rosenblum’dur.

## 2.1. Rosenblum’un, Modernizm’i Romantizm Üzerinden Okuması

Rosenblum’un 1972 tarihli “*Modern Painting and the Northern Romantic Tradition (Modern Resim ve Kuzey Romantik Gelenek)*” kitabı, modern sanat tarihini geleneksel olarak sanatsal gelişimin merkez üssü sayılan Paris’ten bağımsız ele alma adına ilk girişimlerden biri olarak kabul edilebilir.<sup>36</sup> Rosenblum’un Kuzey geleneği kökenlerini, Almanya, İngiltere, Hollanda ve İskandinavya gibi ülkelerin sanatında bulur ve Romantizm’i Caspar David Friedrich’ten Mark Rothko’ya kadar bir devamlılık içersinde ele alır. Rosenblum’un bazı örneklemelerine, bu bölümün başında, sözü geçen devamlılık bağlamında yer vermeyi uygun gördüm. Elbette Rosenblum’un önermeleri tartışmaya açıktır. Ancak farklı merkezli, özellikle de romantizm merkezli bir okuma önermesi konu bağlamında önemli. Modern sanatın temel yaklaşımlarını oluşturan birçok özelliğinin 18.yy sonları ile 19.yy başlarındaki dönemde gerçekleşen dönüm noktalarından beslendiğinin farkınladığıyla beraber klasik sanat tarihi yazınının uzun süre romantizmi bitmiş bir akım olarak değerlendirip 1900’lerden sonra bu alana her yeniden yönelimi anakronizme yorulmasına yol açmıştır. Rosenblum’un önermelerini, güncel sanat üretimi anlamında daha sonra incelenecek örnekleri açıklarken, bunların nostaljik bir geri dönüş mü yoksa sofistike bir yaklaşım mı önerdiğini daha iyi çözümlenmeye temel oluşturabilmesi adına alıntılanmaya karar verdim. Jürgen Habermas’ın post-modernizm tanımlamasına karşı çıkışı ve modernizm’in proje olarak henüz sona ermediği düşüncesi tekrar hatırlanırsa, denilebilir ki diğer modern sanat akımlarının

---

<sup>35</sup> Çeviren: Işık Ergüden, Versus Kitap, Şubat 2007

<sup>36</sup> Ludwig Seyfarth; “Projected Desire: On the Continuity of Romanticism”, **Pathetic Fallacy** Sergi kataloğu Art Frankfurt, 2005, 51 s.

tersine kapalı bir manifestosu olmayışı sebebiyle bir alan ya da proje olarak tanımlanabilen Romantizm de bu önermeden payını alabilir. Modernizmin hem erken kritiği hem de önceleyicisi olan Romantizm bu anlamda ondan kopuk bir şey olarak tasarlanamaz zaten.

Rosenblum, 20.yy. sanatının romantizm esinli tarihini tarif etmeye başlarken, öncelikle -romantizmle ilgili yazmaya girişen birçok kimsenin de yaptığı gibi-kimsenin romantizmi açık ve sınırları belirli bir biçimde tarif edemeyeceğinin ve bu sürekli değişken kavramın net bir açılımını getiremeyeceğinin altını çizer. David, Goya ve Blake, Friedrich ve Delacroix, Canova ve Rude gibi sanatçıları içine alabilen sanat tarihsel akım için mantıkçılar bu sözcüğün ya çok şey ifade ettiği ya da hiç bir şey ifade etmediği sonucuna varırdı.<sup>37</sup> Yine de sanat tarihiyle ve hatta tarihle ilgilenen herkes bilir ki 18.yy sonlarına gerçekleşen şeyler, günümüze kadar hala artçıl şoklar halinde etkilerini sürdürmektedir. Sözcüğün bu elle tutulması zor doğası ve birbirinden apayrı uygulamalara ve anlayışlara yol açan değişken yapısı onu uyarlamalara da açık hale getirmektedir. Hatta Rosenblum'un konumunda bu değişken ve uyarlanabilir yapı onu modernizmin en anti-romantik olarak değerlendirilen görüşlerinin temelinde bile izleri sürülebilir hale getirir.

Rosenblum'un yorumlamasında Malevich ve Mondrian gibi başat figürlerin resmi figüratif tüm elemanlardan arındırarak abstre bir saflığa ulaştırması da romantik bir öngörünün eseridir; Le Corbusier ve Mies van der Rohe gibi modernist mimarların 1927'de Stuttgart'da orta ve dar gelirli insanların yaşaması için tasarladığı düşük bütçeli siteler de<sup>38</sup>. Hatta Rosenblum, bu sonuncusunu ucu Pre-Raphaelitler ve Nazarene'lere kadar izleri sürülebilecek bir sosyal ve estetik ütopya çerçevesinde değerlendirir. Rosenblum'un örneklemeleri Picasso ve Matisse'in primitif Afrika sanatına olan yaklaşımlarına kadar uzanır. Çünkü primitif sanatta olan vurgu sanat tarihinin köklerini Avrupa ya da batı sanatı dışarısından olan bir kaynaktan beslenmek bağlamında önem kazanır. Bu takdirde sürekli ilerlemeci olan batı sanatı tarihini yeniden değerlendirmek ve bunun dışındaki olanakları

---

<sup>37</sup> Robert Rosenblum, "20 Century AD", **Art Journal**, Summer 1993

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

araştırmak konusunda ve yeni alternatiflerin gözden geçirilmesi anlamında yeni açılımlar sağlar. Ya da romantizme daha da yaklaşan bir bakış açısıyla arkaik kökenleri yeniden keşfetme düşüncesine yaklaşır. Tüm bunları Rosenblum'a göre devrimci-romantik felsefeye dâhil etmek mümkündür.

Örneklere devam edersek, Romantizm'in doğa nosyonunun çevresel sanatta (*land art*) gözlemlenebilir oluşuyla karşılaşırız. Robert Rosenblum, çevresel sanat yapıtlarını sanatçının, dış dünya ve evren arasında bir bağlantı kurmaya yönelten romantik çabalar olarak değerlendirilebileceğini iddia eder.<sup>39</sup> Çevresel sanatın ilk örneklerinin galeri ve müzelerin konvansiyonel koşullarından sanatı özgürleştirerek doğayı, çevreyi işaretleme çabası, romantik gelenek karşıtı/devrimci düşünün bir uzantısıdır. Robert Smitson'un Eski Ahit'ten bir mucizeymiş gibi duran *Spiral Jetty*'si (resim 3) bu anlamda bir arketip olarak kabul edilebilir. Walter De Maria'nın New Mexico'daki *Lightning Field*'ı ve Andy Goldsworthy'nin *Arctic Climes*'i, Romantizm'in hristiyan ve pagan tapınçlarını ifade eden doğanın gücü/yüceliği düşüncesini akla getirmektedir. Bu sonuncusu ve hatta kutupların kendisi\*, Friedrich'in buzullardaki gemi enkazı gibi romantik sonsuzluk vizyonu da beraber okunabilir.

“Bu sanatçıların yüksek ciddiyetleri, doğaya tapınma adına dünyevi ve kentsel zevklerini kurban etmeye karşı isteklilikleri, onları hala sanatın iyileştirici güçlerine inançla dolu eski romantik geleneğe bağlar. Ama daha da tanıdık, olan, özellikle pentür ve desenin sınırlı alanında, kayıp dünya için, sadece gerçek manzaranın değil ama aynı zamanda onun romantik manzara resminde ki şiirsel karşılığına sessiz bir geriye bakıştır(*retrospection*), ...<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> R. Rosenblum, **y.a.g.k**

\* Hatta iddia edilebilir ki kutuplara bir biçimde değinen yapıtların çoğu bir kıyısından da C.D.Friedrich'in “Umudun Enkazı” resmine dokunmaktadır. Bu resmin sağladığı imgelemin günümüze kadar ne kadar güçlü bir biçimde taşındığının yanı sıra, ilerleyen bölümlerde incelenecek olan P. Huyghe'un “L'Expédition Scintillante”ı için Parkett'e yorum yazan Jeremy Millar'ın da belirttiği gibi Antarktika, Kutuplar gibi coğrafyaya sahip olan ve sert fiziksel koşullarının doğrudan bir betimlemeye pek izin vermediği bir mekanla olan ilişkimiz daha çok abstre bir düzlemde olabilir. (Travelers' Tale, Jeremy Millar, Parkett 66- 2003) Çünkü aynı zamanda romantik keşif, yada mavi çiçeğin aranması için uygun bir zemine de sahip bir coğrafyadır. Son bölümde incelenecek olan Joachim Koestler, Kutuplarda kaybolan bir kâşifi konu alan “Message from Andrée” bu coğrafyayı ve orada geçen bir hikâyeyi abstre bir yüzeye dönüştürür. Bu durumu aynı zamanda romantik imgelemin günümüz sanat üretimine değin sağladığı geniş kaynağın gücü olarak da değerlendirmek mümkündür.

<sup>40</sup> R. Rosenblum, **y.a.g.k**

Veya yine doğa/manzara kavramı bağlamında, İngiliz Romantikleri Constable ve Wordsworth gibi, şehir yaşantısından uzak olan doğayı, uzun, yavaş-anti-modern-bir tempoda keşif deneyimlerini akla getirir. Bu örnekler beraber Rosenblum, çoktan geride bırakıldığı varsayılan doğa tapıncı ve manzara geleneğinin bir biçimde devamını iddia eder. Modern sanatta dışlandığı düşünülen doğa ve sonsuzluk gibi kavramların aslında farklı bir kanaldan devam ettiğini öne sürmektedir. Bir anlamda değişen sadece medyumlar ve anlatım biçimleri olmuştur.

Modern sanatın önemli figürlerinden biri, Mark Rothko ise Romantiklerin günlük hayatın, sıradanlık, sıkıcılık ve düşmanca yaklaşımlarla dolu akışına karşı sanatın aşkın(transandantal) bir deneyim olarak önermelerinin modern bir revizyonunu öngörür.<sup>41</sup>

Rothko'ya göre Romantiklerin hataya düştüğü nokta bu transandantal deneyimi yalnızca uzak ve egzotik bölgelerde, tuhaf ve sıradışı olaanda bulunabileceğini iddia etmeleridir. Toplumun sanatçının eylemlerine ve özgürlük isteğine gösterdiği dostça olmayan tavırlar aslında onun kendini yapay bir güvenlik duvarından sıyrarak gerçek anlamda özgür bir düzleme sahip olmasını sağlayabilecek bir araç olarak görülmelidir. Hem toplum hem de güvenlik duygusu bizzat bilindik ve sıradan olanı içeriyorsa eğer bunlardan kendini sıyrabilen sanatçı için transandantal deneyim olanaklı hale gelir.

Rothko, bu çerçevede kendi üretimlerini ise şöyle bir noktaya koymaktadır; resimlerini dramalar, içerisindeki şekilleri ise bunların karakterleri/oyuncuları olarak değerlendirerek, bunların özgür bir düzlemde, utanç duymadan hareket edebilme ihtiyacı sonucu yaratıldığını iddia eder. Çünkü sanatçı için en önemli şeylerden birisi ihtiyaç olduğunda mucizeler yaratabilmektir. Şekiller herhangi bir görülen fiziksel deneyimle doğrudan ilişki içerisinde olmasa da, onları izleyen için organizmaların yaşamsal prensiplerini ve tutkularını ifade edebilmelidirler. Rothko bu durumu aşkın bir deneyimi anlatmak için canavarlar, tanrılar ve doğaüstü yaratıkları kullanan

---

<sup>41</sup> Mark Rothko, "The Romantics were Prompted..." ilk defa 1947'de New York'da Possibilities'de balmıştır. *Art in Theory 1900–1990*, editörler: Charles Harisson & Paul Wood, Blackwell 1992, 563s.



arkaik sanatçıyla örneklendirir. Arkaik sanatçı içinde bulunduğu topluma dramatize edilmiş aşkın bir deneyimi ifade ederken sıradan ve gündelik olanın dışına çıkarak canavarlar ve tanrılar gibi -kimi zaman alegorik bir biçimde de olsa- kesinlikle bilindik olanın dışına çıkan karakterler ve olaylarla anlatmayı seçer. Rothko sanatın temsili veya abstre oluşunun değil aşkın bir deneyimi ifade edebilmesinin asıl mesele olduğunu belirterek, Rosenblum'un Modern sanatın Romantizm'den aldığı belirli nosyonları hala korumakta olduğu düşüncesine paralel bir düzlem kurar.

## 2.2. Anakronizm ve İroni

Tarihsel Romantizm'in doğa düşüncesine geri dönersek, doğanın insan eliyle geliştirilen uygarlığın, yeni merkez olan büyük şehirlerin ve hızla gelişen sanayinin anti-tezi olarak bir kaçış kavramı barındırması durumunun bu örneklerde,-R. Rosenblum'un yorumlaması kapsamında- doğanın yüceliği karşısında alınan hazdan beslendiğini görülür. Diğer bir saptama ise yücelik dışında arkaik ve ülküsel bir ütopyanın gündelik hayalinden beslenmesi durumudur. Bu çerçeveye gelindiğinde doğa kavramının yukarıda verilen örneklerden farklı ele alınışına şahit olunur. Bu, manzara geleneğinin örneklerdeki sofistike ifade yöntemiyle romantik nosyonuna yaklaşımını değil ancak anakronizmi baştan kabul ederek bunun üzerinden hareket etmeyi önerir.\*

“1971-72'de, Gilbert&George, bir dönemi başlatan, *Şarkı Söyleyen Heykel* performanslarını gerçekleştirerek, Londra'nın en kirli birahanesinde müzikhol otomatonlarını canlandırdıklarında, pastoral bir görüntüyü tasvir eden büyük resimlerden oluşan bir geri plan kullanmışlardır. Burada (performansta), ikili, her zamanki şehir uniformalarında ancak içindeki her dal, yaprak ve otların anlık betimlemesi geçmişe dönük titreşimler oluşturan ve 19.yy. İngiliz manzara resminin obsesif gerçekçiliğini akla getiren yoğun bir korunun ortasında, yerinden kovulmuşçasına, tekinsizce başıboş bırakılmış bir biçimde belirirler. Ayrıca bu keskin anakronizm kentsel performansların yer aldığı galeri dekorunu kısmen sarsan bu durumun resimlerin altında yer alan, romantik masumiyet, inanç, doğa ve güzelliğin veciz değerleri ile sanatın misyonu gibi ibarelerin yer aldığı romantik başlıklarda daha da altı çizilidir.(...)”<sup>42</sup>

---

\* Giriş bölümünde incelenen Nedko Solakov'un *Romantic Landscapes with Missing Parts* serisi gibi. Solakov'un bu serisi hâlihazırda tarihsel romantik manzara resmi geleneğinin Turner, Friedrich gibi sanatçıların yaptıklarıyla, bunların günümüzde duvar kâğıdı, takvim resimleri gibi banal ve ucuz ticari varyasyonlarına kadar geniş bir spektrumu içerir.

<sup>42</sup> R. Rosenblum, **y.a.g.k**

Hiç kuşkusuz burada bahsedilen romantizmin patetik bir ütopyasıdır. Romantik masumiyet gibi ifadelerin kullanımı Gilbert&George'un performansında - ve günümüze değin birçok sanat yapıtında olduğu gibi- ironi yolula karşımıza çıkar.

Bu durumun belkide en iyi ifadelerinden birini Umberto Eco'nun, romanı *Gülün Adı* üzerine yazdıklarında bulabiliriz. Eco romanın sonundaki kitap üzerine açıklamalarında modernizmin geçmişle hesaplaşmalarının sanatçının sırtında oluşturduğu yük yüzünden geçmişe öykünen herşeyin artık bir biçimde tüm tarihi, tarihsel hesaplaşmaları ve yenilgiyi baştan kabul ederek işe girişmesi gerektiğini belirtir. Bunu da geçmişe ironiyle, artık masum olmayan bir geri dönüş olarak görür.

“Modern-sonrasının tutumunu, çok kültürlü ve kendisine ‘seni umutsuzca seviyorum’ diyemeyeceği bir kadına âşık olan birinin durumuna benzetiyorum, çünkü bu cümlenin daha önce Liala tarafından yazılmış olduğunu onun bildiğini (bunu kendisinin de bildiğini) bilmektedir. Şöyle diyebilir: ‘Liala’nın dediği gibi, seni umutsuzca seviyorum’.Bu noktada, yapmacık masumluktan kaçınmış, artık masumca konuşulamayacağını açıkça söylemiş olacak, ama gene de kadına söylemek istediğini söylemiş olacaktır: onu sevdiğini, ama onu yitik bir masumluk çağında sevdiğini.”<sup>43</sup>

Bundan sonra tarihsel romantizm’e yapılacak her geri dönüş bu döneme yapılacak her referans bu durumun ışığı altında olacaktır.

İroni kavramına değindikten sonra bu noktada adını anmadan geçemeyeceğimiz, özellikle yetmişli yılların sonu ile seksenli yıllar boyunca sıklıkla, 20.yy son çeyreği post-endüstriyel toplumları ve sanatı tanımlarken karşımıza çıkan bir başka, romantizm kadar tanımlanması zor doğası olan terim post-modernitedir. Kurulacak bağlar tanımlama güçlüklerindeki ortaklık dışında, modernizm kritiği bağlamında ve kullanılan çeşitli unsurların- nostalji ve ironi gibi- da ortaklığındadır. Romantizm’i post-modern süreç içerisinde yeniden tanımlamaya kalkmak, postmodernizmle beraber daha önce tabu edilen belirli aktarım biçimlerinin yeniden meşrulaşması bağlamında önemlidir. Burada artık Rosenblum’un önermelerindeki gibi çeşitli nosyonların farklı kanallardan uzantıları değil, ancak anlatımcılık,

---

<sup>43</sup> Umberto Eco; “‘Gülün Adı’ üzerine Eco’nun Açıklaması”, **Gülün Adı**, çeviren: Şadan Karadeniz, Can Yayınları 2005(14. basım)(orijinal basım Milan, 1980), 663 s.

nostalji, melankoli ve ironi gibi stratejilerin kullanımı söz konusudur. Ya da diğeri bir tabirle ütopya melankoli arasındaki deneyimleri yeniden açıkça yapıtlarında kullanan sanatçılar ve hatta tarihsel romantik sanatçılara doğrudan referanslar taşıyan yapıtlardan sözedilebilir.

Peki, bu saptama bir karşılaştırmayı mı içermektedir? Birçok yazar ve araştırmacı için post-modernizm ve romantizm, modernizm'in bulanık iki ucudur. Her ikisi de modernizm kritiği üzerine şekillenirler. Özellikle romantizm, bir ön-modern kritik olmasının yanısıra sistem dışı, birbiriyle çakışan ya da çelişen ve sonsuz varyasyonlarını üretebilme kapasitesine sahip tüm diskurları da bünyesinde barındıran alandır. Bununla beraber belirtmek de gerekir ki Romantizm'le diskurların birçoğu da tarihsel süreç olarak bu dönemden sonra ortaya çıkmıştır. Denilebilir ki düşünsel bir disiplin olarak yapılandırılmaya devam etmiştir. Bu sebeple, post-modernizm gibi yapılandırılmaya açık bir doğaya sahiptir ki bu aynı zamanda tekrar tekrar üzerine teoriler üretilmesine izin veren bir zemin hazırlar. Bu zemin, Romantizm'i tarihsel Romantizm'den ayrı olarak güncel pratiklere uyarlamaya da izin verdiği için bir dezavantaj değil avantaj olarak görülmelidir de.

Güncel sanatta yapıtları incelemeye gelindiği zaman ise öncelikle ve de özellikle resim medyumunda post-modernist bir filtreden kaçınmak neredeyse olanaksız gibidir. 1993 yılında ressam Peter Duka, çalışmalarıyla ilgili konuşurken “*Modern bir ressam için yasak olanlar, örneğin kaçmak ya da resimde teselli aramak benim ilgimi çekti*” ifadesini kullanır.<sup>44</sup> Yâda benzeri diğeri bir manifesto hatırlanırsa, Odd Nerdrum'um, Kant estetiği üzerinde temellenmiş batı sanatı tarihine itirazı ve ‘sonsuzluk’ ve ‘gün batımı’ karşısında alınan gibi evrensel aşkın değerleri dışarıda bıraktığını iddia ettiği modern sanata karşı bunlara sahip çıkan bir kavram olarak *Kitsch*'i göstermesi örneklenebilir. Tüm bunları anakronist olarak nitelendirilmeden ifade edebilme post-modern düzlemde meşrulaşmış olduğu için, nostalji, özlem ve melankoli de yeniden yapıtların terminolojisine girmiştir.

---

<sup>44</sup> L. Seyfarth; *y.a.g.e.*, 51 s.

Gerhard Richter 68'lerde üretmeye başladığı Friedrich esinli manzaralar üzerine bir röportajda sorulan neden bu janra döndüğü sorusu üzerine “*Güzel bir şeylerin resmini yaptığımı hissediyorum.*” der.<sup>45</sup> Doğa'nın kendisi için üyopik sosyal, hiyerarşik olmayan bir yapıyı ifade ettiğini ve resimlerindeki doğanın analoji içerdiğini belirtir. Ancak başka bir röportajda<sup>46</sup> Richter bu durumu romantizmle ilişkilendirmeyi de reddeder. Çünkü sanatçı için manzara resmi üretimi ideolojik bir kaynaktan beslenmemektedir. Daha çok manzara geleneğiyle nostalji ve masumiyet gibi kavramların dışında bir estetik arayış olarak ilgilenmektedir, Richter'deki doğa sonuçta farklı medyumdan rafine olarak gelen imgedir, insan tarafından evcilleştirilmiş doğa. Bu nedenle de Caspar David Friedrich'e bir referans yapmasına karşın ondaki duygulanım atmosferi ve metafizik güzelliği taşımak gibi bir kaygıları yoktur aslında. Ancak yine de doğayı ve manzara geleneğini güncel üretim formlarına taşımak konusunda cesaret verici olmuşlardır.

