T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK
LİSANS
TEZİ

GÜNCEL SANAT UYGULAMALARINDA SİTÜASYONİST HAREKETİN İZLERİ

HİKMET YETİM

RESİM ANASANAT DALI

TEMMUZ 2018

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
Gazi
1926

GÜNCEL SANAT UYGULAMALARINDA SİTÜASYONİST HAREKETİN İZLERİ

Hikmet YETİM
DANIŞMAN Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ
RESİM ANASANAT DALI

GAZİ ÜNİVERİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

TEMMUZ 2018

Hikmet YETİM tarafından hazırlanan "Güncel Sanat Uygulamalarında Sitüasyonist Hareketin İzleri" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Resim Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Tansel TÜRKDOĞAN
Resim Anasanat Dalı, Ankara HBV.Üni.GSF
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum .....

Başkan : Prof. Mehmet YILMAZ
Resim Anasanat Dalı, Ankara HBV.Üni.GSF
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum .....

Üye : Dr. Öğr. Üye Ali Asgar ÇAKMAKÇI
Resim Anasanat Dalı, Bülent Ecevit Üniv.GSF
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~ .....

Tez Savunma Tarihi: 27/07/2018

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Hikmet YETİM
27.07.2018

GÜNCEL SANAT UYGULAMALARINDA SİTÜASYONİST HAREKETİN İZLERİ
(Yüksek Lisans Tezi)

Hikmet YETİM

GAZİ ÜNİVERİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Temmuz 2018

ÖZET

Bu tez günümüz sanatında sitüasyonist hareketin etkilerinin halen devam ettiğine yönelik bir çalışmadır. Tez hazırlama süreci içerisinde dünyadaki ve ülkemizdeki pek çok sanatçının hayatları ve işleri, bu işlerin oluşma süreçleri, bulundukları toplumun ve siyasal iktidarın etkinliği ve sanatlarının anlaşılabilirliği üzerine, dökümantasyon taraması yapılarak oluşturulmuştur. Konu ile ilgili literatür taranmış, güncel sanattan örnekler araştırılmış, bu yapıtlara dönük okumalar gerçekleştirilmiştir. Tez üç bölümden oluşmaktadır. Araştırmanın birinci bölümünde, sitüasyonist düşüncenin anlaşılır hale getirilmesi amacıyla sitüasyonist hareketin politikada ve sanatta beslendiği ideolojiler, dönemin sosyal ve siyasal koşulları ile sitüasyonist kavramlardan bahsedilmektedir. İkinci bölümde, güncel sanatçılar işleri ile örneklendirilerek sitüasyonist düşünce ile ortak noktaları ve benzerlikleri gösterilmeye çalışılmıştır. Üçüncü bölümde, süreç içerisinde gerçekleştirilen çalışmalar sunulmaktadır. Sonuç bölümünde ise, güncel sanat uygulamalarında sitüasyonist düşüncenin günümüz sanatını doğrudan etkilediği ve ruhunun hala yaşıyor olduğundan bahsedilmektedir.

Bilim Kodu : 404 7.016
Anahtar kelimeler : Sitüasyonist hareket, güncel sanat, modern, postmodern, çağdaş.
Sayfa Adedi : 77
Danışman : Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

IMPRESSIONS OF SITUATIONIST INTERNATIONAL ON CONTEMPORARY ART PRACTICES
(Master's Thesis)

Hikmet YETİM

GAZI UNIVERSITY

INSTITUTE OF FINE ARTS

July 2018

ABSTRACT

This thesis is an action about the situationist international on actual art. Within the preparation process, this thesis formed concerning to many artists in the world an in our country, their lives and works, periods of formation, the impression of society they belong and politicial power and the intelligibility of their arts. Literature related the subject were scanned, instances were researched about actual art, readings were occured on those works.Thesis divided into three parts. The first part mentioned about the politics and art ideologies that situationist movement fed in, social and politicial circumstances of the period and situationist concepts; in order to make situationist international understandable. In the third part, similarities and common points among the situationist international and actual artist represented by exemplified them with their works.In the third part, the studies carried out in the processing time are presented.And the conclusion part is referred about actual art is directly influenced by situationist international on contemporary art practices and its soul is stay alive.

Science Code : 404 7.016
Key Words : Situationist international, actual art, modern, postmodern, contemporary.
Number of Pages : 77
Consultant : Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

TEŞEKKÜR

Bu araştırmada önerilerini ve zamanını esirgemeyip çok değerli bilgilerini tüm inceliğiyle aktaran, kendi sözünü söyleme imkanını veren ve güven duygusunu inşa eden değerli danışmanım Prof. Tansel Türkdoğan'a ve tezi oluştururken desteklerini esirgemeyen eşim Mitat Yetim'e oğlum Barış Yetim'e kızlarım Ece ve Dilge Yetim'e en içten teşekkürlerimi sunarım.

Hikmet YETİM

Annem Ayşe Çoban ve babam Mahmut Çoban anısına

İÇİNDEKİLER

ABSTRACT vii
TEŞEKKÜR ix
İÇİNDEKİLER xiii
RESİMLERİN LİSTESİ xiv
SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ xvi
1. GİRİŞ 1
2. SİTÜASTYONİST HAREKET ve İLİŞKİLİ OLDUĞU KAVRAMLAR 9
2.1. Sitüastyonist Hareket ve Döneminin Sosyal ve Siyasal Koşulları 9
2.2.Sitüastyonist Anlayışın Beslendiği İdeolojiler 10
2.3. Sitüastyonist Enternasyonel 12
2.4. Gösteri Toplumu 14
2.5. Sitüastyonist Kavramlar 16
2.5.1. Détournement 16
2.5.2. Psikocoğrafya 17
3. GÜNCEL SANAT UYGULAMALARI 21
4. SÜREÇTEKİ ÇALIŞMALAR 51
5. SONUÇ 71
KAYNAKLAR 73
ÖZGEÇMİŞ 77

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 3.1. A. Brener, gesture on suprematismus, Kasimir Malevich, 1996, Stadelijk Museum, Amsterdam 22
Resim 3.2. Halil Altındere, tabularla dans, 1997 24
Resim 3.3. Halil Altındere, tabularla dans, 1997 25
Resim 3.4. Halil Altındere, Köfte Airlines, 2016 26
Resim 3.5. Halil Altındere, Köfte Airlines, 2016 26
Resim 3.6. Halil Altındere, Köfte Airlines, 2016 27
Resim 3.7. Halil Altındere, Portrait of a Dealer, 2010 28
Resim 3.8. Olafur Eliasson, The Weather Project, 2003 29
Resim 3.9. Olafur Eliasson Rainbow Panorama" 2006-2011 Danimarka ARoS 30
Resim 3.10. Olafur eliasson green river 1998 30
Resim 3.11. Ai Weiwei, sunflower seeds, 2010 34
Resim 3.12. Carsten Höller, test sahası, 2006, Tate Modern 36
Resim 3.13. Carsten Höller, Soma, 2010 37
Resim 3.14. Ahmet Öğüt, Kara Elmas, 2010, Arter, İstanbul 38
Resim 3.15. Louise Bourgeois, Maman, 1999 40
Resim 3.16. Cloud Gate 2004, Chicago, paslanmaz çelik 10x20x12.8m 42
Resim 3.17. Anish Kapoor, Sky Miror, 2006 43
Resim 3.18. Anish Kapoor, Arcelor Mittal Orbit, 2012 44
Resim 3.19. Anish Kapoor, Descension, 2014 46
Resim 3.20. Ali Elmacı, heykel, 2016, Contenporary Art İstanbul 48
Resim 3.21. Jan Fabre, Meleklerin Yükseliş Duvarı,1993 50
Resim 4.1. Hikmet Yetim, varlık serisi, t.ü.k.t., 35*50, 2017 53
Resim 4.2. Hikmet Yetim, varlık serisi, t.ü.k.t., 50*70,2017 54
Resim 4.3. Hikmet Yetim, varlık serisi, t.ü.k.t., 70*100, 2017 55
Resim 4.4. Hikmet Yetim, yama serisi,t.ü.k.t.,70*100, 2017 57
Resim 4.5. Hikmet Yetim, yama serisi, t.ü.k.t., 70*100,2017 57
Resim 4.6. Hikmet Yetim, yama serisi t.ü.k.t. 70*100,2017 58
Resim 4.7. Hikmet Yetim, yama serisi, t.ü.k.t., 70*100,2017 58
Resim 4.8. Hikmet Yetim, Bıyık Ritüeli, fotoğraf, 2018 60
Resim 4.9. Hikmet Yetim, Bıyık Ritüeli, fotoğraf, 2018 61

Resim 4.10. Hikmet Yetim, Bıyık Ritüeli, fotoğraf, 2018 61
Resim 4.11. Hikmet Yetim, Bıyık Ritüeli, fotoğraf, 2018 62
Resim 4.12. Hikmet Yetim, Bıyık Ritüeli, fotoğraf, 2018 62
Resim 4.13. Hikmet Yetim, Poker, fotoğraf, 2018 63
Resim 4.14. Hikmet Yetim, Kahve Bahane, fotoğraf, 2018 65
Resim 4.15. Hikmet Yetim, 270 Ceviz 270 Pil, fotoğraf, 2018 67
Resim 4.16. Hikmet Yetim, 270 Ceviz 270 Pil, fotoğraf, 2018 67
Resim 4.17. Hikmet Yetim, 270 Ceviz 270 Pil, fotoğraf, 2018 68
Resim 4.18. Hikmet Yetim, 270 Ceviz 270 Pil, fotoğraf, 2018 78
Resim 4.19. Hikmet Yetim, 270 Ceviz 270 Pil, fotoğraf, 2018 69
Resim 4.20. Hikmet Yetim, 270 Ceviz 270 Pil, fotoğraf, 2018 69

SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ

Kısaltmalar	Açıklamalar
ABD	:Amerika Birleşik Devletleri
cd	: Compact Disc
IS	: Internationale Situationniste
LI	: Lettrist Enternasyonel
SE	: Sitüasyonist Enternasyonel
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
T.C	: Türkiye Cumhuriyeti
t.ü.k.t.	: Tuval Üzerine Karışık Teknik
TDK	: Türk Dil Kurumu
vb.	: Ve benzeri
yy.	: Yüzyıl

1. GİRİŞ

Bu çalışma, hazırlanma sürecinde teorik düzlemde yapmış olduğum okumalardan yola çıkarak, kendi toplumsal ve bireysel yaşamımla ilişkilendirdiğim deneyimlemeye dairdir.

Çağımızda, günümüz sanatında ortaya konan işler bazında, sitüasyonist hareket karakterli etkilerin gösterilmesi için, bu anlamda gerçekleştirilen incelemelerde, sitüasyonist kavramının daha anlaşılabilir konuma geçmesi amacıyla, onun meydana geldiği dönemin sosyal ve siyasal şartları, beslenmekte olduğu ideolojiler ve ilişkili kavramlar gösteri toplumu içinde ele alınmış bulunmaktadır. İş bu çalışma, genel anlamda, görsel sanatlar alanında meydana getirilen işlerin özünde taşıdığı sitüastyonist hareket etkilerinin incelenmesi olgusudur. Bu açıdan çalışmanın birinci bölümünde temel nitelikleri itibariyle sitüastyonist harekete değinilmiş bulunulmaktadır.

Çalışmanın ikinci kısmında; güncel sanat uygulamaları içinden örnekler verilerek sanatçıların meydana getirmiş olduğu işlerde, düşüncelerinin sitüastyonist felsefe ve anlayışla ortak paydaları araştırılıp incelenmekte, sitüasyonist düşüncenin varlığını sezinlenme yoluna gidilmektedir. Üçüncü bölümde ise süreç içinde gerçekleştirilen çalışmalardan bahsedilmektedir.

Bugün yaşadığımız dünya modern olarak nitelendirilmektedir. Modern dünyadaki yaşantının da gündelik hayattan ve göstergelerin dünyasından oluştuğunu söylemek mümkündür. Modern toplumların her birinin bütün gerilimlerinin yansımış durumda olduğu alan olan gündelik hayatta, bir günün hikayesi, dünyanın ve toplumun hikayesini anlatma gücüne sahiptir. Bu bağlamda gündelik hayat bir araştırma nesnesi durumuna dönüştürülebilirse iktidar aygıtlarınca uygulanan teröre, dilin toplumsal baskıyı örtme konusundaki işlevine, tüketim ideolojisinin yarattığı birtakım yanılsamaların baskılama tekniklerine veya özgürleşme imkanlarına başka bir değerlendirmeyle bakmak mümkün olabilir.

Gündeliklik kavramı için Lefebvre, "Felsefe için ve felsefe tarafından, felsefi olmayanı belirtir." (Lefebvre, 1998/2016, s. 23) der. Bu anlamda gündelik hayatın bütün sıradanlığı içinde tekrarlardan oluştuğu ifade edilebilir. Tekrarlanır olanın keşfedilmesi mümkün olmaktadır ve keşfedilmiş olan da güven ortamını temin etmekte başarılıdır. Başka bir söylemle nesneleri ve yapıtları üreten etkinliklerin kendilerini yeniden ürettikleri alan olan gündelik hayatta, bireyler kendilerini kuran ilişkilere yeniden başlarlar ve bu ilişkileri yeniden ele alabilirler. Bununla birlikte bu ilişkilerde kademeli değişiklikler veya sıçrayışlarla dönüştükleri koşulları çözümleyebilirler. Gündelik hayat hakkında edinilen bu bilgi sürekli bir özeleştiri anlamına gelir. Gündelik hayatın eleştirel çözümlemesi, ideolojileri açığa çıkaracağından ideolojik bir eleştiri de söz konusu olacaktır. Bu durum, gündelik hayat tanımlanırken, içinde yaşanılan toplumun gündelikliğini ve modernliğini doğuran özelliklerin bilinmesi gerekliliğini doğurur. Değişimleri ve pespektifleriyle toplumu anlamak için de gündeliklik ipucu niteliği taşımaktadır (Lefebvre, 1998/2016, s.39). Bu açıdan, Fischer' ın dediği gibi "Bir çağın sanatını uydurma değil de, gerçek bir çerçeve içinde görebilmek için, her şeyden önce, o çağın toplumsal koşullarını, akımlarını ve çelişmelerini, sınıf ilişkilerini ve çatışmalarını, bunların sonucu olan dinsel, düşünsel ve siyasal düşünceleri incelememiz gerekir." (Tunalı, 1979/2011, s. 83) Başka bir söylemle sanat yapıtında bütünüyle bir toplumu ve her tür toplumsal ilişkilerini görmek mümkün olduğundan hem yapıtı anlama hem de o toplumu tanıma bağlamında yeni düşünüş ve değişim yolları oluşturulabilir.

Toplumu anlamak için gündeliklik ipucu olarak alındığında gündelik hayatın ve bu hayatın değişmez özelliklerinin, anlatımın sürekliliği olduğu görülecektir. Döngülerden oluşan ve daha geniş döngüler içine giren gündelik hayat, hem bir sefalet hem de zenginlik olan şeydir. Bütün sıradanlığı içinde tekrarlarıyla küçümsenmesine rağmen aslında belirlenmiş ve ayrışmış tüm etkinliklerden arta kalan alandır ve toplumsal bütünün ürünü olması dolayısıyla da hayati önem taşımaktadır. Bu bağlamda gündelik olanı anlamak için öncelikle gündelik hayatın içinde bulunulması, orada yaşanılması; sonra da onun kabul edilmesi ve onun karşısında eleştirel bir mesafe bırakılması gerekmektedir (Lefebvre, 1998/2016, s. 35).

Günümüz toplumunu, ekonomik terimlerle, statü gruplarının hareketleri yoluyla ve kendi çıkarını gözeten birey anlayışı marifetiyle incelemek mümkündür. Başka bir söylemle mevcut toplum yapısı içinde varlığını devam ettiren gözle görünür durumda olmayan birtakım muhalefetler, direnişler, başkaldırı imkan ve ihtimalleri bu şekilde açığa çıkarılabilir. Aynı zamanda çok çeşitli biçimlerde adlandırılan toplumun, bu kavramsal araçları yetersiz kılacak kadar karmaşıklaşmış durumda olduğunu da belirtmek gerekir. Bu karmaşık duruma karşı, ancak gündelik hayat ve bu hayatın çeşitli biçimlerini odağına almış bir tarihsel eleştirinin başarılı olabileceğini söylemek mümkündür (Lefebvre, 1998/2016, s. 39-40).

Sınıflı toplum olma özelliği taşıyan modern toplumun, özel hayata, aileye ve kendine özgü olma durumuna yönelik uygunlaştırmayı görünüşte zararsız bir biçimde sürdüren baskıcı bir toplum olduğu belirtilebilir. Bu anlamda özgürlüğü bastırma görevi, babaya ya da daha da ileri giderek bireyin bilincine verilir. Başka bir söylemle bilenebilir olmayan zorlamalarla, genel stratejiye göre bireylerin hayatı kuşatılır ve düzenlenir. İçerisi gibi görünen şeyin, aslında kuşatılmış, biçimi değiştirilmiş, içselleştirilmiş ve meşrulaştırılmış dışarıdan başkası olmadığı ifade edilebilir. Bu bir anlamda kendi kendini yönlendiren bilinç ile dışarıdan yönlendirilen bilinç arasındaki farkın kaybolmasıdır. Bu bağlamda kadınların önem verdiği şeylerin niteliği bakımından, kadınların kendiliğindenliğine karşın ya da kendiliğindenliği yüzünden kadınlar üzerinden robotlaşmanın amacına ulaştığı söylenebilir. Toplumdaki bu robotlaşmanın yani bir insanın niteliğinin kaybolması durumunun, gündelik olanı gündeliklik içinde aşmakla mümkün olabileceği belirtilebilir (Lefebvre, 1998/2016, s.88). Wittgenstein, **"**Dil, dünyayı resimleyerek temsil eder." (Yılmaz, 2018) der. Yeni bir dünya oluşturmak, onu yaratmaktan çok, bir dil içinde konumlanan yaşamı, yeni ifade yollarını yaratmak demek olacaktır.

Modern olarak nitelendirilen toplumda otantik sosyal yaşamın yerini temsillere ve imajlara bıraktığını söyleyen Debord, bireye ait gibi gösterilen yaşamın bireye ait olmadığını belirtmektedir. Bu bağlamda tahakkümlerin her zaman bireylerin yanı başlarında varlıklarını sürdürdüklerini, bireyin de bilincinin ve düşünsel dünyasının özgürlüğünü kaybetmiş durumda olduğunu belirtir. Aslında bireye ait olan yaşam, bireyin kendisine anlatılmaktadır. Görsel dilin her türlü ikna ve yönelim kabiliyetine

sahip olduğunu, sunduğu gerçekliğin de görüntüye dayalı bir gerçeklik olduğunu belirtmek gerekir. Bu durumun yani yaratılan yaşamın günlük hayata bireyi yabancılaştırmış olduğu ifade edilebilir. Sonuç olarak değerler tüketilir ve hayat anlamsızlaşır. Debord gösterinin, modern dünyada gerçeği tanımladığını bu tanımlamanın da gerçek olmayanı tanımladığını belirtir. Her şeyin yerini bir temsile bıraktığını bu sebeple de ortada gerçek hayat olmadığını ve olamayacağını ifade eder. Debord' un "Gösteride yer almadığı sürece bir şey gerçek görünmüyordu, o şey gösteride var olma anında içinde barındırdığı bütün gerçekleri yitirse bile bu böyleydi; gösterinin başarısını sağlayan da buydu." söylemi gerçek durumu tanımlamaktadır (Marcus, 1990/2013, s.122).

