

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÜNÜMÜZ SANATININ KURUMSALLAŞMA SÜRECİNDE
SANAT YAPITININ DOLAŞIMI VE “STRATEJİ”NİN ROLÜ

AHMET ÖĞÜT

SBE Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Sanat ve Tasarım Programında
Hazırlanan

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. İnci EVİNER, (YTÜ)

İSTANBUL, 2006

İÇİNDEKİLER

Sayfa

RESİM LİSTESİ.....	IV
ÖNSÖZ.....	VI
ABSTRACT.....	VII
1. GİRİŞ.....	1
2. ÖZERK SANAT YAPITI.....	2
2.1 Deneyim.....	2
2.2 Sanat Yapıtının Dönüşümü ve Kavramsal Sanat.....	4
3. STRATEJİ VE TAKTİK.....	6
3.1 ‘Strateji’nin ideoloji ile ilişkisi.....	8
3.2 Strateji ve Etik.....	12
3.2.1 Yanlış Anlama.....	14
3.3 Yeni Stratejiler İçin Bir Olanak.....	16
3.3.1 Kamusal Alan ve Strateji ilişkisi.....	18
3.4 Sanatta İllegal Yaklaşımlar: Avangard Kavramı.....	20
3.5 MacGyverisims ve Jakup Ferri.....	22
3.6 Etnik Pazar.....	24
3.7 Micronations.....	27
4. SANATIN KURUMLARI VE DOLAŞIM STRATEJİLERİ.....	30
4.1 Müze Sistemi ve Sanatçı.....	30
4.1.1 Müze Eleştirisi: Marcel Broodthaers.....	31
4.1.2 Sanat Yapıtı ve Değeri: Hans Haacke.....	33

5.	ULUS DEVLET VE TEMSİL.....	36
5.1	Ulus Sergileri ve Temsil Politikası.....	36
6.	TÜRKİYE’DE SANATIN KURUMSALLAŞMASI VE SANATÇILARIN KONUMU.....	40
6.1	Cumhuriyet Döneminden Günümüze Genel Yapı.....	40
6.2	80’sonrası Türkiye’de Sanatın Dönüşümü.....	42
6.3	Türkiye’de Sanat Kurumlarının Oluşum Stratejileri.....	47
6.4	Türkiyeli Sanatçıların Yapıtlarına Yansıyan Yanı ile Eleştirel Duruş.....	49
7.	SONUÇ.....	51
	KAYNAKLAR	53
	EKLER.....	58
	EK 1: Resimler.....	58
	EK 2: Terimler.....	63
	ÖZGEÇMİŞ.....	65

RESİM LİSTESİ:

- Resim 2.1** Marcel Broodthaers, Casserole and Closed Mussels, 1964.....56
http://www.tate.org.uk/collection/T/T01/T01976_9.jpg
- Resim 2.2** Marcel Broodthaers, Mademoiselle Rivière and Monsieur Bertin, 1975...56
http://www.tate.org.uk/collection/T/T01/T01977_9.jpg
- Resim 2.3** Hans Haacke, A Breed Apart, 1978.....56
http://www.tate.org.uk/collection/T/T05/T05206_9.jpg
- Resim 3.1** Olafur Eliasson, The Weather Project, 2003.....57
<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/eliasson/images/hallsun5.jpg>
- Resim 3.2** Olafur Eliasson, The Weather Project, 2003.....57
<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/eliasson/images/hallsun5.jpg>
- Resim 3.3** Erwin Wurm, Aus der Serie: Self-Service Titel, 1999.....58
<http://www.galerie-altnoeder.com/LiebeWurm.html>
- Resim 3.4** Erwin Wurm, Cahors, 1999.....58
http://www.neuegalerie.at/02/wurm/wurm_e.html
- Resim 3.5** Carsten Höller, 220 volt, 1994.....58
<http://www.instantschavires.com/infos/rienavoir/25/avoir.html>
- Resim 3.6** Carsten Höller, Killing Children, 1992.....59
<http://www.instantschavires.com/infos/rienavoir/25/avoir.html>
- Resim 4.1** Tehching Hsieh, One Year Performance, 1978-1979.....59
<http://www.one-year-performance.com/no1.html>
- Resim 4.2** Tehching Hsieh, One Year Performance, 1978-1979.....59
<http://www.one-year-performance.com/no1.html>
- Resim 4.3** Halil Altındere, Tabularla Dans, 1997.....59
<http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/147.htm>
- Resim 4.4** Hale Tenger, I know People Like This Two, 1992.....61
http://www.sculpture.org/documents/scmag04/may04/webspecials/platt_istanbul.shtml

Resim 4.5 Tellervo Kalleinen & Oliver Kochta-Kalleinen, Micronations, 2003.....61
http://www.mu.fi/micronations/index_suomi.html

Resim 4.6 Jakup Ferri, Save Me, Help Me, 2003.....61
http://www.iksv.org/bienal/bienal9/turkce.asp?Page=Gallery&b=2&i=Jakup_Ferri_Tutun

ÖNSÖZ

Hem sanatçılar, hem de sanat kurumları üzerinden, deneyim, küçük jestler, yanlış anlama, üçüncü alan, mütevazi öneriler, ilişkisel estetik gibi kuramları kullanarak strateji kavramının günümüz sanatında aldığı önemli rolü ele aldığım bu çalışmada bana destek olan, başta tez danışmanım Yrd. Doç. İnci Eviner'e, birçok kaynağa ulaşmamı sağlayan Vasıf Kortun'a ve redaksiyon için Pelin Tan'a teşekkürü bir borç bilirim.

GÜNÜMÜZ SANATININ KURUMSALLAŞMA SÜRECİNDE SANAT YAPITININ DOLAŞIMI VE “STRATEJİ”NİN ROLÜ

Ahmet Öğüt

Sanat ve Tasarım Programı, Yüksek Lisans Tezi

Bu tezin amacı, hem sanat kurumları, hem de bizzat sanatçıların kendileri tarafından stratejinin kullanım biçimlerinin, özellikle 90 sonrası ortaya çıkan tutumlar ve teorilerden yola çıkarak araştırılmasıdır.

Günümüz sanatında artık, bir nesne olarak var olan sanat yapıtı yerini, kurumlar, sanat pazarı ve sanatçı üçgeni içerisinde konumlanan stratejik sanat yapıtına bırakmıştır. Son yıllarda stratejik sanat yapıtı, Mika Hannula’nın üçüncü alan, küçük jestler ve yanlış anlama, Charles Esche’nin mütevazi öneriler, Nicolas Bourriaud’nun da ilişkisel estetik kuramları gibi kuramlar aracılığıyla ele alınmaktadır. Stratejik sanat yapıtının ortaya çıkışı 1960’ların başına kadar gitmektedir. Bu tezde Marcel Broodthaers ve Hans Haacke gibi sanatçıların sanat kurumu eleştirisinden başlayıp, örnek stratejik modeller olarak, Jakup Ferri, Tellervo Kalleinen ve Oliver Kochta-Kalleinen, Erwin Wurm, Carsten Höller, Olafur Eliasson, Hans Winkler, Hale Tenger, Halil Altındere, Tehching Hsieh gibi sanatçıların çalışmaları incelendi.

Ayrıca yeni stratejilere nasıl olanak sağlanabileceği konusunda kamusal alanın kullanımı ve sanatçı inisiyatifleri gibi otonomların gerekliliği üzerinde duruldu.

Anahtar Kelimeler: Strateji, taktik, deneyim, özerk sanat yapıtı, küçük jestler, mütevazi öneriler, ilişkisel estetik.

THE CIRCULATION OF ART WORK AND THE ROLE OF STRATEGY IN THE PROCESS OF INSTITUTIONALIZATION OF CONTEMPORARY ART

Ahmet Ögüt

Art and Design Program, M.A. Thesis

This thesis aims at the exploration of ways of using strategies by the art institutions and the artists themselves while drawing on the attitudes and the theories that emerged after the 1990s.

In contemporary art, autonomous art work as an object is replaced by strategic work of art that is positioned in a triangle of institutions, art market and artist. In recent years, strategic work of art is discussed utilizing the theories such as Mika Hannula's third space, small gestures and misunderstanding, Charles Esche's modest proposals, and Nicolas Bourriaud's relational aesthetics. Strategic work of art emerged as early as the beginning of 1960s. In this thesis, first the critique of art institutions by artists like Marcel Broodthaers ve Hans Haacke, and then the artists such as Jakup Ferri, Tellervo Kalleinen, Oliver Kochta-Kalleinen, Erwin Wurm, Carsten Höller, Olafur Eliasson, Hans Winkler, Hale Tenger, Halil Altındere, and Tehching Hsieh are analyzed to exemplify the strategic models.