Doksanlı yılların birinci yarısından sonra karşımıza çıkan üretimlerin bir kısmı –çoğu resim medyumuna ilişkin olanlar- romantizm düşüncesiyle ilişkilendirilerek, yukarıda belirtilen bağlamlar ve okumalar üzerinden kendilerine referans noktaları bulmuşlardır. Kısmen tarihsel romantizmin günümüze uyarlanmış bir versiyonundan hareketle, ekonomik ve politik kırılmalar, yeniden güvensizlik, yabancılaşma gibi kavramların içinde barındığı ancak çoğunlukla temelini post-modern algıdan alan bir pratik alanı oluşturmuştur ve zaman zaman bu yaklaşım neo-romantik olarak tanımlanmıştır. Zamanlama olarak globalizmin olumsuz etkileri, çevresel felaketlerle beraber, büyük anlatıların yeniden yapılandırılmasının sürüklediği bir endişe ve ümitsizlik ortamıyla tarihsel Romantizm'in koşulları arasında varsayılan bir paralellikten beslenen bu yorumlama pratikleri yapıtları, gündelik olanın dışına çıkma, hayalcilik, melankoli, özlem, umut ve ütopya gibi kavramlar aracılığıyla okur.

---

<sup>45</sup> L. Seyfarth; **A.g.k.** 51 s.

<sup>46</sup> Gerhard Richter, 'Interview with Benjamin Buchloh', **Art in Theory 1900–1990**, editörler Charles Harisson & Paul Wood, Blackwell 1992, 1046 s.

*“(...) İmajların medya fonksiyonları aracılığıyla filtreden geçirilip düşünülmesi postmodernizmin, tarihsel romantizm içerisindeki doğayı deneyimlemenin doğrudanlığına bir atıftır. İmge, fotoğraf ya da enstelasyon, gerçekliğin ötekiliğine düşülen dipsiz bir derinlik haline gelir. Bu işler, sonuçta, geçmiş yılların politik ve aynı zamanda estetik doğruluk konvansiyonlarının bilinçli ihlallerine varan provokasyonlardır.”<sup>47</sup>*

Buradan hareketle sanatçıların yapıtlarında aranması gerekenler, zaman zaman kaçış düşüncesinin de eşlik ettiği, Friedrich ve diğer romantik kanonlar esinli manzara geleneğini yeniden gündeme getiren tefekkürsel doğa melankolisi; kimi zaman parodik bir bağlamda kullanılan nostalji ile güncel hayatta ütopya önerisinin olanaklılığını sorgulama kapasitesi gibi öğelerdir.

---

<sup>47</sup> Martina Weinhart; “The World Must Be Made Romantic-On the Rediscovery of the Attitude”, **İdeal Worlds** Sergi Kataloğu’ndan, Hatje Cantz, Frankfurt 2005, 38 s.

### 3. BÖLÜM:

#### YENİ ROMANTİK VİZYON VE GÜNCEL PRATİKLER

Doksanlı yıllarda adından zaman zaman söz ettiren, ikibinli yıllara geldiğimizde ise birçok sergi ve küratoryal okumalarla bir anlamda meşrulaştırılan neo-romantik vizyonu incelemek, tarihsel romantizmi sınıflandırmaya çalışmak kadar olmasa da yine de çetin bir takvimi izlemekte. Günümüzde bir sanatçıyı böyle bir vizyona dâhil etmek hangi kriterleri gerektirir sorusu da yakın tarihli bir dizi serginin de ana konusunu oluşturdu. Kataloğunda konuya dair geniş bir külliyat ayıran *Ideal Works- New Romanticism in Contemporary Art\** adlı 2005 tarihli sergi zaten ismi bu bağlamda zikredilen bir grup sanatçıyla konuyu genellikle old media bağlamında soruya açanlardan biri. Yine 2005 tarihli *Pathetic Fallacy-Romantic Atmospheres and States of Matter* ise aynı tarihli Frankfurt sanat fuarında yine farklı disiplinlerde üretim gösteren sanatçıları romantizm başlığı altında bir araya getiriyor. Ya da New York *P.S.1* galeride gerçekleşen *Romantic Detachment(2004)* sergi tanıtım metninde Avrupa merkezli romantizm düşüncesinin güncel vizyona nasıl uyarlanabileceğini sorgulamakta olduğundan dem vuruyor. Ancak bu sergilerin küratoryel metinlerine baktığımızda genel olarak okumaların iki ana alan üzerinden şekillenmekte olduğu göze çarpar. Zaman zaman ekolojik okumalarla birleşen alternatif cennet ve kaçış düşüncesiyle beraber doğa melankolisi ile günümüzde ütopyaların geçerliliğini sorgulama ve global çağda böyle bir umut kavramını ele alma. Ve yine kaba hatlarıyla bir tanımlama çabasına girersek romantik manzara geleneği ve romantik doğa nosyonu her iki okumada da geniş yer tutmaktadır. Sergi isimleri bile bu konuya- hiçbir şüpheye yer bırakmaksızın- doğrudan işaret eder. *İdeal Dünyalar* ütopya bağlamında tüm tasarıları bünyesine alabilirken, *Pathetic Fallacy(Patetik Yanılsama)* 19.yy yazar ve sanat eleştirmeni John Ruskin'in romantizmi eleştirdiği noktayı, doğanın insani duygular yansıtılarak ifade edilmesini kendine düstur olarak seçiyor. Öyle ki Caspar David Friedrich hem metinlerde hem de iş okumalarında vazgeçilmezlerden biri haline gelmiştir. Yine bu sergilerde yer alan sanatçılara dikkat edildiğinde birçoğunun resim ve fotoğraf medyumları bağlamında mazara geleneğine sahip çıktıkları gözlemlenebilir.

---

\* İdeal Dünyalar- Güncel Sanatta Neo-Romantizm

Yöneltebilecek olan sorulardan biri –özellikle resim medyumunu için- bu okumaların resim medyumuna ve ya bir janr olarak manzaraya sahip çıkma adına olup olmadığıdır. Hele bir de ünlü koleksiyoner Charles Saatchi'nin hemen hemen aynı yıllarda *The Triumph Of Painting* sergilerindeki güncel figürler için benzeri yorumlamaların gündeme geldiği de hatırlanırsa, bir piyasa manipülasyonunun olup olmadığı da sorgulanabilirler arasındadır\*.

Ancak bu tezin çerçevesi elbette bunları sorgulamak değil yalnız romantik vizyonun güncel sanat üretiminde olanaklılığını tartışmaktır. Bu durum I. Bölüm'de çeşitli örneklerle açıklandığı üzere günümüze değin hali hazırda çeşitli yazar, eleştirmen ve sanatçılar tarafından zaman zaman hesaplaşılan bir durum ve aynı zamanda bir başlangıç noktası. Giriş bölümünde ifade etmeye çalışıldığı üzere tarihsel romantizm'in günümüze değin uzanan çeşitli semptomları mevcut ve gözlemlenebilir. Yukarıda adı geçen sergilerin bir çoğu da küratöryel metinlerinde romantizmi günümüze taşıyabilmek adına bu semptomların tespitini yapmakta. Eğer izlek olarak bu yaklaşım düstur edinilirse, yapıtların okumalarına da belirli karakter patolojilerinden girmek faydalı olacak ve sınıflandırma krizini bir ölçüde çözecektir. Anlaşılacağı gibi bu çerçevede çeşitli romantik karakterleri prototip olarak alınarak, bir inceleme yöntem olarak önerilmektedir. Birincisi doğa nosyonunun manzara geleneği içreliğinde, resim medyumunda yeniden gündeme gelmesi ki bu durum özellikle Friedrich esini üzerinden hareketle *Doğa Keşifi* olarak kategorilendirilecektir. Kuşkusuz sayısız sanatçının dâhil edilebileceği bu durumu kuşaklarına esin kaynağı olmuş Peter Doig ve David Thorpe gibi sanatçılar üzerinden okumak uygun olacaktır. Diğer bir okuma, oldukça genç kuşak sanatçılardan Hernan Bas üzerinden, Charles Baudlaire ve Oscar Wilde'ın söz konusu olacağı *Dandy* kavramı üzerinedir. Son olarak diğer bölümü oluşturan *Ütopyalara Yeniden Bakmak* başlığı altında yine Baudlaire'in tanımladığı *Flaneurlük* kavramı üzerinden sanatsal temellerini şehir gezintileri üzerine kuran ve daha çok performans sanatı üzerine giden Francis Alys ve Jules Verne'nin romantik mucit ve kâşif nosyonu ile ilişkilendirilebilecek Pierre Huyghe ve Joachim Koester gibi farklı

---

\* Bir diğeri de bir sanat fuarında böyle bir serginin gerçekleşmesi olabilir.

disiplinlerde- zaman zaman imge üretmeyen bir biçimde- çalışan sanatçılar incelenecektir.

### 3.1. Doğa Keşfi: Güncel Sanatta Romantik Vizyon ve Doğa – Peter Doig ve David Thorpe

Peter Doig, çalışmalarıyla, doksanlı yılların ortalarına doğru, özellikle İngiltere’de adından bahsettirmeye başlar. Bu durum, 1994 yılında, sanatçının *Turner Prize*’a aday gösterilmesiyle başlayan bir dünya çapında tanınma ile devam eder. Doksanlı yılların ortalarında *New Media* ve sosyo-politik bilinç üzerine giden sanatçılar ve işlerinin sanat dünyasında hissedilir bir hâkimiyet kurduğu döneme rastlaması da zamanlama açısından ilginçtir. Güncel anlamda resmin, -özellikle de seksenli yılların sanatı içerisindeki konumlanışı da hatırlanırsa- post-modern ironi ve pastiche gibi stratejilere yorulduğu bu dönemde, Doig’in geniş ölçekli manzara resimleri başlarda çok da hoş karşılanmamıştır. 1995 yılında, Hollanda menşeli sanat dergisi *Metropolis M* şöyle yazar “*Figüratif resmin potansiyeli konusunda umutsuz ve sanatsal savlar konusunda şüpheli, güncel romantik, Guston’ın işlerindeki ampulün biçimlendirmesine, Hopper’ın işlerindeki sigaranın için için yanışına ve De Chirico’nun şehirlerinin boş alanlarına yaslanır.*”<sup>48</sup> Bu örnek, daha önce de belirtildiği üzere, resim medyumunun marjnlere itilerek, anakronizmle ilişkilendirildiği bir dönemin yaklaşımını sergiler. Aradan on yılı aşkın sürenin geçmiş olduğu günümüzde ise resim pratiği kendini büyük ölçekte bu yaklaşımlardan sıyrabilmiştir. Ancak Doig’in piyasada tanınmaya başladığı doksanlar ortalarında ise *New Media*’ya ya karşılık tutucu bir yaklaşım olarak değerlendirilme riski söz konusudur. Yukarıdaki alıntıda diğer bir ilgi çekici nokta, her ne kadar anakronistik bir eğilimi temsil etmek için kullanılmış olsa da güncel romantik tanımının dile getirilmiş olmasıdır. Yine bir saptama yapmak gerekirse bir zamanların pekiyi niyetler içermeyen bu tanımlaması, günümüzde ikibinli yılların başında romantizm temalı bir sürü sergiye, resim medyumunda çalışan bir grup sanatçının yaklaşımını

---

<sup>48</sup> Metropolis M.(sayı 1, Şubat 1995)’ten aktaran Paula van den Bosch “Charley’s Space – an introduction” Şubat 2003, [www.bonnefant.nl](http://www.bonnefant.nl)



ifade etmeye ve nihayetinde bu tezin böyle bir incelemeye girişmesine kaynaklık etmiştir.

Tabii ki de Doig'in kuşağından sonra gelen birçok sanatçı için yol açıcı olan anakronizmle suçlanmadan ilerleyebilme şansını yakalamak olmuştur. Hatta farklı medyumlar ile ve sosyo-politik bilinçle çalışan sanatçılar için bile romantik yaklaşımın adını anmak mümkündür, günümüzde.

Ancak Doig'in romantizmi nasıl bir romantizmdir? Doig'in işlerinde kuşkusuz bulunan nostalji duygusu geçmişin sorunsuz bir birliği ve ülküsel *arkadia* düşüncesinden çok, kişisel deneyimlerin alanından beslenen bir nostaljidir. Ayrıca Doig resimleri için çoğunlukla kendisine ait veya topladığı çeşitli imajlardan oluşan arşivini kullanır. Söz konusu arşiv kendi aile albümü fotoğrafları, gezilerde çekmiş olduğu fotoğraflar kadar dergiler ve gazetlerden bulup kestiği imajlar ve topladığı kartpostallar gibi geniş bir spektrumdan oluşmaktadır. Sanatçı bu imajları parçalara ayırıp sonradan yeniden birleştirerek kendi kurgu manzaralarını oluşturma yoluna gitme yöntemiyle çalışmaktadır. Yâda başka türlü ifade edilirse, gerçek bir doğa parçasının betimlenmesi değil ama bir görsel belleğin referanslarıyla yeniden oluşturulan bir kurgunun aktarılmasıdır. Nostalji nosyonu ideal bir geçmiş düşüncesinden değil doğrudan bellekte yeniden oluşturulan hem deneyimsel hem de kurgu bir geçmiş imgelemindedir. Fotoğraf veya gazette dergi resimleri gibi ilk elden olmayan ancak ikinci bir medium tarafından yansıtılan/aktarılan imgenin yeniden tuval yüzeyine aktarımı, güncel resim pratiğinin- Richter'den beri bir sürü sanatçıyı meşgul etmiş olan- imgenin farklı bir medyumdan- özellikle televizyon ekranı, fotoğraf karesi gibi- aktarılmış halinin yeniden oluşturulma fikriyle aynı doğrultuda ilerler. Bu bağlamda anakronizm suçlamaları, çoğu zaman bu gerçeği gözden kaçırmaktadır.

Doig'in resimlerindeki romantizmi geniş bir ölçekte değerlendirmek gerekirse, sanatçıyı- tez çerçevesinde sayısız defa değinilmiş olan- Caspar David Friedrich'in doğa melankolisiyle birlikte açıklamak mümkün. Bu yüzden önerilen çeşitli prototipler ve okuma biçimleri arasında, Doig'i doğa keşişi fikriyle ilişkilendirmek

makul bir seçenek olacaktır. Doğa melankolisi, kimi zaman uhrevi bir duygulanım sağlayan doğanın yüceliği kavramı elbette tarihsel romantizme ait en belirgin ve tanımlayıcı özelliklerden biri. Ve Caspar David Friedrich’de romantizmin bu nosyonunun en rafine üretimlerini gerçekleştirmiş bir sanatçı olarak Doig’in çalışmalarını incelemek için uygun bir zemin sağlamakta.

Doig’in manzaraları, açıkça uzak ufuklar, geniş dipsiz uçurumlar, karanlık ormanlar ve bunların karşısında ölçekçe küçük ve doğal yüceliği betimleyen bir mizansen içerisinde yalnız figürler gibi melankolik anlatıları ortaya koyar. Tarihsel Romantizm’in kayıp ve arayış içerisindeki karakterinin bu mekânlarda karşılaştığı sonsuzluk hissini Doig’in kalın katmanlı resimleri güncel bir mantıkta taşır görünür. Diğer bir deyişle transandantal bir deneyimin temsiliyeti söz konusudur. Rosenblum’un çevresel sanatın çeşitli örneklerinde modern sanata yansımaları gördüğü bu vizyon Doig’in resimlerinde yağlıboya manzara geleneği katmanında gerçekleşir. Gerçekte sanatçı, tarihsel bir janrın fonksiyonlarını kullanırken bunun güncel anlamdaki olanaklarını da sorgulamaktadır.

“(…) Peter Doig, aktarma anlamında, katılım ve yakınlık olanağına işaret etmektedir. Arkadan görülen ve bir dağ manzarasına yerleştirilmiş olan figür (*Figure in Mountain Landscape*) Friedrich’in deniz karşısındaki keşifini akla getirir, Doig’in versiyonunda da açıkça bu şekilde karakterize edilmiştir. Figür –aslında bir insan figürü olduğu sadece kukuletasından anlaşılabilen söyle böyle biçimlendirilmiş şekil- resmini yapmak için dağları incelemektedir. (...) Boyanın, resim içerisindeki resme uygulanış şekli bizi, açıkça, algımızın bir araçından dolayı olarak geçtiği durumunu vurgulayan bir alana çeker.(…) Aktarımla uyandırılan yakınlık ve katılım vaadine karşın, resim içerisinde resim, ulaştığını vurgulayan bir ayırım ve ilave senaryosunu ortaya çıkarır.”<sup>49</sup>

Doig manzarayı, geleneksel manzara resmi anlatımına uygun düşen bir stratejide kullanırken, açık uçlu bir anlatıma mizansen yaratır. Sonuçta oluşturulmuş bir doğa imgesidir izleyicinin karşılaştacağı ve tam anlamıyla romantik bir vizyon olan görülebilir olanın altında yatan, ve aşkın bir deneyimle kavranabileceği olan gibi düşünceleri çağırır.

---

<sup>49</sup> Beate Söntgen; “Behind The Figure’s Back The Afterlife of Romanticism in Contemporary Art” *Ideal Worlds* Sergi Kataloğu’ndan, Hatje Cantz, Frankfurt 2005, 78 s.

*Figure in Mountain Landscape(I Love You Big Dummy)*(resim 5) sanatçının tarihsel romantizmin manzara geleneğiyle hesaplaşmasını da ifade eder. Yüce bir dağ manzarası karşısında seyirciye sırtı dönük bir biçimde oturan kukuletalı bir karakter, manzaranın resmini yapar halde betimlenmiştir. Bu karakter doğanın yüceliğinden etkilenerek onu aktarmaya çalışan romantik sanatçı figürünün temsili olmasının yanısıra giysisinin de çağrıştırdığı üzere ilahiyatı doğada bulan keşişin de bir alegorisi olarak işler. Doig buradaki karakteri, 20.yy başı Kanadalı manzara ressamlarından Franklin Carmichael'in bir fotoğrafından aldığını belirtir. Sanatçı doğa ressamını klasik duruşunu betimleyen bu kompozisyonu *Figure in Mountain Landscape* için alıntılar. Hem bunu aktaran sanatçının rolünü hem de romantik doğa vizyonunu gündeme getirir. Bu Doig'in bu rol modeli-bilindik doğa ressamı imgesi-yoluyla bizzat resmin kendi tarihini ve süreçlerini de sorgulamasına izin verir. En belirgin olan şeyse C. D. Friedrich atıflı romantik manzara ressamlarının doğa tapıcına varan vizyonunu ve doğa keşişi olarak adlandırılabilen bir karakteri sanat tarihsel bir ironiyle aktarımıdır.

Peter Doig'in diğer bir çok bilinen resmi – ki sanatçının stratejilerinden biri olan aynı imgeyi farklı resimlerde farklı biçimlerde yeniden kullanmasına da iyi bir örnek- *Canoe Lake(1997-98)*(resim6,7,8), sanatçının belirttiği üzere<sup>50</sup> görsel ilhamını, korku sinemasının ünlü örneklerinden *13.Cuma* filminin sonundaki bir rüya sahnesinden(resim 9) alır. Ağaçların arasındaki bir gölde, kano üzerinde umutsuzca salınan bir figürün betimlendiği bu resim, hem imgenin kökeni olan film\* hem de barındırdığı sembolik anlamlar bağlamında önemli. Bunların en bariz okunabilir olanları doğanın büyüklüğü ve sonsuzluğu karşısında yalnız olan birey nosyonu ile

---

<sup>50</sup> Peter Doig'den aktaran Paula van den Bosch "Charley's Space – an introduction" Şubat 2003, [www.bonnefanten.nl](http://www.bonnefanten.nl)

\* Korku filmlerindeki, çoğu zaman doğasından kaynaklanan sebeplerle amaçsız şiddet gösterilerine imza atan *Poltergeist* (kötü ruh), bir anlamda lanetli şatolar ve huzursuz ruhlarla dolu olan gotik romans'ta şekillenmeye başlamış bir kavramdır. Genellikle doğada var olan kötülük ve insanın çaresizliği üzerine odaklanır. 19. başında türün mimarları arasında olan Edgar Allan Poe'nun özellikle doğadan kaynaklanan ve engel olunamayan dramatik sonuçlara varan esrarengiz hikayelerinde buna rastlanabilir. Korku sinemasının güncel uyarlamaları da bu kültüre çok şey borçludur. Örneğin 80'li yıllarda geniş bir pazar oluşturmuş ve çoğu şimdinin kült klasikleri arasına girmiş bu akım filmler, kendisi de bir Poe hayranı olan ve kimi zaman uyarlamalara imza atmış İtalyan yönetmen Dario Argento'nun gotik anlatımının da esinlerini taşır. Bu bağlamda Doig'in seçmiş olduğu imajın bir kült korku klasiğini ait olması tesadüfün ötesinde bir durum olarak değerlendirilmelidir.

figürün saçı sakalına karışmış bir münzeviyi andırması sebebiyle huzuru ve ya uhreviliği doğada bulmuş olan keşif nosyonudur.

Doig dışında diğeri bir manzara ve doğa nosyonu ile çalışan sanatçı David Thorpe'tur. Önceleri modernist mimari öğeleri kurguladığı geniş ve ıssız manzara kolajlarıyla tanınan sanatçı güncel dair romantik bir imgelem yaratmaktadır. Thorpe'un yarattığı bu imgelem yine C. D. Friedrich'in çağdaşlarının oluşturduğu manzara anlatısına uzanan bir yönelim taşır. Geniş ufukların geriplan olarak kurgulandığı ön planda ise modernist mimariye ait ancak doğanın yüce ve sonsuz görüntüsünün bir parçası gibi kurgulanan yapılar yine tarihsel romantizmin vizyonunda olduğu gibi yüce güzellik ve ruhani bir yalıtım duygusuna sahiptir. Öyleki manzaralarında yer alan figürler bile yine yapılar karşısında ölçek olarak küçüklükleriyle insani bir yalnızlık, doğa karşısında acizlik ve manzara karşısında kendinden geçme yani tefekküre dalma edimlerini ortaya koyar.