Bu gerçeklik toplumdaki günlük yaşantıların tamamen bir koşuşturma ve tüketme silsilesine dönüştürülmesi, toplumun sanattan uzaklaş(tırıl)ması olarak kendini göstermektedir. Yaratılan bu gündelik yaşamda yüksek sanatın halka hiçbir şey ifade etmemesi de bireyin kendi düşüncesini oluşturmasını imkansız hale getirmektedir. Bu anlamda yaşamın sadece bir gösteriden ibaret olduğunu rollerin de dağıtıldığını söylemek olasıdır. Görsel dilin ikna kabiliyetinin mükemmelliği içerisinde oluşan bu tablo yaşanılırken algılanamamaktadır. William Blake'in dediği gibi "Eğer algı kapıları temizlenseydi her şey insana olduğu gibi belirirdi: Sonsuz." (Barbara Polla ve Michalakakos, 2017).

Ancak, sanatla toplum yeniden buluşturulabilirse başka bir söylemle sanat gündelik hayatın içine yerleştirilip bir direniş biçimi olarak konuşlandırılabilirse, günlük yaşamda bir dönüşümün gerçekleşmesi olasıdır. Bu bağlamda güncel sanatın, sanat ile yaşam birlikteliğini kurmaya yönelik tümüyle avangart bir etkinlik durumunda olduğu söylenebilir.

Güncel sanat denilen olgunun, karakteri itibarıyla, modern sanatın ilgi duyduğu alanların dışında kalan her konu ve kavramı içerdiği belirtilebilir. Aynı zamanda diğer disiplinler bağlamında ele alınan konularla (sosyoloji, psikoloji, antropoloji, sosyal politikalar gibi) bağlar kurulmasını temin eder. Bu kadar çeşitliliğe ulaşmış ilgi alanları ve yaşama ilişkin her şey sanatın temel konusu olarak kabul edilebilir durumdadır. Bu bağlamda güncel sanat denilen olguyu gündelikten kurulu

durumdaki bir sanat olarak, yaşayan tin'den, an'dan, bir flaneur etkinliğinden kesin çizgilerle ayırmanın olanaksız olduğunu söylemek mümkündür (Türkdoğan, 2014, s. 220).

Güncel sanatın kendine konu ve kavram bakımından sınır koymaması ve diğer disiplinler bağlamında ele alınan konularla bağlar kurulmasını temin etmesi çağın sanatçıları açısından her şeyi düşünülebilir ve deneyimlenebilir kılmıştır. Günümüzde çok anlatımlı bir dünyada geçmiş, gelecek ve bu günün bir aradalığı kişisel bir tarih algısı ile yansımaktadır. Bu bağlamda yaşam ve sanatın, geçmişin güç algısından geleceğin de ideal arzusundan uzaklaştığı belirtilebilir (Çiçek, 2013).

Duchamp sanatı tanımlarken "İnsanın hayvaniliğin ötesine geçmesinin tek yolu sanattır çünkü sanat, zaman ve mekan kurallarının geçerli olmadığı alanlara açılan bir çıkış yoludur." ifadesini kullanır (Sanouillet ve Peterson, 1973, s. 137'den aktaran Shiner, 2010, s. 305). Bu bağlamda bugünün sanatında, zaman ve mekan kurallarının geçerli olmadığını, yaratıcısının hayal gücüyle farklı noktalara ulaştığını söylemek mümkündür. Son yüzyılın çeşitlilik açısından sanatı sanat olmayandan ayırma çabası gerektirecek yoğunlukta bir sanat çılgınlığı içerisinde bulunulması durumu tarif eder niteliktedir (Yılmaz, 2006/2013, s.503).

Schopenhauer'ın, sanatı acı dolu yaşamdan kaçış için bir yol ve nesnelerle olan bağımızı değiştiren bir araç olarak tanımlamasını izlediğimizde, sanat sayesinde zaman ve mekân, neden ve sonuç gibi kavramları daha iyi kavrayabilir duruma geçebileceğimiz görülecektir. Bourriaud'un "Sanatsal etkinlik; formları, tarzı ve işlevleri değişmez bir öz değildir; o, çağlara ve toplumsal içeriklere göre evrilen bir oyundur." söylemi (Bourriaud, 2005, s. 17), kendi oyununu yaratabilmeyi öngören sanatın, bu anlamda birey olabilmeyi de olanaklı kılacağı belirtilebilir.

Berger yaşadığımız kentlerde hepimizin yüzlerce reklam imgesiyle karşılaştığımızı, karşımıza bu denli sık çıkan hiçbir imgeyle karşılaşmadığımızı belirtir. Tarihte başka hiçbir toplumun böylesine kalabalık bir imgeler yığını, böylesine yoğun bir mesaj yağmuru görmediğini de ilave eder (Berger, 1972/2010, s. 129). Sonuçta bugün pek çok şekil, işaret, imge, yani görüntü söz konusudur ve bu görüntüler türlü anlamları temsil etme bağlamında çeşitli kodlar taşırlar. Genel bir kabul ve değerlendirme

olarak, kapitalizmin, insanların ne üretecekleri, nasıl üretecekleri ve nasıl tüketecekleri, neyi bilip neyi bilemeyecekleri gibi hemen hemen her konuda yapacakları tercihlerine müdahalelerde bulunarak insanları, kontrolü altına almaya çalıştığı söylenebilir. Çünkü her an ve her yerde karşı konulmaz biçimde maruz kalınan reklam olguları, insanlara, sürekli bir şeylere ihtiyaçları olduğunu hatırlatmakta, belki ihtiyacı da yaratmakta ve sonuçta bir biçimde tüketime motive etmektedir. Bu anlamda Omay kapitalizmin manipülasyon sürecini zaman, ihtiyaç ve bilgiyi kullanarak sürdürdüğünü belirtir. İnsan ihtiyaçları sınırsız ve doyumsuz hale getirilmekte, insan kendi zamanını tespit edememekte, meslek algıları manipüle edilmektedir. Aynı zamanda bütün bunların günümüzün popüler konusu olan bilgi ile yapılması sorunun ne kadar büyük olduğunu göstermektedir (Omay, 2009, s. 128).

Sistemin sürekliliğini temin etme anlamında en önemli manipülasyon alanı zaman algısı yaratılma yoluyla meydana getirilen sahte ihtiyaçlardır. Zaman algısının da kapitalizmin manipülasyonu doğrultusunda şekillendiği söylenebilir. Çünkü kapitalizm çalışma saatlerini ve boş zaman aktivitelerini önceden planlar. Bu anlamda kapitalist sistemde insanlar için çalışma saatlerinin, yapacakları işlerin tanım ve kapsamının, hatta çalışma saatleri sırasında verecekleri molaların bile önceden belirlenmesi olgusunun boş zamanın son derece önemli konumunu göstermektedir. Omay, boş zamanın, "üretimin devamlılığını temin eden ikincil bir üretim zamanını" ifade ettiğini söyler. Başka bir söylemle kişilerin çalışma süreciyle üretim-tüketim döngüsüne yaptıkları katkı kadar, boş zamanlarında yaptıkları birtakım etkinlikler yoluyla da bu katkıyı gerçekleştirdiklerinden söz edilebilir (Omay, 2009, s. 97). Aslında bu durumun sistemin sorunsuz sürmesi adına, manipülatörler tarafından yapılandırılan çok geniş kapsamlı bir tüketim sarmalı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Gerçeklik olgusunun uzun bir süre sadece sanatın bir malzemesi konumunda bulunduğu bilinmektedir. Ancak 20.yy.ın ikinci yarısında bilim, hız ve görsellik daha önce görülmedik şekilde çarpıcı ve değişken bir hareketlilik ekseninde ilerlemiştir. Artık gerçeklik, görüntüye dayalı yeni bir düzen oluşturmuş durumdadır. Televizyon, sinema ve internet gibi hiç durmaksızın görüntü üreten araçlar yoluyla bireylere, gerçeğe çok daha yakın oldukları fikri ve hissi verilir. Bu bağlamda bu seri ve yoğun

üretim karşısında aklın, gerçeğin *o* olmadığı yolunda her ne kadar bir hüküm oluştursa da, bu yanılsamayı her seferinde başarıyla aşamayacağı, görüntü üreten araçların etkileme ve manipüle etme gücünü alt edemeyeceği belirtilebilir. Durumun benzerlik ve farklılık üstüne bir oyun olduğunu, dolayısıyla olduğumuz, olmak istediğimiz ve olabileceğimiz şeylerle ilgili bir manipülasyon olduğunu belirten Meyer, bunun onun retorik gücünün sırrı olduğunu da ilave ederek "İlham verme gücüyle etkiler, bize ait olan veya karşı çıktığımız değerler yaratır veya bunları yok eder" (Meyer, 2007/2009, s. 126) der.

2. SİTÜASTYONİST HAREKET ve İLİŞKİLİ OLDUĞU KAVRAMLAR

Sitüasyonistler eksikliğimizin, bildiklerimizin bilincinde olmamaktan kaynaklandığını, dünyanın nasıl işlemesi ve neden değiştirilmesi gerektiğine ilişkin sürdükleri fikirlerin, herkesin zihninde fikre tercüme edilmemiş duyumlar şeklinde mevcut olduğunu belirtirler. Onlara göre yaptıkları sadece bu duyumları tercüme etmektir (Marcus, 1990/2013, s. 63).

2.1. Sitüastyonist Hareket ve Döneminin Sosyal ve Siyasal Koşulları

19.yy. modernizminin 20.yy.a iki dünya savaşı hediye ettiği bilinen bir gerçektir. 20. yy.ın ikinci yarısında da dünyanın siyasi yapısı ve nitelikleri bağlamında önemli gelişmeler ortaya çıkmıştır. Bu dönemde dünyanın en güçlü ekonomisine Amerika Birleşik Devletleri sahiptir. Siyasi açıdan bakıldığında ABD ve SSCB ekseninde soğuk savaş adı verilen durum söz konusudur. SSCB'de bürokratik sınıf içindeki terörün hükümranlığı olan Stalinizm (Dedord,1996, s.60) çökmüştür. Komünist örgütlenme bağlamında, 1959'da oluşan 26 Temmuz Hareketi ve Fidel Castro'nun önderlik ettiği devrimci örgütlenme önem taşır. Vietnam Savaşı 1955-1975 yılları, Cezayir Savaşı 1954-1962 arasında sürmüştür (https://ratherdancethantalk. wordpress.com/2011/02/03/169/). Silahlı çatışmaların jeopolitik alanda azaldığı fakat sosyo-ekonomik alanda artışın olduğu belirtilebilir durumdadır. Dünyanın dörtte bir nüfusu totoliter sosyalist bürokrasi tarafından yönetilmektedir. Irksal ve etnik düşmanlıkların ise yerini ideolojik düşmanlıklara bırakmış gibi olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte uluslararası sınıf mücadelesi de devam etmektedir. Sitüasyonist Enternasyonel (SE)'in 1957-1971 yılları arasındaki dönemde gerçekleşen kapitalizm ve bürokratik komünizm arasındaki küresel karşıtlık durumunun sonucu olduğu söylenebilir. Başka bir söylemle kendisini avangart bir grup olarak örgütlemiş ve yönetmiş olan Sitüasyonist hareketin, batının kapitalizmini ve doğunun bürokratik komünizmini tamamen ortadan kaldırıp tarihte ilk defa gerçek sosyal demokrasi kurmayı hedefleyen bir girişimin başlangıcı olduğunu söylemek mümkündür (Bodson vd, 2008, s.15)

Sitüasyonist Enternasyonel üç ufak Avrupalı grup tarafından oluşturulmuştur. Letrist Enternasyonal 1952'de İtalya'da kurulmuş olup Fransa kökenlidir. IMIB (The International Movement for an Imaginist Bauhaus) 1953'te kurulmuş olup İtalya kökenlidir ve CoBrA 1948'de kurulmuş olup, Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam kökenlidir (Bodson vd, 2008, s.16).

Bodson, Sitüasyonist Enternasyonel'in oluştuğu dönemde modern sanat ve radikal politikanın telafi edilemez biçimde yozlaşmış ve tükenmiş veya dev şirketlerle, Nasizm ve Stalinizle işbirliği içerisinde olduğunu, elitlerin ve gayri şahsi bürokrasilerin bireylerin hayatlarını daha fazla egemenlikleri altına almakta ve denetlemekte olduklarını belirtmektedir (Bodson vd, 2008, s.17).

Durumun, üniter bir çevrenin ve olayların bir oyununun kolektif örgütü tarafından somut ve kasıtlı bir şekilde yapılandırılan bir hayat anı olduğunu yani var edilmiş bir durum olduğunu söylemek mümkündür. Sitüasyonist adı, bu var edilmiş durumdan kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan SE'nin üyesi olan ve durumların yapılandırılmasıyla uğraşan anlamında kullanıldığı söylemek olasıdır. Sitüasyonist Enternasyonel var edilmiş durum probleminin çözümü için Marksist sosyolog Henri Lefebvre'nin işaret ettiği yolu izlemiştir. Özellikle de sanat ve siyaset alanlarında etkili olduğunu, sanatı gündelik hayatın içine yerleştirip ve bir direniş biçimi olarak konumlandırdıkları söylenebilir (Bodson vd, 2008, s.19) durumdadır.

Çağdaş sanat ve radikal politikaya derin bir bağlılık gösteren SE'nin, hâlâ sayısız anti-kapitalist devrimci bireyi ve sanat grubunu etkilemeye devam ettiği ifade edilebilir.

2.2.Sitüastyonist Anlayışın Beslendiği İdeolojiler

Sitüasyonist anlayış ve hareketin beslendiği düşünsel ortamları politik alan olarak anti-otoriteryen Marksizm ve anarşist sosyal demokrasi; sanat alanındaysa Dada, Sürrealizm, CoBrA, Lettrism ve Enternasyonel İmajinist Bauhaus'u saymak mümkümdür.

20. yüzyılda kapitalist teorilerin ve uygulamaların toplumsal yaşama ve günlük yaşantıya müdahalesi hakkında analizler yapan Sitüasyonistler' in Marksizm' i çağdışı oluşundan uzaklaştırdıkları ve radikal sol için yeni bir rota ortaya koydukları belirtilebilir. Bu yolla dérive, psikocoğrafya, détournement ve gösteri toplumu gibi çok önemli analiz, değerlendirme ve eylem biçimlerini de devrimci terminolojiye kazandırmışlardır. Özellikle dada ve gerçeküstücülük akımlarının dil ve düşünce alanında öngörüp teklif ettikleri dönüşüm çağın sanatsal hareketlerinin kaderini belirleyen, bir işlev görmüştür. Savaş öncesinde meydana çıkmış bulunan bu avangart sanat akımları bağlamında,1948 yılında Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam gibi kentlerde yaşayan sanatçıların bir araya gelmesiyle CoBrA adlı (Bu isim, sanatçıların yaşadıkları kentlerin ilk harflerinin bir araya getirilmesiyle oluşmuştu) bir deneysel sanat grubu oluşturulur. Bu grup, ürün odaklı bir sanat anlayışından kaçınarak, sanatı yaşamın kendisine yaymak amacını taşımaktadır (Bodson vd, 2008, s.16). Constant' ın Yeni Babil ismi verilen projesi sitüastyonistlerin önem verdiği kent tahayyülü konusunda önem taşır. Yine Asger Jorn' un, "Komünizm, sanat eserinin gündelik hayata dönüşmesidir" (Artun, 2009, s. 33) söylemi, onun Marksist ideolojiyi içselleştirdiğini ve gündelik yaşamla sanatın kaynaşması gerektiğinin düşüncesini doğrular niteliktedir. Herkesin eşit olduğu ve yine herkesin sanatçı olabildiği başka bir dünya tahayyülü olan bu düşüncenin, sitüastyonist düşünce ve tavrın ilk adımları olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, Constant ve Asger Jorn sadece düşünceleriyle ve tasarılarıyla değil bu hareketten ayrılışlarıyla akımın kaderinde etkili oldukları bilinmektedir.

Sitüastyonist düşüncenin temelindeki önemli isim olan Debord' un, Lefebvre'nin tanımladığı gündelik hayatı, Sartre'daki anlamıyla (verili bir durum içinde varoluşu) bir dizi sitüasyon olarak tasavvur ettiği belirtilebilir (Artun, 2009, s. 33). Bu anlamda Debord' un Sartre'ın ortaya koyduğu varoluşçuluk felsefesinden ve Henri Lefebvre'nin 1947 yılında yayınlanmış olan Gündelik Hayatın Eleştirisi adlı kitabından etkilendiği söylenebilir.

Konseyciliklerini ve Sovyetler Birliği eleştirilerini aldıkları Marx, Hegel, Lukacs, günlük hayatın kesin bir eleştirisini sunan Fransız Ya Sosyalizm Ya Barbarlık grubu, hümanist Marksist Henri Lefebvre ve daha az olarak Wilhelm Reich ve Nietzsche

gibi türlü kişi ve anlayışlardan etkilendiği görülen sitüastyonistlerin, Lukacs, Henri Lefebvre ve Sartre gibi kişileri şiddetle kınadıkları da görülmektedir (Bodson vd, 2008, s.57-63). SE' in politik kuramına genel bir değerlendirmeyle bakıldığında her zaman için türlü anlayış ve teorisyenlerden kendisine uygun bulduklarını alıp kullandıklarını söylemek mümkündür.

2.3. Sitüastyonist Enternasyonel

Radikal politik teorileri ve Mayıs 1968'de Fransa'daki öğrenci ve işçi ayaklanmaları üzerindeki etkileriyle bilinen Sitüastyonistler' in, 1956-1972 tarihlerinde etkinliklerini sürdürdükleri belirtilebilir. Sitüastyonist Enternasyonel'in sanat alanında, hem devletin hem de özel sektörün modern sanat eserlerinin sponse edilmesi, dağıtılması ve sergilenmesi işinde beraber olduğu, politik olarak hem özel hem de bürokratik mücadele karşıtı uzun bir anarşist karşı koyuş geleneğinden gelen ve etkili işçi sendikalarına ve güçlü bir işçi hareketine sahip kültürün ürünü olduğunu söylemek mümkündür (Bodson vd, 2008, s.29-31).

Kıta Avrupası orjinli ve uluslararası muhalif bir örgüt niteliğinde olan Sitüastyonist Enternasyonel, var edilen durumun yani Artun' un söylemiyle "…zorunlu çalışma gerçekliğinin, çalışanları bu bağlamda makineye eklemleyen Taylorist iş bölümü olgusunun, özel dünyaları bile iş dünyasına çeviren kentsel yaşam döngüsünün, Corbusier'in önerdiği biçimde makineleşmiş evler gerçeğinin farkındadırlar ve insanları yabancılaştıran ve yoksullaştıran neticelerine karşı" (Artun, 2009, s. 35) dırlar. Davet ettikleri mücadele bu var edilen durumun mücadelesidir. Kapitalist modern toplum yapısı içinde bütün zamanları satın alınmış durumda olan bireylerin boş zamanlarından söz etmek mümkün değildir. Bununla birlikte sitüastyonistler, boş zaman olgusunu, aylaklık kavramını kapitalizm ve modernizmin getirdiği gösteri toplumuna ve onun döngüselliğine bir karşı çıkış olarak yorumlamaktadırlar. Bu kavramlara değer verdikleri belirtilebilir. Bu bağlamda Debord'un 1953'te ortaya atmış olduğu *çalışmaya son* düsturu aylaklığın kapitalizme savurduğu bir darbe örneği teşkil etmektedir. Başka bir söylemle Sitüastyonist Enternasyonel'in, kapitalist çalışma düzeninin yaşamaya, düşünmeye, hayal kurmaya, temaşa etmeye,

sanatsal yaratıma izin vermeyen mekanik yapısına karşı durduğu ifade edilebilir (https://ratherdancethantalk.wordpress.com).