Furthermore, the necessity of autonomies such as the use of public space and artist initiatives is emphasized in order to provide new strategies.

Key Words: Strategy, tactics, experience, autonomous work of art, small gestures, modest proposals, relational aesthetics.

1. GİRİŞ

Günümüz sanatında stratejinin önemi, sanatı pazarını işleten kurumların, tüzel kişilerin, büyük etkinliklerin ve mevcut sanat piyasasının sanat yapıtı ve sanatçı ekonomisi üzerindeki etkisinin belirgin bir biçimde artmış olmasından kaynaklanmaktadır. Burada kullanılan anlamıyla strateji, sanatçıların çevreden gelen makulleştirici ve manupule edici yaklaşımlara karşı geliştirdikleri reflekslerin tamamına karşılık gelmektedir.

Bu çalışmada hedeflenen, yakın geçmiş hakkında beylik argümanlar öne sürmekten ziyade, özellikle 90 sonrası değişen ve süre gelen tutumlardan yola çıkarak, özerk sanat yapıtının yerini yavaş yavaş stratejik sanat yapıtına nasıl bıraktığı, avangard olanın günümüzdeki karşılığının ne olabileceği, kurum eleştirisi, illegal ve aktivist tutumların hedefleri gibi sorulardan yola çıkarak, bir yöntem olarak ‘strateji’nin ne tür bir rol oynadığının, kuramlar ve örnekler üzerinden tartışılmasıdır.

İkinci ve üçüncü bölümlerde deneyim kavramı açıklandıktan sonra temel kavramlar, özerk sanat yapıtı ve stratejik sanat yapıtı arasındaki fark üzerinde durulmaktadır. Dördüncü bölümde kurum eleştirisi ele alınıp, Marcel Broodthaers ve Hans Haacke’nin çalışmalarından yola çıkarak sanat yapıtı ve kurum ilişkileri ele alınmıştır. Beşinci bölümde de ulus sergileri ve temsil politikası incelenmiştir. Son bölümde ise uluslararası dolaşım içinde Türkiyeli sanatçıların ve sanat kurumlarının konumunun günümüze kadar nasıl şekillendiği, bir tarihsellik içinde ele alınarak genel bir durum değerlendirmesi yapılmaktadır.

Bu çalışmada yöntem olarak izlenen yol şöyledir: İlk olarak, ‘strateji’nin rolü üzerine son yıllarda üretilmiş teoriler saptanmıştır. Ardından bu teorilere yakın pratikleri olan sanatçıların işleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Ek olarak sanat kurumlarının yapısı üzerinde durulmuş, ideal müze modeli üzerine önermeler ele alınmıştır. Son olarak da Türkiye’de sanatın kurumsallaşma sürecinde sanatçıların nasıl konumlandıkları örneklerle ele alınmıştır.

2. ÖZERK SANAT YAPITI

Özerk sanat yapıtı esas olarak Modernizm ile birlikte ortaya çıkmıştır. Modernizm, sanatı meta değeri, sanatçıyı da ‘dahi’ kavramı ile tanımlayarak özerk sanat yapıtının yolunu açtı. 20. yy. ilk çeyreğinin sonuna kadar kendinden menkul sanat yapıtı, estetik ve kuramsal açıdan kendini tamamiyle kanıtlamış ve hesap vermek zorunda olmayan yapıtı. Peki, kendinden menkul sanat yapıtı tam olarak neye karşılık geliyordu? Kurt Schwitters’in Merzbau’su bu anlamda önemli bir örnektir. Çünkü bu yapıt söz konusu estetik ve kuramsal zemine sahip olmakla birlikte bir yaşamsallığı da barındırmaktadır. Duchamp’ın Büyük Cam’ı da böyle bir yapıttır. Ama yine de bu ilerici yapıtlar bile sanat nesnesini ‘izleyici tarafından izlenen şey’ konumundan uzaklaştıramadı. Çünkü özerk sanat yapıtı alımlayıcı ile arasındaki mesafeyi bir şekilde korumayı tercih ediyordu. Fakat koşullar zamanla değişmiştir. Postmodern tartışmalarının başlamasıyla, artık sanatçıların tutumu ve deneyim önem kazanmıştır. Yapıtın özerkliğinin yerini, sanatçının tutumu ve deneyimin kendisi almıştır. Tüm bunlardan hareketle iki kutubun varlığından bahsedilebilir; Birincisini özerk sanat yapıtı, ikincisi ise kurumsal ilişkiler ve piyasa koşulları içinde kendi konumunu bulan deneyime dayalı stratejik sanat yapıtı.

2.1 Deneyim

Deneyimin günümüzde bu kadar önemsenmesinin ve özerk sanat yapıtının yerine geçmesinin nedeni nedir? Muhtemelen bu dönüşüm sanat yapıtının değişen konumuyla eş zamanlı olarak ortaya çıkmıştır. Artık sanat yapıtı salt bir nesne olmanın ötesine geçmiştir. Sanata nesnel bakış Deleuze’e göre yalın bir tutumdur. Bourriaud ve Hannula da durumu deneyim ile ilişkilendirmektedirler. Hannula, sanat yapıtı ile olan deneyimi ‘üçüncü alan’^{*} olarak açıklarken, Bourriaud da ‘ilişkisel estetik’ kavramını ortaya atmaktadır.^{**} Bu iki kavram da alımlayıcının rolü üzerinden işlemektedir. Deleuze de ‘deneyim’i Fenemologlar

^{*} Mika Hannula ‘üçüncü alan’ kavramını, sanat eseri ve izleyici arasında oluşan özel bir alan olarak tanımlar.

^{**} Bourriaud’ya göre sanat yapıtının ticari niteliği ve anlambilimsel değerinin ötesinde ‘toplumsal aralık’ anlamı vardır. Sergilerin de özgür alanlar yarattıklarını ve gündelik hayatta dayatılan iletişim bölgeleri dışında farklı bir ticaretin gelişmesine olanak sağladığını ifade eder. Bu durumu ‘ilişkisel estetik’ olarak tanımlar.

gibi yaşanmışlığın bir tasviri olarak tarif etmez. Öte yandan Merleau-Ponty (1996) ise sanat yapıtını, derinlik, boyutsallık, uzam, kalınlık, renk gibi okumalarla ele alarak, modern sanat yapıtının metafizik bir anlamı olduğunu iddia eder. Bu durumda Merleau-Ponty'nin yorumunun Modernist bir bakış olduğunu ve Deleuze'un de Postmodernistleri etkilediğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Merleau-Ponty'nin fenomenolojik ve yapısalcı bakışının karşısına, Deleuze, farklı bir 'deneyim' tanımı koyar. Deleuze'un bahsettiği deneyim, Freud'da olduğu gibi bilinçaltıyla ilişkili olan şey değildir. Onların aksine Deleuze'de deneyimin çoğulluğu söz konusudur. Deleuze deneyimi bilinçdışına bağlar. Yaşamayanın sınırlarında gezinen bir deneyimden bahseder. Deleuze'e göre deneyim sıradan bir yaşanmışlık değildir, sıradışı bir yaşanmışlıktır. Ona göre sanat sadece bir ifade değildir, arzuyu ortaya çıkarır.* Bu durumda temel kavramlar; arzu, yapıt, alımlayıcı olarak karşımıza çıkmaktadır. Deneyim tüm bunları bir araya getiren şeydir. Hannula 'üçüncü alan' kavramını, söz konusu deneyimin yaşandığı anı tasvir etmek için kullanır.

Umberto Eco da 'açık yapıt' kavramını ortaya atar ve bu çerçevede sanat yapıtını şöyle tanımlar: "Sonuç olarak sanat yapıtı, farklı açılardan izlendiği ve algılandığı oranda estetik değer kazanır. Bu yapıta özgün özünden uzaklaşmaksızın farklı titreşimler ve yankı zenginliği kazandırır." (Eco, 2001, 10) Eco, yapıtla alımlayıcı arasındaki deneyimi estetik değer ile sınırlandırmış olsa da, yapıttan ortaya çıkabilecek çoğul anlamları imlemesinden dolayı Bourriaud, ya da Hannula'dakine yakın bir tanım yapmıştır.