Teknik olarak sanatçının tercih ettiği kağıt, deri ve bitki yapraklarını kullanarak kolaj kolajlar üretme mantığı, işleri Alman romantik manzara geleneğinin yanı sıra uzak doğu ağaç baskıları gibi diğeri bir manzara geleneğini de anımsatmaktadır. Aynı zamanda kullanan materyalin kırılabilirliği, betimlenen mimari yapıların terk edilmiş ıssız ruh hallerinin ve insani bir kırılabilirliğin da altını çizer.

David Thorpe, önceleri lunaparklardaki dönme dolaplar gibi ölçekçe büyük yapılara binen ve ya teleferikle dağa tırmanan insanlar gibi şehir hayatına dair manzaralardan sonra ilgisini daha da doğaya kaydırmıştır. Bu kez doğa içerisindeki modernist mimari yapılar ve onların bu ıssızlık içerisindeki yer alışıyla daha yakından ilgilenir. Thorpe'un işlerinde gözlemlenebilecek en önemli unsur çoğunlukla insansız, mimari öğelerin yarattıkları terk edilmişlik ve ıssızlık duygusudur. Burada duyguyu oluşturan yalnız doğanın yüceliği dışında mimarının de yarattığı bir sonsuzluk ve yücelik hissidir. Rosenblum'um çevresel sanatı romantizm üzerinden okuması yeniden akla getirilirse, eleştirmen ve yazar, doğaya yapılan modernist müdahalelerde romantiklerin doğanın yüceliği ve aşkın duyguların ifadesi gibi temalarının bir uzantısının görülebileceğini iddia ediyordu. David

Thorpe'un buna büyük ölçüde katıldığı söylenebilir. Sanatçının mimari yapıları bizzat doğa içerisinde ulaşılmaz ve aşkın bir estetik ifade olarak kurguladığı söylenebilir. "We Are Majestic in the Wilderness(99)"(resim14) Friedrich'in Dağlardaki Haç'ına(resim15) karşılık geliyorsa "Out From the Night The Day is Beautiful and We Are Filled with Joy (99)"(resim12) ise Ormandaki Manastır(1828)(resim13) gibi bir atmosfere sahiptir. Diğer bir imgelem –sanatçının da sinematografik görüntülere olan ilgisini de işin içine katarak<sup>51</sup>- yukarıdaki örneklerden birincisi (*We Are Majestic in the Wilderness*) ünlü yönetmen Alfred Hitchcock'un 1949 tarihli *North by Northwest* filminin final sahnelerinin geçtiği *Mount Rushmore* üzerindeki modernist evdir(resim11). Tepenin ucundaki evler benzeri bir gerilim duygusu yaratarak bir kez daha doğa ve insanın karşılaşmasının oluşturduğu çatışma, yalnızlık, güvensizlik ve tefekkür gibi kavramları akla getirir.

### 3.2. Hernan Bas ve *Dandy*

Güncel anlamda üretim biçimleri Romantizm ile ilişkilendirilebilecek sanatçılardan biri de ikibinlerin başlarından beri üretimleri sanat piyasasında tanınmakta olan Hernan Bas'tır. Sanatçının resimleri genelde romantik bir pastorallik içerisinde yer alan figürlerin, gizemli bir içsel devinimin ve ilişkinin trajik kahramanları olarak, açık olmayan sadece ima edilen bir öyküsellikle ilişkilidirler.

Hernan Bas'ın işleri özellikle 18.yy sonu 19.yy başı diğer bir karakter tanımlaması olan *Dandy* kavramı ile doğrudan ilgilendirilir. Bilindiği üzere Baudelaire'in *Dandy*'si sanat, güzellik ve estetizm'i kendi hayatına uyarlar. "*Dandyism, kokuşmuşluk dönemi içerisindeki son kahramanlık pırlıtsıdır(...)batan bir güneştir; ufuk çizgisine yaklaşırken hiçbir sıcaklık yaymayan, hüznü dolu bu yıldız gibi muhteşemdir o da.*"<sup>52</sup> Modern Burjuvazi'nin değerlerine prim vermeyen, alışlageldik ve sıradan olanın karşısında olan *Dandy* 19.yy'da sanatın özerkleşmesi ve "sanat için sanat" düşüncesinin temsilcisi olmuştur. *Dandy*'nin karakteristik özelliklerine

<sup>51</sup> Catherine Wood, **Art Now: David Thorpe**, <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/artnow/thorpe/default.shtm>.

<sup>52</sup> Charles Baudelaire; **Modern Hayatın Ressamı**, çeviren: Ali Berktaş, İletişim Yayınları, 3. Baskı 2004 İstanbul, 236 s.

bakılırsa, kendini bir estetik varlık olarak tasarlayan birey için iyi giyinme, şık olma ve rafine zevklere sahip olma gibi değerler önem taşır; ne de olsa *Dandy* hayatını idame ettirmek için çalışan bir birey olmadığından kendisini bir yapıt olarak tasarlayacak vakit ve kaynaklara sahip olmalıdır. Oscar Wilde’ın tamamlanmış olan tek romanı *Dorian Gray’in Portresi*, bir üst metinde *dandyism* ve *décadence* üzerine kurulu bir öykülemidir. Kahramanı Dorian Gray de kendisini ileri derecede bir estetik yapıt olarak inşa ederek, gerçek çürüme ve bozulmayı ise bir sanat yapıtına aktarır, böylelikle kendisi sonsuz güzellik taşıyacak bir sanat yapıtına dönüşür.

Hernan Bas’ın işleri Dandy’nin karakteristik kodları ile erkek eşcinselliğinin doğrudan olmayan imaları arasında işler. Resimlerindeki androjen görünümlü genç erkekler, çocukluk ve yetişkinlik arasında, kırılmalı ve belirli bir cinsel çekim içerisinde betimlenirler. Bu figürler aynı zamanda neredeyse figürlerin duygusal çatışmalarını sembolize eden vahşi ve trajik görünümlü doğa manzaraları içerisinde yerleştirilmiştirler. Doğa’yı aşkın olan deneyimleri ifade etmek için kullanan Romantik vizyonun bir yansıması, John Ruskin’in neredeyse iki yüz yıl önce bahsettiği patetik yanılısma, yani doğanın insani duygularla yorumlanması geleneğine olduğu kadar sembolizm’e de çok şey borçludurlar. Gustave Moreau ve Odilon Rédon gibi ressamlar akla gelenler arasındadır.

Gerçekte Bas, öykülemeciliğinin *Décadence* dönemi edebiyatına; özellikle de Wilde ve Huysman’ın yazdıklarına yakınlığını kabul eder ve *Dandyism*’in güncel anlamdaki olanaklarını ya da yansımalarını sorgulamaktadır. Denilebilir ki Doig ve Bas arasındaki ortak nokta her iki sanatçının da kullandıkları imgelemin, sanat tarihi ve görsel kültür bağlamında sanatçının bilindik imajını da sorgulamacı yapılarındadır. “Neden eşcinsellik sizi bu tür şeyleri sevmeye eğilimli kılıyormuş gibi görünür?” diye sorar sanatçı, “Sonuç olarak bu iş, Saint Sebastien’in Şehit Edilmesi tipinde, ölmekte olan Dandy’ler ve tavuskuşu tüyleri gibi belirli bir eşcinsel kelime haznesini dikte eden materyallerle lekelenmiştir.”<sup>53</sup> Bas’ın resimlerinin isimleri de, bunu doğrularcasına, romantik ve dandy yazına atıfıdır: *A Little Bit of Moby Dick in All of Us*(Hepimizin İçerisinde Biraz Moby Dick), *Floating in the Dead Sea with a*

<sup>53</sup> Hernan Bas’tan aktaran Patricia Ellis, [http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/hernan\\_bas\\_about.htm](http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/hernan_bas_about.htm)

*Ghost Ship Pirated by Hedi Slimane*(Ölü Denizde Hedi Slimane Tarafından Kaçırılmış bir Hayalet Gemi ile Salınmak), *Adoration of the Peacock*(Tavus Kuşu'nun Tapınması). Özellikle sonuncusunda belirginleşen bir durum olduğu üzere tavuskuşu tüyleri dandy yaşam tarzını simgeleyen unsurlardan biridir. Diğer bir sembolizm ise erkek güzelliğine övgüyle beraber homoerotizme varan bir söylemi de barındırır; çünkü bilindiği üzere doğada tavus kuşunun gözalıcı tüylere sahip olan cinsi erkek olanıdır, bu da onu özellikle erkek güzelliğini simgeleyen bir yapıya büründürmüştür.

Ancak sanatçının araştırdığı sadece 18.yy atıflı bir *dandy* kavramı değil, günümüzde bunun eğer mümkünse ne şekilde biçimlendiği de üzerinedir. Tabii ki tarih boyunca Duchamp ve Andy Warhol gibi dönem tanımlayan sanatçılar zaman zaman dandy olarak da tanımlanmışlardır. Bas'ın resimleriyle karşı karşıya gelen biri ise rahatlıkla bunların güncel reklam görsel dilini kullandığını da belirtebilir. Bas'ın resimlerindeki genç erkekler, özellikle 90'lı yıllar ve ikibinli yıllarında başında yaptığı tartışmalı reklâm kampanyalarıyla adından çokça söz ettiren Calvin Klein reklâmlarından, moda dergilerinden fırlamış gibi dururlar. Günümüze değin çoğunlukla, muhafazakâr çevrelerde hoş karşılanmasa da moda fotoğraflarında sıklıkla rastlanılan androjen görünümlü, çocukluk ve yetişkinlik arasındaki bir dönemi işaret eden, genç ve ince kadın ve erkek modellerin kullanımınıdır. Özellikle C. Klein reklâmlarında erkek eşcinselliğine imalar barındırın homoerotik imgelem markanın kampanyalarının diğerleri arasından kolayca sıyrılmasını sağlamıştır. *Dandy* kavramı günümüzde de çoğunlukla erkek modası içerisinde şık ve zevkli olmakla birlikte zaman zaman da homoerotizmle ilişkilendirilmektedir. Bu bağlamda Hernan Bas'ın figürleri doksanlı yıllarda gündeme gelen böyle bir cinsel objeleştirmeden yola çıkar. Dramatik bir atmosferde, trajik bir öykünün kahramanı olan figürler aynı zamanda reklâm imgelemiminin arzulanan meta bedenlerinden alınmıştır. Bas bir anlamda homoerotizmin güncel erkek güzelliği kodlarını uyarlar. Kendisi de eşcinsel bir sanatçı olarak Bas moda ikonları ve güncel kültür arasında durumun izlerini sürer.

Bu durumu Şu açıdan da okumak mümkündür ki homoerotizm, neo-romantik bir vizyonda belirgin bir biçimde kendine yer bulur. Romantizm'in güzellik aşkın, aşkın duyguların yüceliği, aşk ve arkadaŐlık, içsel duyguların Őairane ve teatral ifadesi, adanma ve romantik ölüm gibi temaları aynı zamanda homoerotik sanatın ifade biçimlerine de dönüŐmüŐtür. Sembolizmle beraber bu ifade biçimleri çeşitli kodlarla anlatım olanakları tanımıŐtır. Hatta kimi araştırmacılar, Romantizm'in güzellik ve aşkın duyguların ifadesine ve doğa kavramınını insani duyguların bir metaforu olarak kullanımı gibi kavramlarının hoş karŐılanmadıĐı, modernizm'in abstre sanat gibi figüratif ve anlatımcı olmayan akımlarını yirminci yüzyılın baŐlarının homofobik eğilimleri ile tanımlamaya kadar götürür. Oscar Wilde'ın servetini ve saygınlığını kaybetmesine yol açan ünlü davasında dönemin püriten ahlakıları *Dorian Gray'in Portresi*'nde tanımlanan *dandy* karakterin eşcinsel imalar içerdiğini de ileri sürmüŐlerdir. Ancak Wilde'ın diğer bir yönü ise 19.yy yapısı içerisinde genç erkeklere duyulan ilgiyi de dile getirmiş olmasındır. Hernan Bas'ın, resimlerinde kullandığı imgelem ise güncel erkek eşcinsel kültürün Grek heykelleri, 19.yy dandy'leri ve yetmişli yılların androjen görünümlü rock yıldızlarına geniş skalasında gezinir. Devraldığı bu karakterleri romantik kurguda, Şiirsel ve dünyevi olmayan melankolik manzaralarda konumlandırır. Öyküleme olarak gene romantik kurgulardan, kayıp aÇık, ölüm ve giz gibi kavramlardan beslenir. (resim 16–19)



#### 4. BÖLÜM:

#### ÜTOPYALARA YENİDEN BAKMAK

*Kimi zaman bana neden içinde herşeyin iyi olacağı ütöpik bir ülkeyi, ütopya niteliğinde bir dünyayı tasarımıladığımı sordular. Yaşadığımız günlük yaşamın iğrençliği göz önüne tutulduğunda, bu soruyu yanıtlamak bir çelişkiye yol açabilir, çünkü bizler, günümüzde gerçekte hiçbirşeye sahip değiliz. İnsan, ancak maddi şeylerin ötesinde bir şeylere sahipse zengindir. Ve ben bu materyalizme, bu tüketim toplumuna, bu kapitalizme, burada cereyan eden bu korkunçluğa, sırtımızdan yaşamaya hakları olmayan bu insanların zenginleşmesine inanmıyorum. Gerçekte inandığım bir şey var ve ben buna 'bir gün gelecek' diyorum. Özlemimi çektiğim şey, bir gün gelecek. Evet, belki de hiç gelmeyecek, çünkü onu hep yıktılar, binlerce yıldır yıktılar. Gelmeyecek, ama ben yine de inanıyorum geleceğine. Çünkü eğer inanmazsam, artık yazamam.\**

Ingeborg Bachmann

Günümüz neo romantik yaklaşımlarından biri de ütopya düşüncesinin yeniden ele alınması; bu her iki anlamda olabilir; ütopyacı kaçış düşüncesi ya da ütopyacı aktivist söylem. Ancak günümüzde tüm bunların ötesinde varolabilecek argüman ütopyaların ya da ütopyacı bir söyleme sahip olmanın olanaklılığıdır.

Bu tartışmayı yakın zamanda gündeme getirmiş ve küratörlerinin günümüzde ütopya nosyonuna yeniden bakmayı önerdiği bir etkinlik olarak 50. Venedik Bienali'nde yer alan Hans Ulrich Obrist, Molly Nesbit ve Rirkirt Tiravanija'nın düzenlediği ettiği *Utopia Station*'a yakından bakmakta fayda fardır.

Her şeyden önce bienalin ana küratörü Francesco Bonami, 50. Venedik Bienali, *Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer*\*\* için yazdığı önsöze Martin Luther King'in 28 Ağustos 1963 tarihli bir konuşmasından aldığı "I have a dream"\*\*\* sözleriyle giriş yapar. King'in sosyal sınırlar ve ayrımların günün birinde ortadan kalkacağına dair rüyasını günümüzde ütöpik söylemlerin geldiği nokta, insanlık için kurulan hayaller ve böyle bir hayal kurmanın olanaklılığına dair bir

---

\* Ingeborg Bachmann, **Malina**, çeviren: Ahmet Cemal, YKY, Şubat 2006, 9 s.

\*\* Hayaller ve ihtilaflar: İzleyicinin Diktatörlüğü

\*\*\* "Bir hayalim var"

önsöz olarak alıntılıyor. Globalizm anlatıları çağında ve tüm bu olasılıklara yeniden bakabilmenin ışığında Bonami, *Glomanticism* diye bir tanımlama getirir. Böyle bir tanımlamaya duyduğu ihtiyacı Bonami şu sözlerle anlatıyor:

“Bir küratör olarak tekilleştirilmiş bir bakış yerine bu yeni karmaşayı ifade ederken kendime bir takım sorular yöneltmem gerekti. Yine bir global sergi aracılığıyla güncel sanatın durumunu ifade eden bir harita organize etmekle mi ilgileniyordum, yoksa, daha az dogmatik ve daha fazla ruhani olan bir kültürel ifadeler ağıyla globalizmin durumunun analiziyle mi? Globalizm ve Romantizm arasında bir yerde ekonomi ve enformasyonun sonunda bireyin kimlik ve duygularının karmaşasıyla kesişebildiği yeni bir gerçekliği nasıl tanılayacaktım?”<sup>54</sup>

Globalleşmenin sınırsız enformasyon sonucu bizleri aldatıcı bir *öteki* ile karşılaştırdığından dem vuran Bonami, biriciklik ve individüalitenin solgunlaşarak kendiliğindenlik ve kimlikle olan bağların zayıflaması gibi bir durum tespitinin ardından buna bir tepki olarak yeni bir romantik vizyonun artık devreye girmeye başladığını belirtir. Bu yeni romantik duruş globalleşmenin yıkıcı etkileri üzerinde yükselerek individüel duruşların bir çeşitliliğini sağlama adınadır. Bu bağlamda Bonami'nin tanımını yapmaya çalıştığı *Glomanticism*, romantizm ve globalizm kavramlarını birbiriyle uzlaşmacı ve makul bir platformda birleştirir. Globalleşmenin mesaj ve enformasyon çokluğunu kabul eder; ancak bu enformasyon ağının yüzeyselleştirdiği öteki kavramına karşı çıkararak. Bunu Bonami seslerin ve fikirlerin çokluğunu, onları birer solo performansa indirgmeden birçok seslilik yaratmak olarak açıklar. Bu şekilde glomantizm günümüz için uzlaşmacı hayaller kurar.

“(…)Globalleşmenin ihtilaflarının yeni modernitenin romantik hayalleriyle buluştuğu bir dünya önerir. Ötekiyi anlama değil ancak gittikçe artan bir biçimde individüelin ilgisizliğini vurgulayan bir dünyada ötekiliği tecrübe ederiz.

Glomanticism göz ve bakışın individüel deneyin merkezinde olduğu yeni bir durum ortaya koyar. ‘Grand Show’ kültürel bir hegemonyadan, sürekli bir transformasyon için fırsat ve gereklilik yaratmak adına, farklı bakışların tezatlar oluşturacağı bir çevreye dönüştürülmüştür.”<sup>55</sup>

Sonuçta “I have a dream” önsözüyle giriş yapan Bonami'nin rüyası ise son yıllarda yapılan büyük ölçekli sergilerin ve globalleşmenin yarattığı temsiliyet

<sup>54</sup> Francesco Bonami; “I Have a Dream”, **Dreams and Conflicts: The Dictatorship of The Viewer**, 50. Venedik Bienali Katalogu, Rizzoli 2003

<sup>55</sup> F. Bonami; **A.g.k.**

krizinin artık önümüzdeki kendisinin de yeni modernite olarak tanımladığı yeni sistemde uzlaşmacı bir noktaya çekilebilmesi ve bunun sanat aracılığıyla mümkün olduğudur. Romantizmin bireyin özerk duyarlılığını kutsayan yönünü global bir sistemin karşısına koyarak direnç oluşturmak yerine sanatın iyileştirici ve bütünleştirici yönüne olan bir inançla, temsiliyetin yüzeyselleştirdiği düşünülen insani değerler adına sistemin makulleştirilmesi önerisi olarak da bakmak mümkündür *Glomanticism*'e.

Ancak Venedik Bienali gibi geniş ölçekli bir sergide bu önerinin işlerliği sorgulamaya açık kalabilmektedir. Özellikle dünya çapında katılımı ve ülke pavyonlarından oluşan Venedik Bienal'inde aldatıcı öteki düşüncesine makulleştirilmiş romantik ideallerle karşı çıkma düşüncesi bir inandırıcılık krizine de sebebiyet verebilmektedir. Art Forum dergisine bienalle ilgili değerlendirme yapan yazarlar S. Rothkopf, L. Nochlin ve T. Griffin *Glomanticism*'i kavram olarak böyle bir sergideki inandırıcılığı bağlamında eleştiriyor.

“Grand Show’un problemi; şüpheli yeni moderniteye bir yanıt olarak işlenmesi. Bu ruhu ‘Glomanticism’ olarak(kültür endüstrisinin içinde olan ve onu küçük gören bir terim(...)) vaftiz ediyor. Bonami’nin kendi sergilerinin üçünde ‘glomantic’ ruhun diğer birçoklarıyla beraber Matthew Barney, David Hammons, Franz Ackermann, Peter Doig ve Magnus von Plessen’in işlerinden oluşan seçkide temsil edildiği görülebilir. ‘Glomanticism’i gerilemekte olan bir kibir olarak karakterize etmek kolaylığa kaçmak olacaktır ve kuramsal zihinli eleştirmenler benzeri geri çekilmeleri uzun süredir yetkisel, ifadeci konunun ruhuna mahkûm etmişlerdir (Craig Owens’in 1982’de Documenta 7’deki romantizme saldırısı akla geliyor). Fakat Bonami’in ‘glomantik’ modelinin problemi ruhani bir içsellik savunmasında, küratörün bu yaklaşımı biraz samimiyetsiz bir biçimde tutarlı politik bir direniş olarak karakterize etmesinde değildir. Bunun gibi sorgulamaya açık iddialar soyut dışavurumculuğun erken dönemlerinden beri aşınadır fakat müşterek sponsorluk logolarıyla liberal bir biçimde tuzlanmış sergi literatürü bağlamında yutulması zor hale gelmiştir. Hala Bonami’nin duruşunda ve bunun, yakın geçmişe ait jeopolitiklerle olan iktidarsız ilişkisi tarafından taciz edilen sanat dünyası emaresinde keskin bir umutsuzluk vardır; yine de anlaşılır bir biçimde sanatı sosyal olarak kurtarıcı bir pratik olarak görmek için sabırsızdır.”<sup>56</sup>

Bonami’nin “Dreams and Conflicts” için ürettiği bu kavram, pratikte çelişkileri davet ediyor olsa da burada söz konusu edilmeye değer olan kısmı günümüzde ,- biraz değiştirilmiş bir biçimde olsa dahi- bir duruş olarak yine de bir romantik

<sup>56</sup> Scott Rothkopf, Linda Nochlin, Tim Griffin “Pictures Of An Exhibition - Venice Biennale Curated By Francesco Bonami And Others”, [Artforum](#), Sept, 2003

vizyonu öneriyor olmasıdır. Romantizm'in sanayi toplumunun bir takım rasyonalite ve aynılaşıma krizi karşısında tepkisel bir duruşu da ifade ettiği hatırlanırsa, bu kez Bonami'nin sözleriyle globalleşmenin yarattığı ötekinin yüzeyselleşmesi ve individüelin indirgenilmesi karşısına (yeni modernite) yine (ancak daha normalleştirilmiş bir düzlemde) bir direnç noktası ifade etmektedir.