Sitüastyonistler var edilen durum mücadelesinin gündelik yaşamın estetik ve politik bir devrimi niteliğinde olursa başarıya ulaşmasının mümkün olabileceği görüşündedirler. Onlara göre, ilk planda yapılması gereken bireyin düşünce dünyası ve bilinci özgürleştirilmeli böylece onun yaratıcı potansiyeli ortaya çıkarılmalıdır. Söz konusu bilişsel özgürlük de ancak gösteri toplumunun kavramları hapsetmiş oldukları imge sınırları dışına çıkarıp, yeni anlamlar inşa etmek ve böylece günlük hayattaki yabancılaşmanın kırılmasıyla elde edilebilecektir. Bu bağlamda dérive, détournement, psikocoğrafya gibi kavramlar günlük yaşamı dönüştürmeyi hedefledikleri kavramlar ve eylemlerdir. Sitüastyonist eylemlerin, oyunlar aracılığıyla kurulmuş durumlar yaratılarak gerçekleştirileceği belirtilebilir. Bu durumda da Gösteri Toplumu' na karşı yapılan bu eylemlerin birer karnaval havasında olacağını belirtmek yanlış olmayacaktır (etilen.net).

Bir toplumun kültürü, o toplumun hem hayatı örgütlemesinin muhtemel biçimlerinin hem de o toplumun öncesi hakkında bilgi kaynağıdır. Bu bakımdan sitüastyonistler içinde bulundukları toplumun kültüründe, toplumun kendisini hapsedilmiş hissettiği hayatının artık değişmesi gerektiğini ve toplumun en özgürleştirici değişimini arzu etmektedirler. Böyle bir değişimin ancak ilgi ve çalışma alanları olarak, kültür ve geleneklerin nüfuz bölgesinde daha kolay tanınabilen ama tüm devrimci değişikliklerle karşılıklı ilişki içerisinde uygulanması gereken belirli eylem araçlarının kullanımı ve yenilerinin keşfedilmesi yoluyla mümkün olabileceğinin farkındadırlar. Bu amaçla Internationale Situationniste (IS) adında bir gazete çıkarırlar. Ken Knabb tarafından çevrilen gazetenin on iki sayısından seçmeler, Sitüastyonist International Anthology adıyla yayınlanmıştır. Sitüastyonist perspektiften modern kapitalizm eleştirisi sunan Guy Debord'un Gösteri Toplumu'nun ve Raoul Vaneigem'in Gündelik Hayatta Devrim'inin IS' ın teorisini yansıttıkları belirtilebilir. Marx'tan etkilenen devlet karşıtı duruşlarını paylaşan fakat anarşist gelenekle uyuşmayan sitüastyonistlerin, başka bir söylemle anarşist olmayan sitüastyonistlerin ABD'de en fazla anarşist çevrede tanındıklarını söylemek mümkündür (Bodson vd, 2008, s.55-56). Marx'ın, filozofların dünyayı yalnızca

yorumladıklarını oysa meselenin onu değiştirmek olduğuna (Yılmaz, 2006/2013, s. 325) dair görüşünü benimseyen IS' ın bu bağlamda filozof ve sanatçılara da eleştiri getirdiği belirtilebilir.

2.4. Gösteri Toplumu

Gösteri toplumu kavramının tanımlanması Guy Debord'un 1967 tarihli aynı adla yayımlanmış olan kitabında yapılmıştır. Modern toplumda otantik sosyal yaşam yerine, birtakım temsillerin ve imajların getirildiğini iddia eden kitapta, sosyal yaşantının *oluş*tan sahip olmaya ve oradan da *görünmeye* doğru evrimleştiği yazar. Debord, gösterinin bir imajlar toplamı, kişiler arasında var olan ve imajların dolayımından geçen bir toplumsal ilişki olduğunu belirterek, gösterinin sırf reklam ve televizyondan ibaret olmadığını onun bir dünya olduğunu belirtmektedir (Marcus, 1990/2013, s. 122). Debord'a göre gösteri, dünyanın tüm yüzeyini örten ve ihtişamını sonsuza dek koruyan, modern edilgenlik imparatorluğunun asla batmayan güneşidir (Debord,1996, s.16). Bu dünyayı tüketim odaklı kapitalist düzen olarak nitelemek mümkündür. Tüketim odaklı kapitalist düzende, insanlar hiç de ihtiyaçları olmayan şeylere dair ihtiyaçları olduğuna inandırılır ve bu fonksiyonu yerine getirsinler diye hiç bir realitesi olmayan birtakım kaygılar da yüklenir. Başka bir söylemle bu durum bireylerin devamlı biçimde tüketmeye ve üremeye endekslenmesidir. Mevcut durumun gerçek yansımalarını günlük sosyal ilişkilerde, izleyicisini kandırmak ve sindirmek üzere kurulmuş ve her yeri işgal eden reklam panolarında ve medyada görmek olasıdır. Fikirler bir kez alımlandığında onlarla her şeyi yapmak mümkündür. Bu bağlamda reklamın önemli bir siyasal olgu ve korkunç bir etkileme gücü olduğu düşünülmektedir. Teknolojik imkanlarla sunulan spotların, bir ürünün reklamı olmayıp bir pazarın ve fikrin şeyleşmesi olduğu belirtilebilir. (Marcus, 1990/2013, s. 283).

Böyle bir toplum ve bu toplum yapısı içine doğmuş olan her bireyin, kendi kişilik tanımını tüketim kalıpları ve alışkanlıkları bağlamında yapacağı belirtilebilir. Bununla birlikte günlük yaşamını ve sosyal ilişkilerini de bu temeller üzerine kuracaktır. Bu toplumun başka bir söylemle gösteri toplumunun kendini var etmesi ve varlığını sürdürme adına belirlediği davranış yöntemleri olduğunu söylemek

gerekir. Bu anlamda teknolojik birtakım aletlerin teknik özellikleri üzerinden değil de müşterisinin hayatını nasıl dönüştüreceği konusunda yapılan reklamları, bireylerin marka tüketimine yöneltilmesini ve hatta o markaların holiganları ve savunucuları konumuna getirilmesini, yeni bir araba modelinin statü kazandırmasını saymak mümkündür. Debord'un bu davranış serisini, metanın sosyal yaşamı kolonize etmesinin bir sonucu olarak değerlendirdiği (etilen.net) belirtilebilir. Gösterinin, modern dünya için gerçeği tanımladığını; bu tanımlamanın da gerçek olmayanı tanımladığını belirten Debord, dolaysızca yaşanan her şeyin yerini bir temsile bıraktığını bu durumun da ortada bir gerçek hayatın olmadığı anlamına geldiğini belirtmektedir. Ancak, bundan başka hiçbir hayatın da gerçek olarak görünmediğini, o şeyin gösteride var olma anında, kendinde barındırdığı bütün gerçekleri yitirse bile bunun böyle olduğunu ilave etmektedir. Bu bağlamda gösterinin başarısını gerçekleştirenin de bu durum olduğu söylenebilir (Marcus, 1990/2013, s. 122). Debord'un deyimiyle "Gösteri bir imajlar toplamı değil, kişiler arasında var olan ve imajların dolayımından geçen bir toplumsal ilişkidir" (Debord,1996, s.14). İnsanlar arasındaki ilişkilere hükmeden ve toplumu onun müşterilerinden biri haline getiren bu sistem Guy Debord'un söylemiyle Gösteri Toplumu olarak adlandırılır (Bodson vd, 2008, s.34).

Kapitalizmin ve gösteri toplumunun kaçınılmaz sonucu olarak görülen yabancılaşma, sitüastyonistler açısından, Marksizm'deki gibi üretime ve emeğe yabancılaşmadan çok, sanatta karşımıza çıkmış olan dünyaya ve otantisiteye bir yabancılaşma olarak okunma durumundadır. Bu durumu değerin yok olması ve yaşamın anlamsızlaşması olarak değerlendirmek mümkündür.

Bu sebepler Debord'un ve Sitüastyonist Enternasyonel'in günlük yaşamda bir dönüşümü gerekli görmesi için yeterlidir. Birincil hedef söz konusu bu yabancılaşmayı kırarak, bireyleri gösteri toplumunun tahakkümlerinden kurtarmak biçimindedir. Yapılacak devrimin en önemli ayrıntısı, devrimden sonra insanların yeni bir gösteri izlemesinden çok, yaşama etkin biçimde katılıyor durumda olmaları gerektiği hususudur. Yaşama etkin biçimde katılımın ise oyunlar yöntemiyle olabileceğini iddia eden sitüastyonistler, oyunların kurulmuş birtakım durumlar olduğunu, oyuncuların, bu sözü edilen yaşantının bir oyun olduğunu bilseler bile,

oyunu ciddiyetle oynamaları gerektiğini belirtmektedirler. Başka bir söylemle oyunlar yoluyla, şu anki sistem ve onun dinamiklerinden başka bir dünya düzeni inşa edilip, deneyimlendiği; bu sayede de bir karnaval havasında gerçekleşecek olan devrimin ve devrim sonrasının provası yapılmış olacağı ifade edilebilir (Bodson vd, 2008).

2.5. Sitüastyonist Kavramlar

Sitüastyonistler kent mekanını ilişkisellikleriyle, karşılıklı etkileşimleriyle, gündelik pratikleriyle ve karşılaşmalarıyla potansiyel bir toplumsal dönüşüm alanı olarak görmektedirler. Kapitalist temsiller üzerinden işleyen kent durumunu saptıracak durumlar (détournement) oluşturarak ve sanatın gündelik hayat içindeki etkin kullanımının da aracılığıyla kenti bir *oyun alanı*na dönüştürmekle potansiyel dönüşümün sağlanabileceğine inanmaktadırlar. Potansiyeli açığa çıkartacak olan aktörler ise sürüklenme (dérive) olarak tanımlanan yöntemi izleyeceklerdir (https://ratherdancethantalk.wordpress.com).

2.5.1. Détournement

Bir sanat ve eylem biçimi olan détournement'ın gösteri toplumunun ve onun dayattığı imgelerin reddedilmesinin bir boyutu olduğu söylenebilir. Détournement kelime anlamı olarak Türkçe'de *yıkıcılık* veya *yozlaştırma* kelimeleriyle terimleştirilmiştir. Sitüastyonist düşünce, gösteri toplumunun tanıdık imgelerini bambaşka motiflerde ve çerçevelerde kullanarak dönüştürür ve bu imgeleri farklı, çoğu zaman zıt anlamlarda kullanır. Sitüastyonist anlayış ve felsefesi içinde karşımıza gösteri toplumunun yaygın ve tanıdık imgelerinin bambaşka motifler ve çerçevelerde kullanılması yoluyla dönüştürülmesi bağlamında, détournement'ın eski ve yeni anlamlarının bir arada kullanılmaları daha zengin bir anlatım sunmaktadır. Bu zenginliğin kendine özgü bir gücü de beraberinde getireceğini belirtmek gerekir. Zenginliğin ve gücün kullanım potansiyeliyle birlikte pratik olması da önemli unsurdur (Bodson vd, 2008, s.45). Détournement'ın en önemli iddia ve tezi, bireyleri yabancılaşmaya yabancılaştırmak; başka bir söylemle, sanata ve günlük yaşama ilişkin yerleşik yargıları kırıp yok ederek, kişileri yeniden düşünmeye teşvik

etmektir. Ancak bu şekilde gösteri toplumunun imgelerine karşı bireysel imgeler üretilip dolaşıma sokulabilir. Bu teknik Pop-art veya sürrealist kolaj gibi akımların temel tezlerinde de gözlemlenmiştir fakat sitüastyonist düşünceye göre kullanılan eserlere kesinlikle telif hakkı ödenmemesi ve söz konusu eserlerin tamamen yepyeni anlamlarda yorumlanması ayrışmanın olduğu noktadır. Bu bakımdan Sitüastyonist Enternasyonel Dergisi'nin 1. sayısında çıkmış olan *Tanımlar* adlı makale Sitüastyonist bir eserden söz edilemeyeceğini, sadece daha önceden oluşturulmuş eserlerin détournement kullanılarak gerçekleştirilen sitüastyonist bir yorumlamasından söz açılabileceği hususu söz konusu ayrışmayı doğrular niteliktedir (etilen.net).

2.5.2. Psikocoğrafya

Psikocoğrafyanın iktidarların sürekli kullandığı bir yöntem olduğu belirtilebilir. Bu bakımdan psikocoğrafyayı iktidarların kullandığı bir yöntemi yeniden onlara karşı kullanmak adına sitüastyonistlerce tanımlanmış bir terim olduğu savlanabilir. Psikocoğrafyanın en etkili kullanımı Nazi Almanya'sı döneminde Berlin gibi kentlerde ve Türkiye'de de Ankara ve Taksim Meydanı'yla örneklendirmek mümkün olabilir. Bu dönemde yeniden inşa edilmiş bulunan devlet binalarının ihtişamlı, neo-klasik nitelikli olduğu görülmektedir. Bu modern şehirlerin kapitalist bir şehir durumunda olduğu ve otoriter tavırlarını içinde barındırdığı bireylere de yerleştirdiği söylenebilir. Taksim Meydanı ise otoriter öğenin yanında devrimci öğeleri de barındırır. Devletin bekasının sarsılmaz oluşunu simgeleyen Cumhuriyet Anıtı meydanın ortasındadır. Ancak 1977 yılının 1 Mayıs'ı sonrasında Taksim Meydanı'nda eylem gerçekleştirilerek, bu süre kısa bile olsa, iktidar sistemi fethedilir. Bu anlamda gösteri toplumunun, hem iktidar hem devrim öğelerini Taksim Meydanı imgelemi içine sıkıştırması yoluyla değersizleştirdiği ve meydanın psikocoğrafik öğelerini biçimlendirdiğini söylemek mümkündür (etilen.net). Başka bir söylemle bu örneklendirme psikocoğrafyanın, coğrafi çevrenin bireylerin duygu ve davranışları üzerindeki etkilerine dairdir.

Mekânın insan bilincinde büyük bir etkiye sahip olduğu gerçeğini kabul edip benimseyen Sitüastyonistler açısından şehircilik önemli bir yer tutmaktadır.

Birleştirici bir şehircilik kurma olgusuna yönelik olan *dérive* eylemi de tamamlayıcı unsurdur. Sitüastyonist uygulamaların en temellerinden biri olan dérive, özellikle Fransız Edebiyatı'nda yaygın biçimde gözlenen flaneur kavramının politik bir yorumlamasıdır. Dérive bakış açısına göre şehirlerin psikocoğrafik konturları bulunduğu ifade edilebilir. Çeşitli ortamlar arasındaki hızlı bir geçiş tekniği olarak da adlandırabilen dérive, klasik gezinti kavramından farklı olarak psikolojik etkilerin farkındalığını içerir ve oyunbaz-yapıcı bir tavır sergilemektedir. Modern şehrin iki bölgesini ayıran mesafenin (mesafeyi fiziksel olarak almaksızın) psikocoğrafik eklemlenmelerinin ilk incelemelerine olanak tanıyan dérive'ın, onların başlıca geçiş eksenlerini, çıkışlarını ve savunmalarının anlaşılmasını sağladığı belirtilebilir. Dérive' in bir veya daha fazla insanın belli bir süre boyunca, ilişkilerini, alışmalarını, boş zaman aktivitelerini, tüm olağan hareket eylem ve güdülerini bırakmaları koşuluyla, kendilerini bölgenin çekiciliğine ve orada vardıkları karşılaşmalara bırakma eylemi olarak da tarif edilmesi mümkündür. (Bodson vd, 2008, s.42-43). Bu anlamda Baudelaire' in Modern Hayatın Ressamı' nda belirttiği gibi dérive nasıl ki kuş havada, balık suda yaşıyorsa, o da kalabalıklarda var olmaktadır. Aşkı, işi, gücü kalabalıklar olmaktadır. Kusursuz flaneur için, tutkulu gözlemci için, halkın tam orta yerini, hareketin gelgit noktasını, gelip geçici ile sonsuz arasını mesken tutmak müthiş bir keyif olur. Evden uzak kalmak ama her yerde kendini evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek, ancak dünyadan farklı kalmak… (Akbaş ve Bozok, 2015, s.128) psikocoğrafyayı anlamaya ve keşfetmeye odaklı durumdaki eylem biçimi dérive için güzel bir tanımlama olmaktadır.

Debord dérive için, bir amaca yönelik ve bilinçli olması gerektiğinden bahseder. Bireyler ancak bu şekilde kapitalist düzenin oluşturduğu kentlerin başka bir oluşumunu kavrayabilirler. Yine başka bir sitüastyonist teorisyen durumundaki Ivan Chtcheglov ise deneyimin, bir dérive' in, bir ayinin yerini başarıyla tutabileceğini ifade eder. Guy Debord'un aksine Ivan Chtcheglov'un dérive kavramının daha mistik ve tesadüflere dayalı bir deneyim olduğu açık biçimde görülmektedir. Bununla birlikte yine gösteri toplumunun dayattığı imajlar ve imgelemler yerine, bireyin kendi imgelerini yaratması ve kenti yeniden kurgulaması deneyimin başarılı kılınacağı anlamını taşımaktadır (etilen.net).

Kapitalist düzenin, kendine karşı çıkan her türlü kavram ve olguyu tüketime açtığı bilindiğinden, Sitüastyonist dérive için de aynı tedirginlik söz konusudur. Bu bakımdan kendini avangart bir grup olarak nitelemiş ve yönetmiş olan SE'nin, 1960'da sanat odaklı üyelerini ihraç ettiği ve yalnız teori odaklı bir harekete dönüştüğü bilinmektedir.

3. GÜNCEL SANAT UYGULAMALARI

Bugün sanatçının dünyaya yeni bir pencereden bakması ve onu daha önceden görülmeyen bir biçimde sunmuş olması son derece değerli ve önemli bir durumdur (Yılmaz, 2006/2013, s. 261). Bu anlamda güncel sanat, bugünün sanatçısına, kendine herhangi bir sınır koymayarak her şeyi düşünülebilir ve deneyimlenebilir kılmaktadır.

Bu açıdan bakıldığında Alexander Brener'in sanatsal aktivitelerinin (edebiyat, resim, performans ve enstalasyon gibi) geniş bir çerçevede yer aldığını söylemek mümkündür. Sanatçı uluslararası politik stratejiler ile ilişkili olan sanat sistemine eleştirel yaklaşan sanat etkinlikleri ve üretimleri gerçekleştirmektedir. 4 Ocak 1997'de Stedelijk Museum'da (Amsterdam, Hollanda) Rus ressam Kazimir Malevich'in eseri Suprematism 'in üstüne yeşil sprey boya ile dolar simgesi yapmasıyla tanınır. Alexander Brener, eylemini sanat dünyasındaki yozlaşmaya ve ticarileşmeye karşı bir protesto olarak değerlendirmiştir. Süpramatizm, felsefe ile yakından ilgilenen bir sanatçı olan Malevich'in 1913-1915 yılları arasında tasarladığı saf bir geometrik soyutlama sanatı olarak belirtilmektedir. Malevich' e göre nesneler dünyası, insanın kendi çıkarları için tasarladığı bir dünyadır. Malevich'in bu tanımlaması Debord' da "gösterinin görünür kıldığı hem var hem yok olan dünya, yaşanmış her şey üzerinde hakim olan meta dünyasıdır" (Debord, 1996, s.25) şeklinde yankılanır. Debord gösterinin öncelikle bir ideoloji olduğunu, kendi bütünlüğü içinde bütün ideolojik sistemlerin özünü sergileyip gösterdiğini belirtir (Debord,1996, s.113).

İdeolojilerle ilişki içerisinde üstyapılar düzeyinde doğan bilgilerin, belirli bir etkiye sahip oldukları bilinmektedir. Bu anlamda teknolojilerin belirli bir niteliğe büründüğünü söylemek olasıdır. Çünkü teknoloji, kendi teknik sonuçları üzerinden dolaysız olarak doğrudan üretici güç haline gelir ve toplumsal ve bireysel bilinci üretir. Toplumsal pratiği bütünüyle istila eden teknoloji aynı zamanda teknik nesneye de bakışı değiştirir. Sadece yapıyla ilgilenen arka planı olmayan bu edilgen bakış imge ve nesne üzerinden teknolojiyi yansıtır. Bu anlamda farklılaşan değer sistemlerinin iletişim sistemleri olmaya doğru ilerleyeceğini ve bu şekilde

yapılandırılan toplumun ise kendini er ya da geç yok edeceğini belirtmek yanlış olmayacaktır (Lefebvre, 1998/2016, s.61).