Yine Deleuze'e dönecek olursak, Francois Zourabichvili'nin de ifade ettiği gibi Deleuze'de de, Foucault'da da olay yoktur olaylar vardır. (Zourabichvili, 2006) Yani deneyim, yoktur deneyimler vardır. Her zaman bir yapıttan çoğul anlamlar çıkabilmelidir. Deleuze ve Guattari, *Felsefe nedir?* kitabının 'Algılam, Duygulam ve Kavram' bölümünde şunu söylerler: "Her sanat için söylenmesi gereken şudur: sanatçı, bize verdiği algılamalar veya görülerle bağlantılı olarak duygularımızın göstericisi, duyguların mucidi, duyguların yaratıcısıdır. Onları yalnızca kendi yapıtında yaratmaz, onları bize verir ve

* Burada, Deleuze'un deneyim üzerine fikirleri, Francois Zourabichvili'nin 3 Nisan 2006 tarihinde Aksanat'ta gerçekleşen Deleuze üzerine konuşması esnasında bahsetmiş olduğu şekliyle geçmektedir.

bizim onlarla birlikte haline-gelmemizi sağlar, bileşimin içine alır bizi.” (Deleuze, Guattari, 2001, 157) Aynı bölümde algılamı da şöyle tanımlarlar: “Algılamın kendisinin de tanımı bu değil mi: dünyayı dolduran ve bizi duygulandıran, bizi haline getiren, duyulur olmayan güçleri duyulur kılmak.” (Deleuze, Guattari, 2001, 163) Özetle artık sanat yapıtı alımlayıcıyı konumlandırış biçimi ile kendini gerçekleştirmek durumundadır. Yapıtın yarattığı algılam ve duygulamlar alımlayıcıyı düşünülmemiş olana, yaşanılmamış olana taşımalıdır. Fakat yapıtın alımlayıcı ile karşılaşması müze, galeri gibi bir takım aracı kurumlar vasıtasıyla olur. Bu durumda artık özerk sanat yapıtından bahsetmek yerine ve yapıtın konumlandığı ve konumlandırıldığı ideolojik pozisyonları göz önünde bulundurmamız gerekir. Özellikle 1980 sonrasında sanat yapıtı, artık küreselleşme ve kurumsallaşma politikaları için birer yatırım aracına dönüşmeye başlamıştır. Bu durumda bir sanatçıya düşen görev inandırıcılığını sürdürebilmesi için kurum politikalarının ve sanat pazarının tuzağına düşmeden gerçekçi bir strateji geliştirmesidir.

2.2 Sanat Yapıtının Dönüşümü ve Kavramsal Sanat

Strateji kavramına bugünkü önemini kazandıran ilk gelişme *Kavramsal Sanat*’ın ortaya çıkmasıdır. *Kavramsal Sanat* tanımı Edward Kienholz tarafından 1950’lerin sonunda ortaya atılmıştır. Ardından 1960’larda Joseph Kosuth ve Sol LeWitt tarafından yeniden tanımlanmıştır. Kavramsal Sanat’a kadar olan süreçte yapıt en eleştirel akımlarda bile sanat nesne olma olma özelliğini korumuştur. Nesne olmasından dolayı özerkliğini de korumuştur. Oysa *Kavramsal Sanat* nesne üretiminin yerini söylemin alması gerektiğini savunmaktadır. *Kavramsal Sanat* ortaya çıktıktan sonra çok kısa sürede evrensel bir oluşuma dönüşmüştür. A.B.D.’de gerçekleştirilen, küratörlüğünü Kynaston McShine’nin yaptığı ilk kapsamlı *Kavramsal Sanat* sergisine *Information*’a 12 ülkeden yaklaşık 100 sanatçı katılmıştır. (Smith, 2003) *Kavramsal Sanat*’ın hızla yayılmasının sebebi temelde sanat yapıtının nesne oluşuna, özerkliğine ve biricikliğine karşı oluşundan kaynaklanıyordu. Yine 1960’larda ortaya çıkan *Fluxus* hareketi de aktivist ve eylemci bir tavır benimsemiş ve özerk sanat yapıtı karşıtı sanatçılara hitap etmesinden dolayı hızla yayılmış ve *Kavramsal Sanat* gibi küresel bir etki yaratabilmiştir.

Roberta Smith (2003) *Kavramsal Sanat*'ın sanat nesnesini olumsuzlayarak tertemiz bir sayfa açtığını söylemektedir. Böylelikle sanatın sınırları ve sanatçının hareket alanı genişletmiştir. *Kavramsal Sanat* öncesinde sanat yapıtı biçimin gölgesinde kalmaktaydı. Oysa *Kavramsal Sanat* alt metinlerin ve çoklu okumaların ortaya çıkmasına imkân tanıdı. Bu aynı zamanda artık sanatçının pozisyonun, siyasi görüşünün, politik duruşunun ve hatta kurum eleştirisinin önem kazanmasına olanak sağladı. Böylelikle artık özerk sanat yapıtının ötesinde başka bir yapıt ortaya çıkmıştı; stratejik sanat yapıtı.

3. STRATEJİ VE TAKTİK

Günümüz sanatçısının pazar ekonomisi içerisinde bir marka ve bir birey olarak varolma yöntemleri, ilk bakışta birbirine benzermiş gibi gözüken ‘strateji’ ve ‘taktik’ kavramları arasındaki temel farklar ile açıklanabilir. ‘Taktik’ sonuca ulaşmak için yapılanlardır. Oysa ‘strateji’, bu yapılanların planıdır. ‘Taktik’ durumlara karşı üretilen refleksle, ‘strateji’ ise birkaç hamle sonrasında hesaplayabilmekle ilişkilidir. ‘Taktik’ belirgin bir şekilde yönetme biçimidir. Temel olarak bir savaş terimidir. ‘Strateji’ ise doğrudan gelecekle ilişki kurmaktadır. Dolayısıyla ikisinin arasındaki temel fark şudur: ‘taktik’ bugünü yönetmekle, ‘strateji’ ise geleceği planlamakla ilgilidir.

‘Strateji’nin, Türk Dil Kurumu (2006) sözlüğünde bir ikinci anlamı daha vardır: “Bir ulusun veya uluslar topluluğunun, barış ve savaşta benimsenen politikalara en fazla desteği vermek amacıyla politik, ekonomik, psikolojik ve askerî güçleri bir arada kullanma bilimi ve sanatı, sevkülceş”. Bu ikinci anlamın ulusal bir manevrayla bağlanması oldukça ilginçtir. Yukarıdaki tanım daha çok ‘taktik’e uygun bir tanım olabilir ama yine de bu iki kavramdan birinden birini tanımlamak için fazlasıyla didaktik kalmaktadır. Michel de Certeau ‘taktik’in çalışanların ve ‘strateji’nin ise yönetenlerin yöntemi olduğunu söylüyor. (De Certeau, 1994, 39) Tam bu noktada bu iki kavramı bir üçüncü ile ilişkilendirmek gerekir; Pierre Bourdieu’nun (2000) ‘habitus’ kavramı. Bourdieu, ‘habitus’ kavramını sınıfsal konumdan dolayı içselleştirilmiş eğilimler olarak tanımlar. Bütün pratiklerin ya da yapılan hareketlerin sosyal yapıdan etkilendiğini söyler. Demek ki habitusümüzü belirleyen şey toplumsal pozisyonumuzdur. Peki bu pozisyonumuz kemikleşmiş bir konum mudur? Yoksa tarafımızdan biçimlendirilebilir mi? Burada akla gelen ilk soru şudur: Michel de Certeau’nun belirttiği gibi ‘strateji’ bir üst yapı, ‘taktik’ de bir alt yapı kavramı mıdır? Evet, iki kavramın da sınıfsal yapılarla doğrudan ilişkisi vardır ama yine de ortada daha karmaşık bir formül olduğu kesindir.