Bienalin, diğer önermesi ise günümüzde Ütopya düşüncesine yeniden bakmak, güncel olarak ütopyanın veya insanlık adına büyük hayaller kurma pratiğine ne şekilde yaklaşılabileceği üzerine düşünmeyi gündeme getirmesidir. Bonami de zaten giriş metnine Martin Luther King'in hayali ve bu hayalin ardından geldiği noktaya bakarak başlar. Ancak ütopya düşüncesi üzerine en fazla zihin pratiği yapan sergi kuşkusuz yine 50. Venedik Bienali çerçevesinde küratörler Hans Ulrich Obrist, Molly Nesbit ve Rirkirt Tiravanija tarafından gerçekleştirilen *Utopia Station* sergisidir.

Serginin katalog metni *What is a Station\**'a küratörler Theodore Adorno ve Ernst Bloch'un ütopya üzerine bir konuşmalarını alıntılararak başlarlar. 1964'te ikili arasında geçen konuşmada Adorno belirli ütopyalarında aslında gerçekleşmiş olduklarını belirtir; artık televizyon, diğer gezegenlere seyahat etme ve sesten hızlı hareket etme olasılığı bulunmaktadır. Böylelikle artık bu rüyalar geride kalmış ve zihinler pozitivism ve rasyonalitenin çekimine girmişlerdir. Böylelikle Adorno günümüzde varolan şeylerin ütopyanın çoktan gerçekleşmiş hallerinden başka bir şey olmadığını ve artık ütopyanın bir zamanlar ifade ettiği şeyi yüklenemeyecek kadar yıprandığını belirtir. Buna karşı çıkan Bloch ise ütopyanın kelime olarak itibarını artık yitirmiş olsa da, ütopyacı düşünmenin ve hayal etmenin hala geçerliliğini koruyan pratikler olduklarını ve bilincin rasyonaliteye az ya da çok karşı koyan katmanlarında hala varlığını sürdürdüğünü iddia eder. Bunun kanıtını ise kurgu biliminde ve "eğer şöyle olabilseydi..." diye başlayan cümlelerde olduğunu belirtir. Ütopyacı bir biçimde düşünmek artık yüce amaçlar için olmasa da devam etmekteydi.

---

\* İstasyon Nedir?

Adorno, bu konuda ona katılsa da ütopyanın amaçları bakımından top yekûn bir transformasyonu ifade ettiğini, böyle bir transformasyonun ise her ne kadar mütevazı bir başlangıca da sahip olsa sonuçta ortaya çıkanın bu mütevazı hayalden uzak olduğu ve insanların totalitenin tamamen farklı bir şey olabileceğini unuttuklarını söyler. Bu yüzden Adorno için, Ütopya deri değiştirir gibi ideolojileri değiştirir ve ütopyanın pozitif bir resminin, hatta tamamlanmış bir resminin yapılması imkânsızdır. Adorno'nun bu karşı duruşu üzerine Bloch, Brecht'ten alıntıladığı bir cümleyi ortaya koyar; "Something is missing. (Bir şey eksik.)". Bloch için eksik olan şey ütopyacı düşünebilmedir ve bunun olmadığı bir tasarı kurmak, onu elemek ya da hiç varolmamış gibi davranmak imkânsızdır. Çünkü bütün ütopyalar gerçekleştiğinde dahi düşünce pratiği olarak varolacağına inandığını belirtir.<sup>57</sup>

Bloch'un anlatmak istediği olan ütopyanın bir özgürlük alanı olarak zamanlar üzeri bir geçerliliğe sahip olacağı düşüncesi *Utopia Station*'ın günümüzde konuyu yeniden ele alma, ütopyaların olanaklılığını sorgulama çabasındaki küratörleri için bir duruş zemini sağlamakta. Küratörler büyük idealler peşinde olanlar değil daha çok ideolojiler üstü gündelik hayatta yer alabilecek makul bir platformu oluşturmayı hedefliyor.

Bunlar dışında ütopya üzerine düşünürken Ernst Bloch'un sözleriyle, ya da onun Adorno'yla arasında geçen bu konuşmada sarfettiği sözlerle yola çıkılması tesadüfî değildir. Daha önceki bölümlerde (giriş bölümünde) romantik düşüncenin yakın durduğu çeşitli sosyal ve politik duruşlara kısaca değinirken, romantizmin genel olarak ütopyik gelecek tahayyülünün kendine biçtiği hedefin geçmişin güçlü uygarlıkları, devletleri ya da ideal oldukları varsayılan cemaatlerine doğru bir çizgide olduğu birçok defa karşılaşılan bir durumdur. Bloch bu paradoksal durumun ötesinde bir düşünür olarak, ana ilham kaynağını geçmişteki güçlü bir uygarlık olarak belirlemez.

---

<sup>57</sup> Hans Ulrich Obrist, Molly Nesbit ve Rirkirt Tiravanija "What is A Station", **50. Venedik Bienali**

**Katalogu**, Rizzoli 2003, s.327 kaynağından özet olarak aktarılmıştır.

“Diğer romantiklerin tersine, Bloch öncelikle modern–öncesi yaşam biçimlerine ve toplumsal koşullara göndermede bulunmaz; onun ütopyik projesinin mihenk noktaları özellikle gündüz düşleridir, öngörüye dayalı özlemler ile geçmişin kültürlerinin taşıdığı gerçekleşmemiş vaatlerdir.”<sup>58</sup>

Bu bağlamda Ernst Bloch’un ütopyacılığı, gücünü geçmişten alan bir idealle saplantılı olmadığı kadar kurgu-bilimsel bir önermeye de sahip değildir. Ütopya sözcük olarak önemini ya da gücünü yitirmiş olsa da gündelik hayallerde ya da Bloch’un da tasviriyle *Gündüz Düşleri*’nde varlığını koruyacaktır. Bu düşünürün yapıtlarında da sıklıkla bahsettiği umut düşüncesinden beslenen (Umut ilkesi) bir varlıktır. Umut düşüncesi bir çok bağlamda diğer romantik ütopyist tahayyüllerden de farklılık gösterir. Adorno’nun da belirttiği totaliter bir sistem önerisi yerine buna karşı duracak umudun güncüde olanaklılığını sorgulayacak bir karakterdedir. Ernst Bloch’un önerisi sonuçta genel itibariyle iyimserliği ön plana çıkaran bir düşüncedir, ütopyaların yine de var olabileceğini düşlemek üzerine odaklanır, ya da sadece bunu hayal etmeye. Tabii ki de bunu sahte ve yavan bir optimizmle, herşeyin kendiliğinden yoluna gireceğini varsayan ketleyici ve rehavete iten bir düşünceyle karıştırmamak gerekir. Çünkü bir diğer açıdan bakılırsa, Bloch ve Adorno’nun arasında geçen bu konuşmanın zamanlaması, dünyanın 1. ve 2. Dünya Savaşları holokostlar ve Hiroşima gibi büyük ölçekli felaketleri yaşadığı 20.yüzyılın ilk yarısından sonraya rastlar. Böye toplu dehşet ve felaketlere sahne olup ardından soğuk savaş dönemiyle beraber karamsar bir haleti ruhiyeye bürünen dünyada ütopyanın ne olduğunu sorgulamak ya da umut düşüncesini yeniden tartışmaya açmak oldukça önemlidir. Hatta bir anlamda buna ihtiyaç vardır. Bloch bu durumu 60’lı yıllar süresince yaptığı bir dizi konferansta da dile getirecektir; “Karamsarlığın Meşruluğu ve Garyrimeşruluğu” başlıklı konferans dizilerinde 20. yüzyılın, Auschwitz ve Hiroşima sonrası *Dante’nin Cehennemi*’nin defalarca ötesinde dehşetlere sahne olduğunu belirtmiştir.<sup>59</sup> Tüm bunların gerçekliğinde, varolan tüm ütopyalar ve ideallerin anlamını yitirdiği ve modernist projenin ilerleme ve gelişim

---

<sup>58</sup> M. Löwy&R. Sayre, **İsyen ve Melankoli-Moderniteye Karşı Romantizm**, çeviren: Işık Ergüden, Versus Kitap, Şubat 2007, 245 s.

<sup>59</sup> M. Löwy & R. Sayre, **A.g.k.**, 262 s.

sonrası, o güne dek en korkunç insani ve ekolojik sonuçlarının alındığı bir dönemde Bloch'un ütopyayı koyduğu yer önemlidir. O, ütopyayı gelecek için bir umut ve henüz tamamlanmamış bir proje bağlamında ele alır. “*Yaratılış başta değil sondadır*”<sup>60</sup> sözüyle dikkati çektiği ütopyanın bu tamamlanmamışlık doğasıdır ve bu da -‘*something is missing*’ cümlesiyle de belirttiği gibi eksikliğiyle yaşanamayacak olan- umut düşüncesine olan insani ihtiyaçtır. 68 ruhunun, döneme damgasını vurmuş, önemli sloganlarını yeniden kısaca hatırlarsak, farklı bir dünya düzenini umut etmenin olanaklılığı, ‘hayal gücünün iktidarı’ gibi geçen yüzyılım karamsarlıkla dolu ilk yarısına bir şeyleri değiştirmeye olan inanç ve militan bir iyimserlikle cevap veren bir umudun izlerini kolaylıkla takip etmek mümkündür. “*Gerçekçi ol, imkansız iste*”, “*Açlıktan ölmemenin alternatifinin sıkıntıdan ölmek olduğu bir dünyayı istemiyoruz*”, “*Kaldırım taşlarının altında plaj*” gibi dönemin meşhur sloganları, kapitalist modernleşme sonrası yaşanan krizlerin karşısına ekolojik bir duyarlılıkla beraber devrimci/ütopyacı bir romantik öngörünün ve daha da fazlası ketleyici/boşvermiş bir karamsarlık karşısında umut etmenin gücünün altını çizer.

Yeniden 50.Venedik Bienali’nde gerçekleşen *Utopia Station*’ın kavramsal çerçevesine dönersek, küratörlerin 60’lı yıllar ve 70’lerin başlangıcındaki bu kışkırtıcı iyimserlik ve umut etme adına ütopyaların gerekliliği düşüncesini günümüzün Globalleşen dünyasında izlerini sürdükleri gözlemlenebilir. Zaten başta da belirtildiği üzere Francesco Bonami’nin önerisi bir arayol, ya da bir adaptasyon olarak da alımlanabilececek *Glomanticism* kavramıdır. Ancak bunun için öncelikle Adorno ve Bloch’un da açtıkları tartışma üzerinden bu çağda -19. yy. Sanayi devrimi sonrası ilk yabancılaşma krizlerinin, 20.yy ilk yarısının şahit olduğu toplumsal felaketlerin yenilenen jenerasyonlar bağlamında ilk elden tanıklarını kaybedip, artık geçmişte kalması ve 68’in iyimser/devrimci ruhunun cevapsız kalması sonrası- ütopyacı/devrimci düşüncenin nasıl yeniden tanımlanabileceği sorusunun cevaplandırılması gerekmiştir.

“Ütopya birçok anlamda mutluluk, özgürlük ve cennet için eski bir arayıştır. Sir Thomas More’un (1516’da yazarken) aklında Plato’nun Devlet’i vardı. Fakat şimdilerde ütopya ateşinin çoğunu kaybetmiştir. Ütopya adına yapılanlar, kavramı acılaştırmış, onu

---

<sup>60</sup> M. Löwy & R. Sayre, **A.g.k.**, 262 s.

dâhili ve görünüşte sabit perspektifler tarafından boğulmuş halde bırakmışlardır. (...) Ütopya bağlanmış veya kötü bakışlar tarafından karartılmış mıdır? Kesinlikle kaybolmuştur. Ütopya, kendisi, en iyi ihtimalle, egzotik bir tatil, ırsız bir klişe zevk adasından çoğunlukla daha iyi olarak kavramsal bir olmayan yer, boş bir retorik haline gelmiştir. Abbas Kiarostami, yakınlarda, kendisinin gerçekleştiremediği ya da ütopya projeleri olup olmadığı sorulduğunda; ütopyanın geniş perspektiflerini bütünüyle reddeder. Problemleri, her gün bir tepe aşarak, şimdiki zamanda halletmeyi tercih eder. Biz sırasıyla bakışımızı ada ve tepe arasında orta bir zemine çevirdik. Orada bir istasyon inşa ederek adına *Utopia Station* dedik.”<sup>61</sup>

Utopia Station küratörlerin de belirttiği gibi yüksek idealler ve gündelik hayaller arasında bir düzlemde, bir istasyon, fiziksel olarak da bir geçiş alanı mantığında inşa edilmiş bir yapı oluşturur. 60’dan fazla sanatçı, mimar, yazar ve performansçı, Rirkrit Tiravanija ve Liam Gillick koordinasyonu sonucu bu istasyonda bir araya gelmekte. Ancak yine katalog metninde bu planın kendisini bitmiş bir resim olarak sunmadığı da belirtilmiş. Küratörlerin istediği; “(...) *İstasyon diğer bir anlatımla durmak, düşünmek, görmek ve dinlemek, dinlenmek ve tazelenmek, konuşmak ve takas etmek için bir mekân haline gelir. Bu insanların varlığıyla ve etkinlik programıyla tamamlanacaktır.*”<sup>62</sup>

Burada mekân çoklu bir eylem planına göre hizmet edebilecek şekilde planlanmış, konser, konferans, film gösterimi, performans ve çeşitli etkinliklerle bu geçiş yeri, ara istasyon bir karşılaşma alanına dönüştürülmek istenmiştir. Bilindik, düz anlamda bir sergileme alanından çok bir geçiş ve hareketlilik olan bir mekân, bir pasaj gibi olması onu ara istasyon fikriyle de tutarlı kılıyor. Bu yüzden istasyonda bir devamlılık olması istenmiş. İnsanların gelip gittikçe bir şeyler bırakmaları veya yanlarına bir şeyler almaları, geri dönmeleri ya da bir daha hiç uğramamaları, ancak bir şekilde buradaki sirkülasyona – gerçek bir istasyonda da olduğu gibi- dâhil olmalarını Utopia Station için kışkırtıcı olarak tanımlanan eylemler arasındadır.

Sonuçta Utopia Station için salt bir sergiden çok bir aktivite, estetik materyalle estetik konuları bir araya getiren enformatif döngü üretme amacı güttüğü

---

<sup>61</sup> Hans Ulrich Obrist, Molly Nesbit ve Rirkrit Tiravanija; “What is a Station?”, **Dreams and Conflicts: The Dictatorship of The Viewer**, 50. Venedik Bienali Katalogu, Rizzoli 2003

<sup>62</sup> Hans Ulrich Obrist, Molly Nesbit ve Rirkrit Tiravanija; **y.a.g.k**



söylenbilir. Bu doğrultuda istasyonu herhangi bir enstitü mantığında kurumsallaştırma çabası gütmeyen ütopya dair fikirlerin bir döngüsünün yaşanabileceği bir aralık olma düşüncesi önemlidir. Yeniden Ernst Bloch'a dönersek tamamlanmamış ütopyanın, proje olarak, gündelik paylaşımlar ağı içerisinde yaşanabilmesinin olanaklılığıdır gündeme getirilen.

“Bu basit bir şey. Ütopya'yı bir katalizör, bir yakıt olarak, çok yararlı bir kavram olarak kullanıyoruz. Ütopyanın tam tanımını diğerlerine bırakıyoruz. İçte ve dışta manzaranın değişmesi ihtiyacı, düşünme ihtiyacı ve sanatçının işi ile entelektüel ve manuel işçileri, daha geniş bir topluluk, farklı bir tür ekonomi, daha büyük bir söylem ve varoluşun farklı bir durumu adına bütünleme ihtiyacı tarafından motive ederek çabalarımızı bütünlemek adına buluştuk. Bu ihtiyaca açıkl diyebilirsiniz.

(...)

İstasyonu bir başlangıç noktaları alanı, birçok farklı insan tarafından getirilip önerilen başlangıç noktaları olarak düşünün. Bazıları şimdi objeler getirecektir, bazıları sonra. İstasyonun tüm şimdiki ve gelecekteki katılımcılarından istasyon ve ötesinde kullanılmak üzere bir poster yapmaları istenmiştir; her nereye asılabilir ve gidebilirse. Bu defalığına kâğıt yol ilerler. Yeni posterler eklenmeye devam eder. Böylelikle *Utopia Station*, bunlardan biriyle başlamamış olsa dahi, imgeler üretir. Ve gevşek bir topluluk birleşir. Söyleşi ve forumlar değiştikçe, zamanla değişen kendi tutarlılık noktalarını geliştirir.

(...)

Ütopya kapıları yeniden açılacak olan gizli bahçe haline gelir. Ütopya yıkan ve dönüştüren katalizör haline gelir.”<sup>63</sup>

İstasyonun hem küratörü hem de katılımcısı olan Liam Gillick daha sonra yazdığı bir makalesinde<sup>64</sup> hem ütopya kavramına kendi yaklaşımlarını, hem de *Utopia Station*'ın bu fikirlerin neresinde durduğuna dair düşüncelerini açıklarken anahtar kelime olarak fonksiyonellik sözcüğünü kullanır. Gillick'e göre artık ütopya sözcüğü artık fonksiyonel olamayacak düşünceleri ve kırılmaları tanımlar halde kullanılageldiğinden dolayı uzun süredir uzak durulması gereken bir sözcük haline gelmiştir. Bu da, sözcüğün –Gillick'in tanımlamasıyla- bütün ilerlemeci düşünce pratiklerini ütopya'yı olarak addeden ve kısmen post-modernizmi, modernizmin yenilgisine ironik bir biçimde odaklanarak okuyan Anglo-Saxon düşüncesinde konumlandırılışından kaynaklanır. Gillick, artık bu durumlar ve yenilgiler üzerinde uzlaşma sağlamış, fikir birliğine varmış bir post-konsensus dünyasında, post-

---

<sup>63</sup> Hans Ulrich Obrist, Molly Nesbit ve Rirkirt Tiravanija; **y.a.g.k**

<sup>64</sup> Liam Gillick; **Utopia Station, For a... Functional Utopia**, New York, February 2003 (L. Gillick'in bu metni internet üzerinde, <http://www.unitednationsplaza.org/readingroom.html> adresinden pdf olarak indirilebilir.)

ütopyacı bir düzlemde yaşadığımız tespitinde bulunur. Bundan sonra zaten günümüzde ütopyacı olarak kabul edilenlerin çoğu kurgu üzerine değil belgesel bir mantıkla çalışmaktadır. Gillick, neo-liberal, pragmatist düşüncenin sözcüğü modern kapitalist terminoloji içerisinde kendini konumlandırmayan her politik sistem önerisi, duruş ve sanat hareketini tanımlamak için kullandığından hareketle artık ütopyanın işlevselliği mümkün olmayan ve bu yüzden de pratik olmayan bir arzuyu dile getirdiğini belirtir. Ancak sistem aynı zamanda bunun eksikliğiyle beraber herşeyi, ikilik düzlemde, sofistike olmayan ve tüm alternatiflerin potansiyel olarak ölü kabul edildiği bir seçim alternatifsiz pozisyonda bırakır. Bunu karşısına almaya çalışan ise ya bir aptal ya da ütopyacı olarak kabul edilmektedir. Bloch'un eksikliğini duyduğu burada daha iyi ve gerçek bir alternatif olarak karşıya çıkar. Baskın kültürlerin bu alternatifi zayıf ve disfonksiyonel hale getirmesiye yoksunluk oluşturmaktadır.

Fakat sorulması gereken “*Eğer günümüzde artık herhangi bir fonksiyonel ütopyanın kalmadığı doğru ise ilişkilerimiz ve koşullarımızı kontrol edip bize yabancılaştıran baskın ideolojilere karşı ne çeşit bir alternatif vizyon önerilebilir?*”<sup>65</sup> Sorusudur.

Utopia Station, tüm bu sorunların -ütopyaların gerçekleşmesi kadar, suçlanmalarının da- tartışmaya açılması için bir düzlem oluşturmaktadır. Ve burada fonksiyonelliğin önem kazanması, artık bu tartışmanın ironik yenilgiler olarak kabul edilen estetik araçlara başvurmadan gerçekleşmesi adına önemlidir. Ütopyaların, etkili değişimler yapmaktan yana olanlar değil ancak sadece hayal edenler arasında daha yaygın olduğu düşüncesine karşın Gillick fonksiyonel bir ütopya öne süren *Utopia Station*'ın önemi üzerinde durur. Değişken ve tartışılmaya açık bir sergileme yapısının getirdiği deneyimleme pratiğinin altını çizer.