Teknoloji ögelerinin iktidarla bütünleşmiş durumda olduğu düşüncesini taşıyan Brener' in, iktidarın toplumlara empoze ettiği yaşam tarzlarının reddedilmesi sürecinde direniş teknolojilerinden değil de, direniş anti-teknolojilerinden söz edilmesinin daha isabetli ve doğru olduğunu iddia ettiği görülmektedir. Yapısı gereği her teknoloji kaçınılmaz biçimde kendi iktidarını oluşturacağından, bu bağlamda direniş anti-teknolojilerinin hedefinin, iktidarın hizmetinde bulunan kültürel ve bilimsel teknolojilere dair yıkımı gerçekleştirmek, sanatın ve iktidarın ablukasına karşı demokratik kültürün yayılışını olası kılması gerektiği düşüncesinde oldukları ifade edilebilir. Alexander Brener'e göre "Barikatlar, kent duvarlarındaki grafitiler, banyo duvarlarındaki sloganlar, polise atılan taşlar-tüm bunlar demokratik kültürün harika taraflarıdır" (Akman, 2005).

Resim 4.1. A. Brener, gesture on suprematismus, Kasimir Malevich, 1996, Stadelijk Museum, Amsterdam

Sanat-sermaye ilişkisini eleştiren muhalif sanatçı Alexander Brener' in yeşil sprey boya ile dolar simgesi yaptığı performansı yineleyen Halil Altındere de eserin meta değerini geçici bir süreliğine askıya almıştır. 1998'de Esat Tekand' ın Urart Galerisi'ndeki sergi açılışı sırasında eserlerinden birisine Amerikan Doları işaretini dolar rengi sprey boyayla çizmesi ve galeriyi terk etmesiyle gerçekleştirdiği performansını, Antmen şöyle ifade eder: "…başka yapıtların

parodisini yapan bu yapıtlar üzerinden, Brener eyleminin parodisini yapmıştı" (Antmen, 2013, s. 12).

Sanatı bir eleştiri ve direniş aracı olarak kullanan Halil Altındere, 1971 Mardin doğumludur. Altındere'nin, erken dönem çalışmalarında ulus-devlet ikilemini sorguladığı, günlük hayattan basit nesnelerin ifadesel anlamlarını değiştirdiği, alt ve üst kültür, gündelik yaşam kavramları, ulusal temsil sembolleri ve kültür bozumu üzerinde durduğu görülmektedir. Tüm üretimiyle, kitap, dergi, sergi ve heykelleriyle yerli avangardın ve protest sanatın önde gelen aktörü olarak değerlendirmek mümkündür (Aykut, 2016, s.50). Çalışma malzemesi olarak sokağı kullanan Altındere'nin, sokakta var olan ve bu anlamda oradaki her şeyi kullandığı ve bu nesneler yoluyla yeni eserler meydana getirdiği ifade edilebilir.

Başarılı çalışmalarının ilki diye kabul edilmiş olan Tabularla Dans, sanatçının uluslararası alanda ilk kez ortaya çıkışına fırsat veren iki işli olarak tasarlanmıştır. Çalışmanın birinci aşaması, bir milyon Türk Lirası üzerinde, Atatürk yüzünü elleriyle kapatmıştır. 1995 yılı itibarıyla Türkiye dünyanın en yüksek rakamlı banknotunu piyasaya sürmüştür. Bu durum Türkiye ekonomisinin, Türk Lirası'nın dünyanın en değersiz para durumuna düşmesinin ve yükselen enflasyonun göstergesidir. Ülkenin kurucusunun utandığı, bu duruma yol açanların utanmadıklarını anlatan bir iştir.

Devletin, devlet adamlarının sorumlulukla hizmet edeceği ve karşısında silineceği bir toplumun akılcı işleyişinin kurumu olması gerektiğini belirten Lefebvre, farklılaşan değer sistemleriyle devlet adamlarının, iletebildikleri tek şeyin kendi işleyiş ilkeleri ve içerikten yoksun biçimleri olduğunu söyler. Bu bağlamda, modern toplumda (sınıflı toplum da demek mümkündür), tüketimin göstergeleri arasında yaşayan ve çok sayıda gösterge tüketen işçi sınıfının gündelik hayatının zorlamalardan meydana geldiğini belirtmek gerekir. Üstelik bu sınıfın içerdiği uyumlulaştırma da asgari düzeydedir. Başka bir söylemle üretim düzleminde sömürülen işçi sınıfının tüketim düzleminde de aynı sömürüyle karşılaşıp, köleleştirildiğinden bahsetmek mümkündür. Lefebvre bu konuda "Piyasadaki meta değişiminin tasarımı (ideoloji), "ücret karşılığı çalışma"; üretim ilişkilerini, yapılandırılmış-yapılandıran bu ilişkileri

(emek gücünün satılması, üretim araçlarının bir sınıfın mülkiyetinde ve yönetiminde olması) gizliyordu “ der (Lefebvre, 1998/2016, s.106).

Resim 4.2. Halil Altındere, tabularla dans, 1997

İkinci çalışmadaysa, kişilerin farklı yüzlerine ve kişisel davranışlarına bir anlamda kişiliklerin farklı kimliklerine dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Kimlik kartı üzerine farklı şekillerde fotoğraf çekilmesi ve öylece yerleştirilmesi yoluyla hazırlanan yapıtın, nüfus cüzdanında verilen kimliğin kişilere doğar doğmaz dayatılan hazır kimlikler olduğunu vurgulayarak, resmi kimliğin kişinin gerçek kimliğini yansıtmadığına dikkat çektiği belirtilebilir (Aykut, 2016, s.51). Bu anlamda günlük hayat içinde bakıldığında üzerine çok fazla düşünülmeyen para ve kimlik cüzdanına, farklı anlam yüklemiş olan yapıtın; politik, sosyal ve kültürel kodları manipüle etmeye odaklanmış devletin resmi materyallerini yeniden tanımladığı ve tartışmaya açtığı söylenebilir.

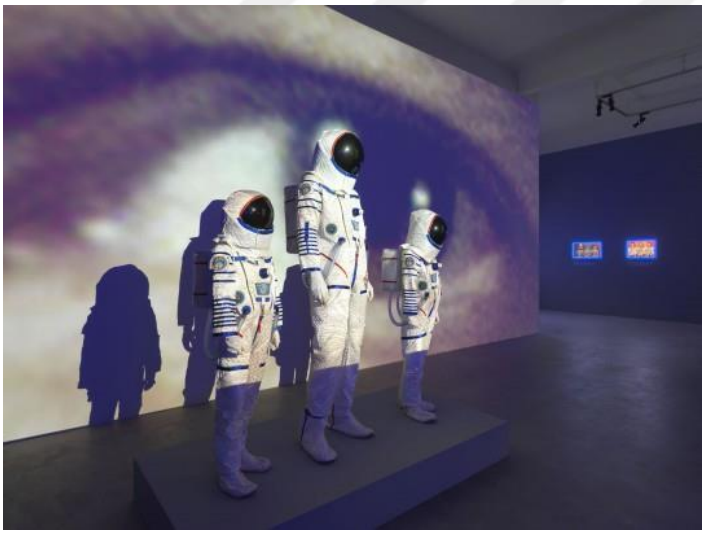
Resim 4.3. Halil Altındere, tabularla dans, 1997

Sanatçının, mültecilerin bir yerden bir yere gitme-gidememe durumlarını incelediği Köfte Airlines adlı işi, Suriyeli mültecilerin mağdur durumda oluşlarından yola çıkarak, sanatçının dönemin iktidarlarının uygulamalarına getirdiği eleştiri olarak algılamak mümkündür. Oluşturulan kamuoyu tartışmaları ile iktidar yapısının politikası kamuoyunun gözleri önüne şeffaf bir şekilde serilmektedir. Ortaya çıkan bu sosyal diyalektiğin sonucunda ise oluşturulan kamuoyu baskısının politikacıyı tavır değişikliğine zorlaması olasıdır (Aykut, 2016, s.51). Sanattaki bu politik ilgi sitüasyonist düşünceyi çağrıştırmaktadır.

Çağdaş sanat içerisinde göç temasının çok sık işlendiği bilinmektedir. Bununla birlikte toplumun genelinin öncelikle empati kurduğu kısmın, devletlerin politikaları olmayıp göçmenlerin günlük yaşamları olduğunu söylemek mümkündür. Her zaman katlanmaların, kıvrılmaların ardında bulunan gündelik hayatın, aslında geri beslenmenin toplumsal yeri olduğundan önemi de fazladır. Gündelik hayatın eleştirisinin içerisinde ideolojik ve toplumsal eleştirileri de taşıdığı bilinmektedir. Bu anlamda gündelik olan pek çok soruyu gündeme taşımaktadır. Toplumsal olanı tanımlayabilmek için toplumun ne olduğunun sorgulanması gerekir. Marksist çözümlemeye göre ekonomik temel olan toplum aynı zamanda bir yapı niteliği taşır. Bu bağlamda Lefebvre'nin "Aynı anda hem yapılanan hem de yapılandıran *temel*

tarafından belirlenen ve mülkiyet ilişkilerini belirleyen toplumsal ilişkilerdir" (Lefebvre, 1998/2016, s. 43) söylemi Altındere'nin mülkiyet hakkındaki sorgulamalarına temel bağlamında ele alınabilir.

Resim 4.4. Halil Altındere, Köfte Airlines, 2016



Resim 4.5. Halil Altındere, Köfte Airlines, 2016

Resim 4.6. Halil Altındere, Köfte Airlines, 2016

Portrait of a Dealer adlı iş video enstalasyon olarak hazırlanmıştır. Günümüz resminin en pahalı tablosu durumunda olan Burhan Doğançay'ın Mavi Senfoni'si, sanat taciri (dealer) Yahşi Baraz' ın kafasına geçirilmiştir. Sanatçının bu çalışmasıyla Türk sanatında yaklaşık 2-3 yıldır hâkim olan para ve sanatın yan yana olduğu düzene işaret ettiği belirtilebilir (Aykut, 2016, s.51). Sanatın, alınıp satılır bir şeye dönüştürülmüş olmasını ve sanat pazarına eleştiriler yükleyen bu çalışma, sanat fuarı Contemporary İstanbul'da sergilenip satışa da sunulması kapitalizmin ironik döngüsünü hatırlatır.

Sitüastyonistlerin bütün ideolojileri bir yabancılaşma, öznelliğin nesnelliğe dönüşmesi, bireyi güçsüzleştiren bir güce ulaşma arzusu olarak gören bir düşünce yapısına sahip oldukları bilinmektedir. Bu bağlamda bir ideoloji yaratmaya değil, bir konum geliştirmeye çalışmışlardır. Ünlü bir resmin parçalanması, o yapıtın taşıdığı ideolojinin herkesin gözü önünde bir hiçe indirgenmesi, yabancılaşmaya karşı gerçekleştirilmiş simgesel bir isyanı taşıyacağından sitüastyonistlerce alkışa layık görüleceği muhakkaktır (Marcus, 1990/2013, s. 66).

Resim 4.7. Halil Altındere, Portrait of a Dealer, 2010

Günümüz toplumunun, modern toplum, sanayi toplumu gibi farklı isimlerle anıldığı daha önce belirtilmişti. Sanayi toplumu olarak adlandırılması sınai üretimin sürekli arttığının saptanmasıyla ilişkilendirilmektedir. Ancak sınai üretimin, devletin ve örgütleyici akılcılığın rolünün önem kazandığı bir süreci de beraberinde getirdiği söylenmelidir. Sanayileşmeye anlam veren ve onu görünüm olarak içeren şey de kentsel hayattır. Kent hayatı hem maddi ve hem de maddi olmayan ilişkilerin yoğunlaşması olarak görülmektedir (Lefebvre, 1998/2016, s. 58-60). Debord'a göre şehirciliği, sınıf iktidarını savunan kesintisiz görevin modern icrası olarak tanımlamak mümkündür (Debord, 1996, s.93). Aynı zamanda (kitle iletişim araçlarıyla, karşılıklı ilişkiler ve iletişimlerle ve anlatımlarıyla) kent, iletişimin de biçimine içerik kazandırır. Bu anlamda kent toplumunda gündelik hayatın imgesele dönüştürülmeden, değişime ve başkalaşıma uğradığı söylenebilir. Başka bir söylemle kullanım değerinin değişim değerinin üzerine yerleşmesidir. Bu değer değişimini gerçekleştirme olanağına sahip olan şenliktir. Bu bağlamda kentlerde şenliğin yeniden canlandırılmasına yönelik eğilimin de oyunsal olanın ve oyunun paradoksal olarak kullanım değerinin, yerlerin ve zamanların kullanımının yeniden canlandırılmasına katkıda bulunacağı belirtilebilir (Lefebvre, 1998/2016, s. 205-206).

Kendisine çalışma alanı olarak kentleri seçen Olafur Eliasson, doğayı ve doğa olaylarını taklit eden çalışmaları, optik oyunlar yoluyla kurgulanmış etkileşimli

eserleri, tematik fotoğraf serileri ve ışık, ısı, basınç ve su kullanarak oluşturduğu dev yerleştirmeleri ile tanınmıştır (Elisson, 2014).

Eliasson'ın, Londra'daki The Weather Project (2003) isimli çalışması kapalı alandaki doğa illüzyonu üstünedir. Modern teknoloji ile doğada bulunan renk, ışık, ısı gibi birtakım doğal materyalleri mekânsal algı bağlamında ortaya koyan sanatçı, doğadaki mekân algısını ulaşılabilir duruma sokmuş ve onu zaman kavramıyla birlikte ele almıştır. Bu şekilde mimari, teknoloji ve doğa arasındaki var olan ilişkiyi irdelediği belirtilebilir. Eserlerini izleyicinin fiziki boyuttaki deneyimine sunan sanatçı, her şeyin yapay hale getirildiği günümüz dünyasında doğanın da yapay illüzyonlar yoluyla -başka bir deyişle simülasyonlarla- insanda aynı etkinin sağlanabileceğini kanıtlama amacını taşımaktadır.

Resim 4.8. Olafur Eliasson, The Weather Project, 2003

Rainbow Panorama (2006-2011) adlı çalışmasındaysa, mimari tasarım yoluyla, dairesel yapı niteliğinde olan yapay bir gökkuşağı tasarlayarak gökkuşağının renkleriyle dünyaya bakış duygusunu, izleyicinin tecrübesine sunar. Eliasson'ın,

eserlerinde zaman ve mekânın meditasyonu konusuna odaklandığı ifade edilebilir. Neden sorusundan çok nasıl sorusuna yönelen sanatçının, algı, beden ve mekân bağlantısı "hareketin kendisi bir gerçeklik ise, o zaman mekân olarak düşündüğümüz şey bitirilmemiş hikayelerin eş zamanlılığıdır" (Bozdurgut, 2012, s.16) söylemi insanın düşünce ve hareket arasındaki varoluş felsefesidir.

(Aarhus Sanat Müzesinin çatı katı)

Resim 4.9. Olafur Eliasson Rainbow Panorama" 2006-2011 Danimarka ARoS

Resim 4.10. Olafur eliasson green river 1998

Green River, dünyanın çeşitli bölgelerinde bulunan şehir merkezlerinde nehri yeşile boyama eylemidir. Çalışmanın amacı, kente boyut kazandırmak ve insanlara şehirde yürümekteyken mekanın boyutları olduğu algısı sunmaktır. Olafur Eliasson çalışmalarında alanı hissedilebilir duruma getirerek gerçekliğin ne olduğuna kimin karar verdiğini, vücudunun ne duyabildiği ile alanın gerçekten ne olduğu, beden ile alan arasındaki ilişkinin nasıl ayarlandığı, alanda bulunmanın bir farklılık meydana getirip getirmediği, dünyada olup olmamanın öneminin olup olmadığı, yapılan davranışların sorumluluk taşıyıp taşımaması gibi pek çok soruyu gündeme taşıması; kent yaşamına önem veren sitüastyonistlerin bahsettiği ideolojilerin yarattığı problemleri, gerçeklerin görüntülerden oluşmasını, insan hayatının değer kaybını ve hayatın anlamsızlaşması gibi olguları akla getirmektedir (Sağım, 2016).

Kentleri bizler için anlamlı kılan kentsel yaşamın karşılaşmalarıdır. Heidegger, mekân' ın ve yer'in birbirinden farklı anlamlar taşıdığını ifade ederek mekan' a farklı bir boyuttan bakar. Mekân' ın matematiksel ve zihinsel bir yapı olduğunu, yer' in ise, insanların deneyimlerine bağlı olarak mana kazandığını söyler. Kişiler, dünyayı, matematiksel ölçümlerin de ötesinde olarak, kendilerine göründüğü biçimde yerler diye algılar. Bu bağlamda mekan'ın insan için anlamlı olması ancak yer'e dönüştürüldüğü müddetçe mümkün olduğu belirtilebilir. Çünkü insan deneyim yoluyla yer' in gerçekliğini kavramaktadır. Kişilerin duygu ve deneyim bakımından duyarlı hale gelmesinin, yer' lerin farklı ölçeklerde sürekli olarak tanımlanmasıyla mümkün olduğunu belirten Heidegger, insanların, zihinlerinde bulunan yerlere belli sınırlar çekerek, onları kendileri adına tanımladıklarını belirtir. Bu bağlamda mekânın deneyim sayesinde anlam kazandığını ve yeniden tanımlanması demek olduğunu belirtmek mümkündür. Başka bir söylemle bellek, anılar ve deneyim üzerinden *yer*ler tikelleştirilmekte dolayısıyla da *yer*ler, sabit ve geometrik olmamakta, aksine onlar değişken ve öznel olmaktadır (Sharr, 2013, s.53).

Olafur Eliasson, sanatın resmin içinde olması ile mekanın içinde olması arasındaki ilişkiyi, düşünmekle yapmak arasındaki fark olarak değerlendirir. Kendini mekanın bir parçası olarak görmek, bir anlamda mekanın ulaşılabilir olmasıdır. Mekanının ulaşılabilirliği de dönüştürülebileceğini duyumsatır. Bunun bir anlamda toplulukla, birliktelikle ilgili olduğunu ifade eden sanatçı, topluluğun ve birlikteliğin ne

olduğuna dair sorular sorulduğunda ise, siyasal düşünceler, demokrasi, halk alanı, birlikte olma, bireysel olma gibi önemli kavramların sorgulanmasının gündeme geleceğini savlar. Dünyadaki politik makamların hem bireye ve bireyselliğe ve hem de topluma ve toplumsallığa duyarlı olan bir düşünceyi kutuplaştırmak ve böylece onları iki bambaşka kavram haline dönüştürmek adına inanılmaz çabalar sarf ettiklerini bu sebeple sanat ve kültürün, içinde bulunulan bu çağda hem bireye hem de topluma duyarlı bir mekan meydana getirebileceğini belirtmektedir (Sağım, 2016).

Lefebvre, kent yaşamı denilen şeyin farklı sınıflara, farklı işlere ve farklı varoluş biçimlerine sahip durumdaki kişilerin karşılaşmalarından meydana geldiğini, birey ve grup olarak dolanabilecekleri bir yer ve zaman sunduğunu belirtir. Ona göre kent toplumu ayrımcılığı dışlamaktadır. Zamanın kentsel olanın içinde ve kentsel olan sayesinde doğal döngülerden bağımsızlaştığını belirten Lefebvre, bu zamanın yere egemen olan, orada görünen, orada beliren zaman olduğunu söyler. “Arzunun yeri ve zamanı olarak kent yaşamı, gereksinimlerin ötesinde ve üstünde olur. Çünkü kent yaşamı belirli fonksiyonların yerine getirilişini kapsasa da esasta foknsiyon-üstü olacaktır” (Lefebvre, 1998/2016, s. 205) söylemi kente atfedilen önemi göstermektedir.