‘Strateji’, ‘taktik’e göre daha zamansaldır ve mesafe ile ilgilidir. Tıpkı labirentte olduğu gibi. Labirent de eylem mekâna ve zamana yayılır. Bir sanatçının var oluşu tam da bu yayılabilme yetisi ile tanımlanabilir. Bu anlamda zamana yayılma bir sanatçı için devam

etmek, sürdürmek anlamına gelir. Sanatçı geçmiş ve gelecekle sezgisel bir ilişkiler bütünü kurmak durumundadır. Örneğin zaman-strateji ilişkisinin paradosini bilenen iki sanatçının işlerinde karşılaştırmalı olarak ele alınabilir: Tehching Hsieh'nin 'One Year Performans'ları ve Erwin Wurm'un 'One Minute Sculpture'ları. 1974'e kadar ressam olarak çalışan Tehching Hsieh, aynı yıl kaçak olarak Amerika'ya gelir. Orada kaldığı ilk dört yıl boyunca etkileyici bir fikir bulabilmek üzerine düşünür ama hiçbir sonuca varamaz. 1978'de ilk bir yıllık performansını yapmaya karar verir; bir yıl boyunca atölyesinden çıkmayacaktır, sanat üzerine hiçbirşey düşünmeyecek, üretmeyecek, sadece yaşayacaktır. Erwin Wurm ise 'bir dakikalık heykel' serilerinde, gündelik objeler ile (muz, portakal, kova, sandalye, kalem v.s. gibi) insan bedenini kullanarak, ironik kompozisyonlar tasarlar. Bunlar kolaylıkla tekrarlanabilecek minik ama görsel performanslar dizini gibi okunabilir. Sanatı anlık ve teknik olarak basit bir aktiviteye dönüştürür. Sonuçta her iki sanatçının işleri de zamanı teknik bir eleman olarak kullanır ve yapıtta fikri ön plana çıkarır. Tehching Hsieh'in performansları akıl almaz bir zorlukla bir yıl kadar uzun sürmesine rağmen, Erwin Wurm'un bir dakikalık heykelleri geçiciliklerine rağmen aynı güçte etki yaratır. Erwin Wurm kısa ama keskin refleksler ve de bunları sürekli çoğaltmasıyla kendine özgü bir strateji (Mika Hannula'nın ifade ettiği "küçük jestler siyaseti" Wurm'un tutumuna uygun bir tanımdır.) benimserken, Tehching Hsieh, iradeyle savaşındaki gücünü büyük bir emekle zamana yayarak gösterir.

'Strateji'nin gelecekle, 'taktik'in de bugünle ilişkisini doğru anlamak gerekir. 'Strateji'nin gelecekle ilişkisi bir garantiyi ya da konforu hedeflemek değildir. Bu ayrımları daha iyi kavrayabilmek için Mika Hannula'nın şu sözlerini hatırlamakta yarar var: "İnsan kalbinin derinliklerine yönelik bu harikulade iç görüyü oluşturan fantastik an, bir yere varmak için çaba göstermemizin gereksizliğini ima eder; zaten oraya varmışsınız. Ortasındayızdır, dağınıklığın, problemin, oyunun ortasında." (Hannula, 2005, 110) Demek ki labirente girmek için hazırlık yapmaya gerek yoktur, zaten labirentin içinde durulmaktadır. Çünkü labirent hem geçmiş, hem gelecek, hem de şimdiki zamandır. Oysaki geleneğin öğrettiği tam tersidir. Bataille'nin yakındığı şey de budur: "Geleneğin sefaleti, gelecek kaygısı ile birlikte, var olabilen zayıflığa bel bağlamasından ileri gelir. Gelecek kaygısı ise cimriliği yüceltir; herşeyi harcayan ön görüszüzlüğü mahkûm eder. Öngörüü kapsayan zayıflık ise,

şimdiki zamanda zevk alma ilkesine karşı çıkar. Geleneksel ahlak cimrilikle uyum halindedir ve kötülüğün köklerinin anlık zevk tercihinden beslendiğine inanır. Cimri ahlak adaletle polis arasındaki uyumu sağlar. Hazzı tercih eden insan baskıdan nefret eder. Adaletin paradoksu, cimri ahlakın onu baskının cenderesine sokmasından kaynaklanır; cömert ahlak için adalet herkesin alacağını alması, adaletsizliğin kurbanı olanların yardımına koşulmasıdır. Bu cömertliği olmasaydı adalet kendi varlığını sürdürebilir miydi? Ve kim onun, her an şarkı söylemeye hazır olduğunu söyleyebilirdi?” (Bataille, 1997, 65) Gelecek kaygısını ön plana çıkaran cimri ahlakı ‘taktik’i hatırlatır. ‘Taktik’ garantidir ve öngörülere karşıdır. Tıpkı kurumsal yapılar gibi. Oysa sezgi ya da Bataille’nin kullandığı ‘öngörü’, kendi ekonomisini riskle döndürür. Her zaman bir açık kapı bırakır. Taktik ise garantici normlarla işler ve açık kapı bırakmamaya gayret eder. Devlet ve adalet kavramlarında olduğu gibi güvenceyi önceller.

3.1 ‘Strateji’nin ideoloji ile ilişkisi

‘Strateji’ ve ‘taktik’ kurumsallaşmayla ilişkili kavramlardır. Yani ‘Strateji’, sanatçıların müze ekonomisine, fuar ekonomisine, büyük sergi ekonomisine ilişkin bina ettiği reflekslerin tamamıdır. Bu iki kavramı günümüz sanatındaki yeri ve önemi üzerinde durmak, şu an ki sanat ekonomisini kavrayabilmek için hayati bir önem taşımaktadır. Bu anlamda yerleşik sisteme karşı en büyük mualif kırılma 1989’da duvarın yıkılmasıyla olmuştur. Esche, (2005) 1989’da komünist bir alternatifin çökmesinden sonra sanatın evvelki rolünden oldukça farklı bir rolü işgal etmeye başlamasından söz eder. Öte yandan Babias da (2005) 80’lerin sonunda sanat pazarının krize girmiş olduğundan ve 90’ların başından itibaren yeni ekonominin etkisiyle pazarın kendini toparladığından ve resim gibi öldüğü farz edilen sanat dallarını hayata döndürdüğünü söyler. Aynı zamanda Babias 90’larla birlikte türeyen politik sanatın ikilikleri üzerinde de durur. Babias bu sözde politik sanatı şöyle özetler: “Burjuva temsil sistemine hapsolmuşken gözle görülen odur ki sanata politik anlamlar yüklenmesi ve politikanın stratejik kullanımı, kültürel sermaye veya modanın ürettiği motivasyonlarla ortaya çıkmaktadır.” (Babias, 2005, 285) Burada önemli bir ayrım yapmak şarttır. Bazı kesimler, sanatın dünyayı dönüştürebilmesinin tek yolunun militanlık derecesine varan bir örgütlenmeyle mümkün olduğunu savunmaktadır. Yani

sistemin içinde yer bulan en radikal motivasyonlar bile, sonuçta sistemin içindedir ve hiçbir mualif gücü yoktur, hatta bir modanın ürünüdür deyip kesip atmak o kadar kolay değildir. Buna karşın bir terör timi kurmak da bir o kadar çözümden uzaktır. Marius Babias, militanlık fikrinin 60'lı yılların sonlarından itibaren solcu ve bohem sanat çevrelerinde yayılmaya başladığını ve 70'lerin başında Andrea Baader ve Ulrike Meinhof tarafından kurulan RAF 'Şehir Gerillaları' fikriyle durumun iyice radikalleştiğini söyler ve şöyle anlatır: "Sonuçta kendilerini devrimci olarak biçimleseler de sözde teröriste dönüştüler." (Babias, 2005, 284) RAF hareketi, 'strateji'nin bir anda 'taktik'e dönüşüp nasıl amacından sapabileceğine iyi bir örnektir. Babias kültürel ve politik süreçlerin karışmasını stratejik olarak üçe ayırır; birincisi sanat tarzı olarak aktivizm, ikincisi sanatçılar ve aktivistler arasındaki işbirliği ve üçüncüsü de aktivist manifesto olarak sanat. (Babias, 2005) Bu üç hareket biçimi de yukarıda bahsedilen çelişkiyi barındırır. Babias da sanatçının metalaştırılmış konumunu reddetmenin artık yeterli olmadığını ifade etmektedir. Babias'a göre çözüm şudur: "Ne kadar ileriye gitmeye hazırız" sorusunu sormakla birlikte özünde politik meşruiyet ve kendi kültürel algılayışını talep eden, durmaksızın kendini yenileyen burjuva temsil kavramının eleştirisidir." (Babias, 2005, 289-290) Peki sistemin buna cevabı ne olacaktır? Maurice Blanchot da bu durumun tarifini şöyle yapar: Sistem bir aşırıyla karşı karşıya kaldığı zaman, kendisini aşan bu şeyi yasaklamak suretiyle içine alır ve bu şekilde de "kendisini kendisinin dışına taşır". (Maurice Blanchot, L'entretien infini, 292) Oysa Agamben bu tarifi çok daha karmaşık olduğunu söyler: "Dışarıda kalan şeyler, yasaklanma ya da kapatılma yoluyla değil, hukuk düzeninin geçerliliğinin askıya alınması suretiyle içeriye alınır." (Agamben, 2001, 29)