Açık olarak küratörler, Hans Ulrich Obrist, Molly Nesbit ve Rirkirt Tiravanija, *Utopia Station*'ı bir sosyal etkinlik, iletişim alanı, bir tasarı, hatta estetik materyale sahip olmayan bir sanat yapıtı olarak kurgulamayı seçmişlerdir. Bu da Gillick'in fonksiyon kaybıyla ortaya çıkmaktadır. Bu seçim, Nicolas Bourriaud'un özellikle

---

<sup>65</sup> L. Gillick; y.a.g.e

doksanlı yıllar sonrası sanatı için söylediklerini akla getirerek değerlendirilebilir. N. Bouriaud sanatın sosyal alışverişlerimiz ve iletişimlerimizle aynı kökene sahip olduğunun, kısacası sanat yapıtının sosyal bir nesne konumunda olduğunun altını tekrar çizdikten sonra, günümüz sanatının yeni bir vizyon olarak bizzat bu sosyal ilişkileri yapıtlaştırdığının tespitini yapar.

Yapıtın oluştuğu ya da beslendiği alanı tamamen karşılıklı eylem, diyalog ve alışverişin biçimlendirdiği nesnesi olmayan, sosyal ilişkiyle, estetik deneyimin yaşandığı bir pratikten söz etmektedir Bouriaud.

“(…) Yapıtlar, ilişkisel uzam-zamanlar, kitle iletişimi ideolojisinin baskısından kurtulmaya çalışan insanlararası deneyimler üretiyorlar; bir bakıma, alternatif sosyalleşme biçimlerinin, eleştirel örneklerin, hazırlanmış bir aradalık anlarının inşa edildiği mekânlar. Gene de Yeni İnsan’ın, gelecekçi bildirgelerin, anahtarını elimizde tuttuğumuz daha iyi bir dünyaya yönelik çağrılarının çoktan aşılmış olduğunu anlayacağız: Ütopya bugün öznel gündelik hayatta, bilinçli olarak eksik bırakılan somut deneyimlerin gerçek zamanında yaşanıyor. Sanat yapıtı, bu deneyimlerin, bu ‘yeni yaşam olasılıklarının’ mümkün görüldüğü bir sosyal aralık olarak ortaya çıkıyor: Yarınların şarkısını söylemek yerine, şimdiki zamanda komşularla kurulabilecek ilişkileri keşfetmek, daha acil görünüyor.”<sup>66</sup>

Utopia Station küratörlerince de öngörülen, mekânın sabit izlenebilen bir sergi alanından çok kültürel anlamda bir alışveriş noktası olarak hizmet edebilmesi, söyleşiler, performanslar ve anlık etkinliklere ev sahipliği yaparak bunları teklifsizce deneyimleme olanağını taşıması gibi mekânın sadece bir katalizör, olayları başlatıcı bir fikir özelliği barındırıyor olması, onu ilişkisel bir yapıt fikrine yaklaştırmaktadır. Liam Gillick, *Utopia Station* için izleyicilerin ve gelenlerin dinlenebileceği, oturup konuşabileceği tahta masa ve sandalyeler üretmiştir. Bu istasyona uğrayan izleyici için doğal bir sosyalleşme alanı oluştururken enformatif bir sirkülasyona da katkısı olan bir yapı teşkil etmektedir. Ütopya düşüncesi yeniden tartışmaya açılırken, gündelik içerisinde en ideal bir biçimde sanatın yaşamsal bir fonksiyonu interaktif olarak hayata geçirmesinde gerçekleşmektedir. Modernite’nin idealist versiyonu ve ütopyanın sistemin toptan transformasyonunu savunan yönü değil Bloch’un öne sürdüğü gibi gündelik, yaşamsal arzulara ve Kiarostami’nin ütopyacı geniş perspektifi reddeden, her gün bir tepe aşmak, gerçeklik içerisinde özgürlük ve

<sup>66</sup> Nicolas Bouriaud; **İlişkisel Estetik**, çeviren: Saadet Özen, Bağlam Yayıncılık, 2005, 72 s.

hareket alanı sağlayabilecek stratejiler ve davranış modelleri üretmekle, ütopya kavramına bir geri dönüş yapılmaktadır.

“Ve bu ütopya girişiminde veya genel olarak ütopya bir sanat yapıtı nasıl/ne şekilde düşünülebilir? İdeal toplumda gerçekten sanata ihtiyacımız var mı? Zaten, sanat nedir, ütopya bağlamında? Gillick gibi bazı ‘Utopia Station’ katılımcıları için-ki Gillick’in durumunda sade ağaç banklar ve masalar- içtenlikle sanat değil basit mobilyadır. Bu faydacıl duruş, sanatçı ve sosyal devrimci, William Morris’in, sanatın ayrı bir kategori olarak varlık sürdürmediği ve National Gallery’nin, duvarlarında tuhaf dörtgenlerin sallandığı acayip bir harabeye indirgendığı post-apokaliptik bir İngiltere’yi önerdiği 1890 News From Nowhere’ini akla getirir. Morris’in ütopyasında her hayat zevk, tatminkâr iş ve el işçiliği üretimiyle doludur, bu nedenle de ayrıcalıklı duvarlar üzerinde asılı duran gülünç tuvallere gereksini yoktur.”<sup>67</sup>

*Utopia Station*’ın önerdiği ütopya girişiminde sanat yapıtı el işçiliğine indirgenmemiş de olsa insanlar arası (izleyiciler, sanatçılar, yazarlar, vs.) sosyal alışverişler ve ilişkiler aralığında tecrübe edilir olmuştur. Bu, istasyonun hem bir katalizör görevi görme arzusunu, hem de farkına vardırma, enformasyon ağıyla harekete geçirici yakıt olma, sosyal varoluş biçimleri oluşturma ve gündelik ütopya üzerine düşünme amaçlarıyla uyumludur. Bu sebeple genel bir sergi dışına çıkarak estetik bir düşünce, deneyim ya da nesnesi olmayan yapıt aralığından okumak uygun olacaktır.

*Utopia Station*’ı bu bölümün başında incelenmesinin sebebi ilerleyen bölümlerde adları geçecek sanatçılar ve onların ütopya romantik duruşlarının genel çerçevesinin çizilmesinde iyi bir başlangıç noktası sağlaması ve Ernst Bloch gibi bir düşünürün ütopya tanımlarıyla paralellik kurmaya olanak tanıyan bir örnek olmasından kaynaklanmaktadır. Ve günümüzde ütopyanın umuduna duyulan ihtiyacı bir biçimde resmetme girişimine de uygun bir zemin hazırlamaktadır. Özellikle ikibinli yıllatın başlacısından itibaren farklı düzlemlerde adalet ve eşitlik gibi ilkelerin sanatsal pratikler alanında yeniden tartışmaya açılmasına şahit olduk. Francesco Bonami’nin *Dreams and Conflicts*’i işlerlik bağlamında eleştirilebilecek olsa dahi gündeme getirmeye çalıştıkları bağlamında bu bölümün girişini oluşturdu. 90’lı yıllar boyunca izlediğimiz –özellikle Balkanlar temsiliyetinin önem kazandığı-

---

<sup>67</sup> Scott Rothkopf, Linda Nochlin, Tim Griffin; y.a.g.k

etnik, coğrafi ve cinsel temsiliyetlerin, makro topluluklar halinde okunduğu, ayırddedici özellikler yerine toplu kümelerin *global* mantıktan da beslenerek yığınları işaret eden temsillere dönük konumlandırıldığı, geniş ölçekli sergiler ve etkinlikler sonrası, odak noktası bizzat globalizmin kendisi ve yarattığı olumsuzluklara çevrilmeye başlanmıştır. Bu, büyük ölçekte, dünyanın ikibinler içerisinde maruz kaldığı sosyo-politik durumlar, yeni konumlandırmalar, görmezden gelinemeyecek adalet eşitsizliği ve ekolojik zararlar sonrasının getirisidir. Tarihsel romantizm'in ilk eleştirisini gerçekleştirdiği aydınlanma ve modernizm'in olumsuzlukları yerini artık kavram olarak Globalizm'in olumsuzlukları almıştır.

Ayrıca, 20.yy.'ın ilk yarısının sahne olduğu holokost ve Hiroşima gibi felaketlerin yerini, büyük ölçekli global terör eylemlerinin yarattığı gerginlik, paranoya ve ekolojik çevre felaketleriyle beraber gelen bir karamsarlık konumuna bırakmıştır. Tüm bunlar akılda tutulursa, sanatçıların yeniden adalet ve umut arayan ya da en azından bunun olanaklılığını sorgulayan etkinliklere ve pratiklere daha fazla rağbet etmesi, böyle bir ihtiyaca cevap vermeye çalışması ve sanatın yaşamsal çözümler araması kaçınılmazdır. Bu yüzden yakın gelecekteki etkinliklerde, özellikle büyük çaplı bienaller ve sergilerde bu sorunun daha fazla tartışmaya açılacak olması yüksek bir olasılık gibi görünmekte.

En yakın örnek olarak, 2007 Eylül'ünde, gerçekleşecek olan ve küratörlüğünü Hou Hanru'nun üstlendiği 10. İstanbul Bienali'nin kavramsal yapısını belirleyen başlık "İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik" olarak belirlendi.

"Küreselleşme çağında yaşıyoruz. Küreselleşmenin dünyanın farklı yerleri üzerinde farklı, karmaşık ve çelişkili etkileri var. Söz konusu etkiler ekonomik, kültürel ve toplumsal ilerleme sağlamakla beraber, her yöne uzlaşmazlık ve savaş da yayıyor. Bu gerçeklik karşısında, hayatımız ve toplum hakkında, modernleşmenin dinamizmi ve belli bir ütopyacı idealizmin harekete geçireceği daha iyi görüşlere acil gereksinim var. Bu tür bir çaba imkânsız değil. Üstelik gerekli."<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> (Hou Hanru) **İmkansız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik**, 10. Uluslararası İstanbul Bienali Projesinin Kısa Bir Tarifi, IKSİV ve Hou Hanru tarafından hazırlanan bienali öncesi broşürden alınmıştır, Mayıs 2007

Sözleriyle iyimserliğin tarifini yaparak gerekliliğinin altını çizen bu ön metinde küresele karşı yerel sorunsalı ile gerçeklik ve ütopyalar arasındaki gerilimler bienalin kavramsal yapısını destekleyici argümanlar olarak ortaya çıkıyor. Yine bienal projesinin kısa tarifinde, ütopyalar meselesinin önemi, bunların gerçekleştirilebilirliğine olan inancın yeniden restorasyonu ve sanatçıların süreç içerisinde yeralmalarıyla gerçekleştirilebilirliği ortaya konulmakta. Verilen örneğin “*Batılı olmayan modern cumhuriyetlerin ilklerinden biri olarak Türkiye*” olması anlamlı bir biçimde gerçekleştirilebilirlik, devam ettirilebilirlik ve umut etmenin altını çiziyor. Sonuçta bienal, daha yukarıda *Utopia Station*’ın da niyet ettiği gibi, göstermek istediğini bitmiş bir sergi şeklinde değil, bir inceleme, tartışma platformu, okul, laboratuvar ve diyalog alanları oluşturarak, deneysel bir düzlem halinde tartışmaya açmayı seçmekte. Bu yüzden bienal mekanı olarak seçilen İstanbul Atatürk Kültür Merkezi, kaderiyle de bu tartışmaların göbeğine oturuyor. AKM, cumhuriyet dönemi sonrasında inşa edilen modernist yapılardan biri olmasıyla ve aynı zamanda batılı anlamda güzel sanatlar ve görsel sanatların icra edilmesi adına bir platform oluşturduğundan dolayı Modern Türkiye Cumhuriyeti projesinin ulaştığı yeri, ütopyanın gerçekleşmiş yüzünü temsil etmekte. Günümüzde ise bu bina uzun yıllar zarfında çok yıprandığı ve otoriteler tarafından öne sürülen, restorasyonunun yeni bir merkez inşasından daha fazlaya mal olacağı gerekçesiyle yıkılma ve yerini büyük olasılıkla postmodernist mimariye sahip bir binaya verme tehlikesiyle yüzyüze. Bu tehlikeye-binanın yıkılarak yokeldilmesi kararına-karşı, gazeteler ve diğer yayın organlarından da takip edilebileceği üzere, çeşitli dernekler, sivil toplum örgütleri ve sanatçı inisiyatifleri protesto eylemleri gerçekleştirerek kararı eleştirmektedir. Bu eylemler kentin, uluslararası sermaye ve güç ilişkileri eksenindeki dönüşüm sürecinin, dur durak bilmeden ve neredeyse yıkıcı bir biçimde gelişiminin karşısında duyulan rahatsızlıktan da beslenmektedir. Binanın tarihi ve mimari öneminden çok temsil ettiği şey gerçekleştirilebilir ütopyaların aydınlık yüzü, modern Türkiye projesinin kazanımlarından biri olarak batılı anlamda sanatın kurumsallaşması bağlamında ifade ettikleri bağlamında önem kazanmaktadır. 10. İstanbul Bienali çerçevesinde de binanın, bu tartışmaların ekseninde, yine küresele karşı yerel, gerçeklik ve ütopya arasındaki gerilimlerden beslenerek *kent odaklı ütopyik projelerin mekanı* olarak kullanılması planlanmakta. Bu durum açıkça ilgiyi

globalleşen dünyada farklılıkları barındırabilecek direnç noktaları oluşturmanın olasılığı gibi kentlerin belirli noktalarının günümüzde hızla, sermayeden faydalanma adına, nezhleştirilme, mütenalaştırılma çalışmalarına da çekmeye yönelik bir çaba. Bu tezin yazıldığı sırada henüz gerçekleşmemiş olan 10. İstanbul Bienali, bülteninde - buradaki düşünceler bienalin çerçevesini ve mekanlarını tarif eden broşürden alınmıştır- tartışmaya açmak istediği bu konular bir yana, bu duruma çözüm önerilmesi isteği ve ütopyaların iyimser yüzüne yaptığı vurguyla, Ernst Bloch'un eksikliğini hissettiği şeyi ana başlık olarak güncele taşıyor; Hiroşima ve I., II. Dünya Savaşları gibi geniş toplumsal felaketler sonrası ihtiyaç duyulan iyimserlik, bu kez küresel savaş çağı tanımlamasıyla günümüzde de gerekliliğinin altı çiziliyor. *"(...) daha iyi bir dünya tasarlamak imkânsız değil, üstelik gerekli. İyimserlik, bu küresel savaş çağında hayatta kalmamız için gerekli bir ruh hali."*<sup>69</sup>

#### 4.1. Yaşamsal Deneyimler ve Direnç Noktaları

Nicholas Bourriard'nun "İlişkisel Estetik"te getirdiği tanımlamalardan beri, güncel sanatın sosyo-politik nosyonuna yeni bakış açılarıyla beraber, yeni argümanlar da tartışmaya açılmıştır. Bir noktada artık sanatçı tanımı, 'nesne üreten' kişiden 'hizmet sağlayan/alan açan' ya da belirli bir kontekse dair soruları tartışmaya açan kişi olarak yeniden tanımlama çabalarına girişmiştir. Özellikle büyük bienaller ve benzeri büyük ölçekli sergi ve festivaller zamanında, "kamusal alan"ın da vazgeçilmezlerden biri haline gelmesiyle, bu yeniden tanımlama girişimleri belirli bir talebi karşılamaya çalışırken; nesne-merkezli algılama/okuma biçimlerine olan aşinalığımız kimi zaman tanım sorunsallarına, sanatın sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiğine ya da neyin sanat olduğuna kadar ihtilafli durumlara da yol açmaktadır.

İzleyicinin sadece "bakan" kişi olmaktan çıkıp, sanatçı tarafından yaratılan mizansenin bir parçası ya da duruma aktif katılım sağlayan bir unsura dönüşmesi de yine bu sanat yapıtı etrafında dönen tanımlar, yapıtın nerede başlayıp nerede bittiği tartışmalarını da beraberinde getiren durumlardan biri olmuştur.

---

<sup>69</sup> y.a.g.k

Denilebilir ki bu tanımlama, sanat pratiğini, objenin bir sonuç ya da içeriksel bir ulaşım noktası olmaktan çıkıp, daha geniş bir çerçevede, izleyicinin interaktif rolünü, sanatçının önerdiği deneyimi, bağlamla etkileşime odaklanan bir pratiği tercih etmeye dönüşür. Ya da Nicholas Bourriaud'nun tanımlamasını buraya alıntılırsak, sanatçının hazırladığı “büyük bir film seti”nde izleyicinin katılımıyla oluşan deneyimler ve yorumlamalar oluşturmaktadır yapıtı. Burada sanatçı, izleyiciye bağlamsal bir çerçeve sunar ve onunla izleyicilerin, kendi gerçeklikleri aracılığıyla iletişime geçmelerine olanak verir/yaratır. Bilgi, deneyim, inanç ve bellek gibi katmalardan oluşan bir bütünün etkileşimidir sözkonusu olan. Diğer bir biçimde özetlemek gerekirse yapıt, gücünü kendi temsilinden değil, izleyici/katılımcıyla ilişkiye girdiği noktada ve bilgi, deneyim gibi unsurlara dönüşebildiği alandan almaktadır.

Bourriaud'nun 90'lı yıllardaki sanat pratikleri için ortaya attığı ilişkiyel estetik kuramları ikibinli yıllara geldiğimizde eleştirilmeye başlanmış ve bu tarz üretimlerin temsil ediliş biçimleri sorgulanmıştır elbet. Ancak sanatın güncel temsillerinin sosyo-politik ve aktivist söylemlerle icraat bağlamında kurduğu yakın bağlar artık gözardı edilemeyecek bir araştırma alanına girmektedir ve günümüzde zengin bir külliyata sahiptir. Bu tezin içeriksel çerçevesinin sınırları ise elbette bu pratikleri ve üretim biçimlerini, güncel anlamda romantik ve ütopyik düşünce olarak açılım sağlayanlar bağlamında ele almaktır.\*

---

\* Bu noktada, herhangi bir yanlış anlama ihtimalini ortadan kaldırmak için, şunu da belirtmeye ihtiyaç vardır; tezin burada ilişkiyel estetiği çok kısaca ele almasının amacı bu kuramları şu ana dek varsayılan açılımların, güncel sanatta romantik düşünceyle varsayılan bir takım bağları veya esin kaynaklarını ortaya çıkarmaya çalışırken, bu tarz düşüncenin bir sağlaması ya da nihai sonucu olarak göstermek değildir. Kabaca belirtmek gerekirse bu ikisi arasında doğrudan bağlar kurmaya çalışmak, yada bu kuramları sadece tezin konusu olan önermelere indirgemek yetersiz olacağı kadar tezin içeriksel çerçevesinin de çok dışına taşmak olacaktır. Ancak umut ve ütopya düşüncesinin günümüzde üretilen sanat anlamında izlerini sürerken resim, heykel ya da enstelasyon medyumları dışında, yine bu açılımlara yaklaşan farklı üretimlerin göz ardı edilemeyecektir. Kaldı ki bu pratikler bağlamında adı geçen kimi sanatçıların konuya yaklaşma adına oldukça kristalize olmuş bir takım yapıtlarını buraya alıntılılamak uygundur. Bu sebeple yukarıdaki kısa giriş üretim biçimlerinin genel mantuğuna bir göz atmak dışında herhangi amaç ve iddia taşımamaktadır.



Güncel anlamda bir ütopya düşüncesine kısaca yeniden dönersek, ilerleyen kısımlarda incelenecek olan sanatçılar ve üretim biçimleri, artık büyük anlatılar ya da kapsayıcı ütopyalardan arınmış ve tam da Abbas Kiarostami'nin Utopia Station küratörleri tarafından da alıntılanan gündelik hayatın içerisine yayılmış ve umut düşüncesiyle birleşen, hergün bir tepe aşma ya da bunu umut edebilme gibi söylemler etrafında şekillenen anlatılardır.

#### 4.2. Francis Alÿs, Gezgin ve *Flaneur*

Sanatın sosyal alanlara yayılan vizyonunu işlerinde en ilginç biçimde kullanan sanatçılardan biri de doksanlı yılların başlarından beri bir dizi performans ve çalışmasına tanıklık ettiğimiz Belçika asıllı sanatçı Francis Alÿs'dir. Alÿs'in işleri notlar çizimler, çizimler, listeler, eskizler, resimler, video, animasyon, birliktelikler ve grup çalışmalar gibi farklı pratikleri bir araya getirir. Ancak sanatçının kendisinin de belirttiği gibi işlerine asıl yön verenin şehirde yürüme ve gezinme eylemi olduğu açıktır. Bu kavramla beraber sadece yürüme ve gezinme eyleminin en basit, sade anlatımının dışında, güncel şehir yaşantısına dâhil olma eyleminin sanatçının dönüştürdüğü bilinçli bir eylem olma hali de kastedilmektedir.

Gezinme eylemi/şehir gezgini, aynı zamanda bir 19.yy *flaneur*\* ruhuna iflah olmaz bir biçimde sahip çıkan romantik bir tutkuya sahiptir. Bu tutkulu gözlem, şehre dâhil olma Alÿs için anahtar kavramlardır. Ancak Alÿs'i geleneksel anlamda bir performans sanatçısı olarak tanılamak yetersiz bir sınıflandırmadan başka bir şey olmayacaktır. Sanatçının, *paseo* olarak adlandırdığı gezinme eylemlerinin nasıl bir bağlam içerisine yerleştirdiğini daha iyi kavramak ve bunu güncel anlamda ütopyacı yaklaşımın neresinde yerleştirebileceğimizi görebilmek için öncelikle bir kaç çalışmasını buraya almak gerekir.