Lefebvre’nin önemsediği kent yaşamı karşılaşmalarını, Olafur Eliasson’nın çalışmalarında, kent toplumunun temelinin ise ayrımcılığı körükleyen uzlaşmaz bir çelişkinin bitmesi esasına dayanmasını, demokrasi ve insan hakları konusundaki yaklaşımlarıyla Ai WeiWei’de görmek olasıdır.

Ai WeiWei, 1957’de Çin’in Pekin şehrinde doğan Mao sonrası sanatçılar kuşağının ilklerindendir. Küratörlük, film ve fotoğraf alanları, enstelasyon, mimari, heykel için aktif üretim yapan sanatçı başta Çin hükümetinin demokrasi ve insan hakları konusundaki yaklaşımlarına dair olmak üzere sosyal, siyasal ve kültürel açılardan eleştiriler yapmaktadır. 2010 yılında Londra Tate Modern’in Turbine Hall’unda sergilenen Ayçekirdekleri adlı çalışmasının sanatçıyı dünya çapında ünlendirdiği ve bu durumun diğer eserlerine olan ilgiyi arttırdığı söylenebilir. (Güzelaydın, 2016, s. 104). Üç yıldan fazla bir zamanda meydana getirilen Ayçekirdekleri projesinde,

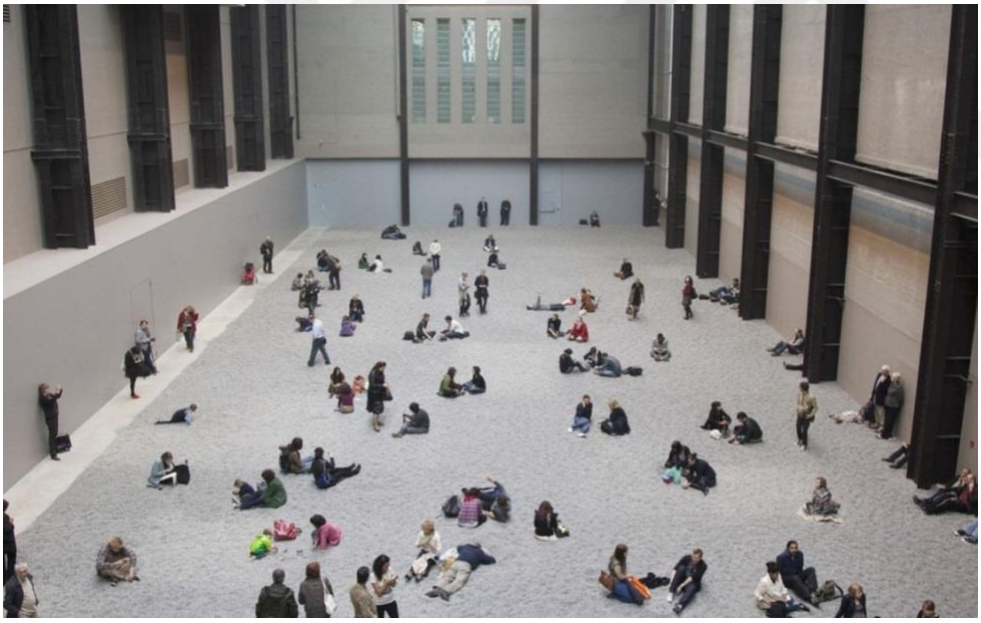
1600 sanatçının her bir seramik çekirdeğini birer birer boyadığı 100 milyon el boyaması seramik ayçekirdeği Turbine Hall'un zeminine serilir. Eserin bir parçasına sahip olmak arzusundaki ziyaretçilerin yanlarında götürecekleri çekirdekleri arkadaşlarına vereceklerini hesap ederek böylece kısa süre içinde çekirdeklerin bütün ülkeye yayılmasını hedefleyen Weiwei, galeriye fazladan 8 milyon çekirdek vermiştir. Kültür Devrimi süresince temel yiyecek maddelerinden biri olan ayçekirdeği, güneş kral Mao tarafından beslenen tek bir insan olarak anlamlandırılır. İnsanlar gibi onlar da kimi zaman ayaklar altında ezilir, kimi zaman da el üstünde tutulur (Güzelaydın, 2016, s. 111). İnsanın insan tarafından uğradığı değer kaybını gösteren bu çalışma her bir çekirdeğin el yapımı olması gibi her insanın da benzersiz olduğunun unutulmasıdır. Debord iktisadın, yaşayan insanları bütünüyle boyun eğdirmesi ölçüsünde gösterinin onları kendine tabi kıldığını belirtirken, onları şeylerin üretiminin sadık yansıması ve üreticilerin aslına bağlı olmayan nesneleştirilmesi olarak nitelendirmektedir (Debord, 1996, s.17).

Sanatçının erken dönem çalışmalarından Asılı Adam, 1983'te bir askıyı bükerek Marcel Duchamp'ın profilinin biçimini kazandırdığı çalışmasıdır. Yaşamın sıradan, geri planda kalan nesnelerini tamir edip değiştirmesi bir anlamda modifiye edilmesi bağlamında önem taşır.1985'te bir keman ve kürek sapından oluşturduğu Keman adlı çalışma 1910'larda Çin'de keman sahibi olan kimselerin, burjuva eğilimli oldukları düşüncesiyle şiddete maruz kalmalarını sembolize eder. Brogue (İki Ayağa Bir Pabuç) (1987) adlı yapıt erken dönem dadaist yaratılarından kabul edilir ve topuklarından birbirine dikilmiş bağcıklı iki ayakkabının meydana getirdiği bir iştir. Çalışmanın, Çin'in imalat konusundaki insanlık dışı yönünü gösterdiği ifade edilebilir. Çalışmaların geneline bakıldığında, yaşamda var olan sıradan şeylerin belli bir düşünme ve görme şeklinin cisimleşmiş hali olduklarını savlamak olasıdır. Marcel Duchamp insanlara sanat nedir diye sordururken, Ai Weiwei, insanların gerçeklik nedir diye düşünmelerine yol açtığı ortadadır (Güzelaydın, 2016, s. 105).

Gerçeklik kavramı yeniden ele alıp düşünüldüğünde, biçimlerin var olma kipi ile ilgili incelemeden başlamak gerekir. Biçimlerin varoluşu ile ilgili inceleme, bireyi toplumsal gerçeklik üzerine sorgulamaya sürükleyeceğinden, etkisi duyumsanabilen nesnelerin, teknik nesnelerin, metafizik tözlerin ya da saf soyutlamaların

varoluşlarından farklı biçimde etkilerinin olduğu görülecektir. Bu bağlamda Lefebvre soyut olmalarına karşın aynı zamanda zihinsel ve toplumsal olan şeyler dolayısıyla "…değişim değeri, üretken toplumsal emekten ve bu emekler arasındaki bir karşılaşmadan oluşan içeriğini ortaya çıkarmak ve göstermek için bir şeye (bir ürüne) ve şeyler arasındaki karşılaşmaya gerek duyar" (Lefebvre,1998/2016, s. 201) der.

Ai Weiwei'nin Perspektif Çalışmaları, Beyaz Saray, Tiananmen Meydanı ve Eiffel Kulesi gibi güç simgesi durumundaki mekânlara el hareketi yapma yoluyla yedi adet fotoğraf serisinden meydana gelir. Yapıt insan hak ve özgürlükleri konusunda baskıcı rejime karşı duruş niteliği taşımaktadır. (Güzelaydın, 2015, s.106). Debord da, gerçekliği dışlayan gösteri dilinin, övdüğü nesnelerden düzenlediği davranışlara kadar her seviyede nitelik kaybına uğradığı söyler (Debord, 1996, s.25).



Resim 4.11. Ai Weiwei, sunflower seeds, 2010

Toplumsal hayatı denetimleri altına almak için çaba sarf eden iktidarlar veya yönetenler, adına ne dersek diyelim toplumsal hayatı sadece denetimlerinin devamını sağlamak için değil, denetimlerini yoğunlaştırmak için de örgütlemektedirler. Bu anlamda modern teknikleri boş zamana da hükmedebilmek için birer araç olarak kullanırlar. Boş zaman kültürünün ürettiği can sıkıntısı, modern toplumda "bu gün ne yapsam acaba?'nın yerini eğlence adı altında "bugün ne izlesem acaba?" almıştır.

Başka bir söylemle, gerçekleşmesi mümkün olan bütün özgürlükler yerini sahte özgürlük safsatalarına bırakmıştır (Marcus, 1990/2013, s. 65). Oysa eğlence hayati bir önem taşır. Çünkü yüksek değerlerin en yüksek kültürün yerleşikliği oyun ve eğlence sayesinde terk edilir ve üst-insan yerleşik eski değerleri yıkarak yeni öncü değerleri ortaya çıkarır. Bu sayede kültürü yıkan ve eğlence ile yeni değerler yaratarak yeni yorumlar olanaklı kılınmış olur. Bu anlamda felsefenin kendisinin artık bilgi değil oyun olduğu belirtilebilir (Akay,2001, s.106-107).

Sanatçı Carsten Höller, çok büyük alanlar için enstalasyon çalışmaları gerçekleştirmiştir. Sanatçı çalışmalarında eğlenilebilen karakterler olarak kaydırakları, atlıkarıncaları rengarenk konumlandırarak, eğlence ve dünyanın sıra dışılığı gibi konuları sorgulamış bulunmaktadır. Fischer, sadece eğlendirmeyi amaçlayan bir sanatın yersiz olmadığını belirtir ve bunu ağırbaşlı bir sanatın can sıkıcılık demek olmaması gibi, eğlencenin de budalalık anlamına gelmemesi gerektiğini söyleyerek tamamlar (Fischer, 2012, s. 244).

Carsten Höller'in Test Sahası adlı yapıtı Tate Modern Müzesi'nin farklı katlarına ve noktalarına kayarak ulaşmayı sağlayan kaydıraklardan meydana gelen çalışmadır. İnsanlar ile yapıtlar arasındaki ilişkiselliği kurma amacında olan Höller, kaydırakları kişinin kent yaşamıyla ilişkisini yeniden biçimlendirme adına kurgulamıştır.

İlişkisel estetikte içeriğe göre, tarihin ya da sanatın olası bir sonunun olmadığını yani oyuncuların ve kurdukları ve ya eleştirdikleri sisteme göre oyununun sürekli yeniden başladığını belirtmek mümkündür. Bu insanlar arası oyun için Duchamp:"Sanat bütün zamanlarda bütün insanlar arasında oynanan oyundur" (Bourriaud, 2005, s.28-29) der.

Resim 4.12. Carsten Höller, test sahası, 2006, Tate Modern

Bourriaud ilişkisel estetiğin, materyalist geleneğe dahil olduğunu ve materyalist olmanın da olayların yavanlığına tutunmak olmadığını belirtir. Ayrıca yapıtları salt ekonomik terimlerle okumaya dayanan dar görüşlülüğe de işaret etmediğini belirtir. İlişkisel estetiğin yaslandığı felsefi gelenekte karşılaşma materyalizmi ya da rastlantısal materyalizm şeklinde dikkat ekici bir tanımlamanın yapıldığını, bu materyalizmin çıkış noktasının dünyanın olumsallığı olduğunu ifade eder. Katıksız biçimde bireyaşırı olan insanlığın özünün bireyleri kendi aralarında, daima tarihsel olan toplumsal formlarda bir araya getirmesi Marx'ın: "İnsanlığın özü, toplumsal ilişkilerin bütünüdür" (Bourriaud, 2005, s.28) söylemini hatırlatmaktadır.

Höller'in Soma adlı işi en dikkat çeken ve bu nedenle de en bilinen eserdir. Soma (2010) Berlin'deki Hamburger Bahnhof'da kurulan, içinde gecelik kiralamanın olduğu, pansiyon benzeri bir yataklı platformun bulunduğu, 24 kanarya, 12 ren geyiği, 8 fare, 2 sinek ve mantar barındıran bir ağıldır. Ren geyiklerinin yarısı idrarlarını halüsinojenik yapan mantarlarla beslenir. Geyiklerin idrarları toplanır ve

işlemden geçirilir, böylece elde edilen sıvının pansiyonerlerce tüketilmesi sağlanır. (Tabak, 2015, s. 66). Bu yapıtın Yunanlı sanatçı Jannis Kounellis'in sanat yapıtı olarak canlı atları sergilemesini anımsattığı söylenebilir. Ancak Jannis'in çalışması ilişkisellik üzerine değil doğadaki herhangi bir nesnenin, sanat yapıtının kendisi olabileceğini göstermek amacıyla yapılmıştır. 1969'da Roma'daki Atiko Sanat Galerisi'nde, galeri mekanı içinde 11 tane canlı atın eşit mesafelerde birbirine bağlanmasıyla gerçekleştirilen çalışma, doğanın kendisinden alınan canlı varlıkları sanat yapıtı niyetiyle sunarak, doğal ve yapay varlık farkının artık iptal edilmesi bağlamındadır. Ancak yapay ve doğalın farkının kalmamasını ilişkiler bağlamında düşünmek olasıdır. Sonuçta bugün her şeyin yapayın önlemez lehine doğru ilerlediği görülmektedir.

Resim 4.13. Carsten Höller, Soma, 2010

Bourriaud formun insanlar arası karşılıklı eylemleri deştiği anda istikrarlı hale geldiğini; sanat yapıtının formunun ortak olarak kavrayabildiklerimizle olan bir tartışmadan doğduğunu belirtmektedir. Sanatçının formun üzerinden başlattığı diyalog özneler arasında ilişkilerin keşfedilmesidir. Bu anlamda her sanat yapıtının ortak bir dünyada yer almaya yönelik bir öneri taşıdığı, her sanatçının işinin de, dünyayla kurulan ilişkilerden bir demet olduğu ifade edilebilir (Bourriaud, 2005,

s.34). Bu durumda sanatçıların kültürel aktivist olarak veya olaylara ve kurumlara dahil olarak sanat ile gündelik yaşantıları yeniden bir araya getirmeye odaklı olan sitüastyonist düşünceyi sürdürdüğü savlanabilir.

Bu bağlamda günümüz sanatçılarından Ahmet Öğüt'ün Kara Elmas adlı işi bir başka örnek olarak gösterilebilir. 2010 yılında, İstanbul-Arter galerisinde gerçekleştirilen yerleştirmede, sergi mekanının duvarından alınan bir parça, galerinin bir bölümünde ayrılan cam paravanlı bölme içindeki kömür dolu zemine saklamıştır. Parçanın alınmış olduğu duvara ise küçük bir elmas parçası yerleştirilmiştir. Kömürler içinden duvar parçasını bulana elmas vaat edilmiştir. Bu çalışmada sanatçı izleyici ve sanat kurumu arasındaki ilişkiyi sorgulamakla birlikte kurumsal değerlerin, sanat yapıtının maddi kıymetinin ve yapıtın izleyiciye kattığı etkinin sorunsallığını da ele almaktadır (Sülün, 2010).

Resim 4.14. Ahmet Öğüt, Kara Elmas, 2010, Arter, İstanbul

Bourriaud'ın Postprodüksiyon adlı kitabının önsözünde Ali Akay bugün sanatın kendisini üretimin sosyal alanına doğru taşıdığını ve sanat olanın da kapitalist emek toplumuna doğru eğildiğini belirtir (Bourriaud, 2004, s.12).

Karşılıklı-eylem, bir aradalık ve ilişkisellik kavramlarına, Loise Bourgeois'u kendi yaşamının tanıklıklarından yola çıkarak ve zaman zaman alışıldık kodları ve biçimleri yıkma yönünde provakatör çalışmalarıyla örnek göstermek mümkündür.

Loise Bourgeois, eserlerinin birer sembol olduğunu ve ilişkiler üzerine odaklandığını belirten, varoluşçu düşünceyi kabul etmiş bir sanatçıdır. Çalışmaların geneline bakıldığı zaman izleyici üzerinde görme, hissetme gibi yaşamsal deneyimler gerçekleştirdiği için güçlü bir etkiye sahip olduğu görülür.

Personages (1949) adlı iş, 30 parça heykelden meydana gelmiştir. Personages için, Afrika masklarını anımsattığını, oyma tekniği ile yapıldığını, boyalı balza ahşabının kullanıldığı soyut dikey formlardan oluştuğunu söylemek mümkündür. Yapılan işteki amaç sergiye katılan izleyicilerin, kendileriyle benzer ebatlardaki bu insansı formların arasına karışıp onlarla özdeş bir konumu duyumsamalarıdır. Bu şekilde sanatçı, yalnızca heykellerin birbirleriyle ve mekanla ilişkilerini tasarlamakla kalmamış olur. Aynı zamanda insan ile insansı formda ürettiği heykeller arasında da bir deneyim alanı oluşturur.

Maman adlı iş, 9 metrelik örümcek olup İspanya'daki Guggenheim Müzesi'nde bulunmaktadır. Bougeois'in örümcek formu için, derin kökleri olan duyguların sembolik ve fiziksel görünümü durumunda olduğu belirtilebilir. Çünkü Bougeois'e göre örümcekler, anne şefkatini, koruyuculuğunu, kendi kendine yetmeyi, sabretmeyi ve emeği sembolize edebilen canlılardır. Bourgeois'in örümcek heykelinin adının Maman (Anne) oluşu da bu savı destekleyip doğrular niteliktedir. Yapıtları hakkındaki genel kanı tasvirsel, sembolik, metaforik veya temsili bir dile sahip olduğudur (Kanal, 2017).

Bilbao Guggenheim Müzesi'nin önünde

Resim 4.15. Louise Bourgeois, Maman, 1999

Yapılan araştırmalar, güncel sanatın en önemli ifade biçiminin sanatın felsefi yönü olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda izleyiciye de sorumluluk düşmektedir. Çünkü izleyici yapıtı anlamak isterse, yapıtın temellendiği felsefeyi de bilip anlamak durumundadır. Başka bir söylemle arka planla meydana getirilen görsel dil, üzerinde düşünülmeyi ve yorumlanmayı yani okunmayı gerektirir. Bu açıdan "20. yy.ın başından bu yana sanat bir bilgi nesnesidir" şeklinde bir hüküm verilebilir (Kahraman, 2015, s. 57).

Güncel sanata dair sanat yapıtlarının, kamusal alanlar bağlamında, kamusal sanat örneklerinin sayıları en başta Batı ülkeleri ve tüm ileri kapitalist sistem ülkelerinde giderek arttığı gözlenmektedir. Bu tür sanat ürünlerinin galerilerde ve müzelerde sergilenen ve üretilen sanat ürünlerinden daha farklı bir içerik kazanmış olduğunu ifade eden Türkdoğan, bunun da temel sebebini, "Kamusal sanatın, kentsel mekanlara çıkartıldığında, kentin hem fizik mekânsal hem de bütün değişkenleri ile hesaplaşmak zorunda olmasıdır. Sanatın bu toplumla dolaysız karşılaşması hem sanatın kendi özellikleri hem de kente ve kent kullanıcısı üzerindeki etkileri anlamında dikkate değer niteliktedir" (Türkdoğan, 2014, s. 29) diyerek açıklar. Yaratıcılıklarla ortaya çıkan sanat eserlerinin etkileşimleri çevreyle uyumlarıyla,

zıtlıklarıyla, abartılarıyla ve ya esprileriyle etkileşim sağlarken; yapıtların anıt büyüklüğüne ulaşması, izleyiciyi ezilme duygusu içinde bıraktığını da belirtmek gerekir (Türkdoğan, 2014, s. 43).