Elbette burada, bizim ele aldığımız uluslararası sanat sisteminden çok daha genel bir sistemden bahsedilmekte. Ama açıkça görülebilecek bir benzerlik vardır. Bilindiği üzere birçok sanatçı sistemi tamamiyle karşısına alacak bir politika izlemez. Gerçekçiliğini sistemin içinde makulleştirilmiş bir radikallikle sürdürmeye çalışır. Sistem için önemli olan sanatçının tutumundan ya da söyleminden çok, en kadar uzun süre dolaşımda kalabildiğidir. Yani sistemi çökertmek için sanatçının bir saatli bomba olması yeterli değildir, gerekmez de. Ancak bütün sanatçıların bir anda üretimi durdurması ve dolaşımı terk etmesi gibi absürd bir durum bunu başarabilir. Böylelikle temel paradoks saptanmış

oluyor; sanatçı ne kadar radikal olursa olsun kendi üretimiyle sistemin de hayatta kalmasını sağlamış olup, sistemin de kendini devam ettirmesini sağlamaktadır. Üretim ve dolaşım sistemin hayati kaynakları rolünü üstlenir. Sanatçılar da bunun kadrolu çalışanları olurlar. Carlos Basualdo bu ilişkiler ağını şöyle özetler: “Kesin olan bir şey varsa o da sistem, eğer ortada dolaşımda olan bir sanatçı varsa ve belli bir yatırım da varsa, yani koleksiyonerler ve müzeler yapıta sahipse, bu elbette sanatçının olabildiğince uzun dolaşımda olmasını istemeleriyle sonuçlanır. Tabii yatırım açısından en karlısı bu olacaktır. Biraz fazla bilinen bu formülü bir kez daha tekrarlamak istemiyorum, fakat bir sanatçıya yapılan para yatırımı aynı sanatçıyı diğer kurumlar için de sergilenmesi çekici hale getirmektedir. Kastettiğim batılı sanat kurumlarımdan oluşan sanat çevresi. Bu kısmen şu anlama gelir; eğer bir sanatçı satın alınıyorsa yani yapıtları koleksiyonerler tarafından toparlanıyorsa ortada para yapmak için başvurabileceğin bir takım yerler var demektir. Öte yandan çok şaşırtıcı bir şey ama Batılı olamayan ülkelerden gelen sanatçılar çok daha fazla sergilenir ve onlar en fazla özel koleksiyonlar tarafından alınır, çok azı kurumlar tarafında alınır. Bu çok ilginç, bence hala müzelerin yaptığı yatırımlar daha garanti ve geleneksel temellere dayanıyor.” (Basualdo, 2004, 58)

Basualdo’nun bu saptamalarının üzerinde durulmasında yarar var. Basualdo iki kriterle durumu özetliyor. Yani sanatçının sistem içindeki pozisyonunu sürdürmesi için iki gereksinim var diyor; birincisi koleksiyonlara dağılmış yapıtları olması, ikincisi de büyük kurumlarda yapıtlarının sergilenmiş olması. Bu şu anlama geliyor, sanatçının yapıtlarının birbirine referans olması yerine kurumların ya da koleksiyonların birbirlerine referans olması gerekmektedir.

Bu absürd işleyiş bir bakıma sanatçıyı kontrapiyede bırakan bir durum öngörür. Uzakta olan sanatçı buna en uygun olana sanatçıdır. Yani başından dolaşımın dışındadır. Sergiler için gidip geçirilen birkaç gün bu mesafeyi ortadan kaldırmaya yetmemektedir. Yine de bütün bu saptamalar oldukça genelleştiricidir ve bu yüzden yanıltıcıdır. Tekil örneklerle bu mesafenin gerçekten kırılabileceği bir gerçektir. Boris Buden uzak diye tabir ettiğimiz Doğu’nun sol eğilimli sanat üretimi yaptığını, fakat bu üretimin köklerinin de esasen

Batı’da olduğunu söyler.* Yani bu zaten Doğu’ya paket olarak önceden gelmiş birşeydir. Bu saptama bizi ‘Batı, Doğu’yu bir deneyim alanı olarak görür’ tümcesine götürüyor. Savaşlar ve kaos ortamı haritada yerini yine Batı sayesinde değiştirmiştir, bakışlar Balkanlar’a ve Orta Doğu’ya kaymıştır. İki yıllık bir zamana yayılan *The Balkan Trilogy* projesinin Rene Block ile birlikte küratörlüğünü yapan Natasa Ilic bu konuda şunları söyler: “Berlin Duvarı’nın yıkılmasından sonra başlayan mücadele aslında Avrupa’ya, Avrupa Birliğine, Nato’ya, vb. ‘dahil’ olma mücadelesidir ve Balkanlar’daki savaşlar bu mücadelenin en gürültülü ifadesidir. Arap Dünyasında Beyrut’un ve Doğu Blok’unun ve Yugoslavya’nın tüketim cenneti oluşlarındaki benzerlik ve tabii ki birbiri ardına yaşanan savaşların çok basitçe ‘etnik ve dini nefretle geçen yüzyıllara’ dayandırılması, etnik sorunlarla açıklanması ve savaş sonrasının normalleşmenin travmaların rafa kaldırılması olarak yaşanmasıdır. Son yıllarda İstanbul, Beyrut, Zagreb, Saraybosna, Prishtina veya Diyarbakır gibi şehirlerde çağdaş sanatın sosyal düş kırıklıklarının ve kolektif travmaların rahatça ifade edilebilmesi için nasıl çabaladığı ve başarılı olduğu gözler önündedir. (...) Biz, politika ve coğrafya arasında gidip gelen kültürel zeminle ve Avrupa’nın uzak bir köşesinde olmanın getirdiği kimlik bunalımları, oraya ait olup olamama ve bunun etrafında dönen ideolojik tartışmalarla ilgileniyorduk. (...) Yeniden Keşfedilmesi gereken Balkanlar değil, Avrupa’nın kendisidir. Ve biz de düşündük ki ‘Balkan Sanatı’ tam da Avrupa’nın temelindeki evrensel sanatın merkezindeki ayrılığı tekrar bize gösterdiği için anlamlıdır.” (Krsic - Ilic, 2004, 15-17)

Şark’taki güncel sanat üretimleri bir yandan Batının ısmarlama egzotik nesnesi olarak kolaylıkla dolaşıma girme tehlikesi (fırsatı) yaşarken, bir yandan da kendi kendinin farkına varma fırsatı buldu.

Edward Said Şarkiyatçılık kitabında söze başlamadan önce “dünya eşit olmayan iki yarımdan, Şark ile Grap’tan oluşur” yanılgısından kaçınılması gerektiği konusunda uyarıda bulunur. (W. Said, 2004, 24) Boris Buden de aynı sorundan yakınır: “Dünya kesinlikle

* Boris Buden’in “Komünizm Sonrası Doğu’da Benjamin’in “Üretici Olarak Yazar” makalesini Yeniden Okumak”, adlı makalesinden alınmıştır. Çeviren: Balca Egener. Erişim : www.resmigorus.blogspot.com [06.01.2006]