---

\* *Flaneur* kelimesi Fransızca'da gezinme anlamına gelen *flaner* eyleminden gelmektedir. Özellikle Baudelaire'in ortaya attığı bu kavram, modern şehir yaşantısı gibi olgulara işaret eder.

Örneğin sanatçının Stokholm'de gerçekleştirdiği *The Loser/The Winner*\*\* da iş-ya da yürüyüş, zaman ve mekân olarak iki alana ayrılır: başlangıç noktası Bauhaus tarzı, modern, rasyonalist bir yapıdır; Stokholm Bilim ve Teknoloji müzesi binası. Variş noktası ise bir 19.yy mimarisinde, günümüzde *Nordic Museum*'a ev sahipliği yapan bir müzedir. Binanın ilgi çekici özellikleri arasında kuzey toplumlarının etnografik bir ansiklopedisi olması gibi özellikleri yer alır. Alys'in gezintisi, onu bu iki müze arasındaki parklardan geçirir. Her iki alanda da, izleyiciler (sergi mekânının hemen dışındaki düzeneklerde) sanatçının sırtı dönük haldeki bir imajını içeren kartpostalları bulurlar. Bu görüntüde sanatçının üzerinde, renginin bilgisayarda manipüle edildiği son derece bariz olan mavi bir kazak ve kazağın kollarından birinden kartpostalın ucuna doğru sarkan sökülmüş bir iplik parçası görülür.

Kartın üzerinde şu yazı okunabilir.

*Here is a fairy tale for you, /Which is just as good as true.*

*What unfolds will give you passion, / Castles on hills & also treason.*

*How, from his cape a fatal thread, / To her window the villains led.\*\**

Her iki alanda da bulunan küçük yağlıboyalarda, mavi bir süveter giyen uzun anonim bir karakter, masalsı bir geri planda, karanlık bir ormanda ilerlerken betimlenmiştir. Her iki resimde tuval üzerine özenli bir biçimde işlenmiş resmin üzerinde, izleyicinin bu gezgini daha da net görebildiği bir yarı-saydam kâğıt bulunmaktadır. Buna karşın, tarihi müzedeki bir masa üzerine dağınık olarak bırakılmış fotoğraflarda görülen, çimler veya kasvetli ağaçlar arasında dolanan mavi iplik görüntülerde mevcut olmayan gezgine ait tek ipucu/izdir. Sanatçının bu fotoğraflarda bulunmayışı bir takım sorular doğurur. Bu eylem gerçekten olmuş mudur? Ya da bu eylemin olup olmayışı mı sorgulanmaktadır? Alys için *paseo* bir fabldır, hikâyesi olan bir yolculuk ya da yolculuk hikâyesidir. Fabl'lar, kurgu ve gerçeğin bir karışımı, bir meseli ise, sanatçının konumunda bu gerçekliğe ve onun

---

\* kazanan/kaybeden

\*\* Burada sizler için, gerçek olabilecek denli kadar iyi bir masal var, onun gözler önüne serecekleri size tutku, tepelerde kaleler ve ihanet getirecek, Nasıl, yakasından son ipliğine, hainlerin göstereceği onun penceresine kadar.

doğruluğuna dair meseldir. Bundan da ötesi fabllar oluşum süreci, zaman içerisinde gerçeğin kurguya ya da kugunun gerçeğe dönüşümünü de konu edinen mesellerdir.

C. Basualdo'ya<sup>70</sup> göre işleri dışında Alys'in kişisel geçmişi de bir fabl olarak değerlendirilebilir. Bir zamanlar –aslında 1987'nin sonlarına doğru- Belçikalı mimar, Fransız Devleti'nin bu ülkeye yardım politikalarının bir sonucu olarak-büyük ihtimalle zorunlu askerlik hizmetinin de yerine geçebilecek bir eylem adına-Meksika'ya gider. Hiç bir İspanyolca bilgisi olmayan Alys, kendini Mexico City'nin bir kaç saat güneyinde yer alan La Mixteca'nın su kemerlerinde çalışırken bulur. Daha sonra boş zamanlarında yapmayı adet edindiği, bu başkentini tarihi merkezindeki yürüyüşlerinden birinde, ülkenin önemli güncel sanat destekçilerin, küratör Guillermo Santamarina ile karşılaşacaktır. Alys bu mekânda aynı zamanda daha sonraları birlikte çalışmalar gerçekleştireceği, Gabriel Orozco, Diego Toledo ve Abraham Cruz Villegas gibi sanatçılarla da karşılaşma ve tanışma olanağı bulur. Mexico City'nin şehir hayatı ve Alys'in burada edindiği tecrübeler, sanatçının üretiminin şekillenmesinde önem kazanır.

Başlarından itibaren Alys'in işleri, gerçekleştirildiği çevreyle samimi bir ilişkiye girer, yerel materyalleri dahil eder ve Meksika'nın prodüksiyon koşullarını yansıtır. 1991'in sonlarına doğru Mexico City'de gerçekleştirdiği ilk *paseo*'da, metal, manyetik bir oyuncak köpeği şehir sokaklarında gezdirme eylemi yapmıştır.

19.yy Flaneur'ü önceleyiciler arasında görünse de Baudlaire-vari figürün dükkân vitrinlerden karşısında duyduğu büyülenme, Alys'te yerini mutlak bir sinizizm ve kuşkuculuğa bırakır. Sanatçı, 1997'de, her yıl düzenlenen InSite sergisine katılımı istendiğinde, iki ev sahibi şehir, Tijuana ve San Diego arasında bir paseo gerçekleştirmeye karar verir. Ancak bunun için tercih ettiği yol ki Meksika ve ABD'yi ayıran sınırdan hiç geçmeden bu yolculuğu gerçekleştirmesine olabak tanır. Otuzbeş gün boyunca Mexico City, Panama City, Santiago, Auckland, Sydney, Singapore, Bangkok, Rangoon, Hong Kong, Shanghai, Seoul, Anchorage, Vancouver ve Los Angeles şehirlerinde kısa konaklamalarla, Tijuana'dan San

---

<sup>70</sup> C.Basualdo "Head to toes: Francis Alys's paths of resistance" **ArtForum**, April, 1999

Diego'ya yolculuk eder. Bu 5 haftalık, yol planı boyunca, sergi k rat rlerinden biriyle e-posta aracılığıyla iletişim kurmaya devam eder. Yolculuğun dokümantasyonu ile beraber bu yazışma-ki eziyetli, şiirsel bir g nl ge de benzetilebilir- kamuya açık bir arşiv olarak Tijuana'daki CICUT Kütüphanesi'nde sergilenir.

*The Loop*\* iki şekilde işler: bir taraftan ABD ve Meksika arasındaki geniş sınıırın abs rtl ğ n , karşılıklı ortaklık antlaşmaları imzalamış iki ülkenin, akla yalnızca Berlin Duvarı'nı getirir bir biçimde, bariyerler tarafından bölünmüş olmasını kiritik eder. Daha da dikkate değer olan sanatçının son derece açık olan bu alt metne doğrudan işaret etmeden sadece sanatçının fiziksel yer değiştirmesini dışında b tt n eleştirel içerikten imtina etmesidir ki bu durum paradoksal olarak işin politik imalarını destekler. Farklı bir bakış açısından ise The Loop "kurumsal onay" karşısında iki uçlu bir yaklaşımı da taşır. Sonuçta sanatçı g rm ştir ki işleyiş adına InSite, b tt n bu dünya gezintisinin masraflarını sanatçı için karşılamıştır, Alys bunu da ön plana alarak projenin sözleşmeye dayalı durumunun da parodisini yapar.

Sanatçı ve kurumsal yapı arasındaki ilişki sanatçının diğer paseo'larında da paradoksal bir yapıdadır. 1996'da 6-12 Mayıs tarihleri arasında Kopenhag'ın dışında yeralan Louisiana Müzesi'nde bir grup sergi için gerçekleştirdiği Narcotourism için Alys şehirde yedi gün boyunca hergün farklı bir uyuşturucu maddenin etkisi altında yürüyüşler düzenleme önerisiyle gider. Geziler fotoğraflar, notlarla belgelenecektir. Bu  alışma Alys'i fiziksel olarak tükenmiş bir hale getiren yorucu bir deneyime dönüştü. Paseo hem sanatçı hem de kurum için bir direniş testi haline geldi. Bu durumda müzenin resmi olarak bir sanatçıyı uyuşturucu kullanması adına yetkilenmesi gözden kaçamayacak bir ironiyi de içerir. Narcotourism, *The Loop*'un mükemmel bir tamamlayıcısıdır: her iki durumda da kayıp zaman güncel versiyonuna d n ştir: "harcanmış zaman".

Flaneur' n g lgesindense Francis Alys'in işleri, şiddetle, modernitenin marjinlerinde duran bir başka figürü çağırır: s tuasyonist sürüklenme. Geçen yüzyılın

---

\* Döngü

ortalarına doğru Situasyonistler\* bir gezinti pratiği olan sürüklenme'yi,-Guy Debord'un da tanımlamasına göre- modern şehir rasyonalizminin bir antiurban kritiğine dönüştürdüler. Bu durum güncel şehir yaşantısında, şehir dokusunun düzenlenişinin, yeniden haritandırılması, kişisel alt katmanlarının keşfedilmesi, yüzeydeki görünür olanın altındaki deneyimlenmesi gibi sorgulamalar taşımaktaydı. Yüzyılın sonunda Alys'in paseo'ları, Sitüasyonist vizyonun, parodik hatta trajik versiyonlarıdır. The loser/the winner'da da olduğu gibi bazıları açıkça, Situasyonistler'in yaklaşımlarını canlandırarak, romantik ideolojinin kalıntılarını sergiler. Narcotourism gibi diğerleri ise Sitüasyonist projenin karanlık yüzüne yakın durur.

Alys'in yöntem olarak *dérive* ile karşılaştırılabilecek olan paseoları da benzeri bir deneyimleme ile -zaman zaman provokatif bir biçimde (*Narcotourism* 1996, *Re-enactments*\*\*2000) - kendine özgü bir kent haritası çıkarma mantığını taşımaktadır. Ancak sanatçının bu eylemleri herhangi planlı bir sistematik izlemez, toplumsal mitlere dönüştürerek yerel söylence geleneğinin içine sızmayı hedefler ve bu şekilde öykülemeci anlatım fikrini de eylemi anlatıya dönüştürme şeklinde kristalize eder.

Eylemleri bağımsız şekilde anlamlandırmak yerine onların kışkırttığı anlatı biçimleri önem kazanır; eylem ve onun sözlü gelenekte sonsuz sayıda ve varyasyonlarda çoğalabilecek olan aktarımları arasındaki boşluğa işaret eder. Alys performansları ardından, bunları yine toplumsal anlatılara dâhil olarak bir hikâyeyi aktaran resimler üretir. Bunun için pseudo-nahif bir tavırla kendi yaptığı yağlıboya veya bulunduğu şehirdeki yerel tabela ressamlarının sipariş üzerine yaptığı üretimlerden faydalanır(The Prompter 1995). Magritte'in sürrealizmini akla getiren anonim "*gri takım elbiseli adam*" köken olarak sanatçının şehir gezgini imgesinin altına da yerleşirken popüler kültürün bir başka gezgin maceracı karakteri

---

\* Sitüasyonizm, 60'ların politik söylemlerinden, Marksist, Lettrist ve avantgarde hareketlerden etkilenerek oluşmuş sanatsal ve politik bir harekettir. Dada ve Sürrealizm'in de mirasına sahip çıkan Sitüasyonizm boş zaman ve şehir yaşantısına yeniden hâkim olma gibi kavramlar üzerine de fikir yürütmüştür.

\*\* yeniden-canlandırmalar

olan Tenten'in maceralarını da hatırlatır. Turista'da da olduğu gibi sanatçı üretim olarak gezme, dolaşma eylemiyle özdeşleşir.

#### 4.2.1 “When Faith Moves Mountains ”

Buraya kadar genel olarak baktığımız Alys'in sanatın yaşamsal ütopyalar üretme bağlamında belki de en ilgi çekici işi *When Faith Moves Mountains*<sup>71</sup> ( resim 22) toplumsal tahayyüller üretme ya da kolektif bilince ve aynı zamanda bu bilincin hayalgücünü harekete geçirme anlamında oldukça güçlü bir projedir.

“When Faith Moves Mountains” sosyal gerilimleri, anlatılara dönüştürmeye çalışmaktadır. Bu çaba aynı zamanda mekânın hayali manzarasına da müdahale eder. Alys'e göre bu eylem, Peru toplumunun yerel tarihi(sanat tarihini de dâhil ederek) ve mitolojisine sızarak, bu anlatıların içine yeni bir söylenti yaymak çabasını taşır. Eğer bu kurgu beklentileri karşılar ve toplumun o dönemdeki gerilimlerini işaret edebilirse, eylemin kendisini yaşatan bir söylenceye dönüşme şansı taşır. Böylelikle kendisi bir fabl ya da şehir efsanesi olma potansiyelini barındırmaktadır. Projenin iştirakçilerinden biri olan Cuauhtemoc Medina projenin inanç katmanını tanımlarken kullandığı “*İnanç, bireyin, gelecekteki soyut bir vaadin gerçekleştirilmesi yolunda, kendisinden fedakârlık yapmasıdır.*”<sup>72</sup> sözleri, kolektif çabanın, ortak umutla hareketini ve sonuçta ütöplast bir yaklaşımın göstergesidir.

Eylemin sonunda kum tepesi, yüzlerce insanın çabasıyla, gerçekten hareket etmiştir. Gerçekte hareketin boyutları çok da fazla önem taşımamaktadır. Sonuçta gerçekleşmesi doğa koşullarıyla yıllar alacak bir hareket burada kolektif bir uğraşı sonucu gerçekleşmiş, küçük bir mucize yaratmıştır. Alys'e göre de hikâyenin başladığı yer burasıdır ve bundan sonrası sözlü anlatım geleneğinin hayal gücüne ve olayları manipülasyonuna bağlıdır. Sonuçta anlatıların gerçeklere sadık olması gerekmez.

---

<sup>71</sup> İnanç Dağları Harekete Geçirdiğinde

<sup>72</sup> Francis Alys; “A thousand words: Francis Alys talks about When Faith Moves Mountains” - Brief Article **ArtForum**, Summer, 2002

Bu aynı zamanda gösterir ki Alÿs'in gayretleri genellikle münferit nesnelere boyutlarına üstün gelir. Bu epik proje, "When Faith Moves mountains(2002)", 3. Bienal Iberoamericana de Lima için tamamlanmış ve Peru başkentinin hemen dışında yeralan ıssız bir manzarada gerçekleştirilmiştir. Bu iş ne geleneksel anlamda bir heykeldir ne de bir Land art olarak değerlendirilebilir çünkü Alys'in de sözleriyle mekâna hiçbirşey eklenmemiş ya da inşaa edilmemiştir. Katılımcılar kumulu az bir mesafe hareket ettirebilmiş olsalar da mesafe bu toplu hareketin mit oluşturucu potansiyeli açısından önemsizdir: orada gerçekleştirilen güçlü bir alegori, insane iradesinin metaforu ve sözlü gelenek sayesinde sonsuz defa çoğalacak bir hikâyedir. Alÿs için bu eylemin geçici doğası, güncel mitin hammaddesidir.

Lima Şehri, Peru'nu pasifik kıyı şeridinde yer alan 9 milyonluk bir şehirdir. Şehir üzerlerinde ekonomik iç göçmenlerin ve politik göçmenlerin yaşadığı gecekondu mahalleleri bulunan büyük kumullarla çevrilidir. Projenin gerçekleştirildiği Ventanilla kumulları ise yaklaşık yetmişbinden fazla insanın, elektrik ya da su gibi alttyapılar olmaksızın yaşadığı bir bölgedir.

"When Faith Moves Mountains çizgisel bir coğrafi yer değiştirme projesi. Projeye ilgili düşünceler, şehri, 2000'de, Meksikalı eleştirmen ve küratör Cuauhtemoc Medina ile ilk ziyaretimizde oluşmaya başladı. Ekim 2000'de gerçekleşen Lima Bienali için ilk defa şehre gidildiğinde, Fujimori diktasının çöküşünden bir yıl önce, şehir kargaşa içerisindeydi. Sokaklarda çatışmalar vardı ve direniş hareketleri güçlenmekteydi."<sup>73</sup>

Şehrin umutsuz vaziyeti üzerine Alys "epik bir tepki", hoş bir jest, boş ve destansı, absürt ve acil bir tepkiye ihtiyacı olduğunu düşünür. Bu durumda sanatçı heykel gibi durabilecek bir şeyden çok, bu koşullara imalı bir sosyal alegorinin daha uygun olacağını düşünür. Hareket eden dağ küçük bir girişim ve umut etmenin olasılığı üzerine bir söylenceye dönüşür.

---

<sup>73</sup> F.Alys, A thousand words: Francis Alys talks about "When Faith Moves Mountains" - Brief Article **ArtForum**, Summer, 2002

### 4.3. Pierre Huyghe, Kâşif ve Mucit

Alys'teki flaneur ruhundan hareketle bu ruhu daha farklı bir biçimde taşıyan başka bir sanatçıyla, Pierre Huyghe'un bir projesiyle devam etmek anlamlı olacaktır.. Huyghe bireylerle, diğer bireyler, kurumlar ve sistemin doğası üzerine eğildiği işleri kadar bunları eylemsel nitelikte ele almasıyla da bu bölümün ele almak istedikleriyle ilgili diğer bir örneği oluşturuyor. N. Bourriaud'ya göre P. Huyghe'un gücü, imgenin beraberinde taşıdığı diğer anlamları, ürünleri iyi anlayıp kristalize edebilmesinde, bir başka deyişle imge endüstrisini detaylı bir biçimde çözümlemesi ve kritik etmesinde yatar. Özellikle de ticari göstergelerin, yapıtların yerine çoğaldığı, kültürün yerini kapalı devre iletişim sistemlerine bıraktığı, imgelerin evrensel medyanın maskeleri haline geldiği ve söz hakkının her zaman güce sahip olanda olduğu bir dönemde.<sup>74</sup> Alys gibi Huyghe da gözlemlendiğinde, çalışmalarını, insanlar arası ilişkisel etkileşimlerden, sosyal ve politik fenomenlerden beslenen bir eylemler ağı olarak tasarladığı göze çarpar. Bourriaud'ya göre Pierre Huyghe'un işlerinde yer alan birey günümüz toplumunda yabancılaşmış bir bireyin anlatımı değil bunu değiştirmeye çalışmanın, bir biçimde daha iyi koşulları arayan bireyin alımlanmasıdır.

Huyghe bunlara değinirken özellikle günümüzde ilişkiler arası kırılma ve sistemin insanları konumlandırış biçimleri gibi konuların da üzerinde durur. Sanatçı, Paris şehrinde, kendi belirlediği çeşitli kamusal mekanlarda, gündelik yaşam içerisinde gerçekleşmesi olası senaryoları, işe aldığı aktörlere oynatarak, bu eylemlerin fotoğraflarını gerçekleştikleri yerlerdeki ticari billboardlara yerleştirdiği serilerden; copyright, kurgu ve gerçeklik gibi kavramları ele aldığı *The Third Memory*\*(1999), *Blanche-Neige Lucie*\*\* (1997)'den Phillipe Pareno'yla birlikte

---

<sup>74</sup> Nicholas Bourriaud; "Pierre Huyge: The Reversibility of the Real", **TATE ETC.** Issue:7 Summer 2006, [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

\* *The Third Memory* 1972'de Brooklyn'de gerçekleşen bir rehlin alma vakasının kahramanı/sorumlusu John Wojtowicz ile gerçekleşen bir projedir. Wojtowicz'in başından geçen olaylar daha sonra Al Pacino'nun başrolü oynadığı, Sidney Lumet filmi *Dog Day Afternoon* isimli film ile beyaz perdeye aktarıldı. Huyghe, *The Third Memory* adlı videosunda Wojtowicz'in kendi hayatından aktarılan bu filmde sonra, olayların yeniden, bu kez kendisi oynatarak canlandırılmasını gerçekleştirdi. Filmde bu bölümü Al Pacino'dan sonra gerçek faili yeniden canlandırdı. Huyghe burada da görülebileceği gibi kurgu ve gerçeklikten gerçek olayların aktarılmasından ve kişinin kendi hayatının yayın hakları meselesine kadar geniş ölçekli durumları ele alır.



gerçekleştirdiği *No Ghost Just a Shell*\*\*\* (1999–2002)’e kadar geniş ölçekli projeler üretmiştir.

#### 4.3.1 “L’Expédition Scintillante”

Huyghe’un araştırmacı, gezgin ve anlatıcı olarak birbirinden farklı formları – ışık, ses, öykü, heykel ve hatta ısı- biraraya getirerek kurguladığı *L’Expédition Scintillante*\*\*\*\* (2002) adlı Kunsthaus Bregenz’de gerçekleştirdiği geniş düzenleme, Alys’ten sonra farklı bir gezgin ve hikâye anlatma yöntemine bakmak için incelemeye değer. Düzenleme, herbiri sanatçı tarafından *Act 1, 2 ve 3*\*\*\*\*\* olarak ayrılmış, üç bölümden oluşmakta.

Birinci bölüm *Act 1, Untitled (Ice Boat, Weather Score, Offshore Radio)*( resim 24), sergi süreci boyunca galeri içerisinde eriyen buzdan inşa edilmiş bir gemi, çeşitli zamanlarda çalışmaya programlanmış, yağmur, sis ve kar üreten, tavana monte edilmiş üç hava düzeneği ve John Cage’in *Radio Music*’inin duyulabileceği bir kısa dalga radyodan oluşuyor. Üst katta yer alan ikinci bölüm *Act 2, Untitled (Light Box)*( resim 25) ise biri tavana biri de yere monte edilmiş iki beyaz platform arasında sis ve ışıklardan oluşan bir düzeneği izlemek mümkün. Bu kez müzik olarak Satie’nin eşlik ettiği düzenlemede sürekli değişerek farklı renklerde ışımaya devam eden ışıklar ve sis, kuzey ışıkları, aurora’yı akla getiren bir biçimde görsel bir ışık ve renk gösterisi sunuyor.