Kamusal alanlardaki sanat eserlerinin hem izleyiciyi ezilme duygusu içinde bırakan yönüyle hem de kente ve kent kullanıcısı üzerindeki etkileri anlamında doğu-batı etkileşimini barındıran sanatçı olarak Anish Kapoor'dan söz edilebilir. Anish Kapoor'un eserleri üzerinde Hinduzim, Yahudilik, Hristiyanlık ve İslâmi düşünce biçimlerinin izlerine rastlanılması sık sık gözlemlenen bir durumdur. Anish Kapoor'un sanat anlayışında ve felsefesinde; doğduğu ve yetiştiği coğrafyanın, aldığı eğitimin ve yaşadığı ortamdaki sosyo-kültürel yapının rolünün oldukça büyük olduğu görülmektedir (Kilimci, 2012, s.149). Bu bağlamda doğu-batı etkileşiminin söz konusu olduğu eserleri sanatçının yaşamsal referanslarını içine aldığını belirtilebilir durumdadır. Çalışmalarındaki amacı nesnenin ötesine geçmek, nesneyi nesne olma niteliklerinden soyutlamak biçiminde ifade etmek mümkündür.

Kapoor'un Svayambh **(**2007) adlı çalışması, Nantes Musée des Beaux-Arts'da sergilenmiştir. Balmumu ve yağlı boyadan ibaret olan 1,5 metre yüksekliğindeki koca bir kütlenin, raylı sistemde sürekli biçimde sürülmesiyle meydana getirilmiş hareketli bir yapıt olan Svayambh, Beuys'un göçebe fikirlerinin bilgisine ve kültürüne dikkat çekmektedir (Kilimci, 2012, s.186).

Cloud Gate (2004) işi, ABD Chicago Milenium Parkı'nda sergilenmiştir. Kamusal sanat eseri olarak görülen iş, paslanmaz çelikten meydana getirilmiş ve 110 ton ağırlığındadır. Etkileşim ve deneyim ekseninde temellendirilmiş olan eser, devasa, yalın, anıtsal, minimal ve monokrom niteliktedir. Galeri mekânlarını aşıp çevreyle etkileşime geçen anıtsal boyutlu heykellerin bir anlamda kendilerinin mekân haline geldiği görülmektedir (Albayrak, 2014, s.4).

Resim 4.16. Cloud Gate 2004, Chicago, paslanmaz çelik 10x20x12.8m

Leviathan (2011) adlı yapıt bu anlamda somut ve iyi bir örnek teşkil eder. Mekân içinde mekân yaratma yolunda olan sanatçı, izleyiciyi fiziksel boyutta olmak üzere, eserle iç içe geçirmektedir. Yapıt 13500 metrekarelik bir alan içindedir ve birbirine bağlı, iç kısmı kırmızı, dört adet devasa PVC kütle ile meydana getirilmiştir. 35 metre yüksekliğindeki bu minimal heykelin kendisinin mekan haline geldiği mekânı ise başka bir yer kıldığı belirtilebilir (Güzelaydın, 2016, s.126).

Kapoor'un yapıtlarında görülen anıtın, anlatımcı mekânından bakanın davranışsal mekânına bir geçişi diye nitelemek olasıdır. Bu geçiş, başka bir yolun açılmasını sağlayan diyalektik bir geçiş olmaktadır (Güzelaydın, 2016, s. 127).

Sky Miror (2006) gündelik ve tanıdık olunmayan arasındaki rahatsız edici oyunuyla dışbükey ve iç bükey aynalardaki algısal belirsizlikleri ifade eder (Kilimci, 2012, s.186). Bu anlamda hem gerçek hem yanılsama mekânlar meydana getiren yapıt olduğunu söylemek mümkündür. Sky Miror 60 derecelik bir açıyla yerden göğe doğru yükselir. Yapıt hem kısmen sokağı hem de kısmen gökyüzünü göstermektedir. Yaklaşık olarak 1067 cm çapında bir disk biçiminde olan aynanın dış bükey yüzeyi, fiziki açıdan sokağı deforme olmuş biçimde gösterir ve izleyici de kendi gerçekliğini, arkasında hareket halinde var olan dünya ile beraber görüp algılar. İç bükey yüzeyindeyse gökyüzü ile beraber Rockfeller binası baş aşağı olarak görülmektedir. Bu görüntü Guy Debord'un gösterinin tanımına ilişkin "Gösteri, metanın toplumsal

yaşamı tümüyle işgal etmeyi başardığı andır. Görülebilir olan sadece metayla kurulan ilişki olmakla kalmaz, ondan başka bir şey de görülemez.” (Debord, 1996, s. 27) söylemini akla getirir.

Resim 4.17. Anish Kapoor, Sky Miror, 2006

Resim 4.18. Anish Kapoor, Arcelor Mittal Orbit, 2012

Arcelor Mittal Orbit 2012'de Londra'da inşa edilmiş olan Olimpiyat Oyunları alanında konumlandırılan en büyük kamusal sanat yapıtı diye belirtilmektedir. 900 tonluk hurda araba ve hurda çamaşır makinası kullanılarak oluşturulmuş 114,5 metre yüksekliğinde kırmızı renkli bir kuledir. Londra'nın zengin demir tüccarı Lakshmi Mittal'in sponsorluğunda gerçekleşmiştir (Kilimci, 2012, s. 284). Ancak bir grup tarafından olimpiyatların, insanlara ekonomik ve toplumsal sorunları unutturma bağlamında sunulan birer eğlence etkinliği olduğu teziyle Babil Kulesi'nden, Tatlin Kulesi'ne uzanan bir etkileşim ekseninde meydana getirilmiş bulunan bu yapıt, Anish Kapoor'un Londra'daki boş evinin işgali gibi bir olay çerçevesinde protesto edilmiştir. Bu sözü edilen protest grup kendi bloğunda yayınladığı Kitle Oyalama Silahları adlı yazıda, kamusal alanlara, sanata ve topluma karşı şirketlerin düşmanca hücumları ile karşı karşıya bulunulduğunu bu nedenle Londra merkezindeki bu büyük mekânı bir günlük bir sanat etkinliği için özgürleştirdiklerini ifade

etmektedirler. Ayrıca Arcelor Mittal Orbit Kulesi'nin tasarımcısının heykeli kamusal sanat etiketiyle lanse ettiğini oysa onu görmek için ücret ödenmesi durumunun karşıtlığına dikkat çekerek, bu heykelin de tıpkı olimpiyat oyunları gibi kirli işlerinin üzerini örtmek isteyen bir şirketin kamu kaynaklarıyla desteklenen PR faaliyetinin ürünü olduğunu, şirketlerin gücünün, spordan sanata dek yaşamımızın her alanını nasıl işgal ettiğini gösteren örneklerden biri diye tanımlamaları sitüastyonist ruhu yansıtmaktadır (Scopbülten, 2012).

Günümüzde sanat eserlerinin büyük mimari yapılarla yarıştığı görülmekte ve bilinmektedir. Bu konuda Hal Foster Sanat Mimarlık Kompleksi adını vermiş olduğu kitabında sanat ve mimarinin mekân savaşı' nın yıpratıcı bir nitelikte olduğundan bahsetmektedir. Hatta Foster "Günümüz mimarlığı büyük ölçüde insanı mekânda bir beden olarak ezmeyi, insanı ezmek için mekânı kullanmayı istiyor" sözleriyle tehditkar tavrı gözler önüne sermektedir. Bu anlamda da mekan olarak Dia: Beacon, Guggenheim ve Tate Modern'i örnek verir (http://www.e-skop.com).

Lettirst Enternasyonal (LE)' in 1950'lerin ortalarında Paris'te elden dağıttığı Potlatch adlı gazetede, mimarinin eleştirilmesinin hayata dair getirilecek eleştiriler için bir mihenk taşı işlevini görebileceğini ve Le Corbusier'in övgülere konu olan yaşanılacak makinelerinin amacının gerçekte onların içinde yaşayacak olan makineleri üretmek olduğundan bahsetmektedirler (Marcus, 1990/2013, s.33).

Resim 4.19. Anish Kapoor, Descension, 2014

Hindistan'ın ilk çağdaş sanatlar bienali Kochi-Muziris Bienali çerçevesinde sergilenmiş olan Descension (2014) sanatçının son eserleri içinde bulunmaktadır. Descension, sergi salonunun altına doğru akmakta olan siyah bir girdaptır. Kapoor'un izleyiciden derinlemesine fiziksel bir yükümlülük istediği eserlerindendir. İzleyicileri hayrete düşürdüğünü ve ürküttüğünü söylemek mümkündür (Kilimci,2012, s.211). Kapoor için sanatın, gerçekle ilgilenen kurgu olduğu ifade edilebilir.

Çağdaş sanat ve mimaride yücelik ve anıtsallık vurgulu projelerin çarpıcı bir atmosfer yaratma eğilimini estetik bir deneyim haline getirdikleri görülmektedir. Ossiyan Ward' ın Mekân Patlaması: Çağdaş Sanat ve Mimarinin Eğlence Endüstrisiyle Suç Ortaklığı isimli makalesinde; sanatın yaratılma ve alımlanma sürecinde gerçekleşen, daha geniş bir deneyim ekonomisinin parçası olan mekânsal patlamanın mimarlar tarafından da beslediğini ifade edilmektedir. Hatta Ward bu mekân yarışında seyirci faktörünün de etkisine dikkat çekmektedir (Scopbülten, 2012).

Toplumun bu sürece katkısı bağlamında Debord, "gösteri günümüzde üretilen nesnelerin süsü, sistemin rasyonelliğinin genel açıklaması olarak ve sayıları giderek artan imaj-nesneleri doğrudan doğruya biçimlendiren ileri bir iktisadi sektör olarak güncel toplumun esas üretimidir." cümlesini kurmaktadır (Debord, 1996, s. 17).

Bu gibi yapı(t)ların sanat olarak kabul edilip edilemeyeceğini sorgulamış bulunan Danto, kavramsal devrimlerin olanaklılığına izin verildiği müddetçe, sanat diye kabul edilebileceğini, "Sanat yapıtı olmak, bir şey hakkında olmaktır ve o anlamını somutlaştırmak demektir" (Danto, 2010/2014, s. 236) sözleriyle pekiştirir. Bu bağlamda sunum sonucu olarak zihinsel sürecimiz anlam ve biçim arasında görülen uygunluğu kabul ettiğinde, sanat eseri algısal düzlemde kendi varlığına resmiyet kazandırmış olmaktadır. Güncel sanatta süreci gerçekleştiren kişi olarak izleyicinin de anlam ve değeri ortaya çıkmaktadır.

İzleyicinin algısını bozacak ve dağıtacak bir sürü şeyi bir araya getirip, izleyiciyi dağıtmaya çalışan ve çalışmalarının ekseninde bu dili kullanan Ali Elmacı, içinde yaşadığımız kurgusal dünyayı sorgulayan ve sorgulatan bir sanatçıdır. Sanatçının işlerinde, ironik dil, sembolik anlatım, bireyi izleyen gözlerin rahatsız ediciliği içinde gözün içine bakan karakterler ve eleştirel bir yaklaşım söz konusudur. Sanatçının ilk yola çıkış noktası aynı zamanda bir iktidar tekniği olarak gördüğü gözlenmenin, gözetlenmenin ve izlenmenin verdiği rahatsızlıktır. Yaşanılan çağın her yerinin kameralarla çevrilmiş durumda olması, artık doğal bir ortamda yaşanmadığı anlamına gelmektedir. Bu anlamda sürekli gözetlenme durumunda olmanın aynı zamanda bir kurgu içinde yaşamak anlamını taşıdığı söylenebilir. Sanatçının yapmaya çalıştığı izleyicinin algısını bozacak eserler üreterek seyirciyi bu sorgulamaya davet etmektir. Big brother olarak tanımladığı etki, iktidarın üstü kapalı da olsa, kardeşlik adı altında bir hiyerarşiyi temsil etmesinden kaynaklanmaktadır. Durumun eşitlikten uzak bir durum olduğu görülmektedir.

Sanatçı Contemporary Istanbul'da Osmanlı Padişahı 2. Abdülhamid'in yüzünü kadın bedeni formundaki bir heykele resmetmiştir. Cumhuriyet üzerinden bir siyasal islam eleştirisi yapan sanatçı, eleştirdiği kesim olan eski cumhuriyetçiler tarafından değil de, siyasal islamcıların protesto gösterisi ile karşılaşmıştır (Elmacı, 2017).

Resim 4.20. Ali Elmacı, heykel, 2016, Contenporary Art İstanbul

Sanatın eleştiri potansiyelinin dışında bir de dönüştürücü gücünün var olduğuna inanan ve vurgulayan sanatçının, aslında iktidarın ve onun dilini meydana getiren medyanın yaptığını tekrar ettiği söylenebilir. Bu anlamda Debord'un "Gösteriyi tahlil ederken belli ölçülerde yine gösteri dilinde konuşulur "(Debord, 1996, s.16) söylemi hatırlatılabilir.

Yeni değerler oluşturma gücüne sahip olan dil aynı zamanda da gündelik hayatı oluşturduğundan çağdaş dünyada toplumsal bir gerçeklik olarak incelenebilir. (Lefebvre, 1998/2016, s.135). Gündelik hayatın koşullarının ve standartlarının konuşulan dilin içerisinden çıktığı bilinmektedir. Bu anlamda bilişsel özgürlüğün elde edilebilmesi ancak gösteri toplumunun kavramları hapsettikleri imgelerin

sınırlarının dışına çıkarak yeni anlamlar inşa etmekle mümkün olabileceği savlanabilir.

Geçmişten günümüze kadar hem bilimsel hem de felsefik-edebi kaynakların kavramları hapsettikleri imgelerin sınırlarının dışına çıkarak ikili bakış açısı kullanan Jan Fabre' nin çalışmaları dikkate değer niteliktedir. Bilimsel ve felsefik-edebi kaynakların insan bedenini tanımlamalarını irdeleyen sanatçı, bu tanımlamaların aralarındaki "ortak ve karşıt" yönleri aynı bünyede toplayıp bunların birbirine olan organik bağlarını ortaya çıkarmaktadır.

Jan Fabre kendini işgalciye karşı direniş içindeki bir sanat gerillası olarak tanımlar. Ressam, heykeltıraş, oyun yazarı, sahne direktörü, sahne tasarımcısı ve kareograf olan sanatçı, çağdaş sanatın önemli isimlerindendir. Jan Fabre Böcek-heykeller sayesinde kendini tüm dünyaya tanıtmıştır. Böcekleri birbirine monte etme yoluyla fantezi yaratıklardan heykeller meydana getiren sanatçının yapıtlarında böceklerin yanı sıra deri, kemik, yüzler, kabuk, gökyüzü gibi malzemeler de önemli işleve sahip durumdadır (www.yapı.com.tr).

Jan Fabre'nin böcek heykellerinde, ilk bakışta dış yüzeyi kaplayan böceklerin parlak ve cazip renklerinin izleyicide uyandırdığı hoş ve egzotik etki, yapıtlar daha yakından incelendiğinde yüzlerce böceğin üşüştüğü yüzeylerin onlar tarafından yenilip formlarını yitireceklermiş izlenimi yerini tedirginlik ve korkuya bırakır. Hoş olarak görülen böcekler aslında günümüz biliminde haşaratlar kategorisine konmuştur. Ve toplum onları yok oluşa mahkûm etmiş durumdadır. Bir yandan nesli tüketilen böcekler izleyiciye hatırlatılırken bir yandan da insanlığın caniliği gösterilmiş olur. İkili bakış açısını bilinçli bir biçimde seçmiş olduğunu, aynı yapıt içinde birbiriyle örtüşmeyen (inkongruenz) içerikleri kullandığını belirtmek gerekir. İzleyiciyi yapıt karşısında aynı anda hem büyüleyici hem de çarpıcı etkiyle baş başa bırakarak değişime uğratmasının akılda kalıcılığı arttırdığı söylenebilir (www.yapi.com.tr).

Jan Fabre, 30 yıllık bir süreci insan vücudunu ve sıvılarını incelemeye ayırmıştır. Kendi beden sıvıları ile yaptığı çalışmalarından biri olan gözyaşı çizimleri projesinde, farklı gözyaşları için bir çeşit tipoloji geliştirmiştir. Bu tipolojinin

çizimleri incelendiğinde de kağıtta en çok tuz izinin ruhsal gözyaşları tarafından bırakıldığı gözlenmiştir (Açıkgöz, 2015).

Sanatçının sanat aracılığıyla, izleyiciyi başka dünyalara taşıyarak, onu değişime uğratıp, aslında kendi bedenini aramaya yönlendirmesini, bilişsel özgürlüğün elde edilebilmesi adına yapılan çalışmalar olarak nitelendirmek olasıdır.

Resim 4.21. Jan Fabre, Meleklerin Yükseliş Duvarı,1993

Gösteri normlarına somut olarak boyun eğmek ve bu şekilde otantik deneyimleri tanımamak kişiliğin silinmesi olarak nitelendirilebilir. Kişiliğin silinmesi dolayısıyla da bireysel tercihlerini keşfetme olanaklarından daha da uzaklaşmış bir varoluş koşulları beraberinde gelecektir. Debord'a göre "Bu varoluş aslında sürekli değişen sadakati sahte ürünlere karşı sürekli hayal kırıklığı yaratan bir dizi kabullenmeyi gerektirir(Debord, 1996, s.144).

4. SÜREÇTEKİ ÇALIŞMALAR

Dünden bugüne toplumlarda meydana gelen siyasi, ekonomik, teknolojik, bilimsel değişimlerin kültürel yansımalarını toplumları oluşturan her bir bireyde görmek mümkündür.

Hikmet Yetim T.C. Nüfus Cüzdanının verdiği kimlik bilgilerine göre 1971 Lapseki-Çanakkale doğumludur. Anne ve baba adı, medeni durumu gibi ek bilgiler de olmasına rağmen, bu bilgiler kim olduğunun tanımlanması için yeterli midir? Değil ise Hikmet kimdir?

Pek çok sanatçının çalışma alanı olan kimlik kavramı toplumun en temel ve en önemli kökenini oluşturmaktadır. Sadece bireysel olana değil, toplumsal veya ulusal olana da atıfta bulunan kimlik toplumsalın her noktasıyla derinden ilişkilidir. Kimilerine göre, ben kimim sorusuna verilen cevap olan kimlik insanların düşünme kendilerini ifade etme biçimlerinin değişmez karakteri olarak nitelendirilebilir. Ancak insanların kendilerine ve diğerlerine göre ne olup ne olmadıklarını da ifade eden kimlik, bireylerin gerek kültürel gerekse yaşadıkları çevredeki sosyal konum ve statülerinin karşılığı olan çok boyutlu, inanç, tutum, değer yargıları gibi yaşam biçimini sembolize eden bir kapsama sahiptir. Yaşam biçimi mi gündelik hayatı oluşturmakta yoksa gündelik hayat mı yaşam biçimini oluşturmakta; paradoksal bir durum gibi görünmektedir. Bu anlamda toplumla ilişkinin kurgusu olan kimliğin, kişiler arası etkileşimi ve sosyal gerçekliği ifade ettiği söylenebilir.

Bu bağlamda kimliğin içinde bulunduğu toplumun değer yargılarından etkilendiğini yani toplumsal olarak inşa edildiğini, toplumsal olarak sürdürüldüğünü ve toplumsal olarak dönüştürülmüş bir şey olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Aslında bu inşa sürecinde kimlik hem etkileyen hem de etkilenendir.

Bu etkilenmenin sebebi günümüz toplumunda farklılaşan değer sistemlerinin, iletişim sistemleri olmaya doğru gitmesidir. Bireyler bu iletişim sistemleri ve dil aracılığıyla kendi doğaları ve toplumsal dünya üzerinde düşünmektedirler. Kimliğimiz yola çıktığımız temel olmakla birlikte, bedensel duyularımızla, beden

imajımızla, anılarımızla, değer yargılarımızla, yaşadıklarımızla, amaçlarımızla olduğu kadar, ait olduğumuz cinsiyet, ulus, yaş, statü, kültür gibi toplumsal konumumuzla ve başkalarının bize ne gözle baktığına ilişkin inançlarımızla da şekillendiği belirtilebilir. Bu durumda, ne seçtiğimiz, ne istediğimiz ya da nelere rıza gösterdiğimizden çok ne olduğumuz ve nasıl tanındığımız önemli bir kapsam içine girer.