bilgiye sahip olanlar ve bu bilgiyi öğrenmesi gerekenler diye ikiye bölünmemiştir.” (Buden, Erişim: www.resmigorus.blogspot.com, [06.01.2006]) Yani Garp, dünyanın merkezine Şark’tan daha yakın değildir. O yüzden Şark’lı kişinin kendini uzakta konumlandırması farazi bir inanıştır. Temel sorun gerçekte olmayan ‘merkez’in icadıdır. Bir Avrupa bienali olan Manifesta’nın altıncısının Kıbrıs Rum Kesimi’nde yapılıyor olması ya da Basualdo’nun dediği gibi son yıllarda özel koleksiyonerlerin daha çok doğulu sanatçıların işlerini satın almaya başlamaları bu konuda ipucu verebilecek örneklerdendir. Günümüzde kültürel alanlarda Doğu’ya doğru yönelmiş aşırı merak, ilgi ve talep ilk bakışta bir günah çıkarma girişimi gibi görünse de sömürgeci geleneğin izlerini taşır; *keşfetme, tanıma ve ele geçirme*. Zizek; “Doğu Avrupa’da Komünizmin dağılması Batı’yı niye o kadar büyüledi?” sorusunu sorup, şöyle cevap verir; “Batı’nın bakışını bu denli büyüleyen şey, Demokrasi’nin yeniden icat edilmesiydi. Batı Doğu Avrupa’da kendi kayıp köklerini, kendi kayıp özgün ‘demokratik yaratıcılık’ deneyimini arıyor.” (Zizek, 1999, 143) Zizek burada kirlenmiş bir empatiden bahsediyor. Ötekiyi ‘zorla anlama’ politikası da, Yeni Köktenciler’in dünya barışı ve demokrasi başlıkları altında ürettikleri de, işte bu kirlenmiş empatinin ürünü. Özellikle merkez dışından gelen sanatçının duruşu ile ilgili kilit nokta da sanatçı tarafından bu ısmarlama talebe karşı takınılan tavırla şekillenir. Sanatçı etiketlenme tehlikesi ile arasındaki mesafeyi kendisi belirler ve katıldığı organizasyonlar, kimler tarafından desteklendiği ve sergi metinlerine kadar her şey belirleyici unsurlardır. Bu durumda genel politikalar açık ve net olduğuna göre takınılması gereken tutum, Şark’lı yahut Garp’lı bir sanatçı olarak değil, tekil pozisyonlarla stratejiler geliştirmektir.

3.2 Strateji ve Etik

Nicolas Bourriaud, (2004) günümüz sanatının herhangi kültürel ve siyasal projeye açılımının olmadığını, yıkıcı yönlerinin de hiçbir kuramsal zemine oturmadığını iddia etmek kadar saçma birşey olamayacağını söylüyor. Bourriaud’un savunduğu gibi elbette özellikle güncel sanatı bu kültürel ve siyasal zemin üzerinden okumak şart, fakat devletlerin ve kurumların zaman zaman kültür politikaları dahilinde bunu yönlendirmeye varacak kadar müdehaleci davranışlarının gözden kaçırılmaması gerekiyor. Bourriaud, sanat yapıtının konumunu Karl Marx’dan ödünç aldığı ‘toplumsal aralık’ deyişi ile şu

şekilde tanımlıyor: “Toplumsal aralık, bir insani ilişkiler uzamıdır; bir taraftan az ya da çok uyumlu ve açık olarak global sistemin içinde yerini almışken, bir taraftan bu sistemin içinde egemen olanların dışında başka mübadele olanakları olduğu fikrini uyandırır.” (Bourriaud, 2004, 79) Ona göre sanat yapıtının ticari niteliği ve anlambilimsel değerinin ötesinde ‘toplumsal aralık’ anlamı vardır. Sergilerin de özgür alanlar yarattıklarını ve gündelik hayatta dayatılan iletişim bölgeleri dışında farklı bir ticaretin gelişmesine olanak sağladığını ifade eder. Mika Hannula da karşılıklı iletişim ve etkileşime dayanan özerk bir ‘üçüncü alan’dan bahseder. Hem Bourriaud’un ‘ilişkisel estetik’, hem de Hannula’nın ‘üçüncü alan’ kavramından şu sonuca varılabilir: Sanat fiziksel bir deneyimdir ya da Bourriaud’un söylediği gibi bir karşılaşma halidir. Yani her yapıtın, her sanatçının ve her izleyicinin kendine ait bir konumu, bir alanı ve bir mesafesi vardır.

Peki, empatiyi nasıl anlamamız gerekir? Mika Hannula’nın “Nasıl Kaybedeceğini Öğrenmek” adlı metninde bu önemli deneyimden şöyle bahseder : “Ona doğru hareket etmemiz gerekir- onun üstesinden gelmeliyiz ve aynı zamanda onun sayesinde üste çıkmalıyız. Bu risk almakla ve kendini aptal durumuna düşürmek için kendi kendine izin vermekle ilgilidir. Geri tepmeye meyilli bir karşılaşmaya çalışarak ve rahat, güvenli zeminden ayrılmakla ilişkili bir şeydir. Yine bu bir etik sorundur ve empati hakkındadır. Bu sadece kararsızlık ve belirsizlikle alakalı olan ve seni eleştirel şekilde düşünmeye zorlayan bir şey değil, hem de yapıcı bir şekilde yapmak için seçtiğin şeyin ne olup olmadığı, ne yaptığın ve kim olduğunla da ilgilidir.” (Hannula, 2004, 56)

Burada bizi daha çok ilgilendiren, Hannula’nın arka arkaya sıraladığı ipuçlarıdır; Risk alma endişesi, kendini fazla ciddiye alma tehlikesi ve güvenli bir zeminden ayrılma korkusu. İşte bütün bunlar sistemin içinde bir şekilde yer etmiş her sanatçının endişeleri ve paranoyalarının sebebidir. Ama Hannula tam da bu endişelerin sanatçının hareket alanını daraltan, cesaretini kıran şeyler olduğunu söylüyor. Hannula temel bir ikilikten bahseder; “Bir yandan bu durumların bir parçası olduğumuzu hissetmekteyiz hatta bir parçası olmak istemekteyiz; diğer yandan da eleştirel bir mesafe edinme ihtiyacı duyarız. Tıpkı mükemmel ‘aşk/nefret’ ilişkisinde olduğu gibi” ve çözüm olarak; “Geliştirilmesi gereken şey, odaklanmayı ve yapılacak şeylerin değişimini takip eden eleştirel ve yapıcı bir

mesafedir.” (Hannula, 2004, 58) önerisini sunar. Nasıl ki metinler metinlerarasılıkta üretiliyorsa, konumlar da konumlararasılıkta üretilir. Bu yüzden Hannula’nın ima ettiği ‘mükemmel aşk/nefret ilişkisi’ bir paradokstan çok gerekliliktir. Konum aynı zamanda bir mesafeyi temsil eder ve sistem de birbirinin içine geçmiş mesafeler ağıdır denebilir.

3.2.1 Yanlış Anlama

Ötekiyi bir yere konumlandırarak bir duruş oluşturmak kötü politikaların alanıdır. Bu minvalde Agamben’in ‘içleyerek dışlama’ kavramının üzerinden durulması ve tartışılması gerekir. O, Batı siyasetinin temel ikiliği’nin ‘dost – düşman’ ikiliği değil; ‘çıplak hayat - siyasal varoluş’ ve ‘dışlama – işleme’ ikilikleri olduğunu söyler. (Agamben, 2004) Mika Hannula da karşıdakini şiddetle anlamaya çalışmanın bu estetiğin bir parçası olduğunu ima eder:

“Benim görevim ‘yeniden ve yeniden’ anlamaya olan ihtiyacımızın oluşturduğu dayanılmaz baskın görüşten kaçmak. Fakat bu arzuya karşın, benim duruşumla, ortak saygı ve karşılıklı birbirimizi tanımaya ulaşmak veya biraz olsun yakınlaşmak için anlamayı ummayan fakat bunun yanında ortak alanların oluşturduğu gerçekliklere daha yakın ve bu gerçekliklerle ilişkili bir tavır ile başlangıç yapmalıyız. Ve bu duruş ‘yanlış anlama’ tavrıdır. Tam bu noktada ‘anlama’ ve ‘yanlış anlama’ kelimelerini kullanırken ne demek istediğimi anlatmak için durmalıyım. Benim için anlama, gerçekçi değil, tehlikeli bir amaç ve iddia. Bu kelime öyle güçlü bir ön koşul barındırıyor ki, herhangi bir tartışma ve şiddet sonucunda zorla ya da zorla olmasa da her iki taraf birbirini anlamak zorunda... Dahası, anlamanın bu baskın olumsuz görüşü etrafında yol alırken, bu süreci iktidarın bir aracı, kontrol etme, kategorize etme ve yargılamak isteği olarak algılamalıyız.” (Hannula, 2004, 62)

Meselenin nasıl da Foucaultcu bir terminolojiye bağlandığını son cümlede görülebiliyor. İktidarın politikası çok nettir: Kazanmanın politikası. Kaybetmenin politikası ise iktidar dışında kalanların politikasıdır ya da en azından olmalıdır. Kaybetmenin politikası kaybetmeyi hedeflemekle ilgili değil, onu öğrenmekle ilgilidir. Risk ise bu noktada kaybetmenin politikasının temel prensibi olarak karşımıza çıkar. Deleuze ve Parnet de