---

\*\* *Blanche-Neige Lucie (Pamuk Prenses Lucie)* yukarıdaki duruma benzer bir şekilde işler. Lucie Doléne, Walt Disney stüdyolarının prodüksiyonu olan *Pamuk Prenses* animasyonundaki aynı adlı parçanın yorumcusudur. Huyghe stüdyonun yasal haklarını satın alarak, sesininin de yayın haklarını elinden aldığı yorumcuya sesini yeniden kullanmasını sağlayacak koşullar üretir ve parçayı yeniden uyarlar.

\*\*\* *No Ghost Just a Shell* sanatçının Phillipe Parreno ile benzeri koşulları ve piyasayı inceledikleri diğer bir iştir. Manga endüstrisi tarafından ucuz ve yan bir karakter olarak tasarlanan Ann Lee’nin yayın haklarını satın alınarak, yayın endüstrisinde büyük ihtimalle kısa olacak bu karakterin kaderi, 10 kişilik bir sanatçı grubunun ellerinde değişir. Sanatçılar Ann Lee’yi bunlar üzerinden, çalışma piyasasında gerçek ve canlı bir karakterin koşulları bağlamında ele alır.

\*\*\*\* Işık saçan, parıldayan keşif, gezi olarak çevrilebilir.

\*\*\*\*\* *Act* sözcüğü tiyatro oyunları ve piyeslerde bölümleri ayırmaya yarayan perde -1.perde, 2.perde gibi- anlamında kullanılmaktadır.(ç.n.)

Üçüncü Bölüm *Act 3, (Program Booklet)*'a gelindiği zaman ise burası program kitapçığı için bir okuma ve dinlenme alanı olarak tasarlanmış. Girişte üzerinde kutuplara ait bir manzaranın yer aldığı büyük bir posterin izleyiciyi karşıladığı alanda ortada etrafı ahşapla çevrili bir buz havuzunu çevreleyen, siyah deriden oturma üniteleri bulunuyor. Bu ünitelerde oturan izleyici, bu kez müzik olarak Brian Eno dinlerken, kapağında penguenler bulunan kitapçığa göz atma fırsatı buluyor. Kitapçık düzenlemeye ait bölümlerle ilgili çeşitli imajlar ve dipnotlardan oluşmakta. Kitapçığın giriş bölümünde (prolog) *Giotto*'nun "Aziz Francis'in Kuşlara Vaazı(1297–99)" isimli freskinin bir tıpkıbasımı ve karşı sayfasında yer alan şu sözler okunabilir:

*The invention of a no-knowledge zone. The real means to discover it. The call of birds to St. Francis. The poetic expedition.\**

Buradan devam edilirse kitapçığın Act 1 kısmında- ki burası düzenlemeyle de paralellik kuruyor- buzdan inşa edilmiş korsan radyo gemisine ait fotoğraflar ve kutup manzaralarını takip eden sayfalarada ise:

*Six or seven persons. A radio boat navigating outside territorial waters. The quest of a nameless place in Polar Regions. A radio ship's log in the shape of a musical etude. Edgar Allan Poe's climatic score. Romantic weather. The change of seasons. The calypso.\*\**

Sözleri okunur. Kitapçığın ardından gelen sayfaları ise gemiye ait diğer fotoğraflar, Caspar David Friedrich'in *Umudun Enkazı* adlı buzullarda donup kalmış gemi enkazı resmiyle Edgar Allan Poe'nun *Arthur Gordon Pym'in Maceraları* adlı romanının Charles Baudelaire tarafından çevirisine ayrılmıştır.

Bu son hikâyenin önsözü Poe'nun A. G. Pym'i maceralarını anlatmak için ikna edişiyile başlar. *Arthur Gordon Pym'in Maceraları(1838)* Edgar Allan Poe'nun tek bitmiş romanıdır ve genç Arthur G. Pym'in *Grampus* adlı gemide balina avcılarıyla beraber denize açılmasıyla başlayıp gelişen olayları konu alır. Kahramanın başına

---

\* Bilgi olmayan bölgenin icadı. Gerçek onu keşfetmek anlamına gelir. Kuşların Aziz Francis'e çağrısı. Şiirsel Keşif.

\*\* Altı veya yedi kişi. Bölgesel suların dışarısında seyreden bir radyo gemisi. Kutup Bölgelerinde isimsiz bir yeri arayış. Radyo gemisinin müzikal bir etüt şeklindeki seyir defteri. Edgar Allan Poe'nun iklimsel havası. Romantik hava. Mevsimlerin değişimi. Kalipso.

deniz kazası, isyan ve yamyamlığa kadar birbirinden ilginç olaylar ve felaketler gelir. Poe'nun romanı bilindik anlamda bir deniz macerası hikâyesi olarak başlasa da ilerleyen bölümlerde tuhaf olaylarla dolu, dini sembolizm hatta dönemin(19.yy ilk yarısının) *Hollow Earth*\*\*\* teorilerine kadar giden bir yapıta dönüşür. Fakat anlatıcının beklenmedik ölümü karşısında son bölümler eksik kalmış, kahramanın maceraları sonucu geçirdiği çeşitli badireleri nasıl atlatıp kendi ülkesine geri döndüğü sorusu açık kalmıştır. Huyghe bu noktada izleyecinin ya da okuyucunun Poe gibi öyküyü ya da bu geziyi kendi bitirmesini telkin eder. Basıldığı dönemde *Arthur Gordon Pym'in Maceraları*'ndan etkilenen diğer bir fantastik yazar Jules Verne bu hikâyeye devam niteliğinde olan bir başka roman yazar. İki ciltlik *Le Sphinx des Glaces* (1897) Poe'nun romanının kahramanı *Arthur Gordon Pym*'in başına ne geldiğini, *Pym* öldüğü için anlatamadığı ve bu yüzden Poe'nun romanına koyamadığı son bölümlerde ne olduğunu araştırır. Serginin üçüncü bölümünü (*act 3*) oluşturan kitapçığa geri dönülürse, Edgar Allan Poe'nun romanından sonra Jules Verne'nin bu devam niteliğindeki romanı da bir kaç sayfasıyla kitapçıkta yer alır.

Huyghe kitapçıkta neredeyse düzenlemesinin birinci bölümünü oluşturan kısmının bir araştırmasını yaparak ipuçlarını da izleyiciyle paylaşmaktadır. Bunların her biri kendi başlarına işleyebilecek bölümler halinde sunulmuştur. Düzenlemenin birinci bölümünde ve kitapçıkta izleyiciye/okuyucuya kutuplara yapıldığı varsayılan düşsel bir yolculuk öyküsü sunar. Ancak bu yolculuğun ne için olduğu ya da nasıl sonuçlandığı belli değildir. Poe'nun romanında hikâyenin sonunu getirmeyişi gibi Huyghe kendi yolculuğunun sonucunu açık bırakır. Ve kurgulanan diğer düzenekler bu yolculuğun deneyimlenmesini sağlar.

Huyghe'nin işi açıkça gücünü izleyici/okuyucuya deneyim bağlamında önerdikleri dışında yolculuk düşüncesi adına yaptığı çağrışımlar ve alegorilerden de alır. E. A. Poe ve Jules Verne için kutupların keşfi, 19.yy'da dünyanın hala bilinmeyen bölgeleri olarak fantastik edebiyat adına keşfedilecek yeni büyülü topraklar olarak işlemişlerdir. Romantik nosyonu oluşturan düşüncelere yeniden dönersek, henüz keşfedilmemiş

---

\*\*\* Özellikle *John Cleves Symmes* tarafından öne sürülen ve Dünya'nın içerisinde boş bir küresel katman daha olduğunu ve bunun çeşitli açıklanamayan olaylara da yol açtığını iddia eden düşüncedir. Bu katmanın kutuplarda daha ince olduğunu ve varsayılan bu oyuğun farklı, bilinmedik uygarlıkların yerleşim alanı olabileceği de iddia edilmiştir. Symmes ve taraftarları bu düşüncüyü kanıtlamak için Kuzey Kutbu'na bir araştırma gezisi girişiminde bulunsalar da dönemin otoriteleri tarafından gerekli izinleri alamadıkları için gezi gerçekleşmemiştir.

topraklara yapılacak yolculuk fikri,\* dünyanın rasyonel akılla kavranamayacak büyüklüğü kalmış bölgeleri olduğuna dair umut düşüncesiyle birlikte okunabilir. Romantik arayış fiziksel olarak ayak basılmamış bölgelerin varlığıyla kendine yeni *arcadia*'lar oluşturmuştur. 19. yy.da bilimsel rasyonalizm artık sistemli araştırmalarla mitsel algıları yok edip herşeyi akılla kavranabilir hale getirirken gidilmemiş bölgelere yolculuk fikri hem dönemin keşif arzusuyla birleşir hem de bu bölgelerle ilgili romantik hayal gücünü tetikler.

20. yy'da ise hemen hemen tüm bu bölgeler – kutuplar, dünyanın merkezi, ay ve denizlerin derinlikleri- keşfedilmiş ve artık buralarıyla ilgili mitik teorilerinden çoğu terkedilmiştir. Pierre Huyghe'ün ışık saçan yolculuğunu ise yolculuğa dair tüm düşünceler, keşfedilmemiş noktalar ve hayal gücünün hala olanaklılığı üzerine okumak mümkündür. İzleyiciyi bilinmeyen bir bölgeye yönlendirmeye çalışır. Farklı bir ifadeyle *L'Expédition Scintillante* bahsettiği tüm bu hikâyelerdeki yolculuk fikrine sahip çıkar. Düzenlemede yer alan tüm unsurlar, işin bir parçası olmak dışında bir hikâyeden çıkıp gelme parçaları olarak da görülebilir; müzikle beraber işleyen kuzey ışıkları, kendisi de buzdan olan kutuplarda kaybolan bir araştırma gemisi ve ona kısa dalga radyoda çalan John Cage, temsili olmaktan çok bir alegoriye aitmiş gibi görünürler. İşin kendisi de bu yüzden, gerçek bir deniz yolculuğundan çok bilinmeyene yapılan meraklı bir yolculuk fikrine dair bir alegoriyi tesil eder. Huyghe burada hayali bir maceranın dokümanterini oluşturarak formları birbirine dönüştürme pratiğine devam eder. “*Evet, bu yolculuğu bir sergi formu olarak düşünüyorum.(...) Bence bir sergi bütün formatların karşılığı olabilir: bir tören, bir kitap, bir opera. Her zaman protokolleri keşifsel bir modla tekrar düşünmeyi denedim.*”<sup>75</sup>

*Act III... The documentary that became a musical tale. The musical event. The program on ice...\**

Huyghe'un kutuplara yapılan keşif yolculuğu fikri bununla sınırlı kalmıyor. Adeta Jules Verne'nin, Poe'nun romanı ardından, başkarakterin başına gelenleri araştıran yeni

---

\* Bu yolculuk fikri o dönemde hala keşfedilmemiş diğer tüm bölgeleri kapsayacak bir biçimde fantastik edebiyatta işlenmiştir. Jules Verne için özellikle, denizlerin derinlikleri, Ay ve Poe'yu da etkileyen *Hollow Earth* düşüncesinden beslenen Dünya'nın merkezi gibi bilinmeyen, henüz ayak basılmamış bölgeler yolculuk ve arayış fikri için önemli kaynaklar olmuştur.

<sup>75</sup> Pierre Huyghe'den aktaran Emmanuelle Lequeux, “Les Dérives De La Fiction” **Beaux Arts Magazine**, février 2006- bam 260 (fransızcadan çeviri: Nur Muşkara)

\* Perde III... Müzikal bir hikâye haline gelen dokümanter. Müzikal eylem. Buz üzerinde program...(ç.n.)

bir roman, bir devam hikâyesi yazması gibi; Huyghe da *L'Expédition Scintillante*'da anlatılmayan hikâyenin geri kalanını diğer bir çalışmayla *A Journey that wasn't*\*\* (resim 26) ile tamamlamaya girişiyor. Bu kez araştırma gemisiyle gidilen yolculuk sonucu keşfedilen, buzulların erimesiyle ortaya çıkan bir ada ve bu yeni oluşumun topoğrafyasıdır hikâyelenen. Huyghe, *Oisiveté* olarak adlandırdığı adayı, bu coğrafi birimin topoğrafyasını bir müzikale dönüştürerek haritalandırıyor. Adanın formu müzisyen Olivier Coduy tarafından senfonik bir hale getirildi ve Ekim 2005'te New York'taki Central Park'ın buz pateni alanında bir orkestra tarafından çalındı.

Huyghe, *A Journey that wasn't* ile tekrar formlarla oynarak onları birbirine dönüştürür. Önce bir hikâye, bir yolculuk fikri dokümantere, sonra bu dokümanter ise yeni keşfedilen bir yerleşim alanının sınırlarını ve coğrafi yapısını belirleyen bir müzikale dönüşür. Keşfedilen adanın görülmesi ya da varoluşunun ortada belirmeyişi ve ancak müzikle algılanabilecek bir form olarak var olması keşif ve ulaşılan noktanın fiziksel kavrayışların dışına çıkmasını resmeder. Ada yeryüzünde herhangi bir yerde her hangi bir biçimde hala beklenmedik ve eldeğmemiş bir alanı keşfetmenin temsili haline gelir. Adanın temsili artık bu senfonik uyarılama dolayısıyla her yerde mümkündür. Adayı, yeniden ütopya adası olarak yorumlarsak yeniden olanaklılık ve umut meselelerine gelinir. Yolculuk fikri nasıl hala keşfedilecek şeyler/topraklar olduğu düşüncesiyle işliyorsa ada da bu keşfin herhangi bir merkezde değil merkezler-üzeri bir olanaklılığı fikriyle işler. Ada'nın varlığı sadece müzik yoluyla algılanabilir ve bu farklı bir biçimde kaydedilemez bir varlıktır.

“Sergi bir hipotezi tetkik için gitmeye dayanıyordu; beni ilgilendiren bu, başka bir yere doğru yapılan harekettir, bu bir düşünce mekaniği gibi görülebilir. Bu adanın adı Oisiveté olacak ve bir harita üzerinde ilk defa görülecek. Orası fikirlerin ortaya çıktığı yerdir. O, çağrı ve gösteri arasında bir bekleyiş gibidir.”<sup>76</sup>

#### 4.3.2. Joachim Koester; “Message from Anrée”

Huyghe'un formları birbirine dönüştüren yapıtlarından sonra kısmen benzeri mantıkta işleyen ve işleri genelde dokümanter ile kurgu arasındaki sınırlarda dolaşan Joachim Koester'in kendine benzeri bir coğrafyayı seçen ve yine bir keşif hikâyesine

---

\*\* Olmayan Yolculuk

<sup>76</sup> Pierre Huyghe'den aktaran Emmanuelle Lequeux, “Les Dérives De La Fiction” **Beaux Arts Magazine**, février 2006- bam 260 (çeviri: Nur Muşkara)

dayanan *Message from Andrée*\* (resim27) buraya alıntılanabilir. Koester, genellikle kendine konu olarak gizli kalmış ya da zaman içerisinde detayları kaybolarak toplu hafızadan silinmiş tarihi –ya da zaman zaman kurgu- hikâyeler bularak bunların peşinder gider ve anlatıyı yeniden kurmaya çalışır. Sanatçı hikâyelerin gerçekleştiklerine inanılan mekânları ziyaret ederek oralarda bu anlatıların izlerini arar ve şimdiki koşullarla karşılaştırır.

Koester'in Ekim 2006'da Palais de Tokyo'da, ondan önce de 2005'te Venedik Bienali'nde sergilenen *Message from Andrée*, sanatçının bir yılı aşkın çalışmasına dayanmakta ve Grönland buzulunu geçmeye çalışan ilk Avrupalı kâşif Salomon August Anrée'nin hikâyesine dayanmaktadır. 19.yy sonunda S. A. Andrée ve ekibindeki diğer kâşifler Nils Strindberg ve K. H. F. Fraenkel kutupları bir sıcak hava balonu içerisinde geçmeye kalkışmışlar ve ancak 14 Temmuz 1987'de araçlarının kaza yapması sonucu buzul üzerinde 3 ay boyunca sürecektir zorlu bir yolculuğa başlamışlardır. Ekibin fotoğrafçısı Strindberg bu yolculuk boyunca yüzen fazla fotoğraf ile geçtikleri yerleri belgeler. Kâşiflerin yolculukları sırasında kaybolmalarının üzerinden ancak 33 yıl geçtikten sonra araştırmacılar gezginlerden geriye kalanlar ile birlikte bu negatifleri ele geçirir. Bazıları tanımlanabilir görüntüler içerse de fotoğrafların çoğu çizikler, siyah lekeler ve ışık huzmelerinden oluşur ve kutup araştırmacıları için önemli bir veri değeri taşımamaktadır. Koester, hikâyeyi buradan devralır ve bu görsel gürültü olarak adlandırdığı fotoğrafları 16 mm'lik fotoğraf makinesiyle yeniden çeker ve çektiklerini bir animasyon halinde birleştirir. Sonuç abstrakte olarak adlandırılabilir beyaz üzerine siyah noktalar ve çiziklerden oluşan bir filmidir. Koester oluşturduğu bu filmi karanlık bir odada kurulu bir ışıldak makinesi yardımıyla yanında buzullar üzerinde ilerleyen bir sıcak hava balonu fotoğrafı ve kâşiflerin hikâyesini anlatan bir metinle beraber sergiler. *Message from Andrée* kâşiflerin başlarına gelenler ya da yolculukları esnasında keşfettikleri ve gördüklerinin klasik bir anlatımını sunmaz ancak onun yerine “anlatılabilir olanla anlatılamayacak olan, belge ve hata arasındaki alacakaranlık kuşağına işaret eder”<sup>77</sup>

---

\* Andrée'den Mesaj (ç.n)

<sup>77</sup> Joachim Koester'in, sergide filme eşlik eden metninden alınmıştır. (5.000.000.000 Année, Palais de Tokyo, Ekim 2006)

Sergide yer alan buzullar üzerindeki balon fotoğrafı (orjinal olaylara ait olmayan, büyük ihtimalle 19.yy sonuna ait bir arşiv fotoğrafı) –P. Huyghe’de daha farklı bir imasını gözlemlediğimiz- Jules Verne’in, dünyanın bilinmeyen bölgelerini keşfeden kâşiflerinin inanılmaz hikâyelerine geri götürür. Bu hikâyede diğer kâşifler, kaybolan S. A. Andrée ve ekibine ait olan kalıntıları ve fotoğrafları 32 sene sonra bulanlar ile daha sonra hikâyenin tekrar peşine giderek Andrée’nin bırakmış olduğu mesajı-bir zaman kapsülünden çıkanlar gibi- yeniden birleştiren Koester’dir. Sanatçı, animasyona eşlik eden metinde bu fotoğrafların okunamayacak denli lekeler ve çiziklerle dolu olması yüzünden araştırmacılar açısından pek bir değer taşımasa da kendisi sırf bunlardaki abstre görşelliğın kendisine çok güzel geldiğini belirtir. P. Huyghe’un L’Expédition Scintillante’nın kutuplar coğrafyasıyla olan ilişkisine değinirken J. Millar<sup>78</sup> genel olarak sanatın bu coğrafi koşullarla olan ilişkisini de yorumlar. Hem son derece sert iklim koşullarına sahip olduğundan dolayı ama daha da fazla bilindik coğrafi tanımlayıcı unsurların bulunmadığı beyazlıkla dolu bir alanda üç boyutlu bir yanılsama yaratmanın güçlüğü yüzünden, Millar bu bölgeyle ilgili olan algımızın soyut bir manzara düşüncesine daha yakın olabileceğini söyler. Bu düşünce üzerinden yeniden Koester’e dönersek sanatçının, sergideki metinde kendisine güzel geldiğini ifade ettiği abstre görünümüleri bir sanat yapıtına dönüştürme tercihinde, biliçli veya bilinçsiz olarak bu duygu yatar. Huyghe’un yeni beliren bir adanın topoğrafyasını bir senfoniye, bir müzikal komediye dönüştürmesi gibi Koester’de bir keşif gezisinin dokümantasyonunu bir soyutlamaya dönüştürür.

Bir yandan da *Message from Andrée* romantizmin en belirgin nosyonlarından doğanın yüceliğı kavramını da içerir ki kutupların sert coğrafyası buna izin vermektedir. Bu açıdan yaklaşınca tarihsel Romantizm’in en bilindik manzaralarından biri C. D. Friedrich’in buzullara sıkışıp kalmış, sonsuz bir mezar, anıt haline gelmiş gemi enkazını tekrar akla getirir. Doğanın yüceliğı karşısında bireyi ruhani yüce hislere yönelten atmosferik sonsuzluk kurgusunu Koester’in işi içerisinde de bulmak mümkündür. Andrée’nin mesajının soyutlamaya dönüştürerek

---

<sup>78</sup> Jeremy Millar; “Travelers’ Tales”, **Parkett** 66–2003, 133 s.

anlam kazanmasını da bu bağlamda okunabilir. Sanatçı manzara karşısında böyle bir tefekküre dalma deneyimine izleyiciyi davet eder.