Zaman, mekân ve var olma deneyimleriyle gelişen ve gerçekleşen kimlik arayışı sorgulamalarının gerçekleştiği dönemde ortaya çıkan Varlık serisi kendi benliğini arama ve bulma çabasıdır. Halil Altındere' nin Tabularla Dans adlı iki işli çalışmasının ikinci işinde nüfus cüzdanında verilen kimliğin kişilere doğar doğmaz dayatılan hazır kimlikler olduğu vurgulanarak, resmi kimliğin kişinin gerçek kimliğini yansıtmadığına dikkat çektiği görülmektedir. Varlık serisinde de araştırılan, tanımlanan kimliğin kendi özüne ait olup olmadığı, kurgulanmış bir kimliğin yaşanıp yaşanmadığının sorgulanmasıdır. Tuval üzerinde kullanılan cd, hem inşa edilen hem de kendi dünyasını inşa eden birey için işlevsel olarak görülmüştür. Sayısal verilerin makineler tarafından okunabilir bir şekilde depolanabildikleri standart bir ortam olan cd, kurgulanmış yaşama atıftır. İpler, bireysel ve sosyal olanın eklemlenmesiyle benliğin iç ve dış çevresiyle kurduğu ilişkileri tanımlamaktadır.

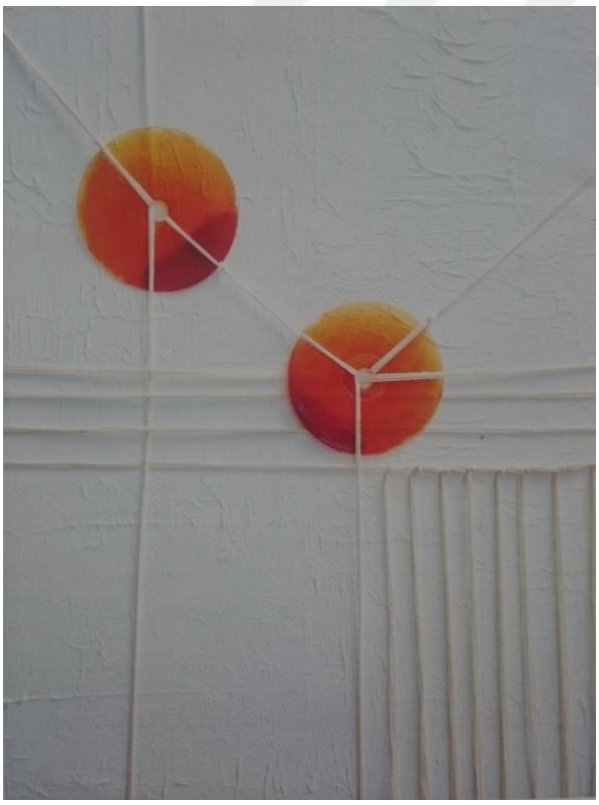
Resim 5.1. Hikmet Yetim, varlık serisi, t.ü.k.t., 35*50, 2017

Bir bakıma anlamlar dünyasını ifade eden kimliğin, ne olduğunu bilirken aynı zaman da ne olmadığını da bilmesi gerekmektedir. Bu sebeple kendisini tanımlamak için ötekinin varlığına ihtiyaç duymaktadır. Modern toplumda öteki her zaman mevcuttur. Hatta gündelik yaşam toplumsal sınıflara göre ayrılırken yalnızca gelir miktarına göre değil, gelirin niteliğine, gelirlerin işletilmesine ve örgütlenmesine göre de farklı sınıflara ayrılmaktadır.

Ekonomik gelişme ve kentsel yaşam, toplumsal rollerin ve sorumlulukların artışını da beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda farklı sosyal rollere uyum sağlamak zorunda olan bireyin, toplumsal sorumluluklar arasında bölündüğünü, böylece iç gerilimler ve çatışmalar yaşadığını ifade etmek gerekir.

Küreselleşme ile birlikte toplumlar arası ilişkilerin yoğunlaştığı ve hızlandığı bilinmektedir. Kapitalist toplumda üretim biçimleri ve iş bölümünün değiştiği ve bu değişimin yalnızca maddi formları etkilemekle kalmadığı, aynı zamanda etik ve estetik değerleri, düşünce biçimlerini ve kimlik görünümlerini de etkilediği gözlenmektedir. Yaşam tarzlarının çeşitli ve farklı olması bağlamında, bireysel olarak herkesin farklı kimlik görüntüleri içerisinde olduğunu söylemek mümkündür.

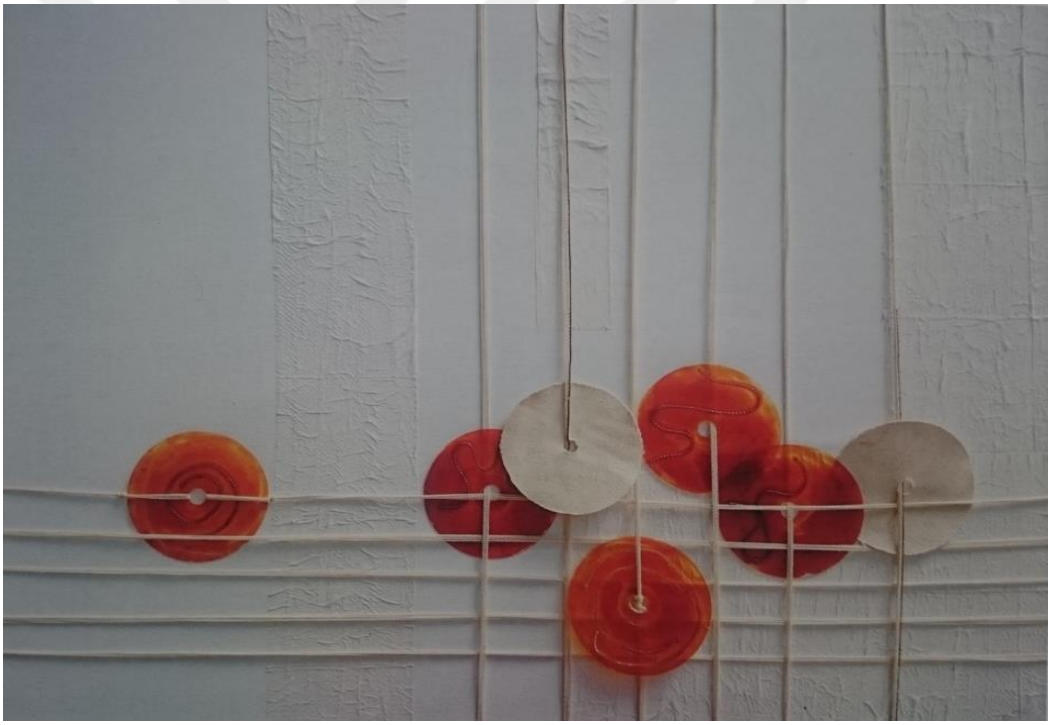
Günümüz toplumunun tüketim toplumu olması dolayısıyla kimliklerin de imaj ve tüketimlerden ibaret olduğunu yani kimliklerin gerçek değil görünüşlerden ibaret olduğunu söylemek mümkündür. İmaj ve görünüşlerin önemli olması bağlamında oluşturulan kimlikler, çoklu, akışkan ve hızla değişmeye uygundurlar. Kimliğin tüketim imajlarından inşa edilmesi ve değişimi benimseyen bir yapı göstermesi de onu tekrar tekrar kurulabilir, kendini istediği gibi değiştirebilir konumuna getirmektedir. Bu anlamda dünyada gerçek kimliğin olmadığını, sadece sürekli değişen sosyal insanlar olduğunu söylemek olasıdır.



Resim 5.2. Hikmet Yetim, varlık serisi, t.ü.k.t., 50*70,2017

Belçikalı sanatçı Carsten Höller' in meydana getirdiği formlar, insanlar ile yapıtlar arası ilişkiselliği gerçekleştirme amacındadır. Sanatçı, kaydırakları kişinin kent yaşamıyla ilişkisini yeniden biçimlendirme adına kurgulamıştır.

Yaptığım bu çalışmada kullandığım nesneler, bireylerin bireylerle ilişkiselliğini tanımlamaya yöneliktir. Hareket ettirilebilir nitelikteki cd' lerle, ruhun aritmi olmaması için fa veya sol anahtarı kullanarak, notaların yerlerini ve ölçülerini kendince belirleyerek, oluşan melodiyi beğenene kadar notaları farklı konumlandırarak yaşam sürecini yaşama adına kurgulanmıştır. Bu deneysel yol, yaşamdaki edilgen ve sürüklenen bir konumdan, kendini keşfeden ve dönüştüren bir konuma getirmeyi amaçlamaktadır.



Resim 5.3. Hikmet Yetim, varlık serisi, t.ü.k.t., 70*100, 2017

Eliasson'ın çalışmalarında toplumsal ilişkilerin kodlanması ve yeniden üretiminde zamansal ve mekânsal deneyimlerin taşıdığı önem gösterilmiştir. Bugün, insan var oluşunun temel kategorileri arasında zaman ve mekân olgusunun önemli iki unsur olduğu bilinmektedir. Zaman ve mekânın gerçek bir düzenlemeye tabi tutulması hem bireysel özgürlükleri hem de insan refahını güvence altına alacağından daha iyi bir toplum inşa edilmesi mümkün olacaktır. Etkinliklerin zaman ve mekân içinde nasıl

bir dağılım gösterdiğini anlamak, hem karşılaşmaların çözümlenmesinde hem de genel olarak toplum yaşamının anlaşılmasında esas teşkil etmektedir.

Mekansızlık ve zamansızlık olgusunun, değerler ve hayatın anlamı noktasındaki önemi bağlamında insanların başkaları için değil de, kendileri için eylemde bulunmaları ve bunu öbür insanlardan kendilerini herhangi bir şekilde ayrı ve uzak hissetmeden yapmaları duygusunun önemli bir konu olduğu söylenebilir. Her şeyin bir bütüne ait olduğu düşüncesinde, ortak mekanların ve zamanlarının nasıl düzenlenmesi gerektiği sorusunun sorulması gereken soru olduğu düşünülmektedir.

Yama serisinde her şeyin alınıp satıldığı yani ticarileştiği, yaşamın metalaştırıldığı dünyada, değerler soyut kavramlar olarak nitelendirilmiştir.

Yama, kelime olarak birkaç anlamı içinde barındırır. İlk anlamı, delik, yırtık ya da eski bir yeri uygun bir parçayla onarma için kullanılan parçadır. Kendi kişilik tanımını tüketim kalıpları ve alışkanlıkları bağlamında yapan, günlük yaşamını ve sosyal ilişkilerini bu temeller üzerine kuran günümüz insanının değer kaybına verilen tepkidir. Değer tüketimi yamalanarak modifiye edilebilir.

Yamanın ikinci anlamı dik yer, yokuş, bayırdır. Yaşanılan dönemin zorlu koşullarını ifade etmek amacıyla kullanılmıştır.

Yamanın üçüncü anlamı ise, vücudun bir parçasını örtmek veya eksikliği desteklemek için eklenen bir parça canlı doku, grefttir. Her şeyin yapay hale getirildiği günümüz dünyasında, atfedilen anlamları ve değerleri yeniden gözden geçirmemiz gerekmektedir. Bu insana atfedilebilecek bir sorumluluktur. Sorumluluk hissetmek de yaşamda yerini almak demektir. Yama olarak kullanılan canlı doku yani greft yine insanın kendisidir. Tuvallerde peçeteler, yat verniği ve koli bandı kullanılmıştır. Özellikleri itibarı ile kullanılan malzeme toplumun içinde barındırdığı ekonomik yapıya atıftır. Koli bandı, bu iki yapıyı birbirine eklemlemek için kullanılmış sistemler ve iktidarlar gibidir. İşlevi bittiği zaman ise ortamdan kaldırılmışlardır.

Resim 5.4. Hikmet Yetim, yama serisi,t.ü.k.t.,70*100, 2017

Resim 5.5. Hikmet Yetim, yama serisi, t.ü.k.t., 70*100,2017

Resim 5.6. Hikmet Yetim, yama serisi t.ü.k.t. 70*100,2017

Resim 5.7. Hikmet Yetim, yama serisi, t.ü.k.t., 70*100,2017

Ekonomik gelişimin ve siyasal değişimin kendi ekonomik ve siyasal kurumlarını da beraberinde getirdiği ifade edilmelidir. Bu ekonomik ve siyasi kurumların önceliğinin kendi ideolojik amaçlarına hizmet etmesi gerçekliği söz konusudur. Bir anlamda bu kurumları sömürücü kurumlar olarak nitelemek olasıdır. Sömürücü siyasal kurumlar, sömürüden çıkar sağlayanların gücünü pekiştirip bu ekonomik kurumlara destek sağlamaktadırlar. Bu bağlamda siyasetçilerin, kaynakları

sömürmekten ya da kendilerini ve ekonomik eliti tehdit edecek her türlü faaliyeti bastırmaktan son derece memnun oldukları ifade edilebilir (Acemoğlu ve Robinson, 2012/2017, s.266). Başka bir söylemle piyasalar ne kadar kötü olursa olsun, ülkenin eliti piyasaların kendine sağladığı şeylerden memnun ise problem yoktur. Oysa olması gereken daha insani koşullarda ve eşitsizlik olmadan zenginlik üretecek bir sistemdir.

Sömürücü siyasal kurumların, çoğunluğun sırtından birkaç kişiyi zengin eden sömürücü ekonomik kurumlar açtıkları ve iktidarın kötüye kullanılmasına karşı denetim de sağlamadıkları görülmektedir. Bu durumda iktidarın yozlaşacağı muhakkaktır. Bu bağlamda sömürücü kurumların ve bundan çıkar sağlayanların, iktidarda kalabilmek adına her şeyi yapma güçlerine sahip oldukları ifade edilebilir. İktidarların ideolojileri doğrultusunda insanların hak ve özgürlükleri de dahil olmak üzere her şeyin değişim gösterdiği bilinmektedir. Bu anlamda görünenin ve yüzeyin altında çok daha gizli bir şeyler bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Yüzeyin veya görünenin altında olanı merak edip sorgulamaya başlamanın uyku modundan çıkma anlamını taşıdığını belirtmekte sakınca yoktur. Çünkü her gün düzenli olarak yap(tır)ılan aynı şeylerin insanları robotlaştırdığı bilinmektedir. Düzenli olarak gerçekleştirilen her eylemin sonunda gelenek haline dönüştüğü, bir geleneğin de, kendine özgü yaptırımları olduğu, bu yaptırımların insanın onlardan ne istediğinden bağımsız olarak iş gördükleri bilinmektedir. Bu açıdan bakıldığında ritüelin de aynı işleve sahip olduğu söylenebilir. Ritüel, çoğu zaman belirli aralıklarla yinelenen dinsel ya da büyüsel bir nedene göndermede bulunan ve birlikte gerçekleştirilen eylemler olarak tanımlanmakla birlikte düzenli olarak gerçekleştirilen her biçimsel eylemin de ritüel sayılabileceği hem tekil bir etkinlik hem de topluluk ismine karşılık olarak kullanıldığı belirtilebilir.

Bıyık Ritüeli adlı işin kurgulanma sebebi, cinsiyet bağlamında düşünülen iktidar mücadelesinin, iktidarların dolaylı ya da doğrudan yol açmış oldukları sorunlarına dikkat çekmek adınadır.

İktidarların değişimiyle farklılaşan değer sistemlerinin etik ve estetik değerleri ve düşünce biçimlerini de değiştireceği bilinmektedir. Bu anlamda iktidarlar gibi

imajların etkisi altında bulunan bireylerin de, imajların arkasında bulunan ideolojiler tarafından yönlendirildiğini söylemek olasıdır. Toplumun en küçük kurumsal yapısını teşkil eden *aile*den başlayarak toplumun her biriminde iktidar şekilleri mevcuttur. İktidara sahip olamayanlar, bazen ayaklar altında ezilen, bazen önemsenen, sonra da kişiliksiz yığında sonsuza dek kaybolup gitmesi için tekrar bir kenara atılan Ai Weiwei'in Ayçekirdekleri'ne benzemektedir. Bu açıdan bakıldığında, iktidar sahibi olamayanlar her insanın benzersiz oluşunun unutulması gibidir ve iktidarların da Machiavellist oldukları belirtilebilir. Görünüş olarak bıyıklar değişse de içeriğin aynı modla yazılmış olduğunu söylemek mümkündür. Floransalı düşünür Machiavelli eseri Hükümdar'da iktidar ve yönetim olgularını, dini ve ahlaki çıkarlardan bağımsız olarak ele almış kazanmak ve yönetmek için her yolu mubah sayan bir anlayışın temeline oturtmuştur (Alpyürür, 2015). Bu anlamda iktidarların yaşanılan dünyayı daha iyi gösterebilmek adına, tek mümkün sonucun içinde bulunulan durum olduğunu vurgulayarak veya daha kötüleri gösterilerek bir kabullenme eğilimine soktukları görülmektedir.

Bıyık Ritüeli adlı iş dünyayı güzelleştiriyor gibi görünen fakat geriye tatminsizlikten, hayal kırıklığından, öfkeden ve hüzünden başka bir şey bırakmayan iktidarlara karşı kurgulanmıştır. Bir bakıma, bitmemiş cümlelerin, susturulmuş veya kendi kendine suskunlaşan seslerin, yaşanılan iç çatışmalarının ve gerilimlerinin traji-komik hallerinin fotoğrafa yansımaları olduğu söylenebilir.

Resim 5.8. Hikmet Yetim, Bıyık Ritüeli, fotoğraf, 2018

Resim 5.9. Hikmet Yetim, Bıyık Ritüeli, fotoğraf, 2018

Resim 5.10. Hikmet Yetim, Bıyık Ritüeli, fotoğraf, 2018

Resim 5.11. Hikmet Yetim, Bıyık Ritüeli, fotoğraf, 2018

Resim 5.12. Hikmet Yetim, Bıyık Ritüeli, fotoğraf, 2018

İktidarların yanı sıra kendine herhangi bir sınır koymayan kapitalist düzen de, zamanı, mekanı, sanatı, günlük yaşama ilişkin her şeyi, kısacası şehirdeki yaşamı

kendi istediği gibi yönlendirmektedir. Bu anlamda şehir yaşamının kurgulanmış yaşamdan ibaret bir yaşam olduğu ifade edilebilir. Poker adlı iş, kentin içinde barındırdığı ilişkilerde erk sırasına göre sıralanmıştır. Oyunda bu dizilimin adı *Kent*tir. Metropol büyüklüğündeki bir kent dizilimi olduğu söylenebilir. Tam ortada yer alan kız kartı kadınlığın durumuna atıftır. Çağdaş metropol diye nitelendirdiğimiz şehir, modern dünyadaki yaşantının ana metaforudur. Şehrin sokakları, binaları, köprüleri, anıtları, meydanları ve yolları aynı zamanda tarihsel hafızanın tartışmalı uzamlarını oluşturmaktadır. Aynı zamanda şehir bağlamları, kültürleri, hikayeleri, dilleri, yaşantıları, arzuları ve umutları da sunmaktadır. Bu bağlamda şehrin gündelik yaşantısıyla, harmanlanmış tarihiyle, dil ve kültürüyle ve yerel ayrımlar için sergilediği incelikleriyle hem gerçek hem hayali bir yer olma özelliğini taşıdığını ifade etmek yanlış olmayacaktır.