Diyaloglar kitabında yanlış anlamadan şöyle bahsederler: “Proust demiştir ki: ‘Güzel kitaplar yabancı dildeymiş gibi yazılmışlardır. Her sözcüğün altına biz kendi imgemizi, kendi anlamımızı koyarız, bu da yanlış anlamlar yaratır. Fakat güzel kitaplarda yapılan tüm yanlış anlamlar güzeldir.’ Bu okumanın iyi biçimidir: Yapılan her yanlış anlam iyidir, yeter ki yorum olmasın, fakat kitabın içeriğini çoğaltsın, kendi dilinden bir başka dil çıkartsın.” (Deleuze - Parnet, 1990, 24)

Bir nevi ‘tanrıçılık oyunu’ oynayan Olafur Eliason, bunun gerçekten bir oyun olduğunun farkında olan nadir sanatçılardan biridir. Hayal kırıklıklarının en büyüğü onun tam da bulmayı istediği şeydir. Doğaya ve tanrıya meydan okur. Eliason geçici bir yanılsama yaratır. Güneşi taklit eder ya da bir şelaleyi. Baştan başaramayaçağı belli olmasına rağmen yine de insanları etkilemeyi başarır. Görkemli ve etkileyici bu yanılsama izleyiciyi yapıtı ‘anlama’ gayretinden uzaklaştırıp, etkisi altında bırakır. Onun çalışmaları ile, kamusal alanda insanların yardımına misyoner edasıyla yetismeye, onlarla empati kurmaya çabalayan ‘mesih sanatçı’ anlayışının tepeden bakışının cisimleşmiş ve anıtlasmış halinin ironik eleştirisine tanık oluruz. Carsten Höller de birçok işinde ironik yollarla ‘anti empati’ yi kullanır. Höller yaptığı tersten okuma ile ‘tanrıçılık oyunu’nu ile empati güdümlü ‘mesih sanatçı’nın pozisyonunun inandırıcılıktan ne kadar uzak olduğunu tekrar gözler önüne serer. *Killing Children III* serisinden 1994’te gerçekleştirdiği *Kinderfalle* adlı yerleştirmede önünde şekerler bulunun bir piriz kullanmış, 1992’de de *Hard, hard to be a baby* (Riemschneider, Grosenick, 2001, 56) adlı çalışmasında da bir köprünün korkuluklarının üstüne salıncak yerleştirmiştir. Esasen Höller’in bu tutumu, sanatçının pozisyonunun ve vizyonunun başkaları * tarafından manipüle edilmesi girişimlerini ortaya çıkarma isteğine dayanır.

Sanatçı Hans Winkler de çoğu işini kamu ile arasındaki olası yanlış anlamalar üzerinden kurgular. Bunlardan en ilginçini Almanya’da gerçekleştirir. Almanya’da uzun yıllardır gerçek bir ayıya rastlanmamıştır. Bunun üzerine bir arkadaşı ile birlikte ayı kostümü

* Burada başkaları derken devlet, izleyici, kurumlar, genel ahlak yapısı v.s. kastediliyor.

giyerek çıkıp dağlarda dolaşırlar. Uzaktan gören birçok kişi onları gerçek ayı zanneder ve gazeteler ‘yaşasın ayılarımız geri döndü!’ gibi başlıklarla haberi insanlara duyurur. Bu sevinç küçük çaplı bir infial yaratır. Ardından Winkler gazetelere ‘onlar ayı değil bizdik’ diye bir mektup yazar. Gazete sahipleri onu ciddiye almaz ve inanmazlar, bunun üzerine Winkler bu kez arkadaşıyla birlikte dağda ayı kostümlerinin başlıkları koltuklarının altındayken çektiirdikleri bir fotoğrafı yollayıp olaya son verir. Gazetelerden biri de Hans Winkler’in telefon numarasını baş sayfada yayınlayarak, telefonunun bloke olmasına neden olur. Bu çalışmada kilit nokta yanlış anlamadan çok ‘anlama’ ile ilişkilidir. Hannula ‘yanlış anlama’ kavramını kullanırken bunun da yanlış anlaşılabilceği ihtimali üzerine; “Öncelikle yanlış anlamayı anlamanın tersi gibi göstermek istemiyorum. Bunun yerine, bu kavram anlamının gereksizliği ve ardından da herhangi bir insan ilişkisinde yer alan anlamının ezici eksikliği ile ilgilidir.” (Hannula, 2004, 38) diyerek olaya açıklığı getirir. Anlama arzusu, kendi istediğimiz gibi anlama arzusunu da beraberinde getirir. Batı Balkanlar’ı, Orta Doğu’yu ve en nihayetinde bütün dünyayı anlamak istediği gibi anlamaya koşullanmıştır. Tarih yazımı bunun en açık kanıtıdır.

3.3 Yeni Stratejiler İçin Bir Olanak

Sanatçı için konukseverlik*, belirli bir kurumsal çerçeveyi kendine mekân belirleyip, izleyiciyi ziyarete kabul etmesi midir, yoksa kamusal mekanın keşfederek izleyiciyi kendi mekanında ağırlaması mıdır? Her iki şekilde de bu ağırlama merasimi aslında zannedildiği gibi konuğa teslim olunan an değildir. Tam tersi onun etki altına alınabileceği yegâne andır. Konuğu ağırlamak, mekânı ya da alanı ziyaretçinin içeride gezineceği bir boşluğa çevirmekten daha ötesi anlamına gelir. Bu bütünüyle sanat mekânını ya da kamusal mekânı siper edini, geleni püskürtmekten öte bir durumdur. Kapalı alanlar hareket alanını kısıtlayan, amaca ve niyete ulaşmayı engelleyen alanlar değildir. Bir apartman dairesine bu anlamda bir rol biçilebilir mi? Apartman daireleri hiç de zannedildiği gibi masum ve özel alanlar değildir. Kentin içine nüfuz etmiş her türlü aktivist kominitenin faaliyetlerini gerçekleştirdikleri alanlardır. ‘Apartman dairesi’ sahte para basımı, radikal dini gruplar, fuhuş, uyuşturucu, yasadışı siyasi örgüt oluşumları gibi ‘tekinsiz’ durumların türediği

* Burada konukseverlik ingilizcedeki karşılığı “hospitality” yerine kullanılmıştır.

tehlikeli özgürlük alanları olarak tanımlanabilir. Ankara'nın Demetevler semti, İstanbul'da Fatih çevresi ve özellikle Tarlabası gözden kaçmayacak örneklerdir. Peki, sistemi tehdit eden bütün bu oluşumların kendi görünmez şebekelerini kurabilmelerine olanak sağlayan apartman dairelerini hâlâ 'özel' alanlar olarak tanımlamamız mümkün mü? Elbette ki değildir; bunlar 'yeni kamu' alanlarıdır.

Küçük kapalı yaşam alanları aktivist sanatçılar için gerçekten stratejik bir model olabilir mi? Lefebvre'in 'sosyal mekân' olarak adlandırdı durum tam da buna karşılık gelir. Bu konuda Nermin Saybaşı şöyle bir saptama yapıyor: "Bu yeni mekân kavramı,* mekânın durağan değil, tersine bitip tükenmez, sonu gelmez bir biçimde üretim süreci içinde olduğuna gönderme yapıyor. Lefebvre, kullandığı 'mekânın üretimi' (production of space) terimi ile, kentin ve mekânın düzenlenmesinin saf bir edim ya da doğal bir olgu değil, tam aksine politik, ekonomik ve sosyal bir süreç olduğunu vurguluyor." (Saybaşı, 2005, 90) Türkiye'de mekân üretimi tam olarak ne özele ve ne de kamusala tekabül etmeyen bambaşka bir alana tekabül eder. Sanat mekânının stratejik olarak yeniden üretimi ve bir sosyal mekâna dönüştürülmesi fikri için gerekli ilham, Türkiye gibi bir ülkede gündelik hayat pratiğinden edinilebilir. Uğur Tanyeli (2005), 'Kamusal Mekân-Özel Mekân: Türkiye'de Bir Kavram Çiftinin İcadı' başlıklı yazısında sözü geçen kavram çiftinin tamamiyle ithal olduğuna değinir; "Daha çarpıcı olan, "private"ın "has" biçimindeki karşılığı. Osmanlıca 'has', 'özel'in mi yoksa 'kamusal'ın mı karşılığıdır? Yanıt çok yalın: Hiçbirinin." (Tanyeli, 2005, 200) Tanyeli'nin bu sözleri batılı anlamda kamusal - özel mekân çiftlemesinin Türkiye'ye doğrudan taşınmasının yersiz bir gayret olduğuna işaret ediyor. Tanyeli konuya şöyle açıklık getirir: "Osmanlı dünyası toplumsal alanı da, fiziksel çevreyi de söz konusu terim çiftinin tanımlayabileceğinden daha karmaşık bir biçimde kavramlaştırıyor. Örneğin, toplumsal bağlamda özel ve kamusal yaşamın burada Batı Avrupa'da olduğu biçimde bir kutupsallık oluşturdıkları söylenemez. O terimlerle adlandırmakta ısrar edilirse, Osmanlı'da kamusal yaşamın kamusal olduğu kadar özel ve özel olduğu kadar da kamusal olduğunu söylemek gerekecektir." (Tanyeli, 2005, 201)

* Nermin Saybaşı yeni mekan kavramı derken, Lefebvre'in "Sosyal Mekan" kavramını kastediyor.