### 4.3.3. Nathalie Grenzhueser

Benzeri bir deneyimi farklı bir medyumla aktaran diğer bir sanatçı Nathalie Grenzhueser'dir. Kendisi de bir kâşif gibi dolanarak, gittiği mekânlarda oluşturduğu geniş panoramik fotoğraflarıyla neredeyse hem bu dünyaya ait hem de fantastik görünen bir imgelem oluşturur. Çöller, terkedilmiş alanlar, eski sanayi bölgeleri ve şehir ve doğa manzaraları gibi mekânları kullanan sanatçı çalışmalarında hissettirdiği geniş bir açıklık ve boşluk duygusuyla manzaraya dair transandantal deneyim ve duygulanım temaları üzerine gider. Grenzhueser'in ürettiği imgelemede romantik doğa vizyonunun önemli temalarından olan *abyss* ve sonsuzluk gibi kavramlara olduğu kadar bunların en kristalize biçimlerinin çalışmalarında yer aldığı C.D. Friedrich'e de bir saygı duruşunu görmek olasıdır.

Sanatçının özellikle "The Construction of the Still World"\* isimli serisinde bu açıkça hissedilir. Norveç'in Spitsbergen adasında geçirdiği iki ay süresince ürettiği bu seride geniş buzul manzaralarının Friedrich'in Umudun Enkazı'ın daki kutupların doğasının sonsuzluk ve değişmezlik gibi kavramlarına atıflarla doludur. Manzaralar izleyiciye tefekküre ait bir deneyim önerirken insan ve doğanın ilişkisini yeniden gündeme getirir.(resim29) "Omaha Beach" ve "Coney Island" gibi insansız şehir manzaralarını kullandığı fotoğraflık serilerle önceki bölümde incelenen David Thorpe'un resimleri arasında bir bağ kurmak da mümkündür. Her iki sanatçı da insansız ya da ölçekçe küçük figürlerin yer aldığı şehir ve mimari yapılara değin çalışmalarında insani bir kırılma ve yücelik temalarını kullanırlar ve sinematografik bir imgeleme de yakın dururlar. Grenzhueser, çalışmalarını oluşturmak için güncel bir kâşif gibi özel bölgeleri keşfederek, bu dünyaya ait olanda dünyevi olmayan bir fantastikliği kurgularken işlerinde insan ve doğanın ilişkisinin abstr bir yorumlamasına da olanak tanıyacak bir alan bırakır. Bu alan gündelik

---

\* *Still world*, sözcüğü hem ölü doğa(natürmort) hem de sessiz doğa anlamına gelmektedir. Sessiz, durdun doğanın kuruluşu olarak çevrilebilir.



içerisinde ütöpik olana dair bir görsellik, anı ve bellek yoluyla da ilişki kurulabileceğ bir güncel melankoliyi içinde barındırır.

#### 4.3.4. Icelandic Love Corporation

Sanatın sosyal açıdan telafi edici bir vizyonunu kullanma ve gündelik ütopyalari yaşamsallaştırma bağlamında İzlandalı kadın sanatçılardan oluşan *Icelandic Love Corporation*'ın\*\* performatif eylemleri de incelemeye değerdir. Performansları, teatral ve dramatik yapısından kurtularak, izleyiciyle doğrudan iletişime giren, aynı zamanda ritüel ve organik bir yapı taşır.

1999'da Amsterdam, *Red Light District*'te gerçekleştirdikleri *Higher Beings*\*\*\* performanslarında, bölgede bulunan rahibelerin uzun süredir geleneksel olarak gerçekleştirdikleri sokaktaki insanlara ekmek ve su dağıtma ritüellerinin bir uyarlamasını yaparlar. Bu kötü şöhretli sokakta insanlara kendi hazırladıkları kekler, kurabiyeler ve şampanya ikram ederek akşam gerçekleştirdikleri havai fişek gösterisinde orada bulunan insanlara olumsuz duygularından bu havai fişekle beraber kurtulma çağrısı yaparlar. Bu bir nevi *kitsch* bir günah çıkartma çağrısıdır.

“ ‘Higher Beings’ performansının aydınlattığı şey Icelandic Love Corporation'ın işlerindeki kırılmalıdır. İşin, seyirci ve performans gerçekleştirenler arasındaki uzaklığı indirgeyen sunumunda bilinçli bir amatörlük bulunmaktadır. Bu genellikle bir ‘sanat performansı’nda bulunmayan yakınlık ve yapmacık olmama durumunu cesaretlendirir. Aynı zamanda performansı gerçekleştirenleri daha savunmasız hale getirir. Erken dönem punk gruplarında da olduğu gibi tam profesyonelliğın koruyucu kalkanına karşı bir güvensizlik ve izleyiciyle doğrudan bir bağlantı kurabilmek için bir arzu vardır. Benzeri bir biçimde, işi karakterize eden masalsı görünüm, çocuksu öyküleme ve genç kızsılık, bizi, ironiden önce deneyimlediğimiz dünyaya geri götürür.”<sup>79</sup>

Grubun bir diğ er çalışması olan “Where Do We Go From Here”\*(resim30) ise yine doğ a ve insan nosyonlarından hareket eden bir video-performanstır. Bu

---

\*\* İzlanda Sevgi Ortaklığı(Anonim Şirketi)- <http://ilc.is/ILC/>

\*\*\* Yüce Varlıklar

<sup>79</sup> Francis Mckee; Unconditional Love (and The Corporate Stance) **The Icelandic Love Corporation**, Nifca, 2002, 6 s.

\* Buradan Nereye Gidiyoruz

çalışmada masal vari bir anlatıyla doğa içerisinde gerçekleşen bir olay/kaza anlatımı aracılığıyla, sonsuzluk, kırılma, doğa ve yardımlaşma gibi aşkın durumlar ifade edilmektedir. İssız bir manzarada bir kulübe içerisinde yaşayan dört kişi, bunlardan birinin falezlerde dolanırken kaybolarak uçurumdan aşağı düşmesi, onu arayan diğerlerinin yardım çağrısına cevap vererek kurtama girişimi anlatılır. Icelandic Love Corporation'ın "Where Do We Go From Here"da kullandıkları müzik, genelde ders alınacak hikâyeleri anlatan halk şarkıları geleneğini hatırlatan bir parçadır ve tüm performansın masal-vari atmosferiyle de birleşerek Francis Alys'in halk söylencelerine yakın duran fabllar oluşturma pratiğini akla getirir. Güvence, kaybolma ve yeniden kavuşma gibi anlatılarla ütopyanın insani ilişkiler aralığında gerçekleşmesi olasılığı sofistike ve fantastik bir aktarımla gündeme getirilir.



eleştirisi yapmanın yanısıra Liam Gillick gibi fonksiyonel bir ütopya arayışı arasında değişen bir skala mevcuttur. Bu perspektif güncel üretimlerde romantizmin çeşitli karakter özelliklerini de yeniden incelemeye olanak tanır; Romantik manzara geleneğiyle birlikte okunabilecek güncel resim pratiklerinin yanısıra, Baudelaire'in uzun süre önce ortaya attığı flaneur ve dandy gibi kavramların da yeniden telafuz edilmesine şahit olunmaktadır.

Ancak bu okumaların en ilgi çekici olanı, uzun süredir haysiyetinden kaybetmiş bir kavram olan ütopyaı yeniden gündeme getirenlerdir. Ütopyanın olumsuz çağrışımlarını bir kenara bırakarak günümüzde umudu ve çözüm arayışlarını ifade eden bir kavram olarak tartışmaya açmayı öngörür. Sanatın bu tartışmaya ev sahipliği yapması önemlidir çünkü devrimci romantik vizyonun eleştireliliğini ve sosyal açıdan telafi edici bir alan açma misyonunu gündeme taşımaktadır. Bu alan merkez ve merkez-dışı gibi önceki diskurları da içinde barındırarak yaşamsal direnç noktaları önermesi bağlamında güncel eleştirel pratiklere alternatifler üretimi ve umut üzerinde daha geniş bir düzlem sağlaması açısından önemli ve dikkate değerdir.

## EK: RESİMLER



**Resim 1:** Caspar David Friedrich, **Deniz Kenarında Ayın Doğuşu (Moonrise by the Sea)**, 1871, 55 x 72 cm, Berlin



**Resim 2:** Nedko Solakov, **Eksik Bölümleri Olan Romantik Manzaralar-Ay'ın Kendisi (Romantic Landscapes with Missing Parts-The Moon Itself)**, 2000, tuval üzerine yağlıboya, 25,4 x 36,5 cm



**Resim 3:** Robert Smithson, **Spiral Jetty**, Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, 1970



**Resim 4:** Caspar David Friedrich, **Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin (Wanderer Above the Sea of Fog)**, 1818, 94 x 74 cm, Kunsthalle, Hamburg





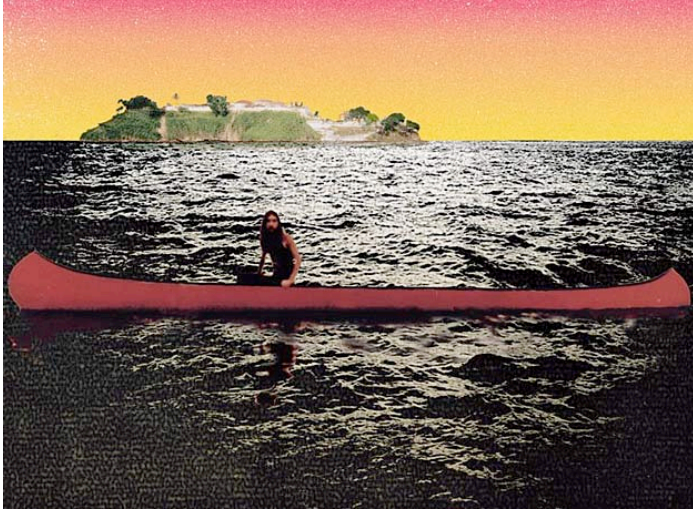
**Resim 5:** Peter Doig, **(Dağ Manzarasında Figür) Figure in Mountain Landscape**, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 256 x 195,5 cm, Dean Valentine ve Amy Adelson Koleksiyonu



**Resim 6 :** Peter Doig, **Beyaz Kano (White Canoe)**, 1999, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 243cm



**Resim 7:** Peter Doig, **Lunker**, 1995, Tuval üzerine Yağlıboya, 200 x 266cm, Özel Koleksiyon



**Resim 8:** Peter Doig, **Kano Adası (Canoe-Island)**, 2000, İpek Baskı, 70 x 100cm



**Resim 9:** 13. Cuma, filminden sahne (1980)





**Resim 10:** David Thorpe, **İyi İnsanlar (Good People)**, 2002, karışık malzeme, 75 x 99 cm, John A. Smith ve Victoria Hughes Koleksiyonu



**Resim 11:** Nort by Northwest, filminden sahne



**Resim 12:** David Thorpe, **Geceden Çıkan Gün Güzel ve Bizler Keyifle Doluyuz** (Out From the Night, The Day is Beautiful and We Are Filled with Joy), 1999, kağıt kolaj, 82 x 71 cm, Özel koleksiyon



**Resim 13:** Caspar David Friedrich, **Ormandaki Manastır**, 1817, 127 x 170 cm, Nationalgalerie, Berlin



**Resim 14:** David Thorpe, **Yaban İçerisinde Grkemliyiz (We Are Majestic in the Wilderness)**, 1999, kağıt kolaj, 180 x 145 cm, Rubell Koleksiyonu



**Resim 15:** Caspar David Friedrich, **Dağdaki Haç**, 1807, 105 x 110 cm, Dresden





**Resim 16:** Hernan Bas, **Aşkın İçin Yanıyor (Burning up for Your Love)**, 2005, kağıt üzerine karışık malzeme, 76,8 x 57,8 cm, Plum Koleksiyonu



**Resim 17:** Hernan Bas, **Tapestry**, 2005, yün kumaş üzerine boya, 434 x 222 cm, Saatchi Koleksiyonu





**Resim 18:** Calvin Klein reklam kampanyası için kullanılan bir imaj



**Resim 19:** Hernan Bas, **Hile (Red Herring)**, 2004, tuval üzerine yağlıboya, 76 x 62 cm, Saatchi Koleksiyonu



**Resim 20:** Utopia Station'dan görünüm, 50. Venedik Bienali, 2003



**Resim 21:** Francis Alys, Fairy Tales(The Loser/The Winner), 1998



**Resim 22:** Francis Alys, İnanç Dağları Hareket Ettirdiği Zaman (When Faith Moves Mountains) 2002





**Resim 23:** Caspar David Friedrich, **Umudun Enkazu**, 1824



**Resim 24:** Pierre Huyghe, **Işıldayan Keşif (L'Expédition Scintillante), Act 1**, İsimli (Buz Gemi, Sis, Yağmur, Kar, Radyo, John Cage'in "Radio Music"i), Sergileme Görünümü, Kunsthaus Bregenz, 2002



**Resim 25:** Pierre Huyghe, **Işıldayan Keşif (L'expédition Scintillante)**, Act 2, İsimli (Işıklı Kutu), Işık Gösterisi, Düzenlemeden Görünüm, Kunsthaus Bregenz, 2002, 2 x 1,9 x 1,55m.



**Resim 26:** Pierre Huyghe, **Olmayan Yolculuk (A Journey that wasn't)**, 2005, Central Park, New York Super 16mm film, Marian Goodman Gallery, New York/Paris





**Resim 27:** Joachim Koester, *Anrdée'den Mesaj (Message from Andrée)*, 2005



**Resim 28:** İsviçreli Kaşifleri gösteren 19.yy ilüstrasyonu



**Resim 29:** Nathalie Grenzhueser, **Vaat (Das Versprechen)**, 2005, Lamdaprint, 77 x 120cm



**Resim 30:** Icelandic Love Corporation, **Buradan Nereye Gidiyoruz (Where Do We Go From Here)**, Fotoğraf, 2003

## BİBLİYOGRAFYA

### Kitaplar

ALKAN, Erdoğan; **Romantizm Antoloji**, Varlık Yayınları, İstanbul 2006, 264 S.

Art in Theory 1815–1900; **An Anthology Of Changing Ideas**, ed: Charles Harrison, Paul Wood ve Jason Gaiger, Blackwell Publishers Ltd., 1998

Art in Theory 1900–1990; **An Anthology Of Changing Ideas**, ed: Charles Harrison ve Paul Wood, Blackwell Publishers Ltd., 1998 (Birinci Basım: 1992)

BACHMAN, Ingeborg; **Malina**, çeviren Ahmet Cemal, YKY, İstanbul, İkinci Basım: Şubat 2006(birinci basım: Mayıs 2004)

BAUDELAIRE, Charles; **Modern Hayatın Ressamı**, çeviren: Ali Berktaş, İletişim Yayınları, 3. Baskı İstanbul 2004, 257 S.

BAUDOU, Jacques; **Bilim-Kurgu**, çeviren: İpek Bülbüloğlu, Dost Kitabevi Yayınları, Mart 2005, Ankara (Orijinal Basım: Presses Universitaires de France, 2003), 127 S.

BERLIN, Isaiah; **Romantikliğin Kökleri**, Hazırlayan: Henry Hardy, çeviren: Mete Tunçay, YKY (Cogito Serisi), Haziran 2004(İngilizce ilk basım 1999), 196 S.

BOURRIAUD, Nicolas; **İlişkisel Estetik**, çeviren: Saadet Özen, Bağlam Yayınları, Nisan 2005, İstanbul, 179 S.

CLAUDON, Francis; **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, çevirenler: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, 1988 İstanbul, 304 S.

CRAY, Jonathan; **Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine**, çeviren: Elif Daldeniz, Metis Yayınları, Birinci Basım Eylül 2004, 178 S.

DELLALOĞLU, Besim F.; **Romantik Muamma**, Bağlam Yayınları, Theoria Dizisi, Birinci Basım Nisan 2002, 156 S.

ECO, Umberto; **Gülün Adı**, çeviren: Şadan Karadeniz, Can Yayınları, 14. Basım 2005, (birinci basım 1986), 674 S.

HANÇERLİOĞLU, Orhan; **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, 2. Basım Nisan 1973, 410 S.

HUCH, Ricarda; **Alman Romantizmi**, çeviren: Gürsel Aytaç, Doğu Batı Yayınları, Ocak 2005 (orijinal basım 1951), 520 S.

LENTRICCHIA, F., J. McAuliffe; **Katiller, Sanatçılar ve Teröristler**, çeviren: Barış Yıldırım, Ayrıntı Yayınları, Sanat ve Kuram Dizisi, Birinci Basım 2004 (Orijinal Basım The University of Chicago Press 2003) 208 S.

LÖWY, Michael, Robert Sayre; **İsyân ve Melankoli, Moderniteye Karşı Romantizm**, çeviren: Işık Ergüden, Versus Kitap, Şubat 2007, 317 S.

MEGILL, Allan; **Aşırıışın Peygamberleri, Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida**, çeviren: Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yayınları, Birinci Basım Ankara 1998 (Orijinal Basım: University of California Press, 1985), 519 S.

Nifca; **The Icelandic Love Corporation**, ed: Francis McKee, Rebecca Gordon Nesbit, Nifca Publication 2002, 95 S.

POGGIOLI, Renato; **The Theory of the Avant-Garde**, Romanticism and the Avant-Garde, The Belknap Press of Harvard University Press, 1. basım 1968, 250 S.

TAYLOR, Charles; **Modern Toplumsal Tahayyüller**, çeviren: Hamide Koyukan,  
Metis Yayınları, 2005 (orijinal basım Duke University Press 2004)

### **Sergi Katalogları**

**Dreams and Conflicts: The Dictatorship of The Viewer**, 50. Venedik Bienali  
Katalogu, metinler: Francesco Bonami, Rirkrit Travanija, Hans Ulrich Obrist  
Ve diğerleri, Rizzoli 2003

**Ideal Worlds**, New Romanticism in Contemporary Art; ed: Max Hollein ve Martina  
Weinhardt, Hatje Cantz, Frankfurt 2005

**Pathetic Fallacy**; Romantic Atmospheres and States of Matter; editor/küratör:  
Ludwig Seyfarth ve Nina Koidl, Abc Druck, Frankfurt am Main, 2005

### **Dergiler**

ALYS, Francis; “A thousand words: Francis Alys talks about When Faith  
Moves Mountains” - Brief Article **ArtForum**, Summer, 2002

BASUALDO, Charles; “Head to toes: Francis Alys's paths of resistance”  
**ArtForum**, April, 1999

BOURRIUAD, Nicholas; “Pierre Huyge: The Reversibility of the Real”,  
**TATE ETC.** Issue:7 Summer 2006, [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

FLEMING, Chris ve John O’Carrol; “Romanticism”  
**Anthropoetics-The Journal of Generative Anthropology** Volume XI, no:1  
( Spring/summer 2005)

FUCHS, Rudi; “Contemporary Fragility”, **Parkett** 67- 2003

LEQUEUX, Emmanuelle; “Les Dérives De La Fiction”

**Beaux Arts Magazine**, février 2006- bam 260

MILLAR, Jeremy; “Travelers’ Tales”, **Parkett** 66–2003,

ROSENBLUM, Robert; “20 Century AD”, **Art Journal**, Summer 1993

ROTHKOPE, Scott, Linda Nochlin ve Tim Griffin “Pictures Of An Exhibition  
Venice Biennale Curated By Francesco Bonami And Others”, **Artforum**,  
Sept, 2003

## **Diğer**

BRIANS, Paul; **Romanticism**,

[http://www.wsu.edu:8080/~brians/hum\\_303/romanticism.html](http://www.wsu.edu:8080/~brians/hum_303/romanticism.html)

ELLIS, Patricia; **Hernan Bas**,

[http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/hernan\\_bas\\_about.htm](http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/hernan_bas_about.htm)

GILLICK, Liam; **Utopia Station, For a... Functional Utopia**,

New York, February 2003,

<http://www.unitednationsplaza.org/readingroom.html>

HOU, Hanru; **İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli:**

**Küresel Savaş Çağında İyimserlik**, 10. Uluslararası İstanbul Bienali

Projesinin Kısa Bir Tarifi, Mayıs 2007, IKSV Broşürü

KACZYNSKI, Theodore; “**21. Yüzyılın arifesinde Ani bir Manifesto**”,

Online edebiyat arşivi <http://epigraf.fisek.com.tr>

SHEETS, Hilarie M.; **Reinventing the Landscape**,  
[http://www.artnewsonline.com/pastarticle.cfm?art\\_id=875](http://www.artnewsonline.com/pastarticle.cfm?art_id=875)

VAN DEN BOSCH, Paula; “Charley’s Space – an introduction” Şubat 2003,  
[www.bonnefanten.nl](http://www.bonnefanten.nl)

WOOD, Catherine; **Art Now: David Thorpe**,  
<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/artnow/thorpe/default.shtm>

ULLRICH, Wolfgang; **Blue flower, where do you bloom?**,  
<http://www.signandsight.com> (orijinal olarak Die Zeit gazetesinin  
19 Mayıs 2005 tarihli edisyonunda basılmıştır.)

## **ÖZGEÇMİŞ**

**Ad, Soyad:** Gökçe SÜVARİ

**Doğum yeri ve yılı:** İzmir-1980

**Yabancı Dil:** İngilizce

### **Eğitim:**

#### **Yüksek Lisans:**

**Lisans:** 2004 Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı

**Lise:** 1998 İzmir Işlay Saygın Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi

**İş tecrübesi:** (2003-2004), Tudem Eğitim Hizmetleri Yayınevi

#### **Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:**

KUTU Taşınabilir Sanat Mekanı Kurucu Sanatçısı (2001)

K2 Sanatçı İnisiyatifi Proje Koordinatörü (2005)

**Alınan Burs ve Ödüller:** IAPP Artists Residency, Basel, İSVİÇRE, 2007

#### **Yayınları:**

**“Alis, alis’e Karşı”** sergi kataloğu, 2005

**“Sıkıntı ve Gökkuşığı”** sergi kataloğu, AKBANK yayınları, 2004

**“Hayalet Çizgi”** sergi kataloğu, AKBANK yayınları, 2004

**“Seni Öldüreceğim için çok üzgünüm!”** Art-ist dergisi sayısı, 2003

**“Arada Kalmak”** sergi kataloğu, 2001