Resim 5.13. Hikmet Yetim, Poker, fotoğraf, 2018

Carsten Höller'in eğlenilebilen karakter olarak seçtiği kaydırakları burada iskambil kağıtlarıdır. Sitüastyonistlerin kent yaşamına ve oyuna verdikleri önemi vurgulama noktasında iki olgu bir araya getirilmeye çalışılmıştır. Ciddi ve düşünsel bir şey olan oyunun, insanı hafiflettiği ve edebi dönüşte reaktif güçleri terk ettirip, hayata dair

neşe dolu aktif güçleri geri getirdiği söylenebilir. Aynı zamanda oyun, oyuncuların kurdukları veya eleştirdikleri sisteme göre oyununun sürekli yeniden başlatılmasını olanaklı kılmaktadır. Bu anlamda insanı hayata bağlayan çizgi olduğu belirtilebilir (Akay, 2001, s.107).

Ancak bu çizgi gücünü kaybettiğinde toplum bir işletme veya ortaklığa dönüşüp kente ait olan ve gelecekte kent toplumuna ait olması gereken yerleşim, eğitim, teşvik, boş zaman gibi işlevleri ele geçirir. İşletme toplumsal hayatı kendi tarzında bir bütün haline getirir. Özel yaşamı zorlamalarının pençesine alır ve yabancılaştırır. Bununla birlikte kadın tüketici sibernetik bir modele göre ele alınıp işlenemez. O sadece yiyip, içmez. Merak eder, sorgular. Hatta içtiğini sonunda eğlenceye dönüştürüp, hayalini bile kurar. Kahve buna en güzel örnektir. (Kahve aynı zamanda kapitalist sistemde çalışma saatleri sırasında verilecek molaların da adıdır.)

Gündelik hayatın bütün sıradanlığı içinde her kahve içiminden sonra tekrarlanan eylem olan kahve falında bir şeylere benzetilen imgelerle yorumlar yapılır. Geçmiş ve gelecek, eleştiriler, öngörüler, duygular, tahakkümler hepsi küçük bir fincanın içine sığar. Kimi objeler habere, kimileri ekonomik duruma kimileri ise devlet kurumlarıyla ilgili işlere yorulur.

Toplumumuzdaki gönül ne kahve ister ne kahvehane gönül bir dost ister kahve bahane söyleminden yola çıkılarak yapılan Kahve Bahane adlı çalışma, bir aradalığımızı temin eden, içerisinde hatır adı altında hoşgörü barındıran, ötekileştirmeyen, sevgi ve saygıyı kucaklayan birlikte olmakla ilgili bir iştir.

Olafur Eliasson'ın birlikte olmakla ilgili işlerine göz atıldığında halk olmanın, toplum olmanın ne anlama geldiğine dair sorgulamalar yapılmaya başlanır. Bu sorgulamalarda da siyasi düşünceler, demokrasi, halk alanı, birlikte olma, bireysel olma gibi, önemli kavramların ortaya konulacağı muhakkaktır.

Resim 5.14. Hikmet Yetim, Kahve Bahane, fotoğraf, 2018

Bu kavramlar çağdaş metropol diye nitelendirdiğimiz şehirlerde, sabit bir doyumsuzluk içerisindedir. Yaşam ise anlamsızlaşmış ve değeri yok olmuştur. Bununla birlikte yarını oluşturmak için, bugün, düne bakıp, karşılaşmalardan oluşan kent hayatını ve toplumunu, ayrımcılığı körükleyen uzlaşmaz bir çelişkinin sona ermesi temeline oturtarak, arzunun yeri ve zamanı olarak kent hayatını gereksinimlerin ötesinde ve üzerinde tutmak mümkün olabilir mi?

Gerek düşünürler gerekse sanatçılar tarafından kent yaşamının barındırdığı değerlerin önemi belirtilmektedir. Yaşamın yaşanabilmesi ve değerli hale gelebilmesi yaşadığımız mekânların yerlere dönüşmesiyle mümkündür. Mekanlar yere dönüştüğünde ise o size siz de ona aitsinizdir. Kendinize ait olan değerlidir daha iyi koruyup kollanır, istediğiniz gibi kurgulanabilir. Sorumluluk hissedersiniz. Ait olduğunuz yerde ise daha güvende ve değerlisinizdir. Karar verme mekanizması çalışır. Birey olmanız önem kazanır. Robotlaşmazsınız. Dünyada olup olmamanız bir anlam ifade eder. Bu aynı zamanda kendinize ait olan yaşamı yaşamaktır.

Joseph Beuys' un 7.000 Meşe 7.000 Bazalt adlı projesinin bu projeye esin kaynağı olduğunu söylemek mümkündür. Beuys' un toplumsal ve çevresel sorumluluk bilinciyle yaptığı bu proje, dokusu bozulan kentin yeniden yapılandırılması adınadır.

Ancak bugün, kentlerin geleceklerinin durumuna yönelik örnek teşkil ettiğini de söylemek mümkündür.

270 Ceviz 270 Pil sanayileşme sürecine giren Lapseki' deki doğal yaşamın dengesinin bozulacak olmasının farkındalığını oluşturmak için yapılmıştır. 2017 yılı itibarıyla gündeme gelen projelerin oldukça büyük çaplı olduğunu söylemek mümkündür. İki kıtayı birleştiren boğaz köprüsü, havaalanı projesi, raylı sistem ve otoyol projeleri bahsedilen büyüklüğü doğrular niteliktedir. Sadece kentin dokusu bozulmakla kalmayacak kent sakinlerinin de kapitalist sistemin kendi uygun bulduğu ve önerdiği seçeneklerden ancak tercihte bulunabilecekleri bir durum söz konusu olacaktır.

Her yaşamın sanat olarak görülüp görülemeyeceğinin tartışıldığı günümüzde yaşam pratiklerinin sanat pratiklerine dönüşmesinin mümkün olacağı düşünülmektedir. 270 Ceviz 270 Pil projesi için, 7,5 dönümlük bir tarla alınmış ve içerisine 270 adet ceviz fidanı dikilmiştir. Gösteri toplumunun imgelerine karşı dikilen ceviz fidanları, Debord'un dediği gibi, "gösteri toplumunun işgal ettiği alanlardansa, bakir kalabilmiş tutku çevrelerini keşfetme eylemlerine imkân tanıması" (etilen.net) içindir. Çünkü insanın mutlu olmak için maddi olarak çok şeye ihtiyacı yoktur.

Pil, sanayinin güç kaynağı olarak nitelendirilmiş, ceviz ise doğal ve toplumsal varlığı simgelemektedir. Alegori ve kinayenin oluşturduğu kavramsal çerçevede, yaşamın tümüne yönelik bir müdahale girişimi olarak, dönüştürücü etkisi olan ve geleceğe ilişkin kaygılar taşıyan bir alan olmasına odaklanılmaya çalışılmıştır. Ancak ikisi birlikte yaşamını idame ettirebilir mi? Yoksa ikisinden birini mi tercih etmek zorundayız? Hangisini tercih etmek daha faydalıdır? Ya da bu tercih hakkına sahip miyiz? gibi soruları da akla getiren ve cevap arayan 270 Ceviz 270 Pil'in bir analiz, eleştirel düşünme ve anlama uzamı olduğu belirtilebilir.

Resim 5.15. Hikmet Yetim, 270 Ceviz 270 Pil, fotoğraf, 2018

Resim 5.16. Hikmet Yetim, 270 Ceviz 270 Pil, fotoğraf, 2018

Resim 5.17. Hikmet Yetim, 270 Ceviz 270 Pil, fotoğraf, 2018

Resim 5.18. Hikmet Yetim, 270 Ceviz 270 Pil, fotoğraf, 2018

Resim 5.19. Hikmet Yetim, 270 Ceviz 270 Pil, fotoğraf, 2018

Resim 5.20. Hikmet Yetim, 270 Ceviz 270 Pil, fotoğraf, 2018

5. SONUÇ

19.yy. ile 20. yy.a dair siyasi ve ekonomik koşullar içerisinde sanat alanında yapılan araştırmalar göz önüne alındığında, sanatın her zaman birden fazla işlevi olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte sanatın en büyük işlevinin kendimize ve çevremize ilişkin olarak yeni bir anlayış verecek biçimde kurgusal dünya temsilleri sunması olarak değerlendirmek olasıdır. Bu anlamda önemli olanın yapıtta yaşamın yansıtılması olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır.

Yaşam ve sanat birlikteliğini önemseyen sitüastyonistler gibi, gerek felsefenin gerekse sanatın insan gerçeğini kuşatması ve yaşamın özüyle hesaplaşması gerektiği düşünülmektedir. Kendisini sorguladığı kadar kendi dışındaki dünyayı ve genel olarak da evreni irdelemelidir. Güncel sanat tanımlaması içerisinde günceli haline gelişimizin şimdisi olarak belirttiğimizde, bu haline-gelişler içinde, sanat uğraşısını, çevre-merkez ilişkisi ekseninde yeniden tanımlamak olası görünmektedir.

Bugünün penceresinden bakıldığında, sanat eylemlerinin, gerek ideolojilerin açığa çıkarılması bağlamında gerekse yaşam içerisinde yer alan karşılaşmaların önemi doğrultusunda sitüastyonist harekete ilişkin bir ima taşıdıkları düşünülmektedir.

Bugün görsel alandaki güncel sanat pratiklerinin de kendi gündelik hayatımızı dönüştürmemiz ve onu yeniden okumamıza yönelik bir etki taşıdığı savlanabilir durumdadır. Sitüastyonistlerin asıl meselenin dünyayı değiştirmek olduğu söyleminden yola çıkarak yaşam pratiklerini sanat pratikleri olarak değerlendirmek olasıdır.

KAYNAKLAR

Acemoğlu, D., Robinson, J.A. (2017). *Ulusların Düşüşü Güç, Zenginlik ve Yoksulluğun Kökenleri.* (Çev. F. R. Velioğlu). (Yirminci Baskı), İstanbul: Doğan Kitap. (Eserin orijinali 2012'de yayımlandı).

Akay, A. (2001). *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*. (Birinci Baskı). İstanbul: Bağlam Yayınları

Albayrak, A. (2014). İlişki ve Etkileşim Sirkülasyonu: Anish Kapoor. *Erciyes Üniversitesi Enstitüsü Dergisi*, 1(2), 1-7.

Antmen, A. Sanatın Ateş Hattı:Eleştirel Tavrın Odağı Haline Gelen Yapıt. Web: https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1651/173970.pdf?sequence=1&isAllowed=y adresinden 19 Nisan 2018'de alınmıştır.

Artun, A. (2009). Sanat ve 1968 Baharı – Bir Kronoloji, *Sanat Dünyamız*, 32-47. Web: http://www.aliartun.com/yazilar/sanat-ve-1968-bahari-bir-kronoloji/ adresinden 19 Nisan 2018'de alınmıştır.

Aykut, A. (2016). *Türkiyede Protest Sanat Üzerine Bir İnceleme: Halil Atındere Örneği.* Web: https://www.jasstudies.com/Makaleler/1367200897_3-Do%C3%A7.%20Dr.%20Ayg%C3%BCl%20AYKUT.pdf adresinden 19 Nisan 2018'de alınmıştır.

Baysal, E.Ş., Güzelaydın, E. (2016). *Günümüz Sanatında Yeni-Modernist Söylemler Bağlamında Dönüşen Sanatçı Tipolojisi ve Sanat Eseri.* Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Berger, J.(2010). *Görme Biçimleri.* (Çev. Y. Salman). (Onaltıncı Baskı). İstanbul: Metis Yayınları (Eserin orijinali 1972'de yayımlandı).

Bodson G., Brown, B., Debord G., Knabb K. ve Matthews, J. D. (2008). *Situasyonist Enternasyonel*. (Çev. M. Darende, M. Oflas ve A. Günebakanlı) (Birinci Baskı). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon*. (Çev. N. Saybaşılı). (Birinci Baskı). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik.* (Çev. S. Özen). (Birinci Baskı). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Bozdurgut, Ö.A. (2012). Mekânsallaşan Sanat Yapıtında Figür Olarak İzleyici. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 0(21), 1-21.

Danto, A.C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra*. (Çev. Z. Demirsü). (İkinci Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi. (Eserin orijinali 2010'da yayımlandı).

Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar.* (Çev. A. Ekmekçi ve O. Taşkent). (Birinci Baskı). İstanbul:Ayrıntı Yayınları.

Fischer, E. (2012). *Sanatın Gerekliliği.* (Çev. C. Çapan). (Birinci Baskı). İstanbul: Sözcükler Yayınları.

İnternet: Açıkgöz, E. (2015). Güzelliğin Kölesi, sanatın gerillası: Jan Fabre. Web: http://blog.ifistanbul.com/guzelligin-kolesi-sanatin-gerillasi-jan-fabre/ adresinden 17 Şubat 2018'de alınmıştır.

İnternet: Akman, K. (2005). Sanatın Anti-Teknolojileri Alexander Brener Üzerine Bir Değerlendirme ve "Sanatçı Hakları" Tartışmasına Katkı, 53. Web: http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi53/kubilay.akman_53.html adresinden 19 Nisan 2018'de alınmıştır.

İnternet: Alpyürür, F. Machiavelli'de İktidar ve Korku adlı makale İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü 27. Öğrenci Kongresi Web: http://www.academia.edu/30447243/Machiavellide_%C4%B0ktidar_ve_Korku_ adresinden 19 Nisan 2018'de alınmıştır.

İnternet: Çağdaş Sanatın Önemli İsimlerinden Jan Fabre Galeri Artist. Web: http://www.yapi.com.tr/etkinlikler/cagdas-sanatin-onemli-isimlerinden-jan-fabre-galeri-artistte_46374.html adresinden 19 Nisan 2018'de alınmıştır.

İnternet: Çiçek, M. (2013). Sanat ve Süreç. Web: http://www.sanatatak.com/view/sanat-ve-surec adresinden 19 Nisan 2018'de alınmıştır.

İnternet: Elisson, O. (2014). Çarşamba Portresi: Web: https://www.themagger.com /olafur-eliasson-eserleri/ adresinden 19 Nisan 2018'de alınmıştır.

İnternet: Elmacı, A. (2017). Muhalif Olmak Renkli Olmayı Gerektirir. Web: http://www.artfulliving.com.tr/sanat/ali-elmaci-muhalif-olmak-renkli-olmayi-gerektirir-i-11275 adresinden 01 Nisan 2017'de alınmıştır.

İnternet: İz, K. What is Contemporary Art?, Web: http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-what-is-contemporary-art/554 adresinden 19 Nisan 2018'de alınmıştır.

İnternet: Kanal, A. (2017) Bir Anne Figürü Olarak Örümcek Formu ve 'Maman Heykeli'. Web: http://sanatkaravani.com/bir-anne-figuru-olarak-orumcek-formu-ve-maman-heykeli/ adresinden 19 Nisan 2018'de alınmıştır.

İnternet: Kapitalist Günlük Yaşamın Eleştirisi Olarak Sitüasyonist Erternasyonal. Web: https://etilen.net/kapitalist-gunluk-yasamin-elestirisi-olarak-situasyonist-enternasyonel/ adresinden 19 Nisan 2018'de alınmıştır.

İnternet: Polla, B., Michalakakos, M. (2017). Algı Kapıları 13.1 - 4.3. 2017, Istanbul. Web: http://www.galerinevistanbul.com/wpcontent/uploads /2017/01/Maro_Michalakakos_Digital_Catalogue_download.pdf adresinden 17 Şubat 2018'de alınmıştır.

İnternet: Scopbülten, Ossian Ward, (Çev.Elçin Gen). Mekan Patlaması:Çağdaş Sanat ve Mimarinin Eğlence Endüstrisiyle Suç Ortaklığı. Web: http://www.e-

skop.com/skopbulten/mekan-patlamasi-cagdas-sanat-ve-mimarinin-eglence-endustrisiyle-suc-ortakligi/742 adresinden 19 Nisan 2018'de alınmıştır.

İnternet: Scopbülten. Occupy London, Sanatçı Anish Kapoor'un Evini İşgal Etti Web: http://www.e-skop.com/skopbulten/occupy-london-sanatci-anish-kapoorun-evini-isgal-etti/798 adresinden 17 Şubat 2018'de alınmıştır.

İnternet: Sitüasyonist Mekan. Web: https://ratherdancethantalk.wordpress.com/2011/02/03/169/ adresinden 19 Nisan 2018'de alınmıştır.

İnternet: Sülün, E.N. (2010). Web: http://ebrunsulun.blogspot.com.tr/2010/12/arter-de-beklenen-sergi.html adresinden 19 Nisan 2018'de alınmıştır.

İnternet: Yılmaz, M. Web: http://www.kitaptansanattan.com/kose-yazilari/resim-guncel-sanat-joseph-kosuth/ adresinde 18 Mart 2018'de alınmıştır.

Kahraman, H.B. (2015). *Bakmak Görmek Bir De Bilmek*. (Birinci Baskı). İstanbul: Kapı Yayınları.

Kilimci, P. (2012). *Anish Kapoor'un Mekan ve Malzeme Anlayışı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Lefebvre, H. (2016). *Modern Dünyada Gündelik Hayat.* (Çev. I. Gürbüz). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1998'de yayımlandı).

Marcus, G. (2013). *Ruj Lekesi Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi*. (Çev. G. Koca). (İkinci Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1990'da yayımlandı).

Meral, A., Bozok, N. (2015). Aylak Adam ve Tuhaf Bir Kadın Sokaklarda Gezinirken: Aynı Sokaklar(da) Farklı Deneyimler(le), *Cyprus, folklor/edebiyat*, 21(81).

Meyer, M. (2009). *Retorik.* (Çev.İsmail Yergüz) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 2007'de yayımlandı).

Omay, U. (2009). *Emeğin Kültür ve Manipülasyon Teorisi*. (Birinci Baskı). İstanbul: Beta Yayıncılık.

Sağım, K. (2016). https://kemalsagim.wordpress.com/2016/06/15/sebep-sonuc-iliskisi/ adresinden 19 Nisan 2018'de alınmıştır.

Sharr, A. (2013). *Mimarlar İçin Heidegger.* (Çev. V. Atmaca) (Birinci Baskı). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Shiner, L. (2004/2010). *Sanatın İcadı* (Çev.İsmail Türkmen) (İkinci Baskı) İstanbul:Ayrıntı Yayınları

Tabak, D.K. (2015). *Güncel Sanatın Manipülasyon Yönelimlerine Katkısında Görsel Retorik.* Yayımlanmış Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü, Samsun.

Tunalı, İ. (2011). *Estetik.* 1(Üçüncü Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Eserin orijinali 1979'de yayımlandı).

Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür Politika Modernizm Sonrası Tartışmalar*. (Yirmibirinci Baskı). Ankara: Nobel.

Ward, O. (2012). Mekân Patlaması: Çağdaş Sanat ve Mimarinin Eğlence Endüstrisiyle Suç Ortaklığı. (Çev. Elçin Gen). *Skop Bülten,* Mayıs.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat.* (İkinci Baskı). Ankara: Ütopya. (Eserin orijinali 2006'da yayımlandı).

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı	: Yetim, Hikmet
Uyruğu	: T.C.
Doğum tarihi ve yeri	: 17.11.1971, Lapseki/ Çanakkale
Medeni hali	:
Telefon	:
Faks	:
e-mail	:

Eğitim

Derece	**Eğitim Birimi**	**Mezuniyet tarihi**
Yüksek lisans		
Lisans	Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü	2015
Ön Lisans	Hacettepe Üniversitesi Sağlık Hizmetleri Meslek Yüksek Okulu	1993
Lise	Haydarpaşa Sağlık Meslek Lisesi Radyoloji Bölümü	1989

İş Deneyimi

Yıl	**Yer**	**Görev**

Yabancı Dil

Yayınlar

Hobiler

GAZİ GELECEKTİR..