Tanyeli'nin yazının devamında bahsettiği gibi Osmanlı evlerindeki haremlik-selamlık ayrımları, her evde bulunan avlular, özel ve kamusal ayrımının kesin çizgilerle yapılmadığını, çok daha katmanlı bir sistemle çözüldüklerini gösteriyor. Köyden göç edip apartman dairelerine yerleşen ailelerin merdiven boşluklarını -yarı kamusal bir alana- dönüştürmeleri, çamaşırların asılması, dairelerin dış kapılarının önünde, merdiven geçişlerinde apartman piknikleri yapılması, ayakkabıların kapının dışında bırakılması gibi alışkanlıklar, Osmanlı'dan bu yana süre gelen avlu (kamusaldan özele geçiş) geleneğinden kaynaklanması şaşırtıcı değildir. Tanyeli de avluyu bir ara konum olarak görür: "Avlu tüm hücrelerin ortak kullanımındadır. Onu bu katmanlaşma içindeki birincil toplumsallaşma mekânı olarak tanımlamak yanlış olmaz." (Tanyeli, 2005, 203)

Tanyeli bir başka önemli konuya da değinir; Türkiye'de kamusal alan tanımı devlet tarafından yapıldığını söyler. Ayrıca Türkiye'de kamusal alan tanımının devlet üniversiteleri ve devlet kurumları ile sınırlı kaldığını, geri kalan diğer adı konmamış alanların da hala Osmanlı zihniyet yapıları içinde olduğu gibi, 'hiç kimseye ait olmayan alan' olarak algılandığını ifade eder. (Tanyeli, 2005, 206)

3.3.1 Kamusal Alanın Kullanımı

Türkiye'de bir kamusal mekân tanımı yapmak gerekecekse Lojmanlar, Devlet Hastaneleri, Bakanlık Binaları, Okullar, Ordu Evleri v.s. gibi devleti temsil eden kurumlar ve yine döşeme taşlarla ya da asfaltla kısmen otoritenin kontrolü altına alınmış ara bölgeleri akla getirmek gerekecektir. Tanyeli'nin dediği gibi geri kalan alanlar halkta devlet güvenceli kamusal mekâna oranla tekinsizlik duygusu uyandırır. Tanyeli saptaması şöyledir: "Türk insanı kamusal mekân içinde varlık kazanmak istemekte, ama orada bulunmaktan hala korkmaktadır. Türkiye'de kamusal mekân hala tanımsız, tanımsız olduğu için tekinsiz, tekinsiz olduğu için korkutucu, o nedenle onun içinde ancak grup güvenliğine sığınarak yer bulmak mümkün." (Tanyeli, 2005, 206) Daha ilginç olanı sokağın tekinsiz olduğu fikrinin yanı sıra apartman dairelerinin daha da tekinsiz olduğu gerçeğidir. Bu durumda mesele tekinsizlik durumu değil, onunla yüzleşme biçimidir. Sanatçı İnsiyatifi mekânlarının azlığı,

kurumsal güvence altında açılan galerilerin çokluğu tekil otonomların yeterince oluşmadığının göstergesidir.

Esasen sanat mekânı da herhangi bir mekân gibi dönüştürülebilmeli, kendi bağlamı içinde deneyselleştirilebilmelidir. Rirkrit Tiravanija, bu meseleyi sorunsallaştıran, atlanmaması gereken sanatçılardandır. Sanatçının işlerinde izleyici ve yapıt arasında çekilmiş bir sınır yoktur. Onun yapıtlarında eserle izleyici yan yana durmaz, içiçe durur. İşi izleyicinin salt varlığından inşa eder. Durum artık bir koşullanmanın ötesindedir. Nicolas Bourriaud, Tiravaniya'nın bir sergisi hakkında; "Serginin anlamı, tıpkı somut gerçekliğini kazandığında anlamını da kazanan bir yemek tarifinde olduğu gibi, 'topluluğun' ondan ürettiği kullanımdan çıkar: Gündelik hayatın edimlerinin gerçekleştiği mekânlar, sanat işleri, yani nesneler haline gelir. (...) Tiravaniya, tıpkı bir sinema yönetmeni gibi, oyuncularını belli bir davranışa adapte olmaya yönlendirerek, arkasında basit bir yemek tarifi ya da artıklar bırakmadan önce mutfakta çalışarak, önce etkin sonra da edilgen kişiliğe döner. Bir ölçüde umulmadık, temel karakteristiği devingenliği olan bir ilişkisel estetik, yani olan bir toplumsallık yaratır." (Bourriaud, 2004, 72) derken olayı en kısa yoldan tarif etmiş olur. Galeri de bir yaşam alanıdır ve oraya giren her kimse girişte, kapıda gerçek yaşam alanından kopmuş sayılmaz. Tıpkı dışarıda olduğu gibi içeriye de "tekinsiz" bir ortam gerekmektedir. Tiravaniya da bu koşulları yaratmaya çalışır ve izleyici ile işini içiçe konumlandırır. Öteki türlü sergi mekânı ile dışarı arasındaki ilişki yitirilir. Zizek, bu ilişki yitimini şöyle betimler:

"Dışarıdan araba küçük görünür; içine girerken bazen klostrofobiye kapılırsınız, ama içine girdikten sonra araba çok daha büyük görünür ve kendimizi gayet rahat hissederiz. Bu rahatlık için ödenen bedel, 'içeri' ile 'dışarı' arasındaki her türlü sürekliliğin yitirilmesidir. Bu süreksizliğin kanıtı, pencereyi birden bire indirip dış gerçekliğin, maddi mevcudiyetinin bütün yakınlığıyla bize çarpmasına izin verdiğimiz zaman üstümüze çöken tedirginliktir." (Zizek, 1999, 135)

Tiravaniya'nın çalışmalarının temelini oluşturan göçebelik, gerçek yaşantısının da temelini oluşturur. Rirkrit, tüm bunlarla ilişkili olarak bir mekân olarak 'yolculuk' kavramının

üzerine de gider. Bir yandan havaalanı ve sergi mekânı arasındaki yolculuğunu filme çekip sergilerken, bir yandan da kendisini müzeye götüren arabayı sergiler. Bununla da kalmaz stüdyosunu bir müze’de yeniden inşa eder, bir kentteki apartmanını başka bir kentte yeniden inşa eder ya da bir galeriye mutfak kurup, izleyicilere Çin usulü hamur tatlısı ikram eder.

Sanatçı nihayetinde kendi alanını yaratıyor ve o alanın kapısından içeri girildiği anda etkisini gösteriyor. Bourriaud, Rirkrit’in sanatının her zaman vermek ve bir mekân açmak ile ilgili olduğunu vurgular. Trivanija sahte bir ev sahibi gibi hareket eder. Gittiği mekânı sahiplenir, bir çırpıda orada yurtlanır ve hemen harekete geçer. Bourriaud da Trivanija’nın konusunun hiçbir yere yerleşmeden dünyada nasıl yer alacağı olduğunu, bitmemiş hala sürmekte olan bir metin olduğu söyler.

3.4 Sanatta İlegal Yaklaşımlar: Avangard Kavramı

Avangard yaklaşımların kökleri Dadaizm’e kadar gider. Avangard hareket ilk olarak Zürih’te Cabaret Voltaire’de bir araya gelen Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck ve ardından André Breton ve Kurt Schwitters gibi sanatçıların girişimleri ile ortaya çıkmıştır. Bu fikir ve düşünce devrimini 1942’lerde Isidore Isou’nun girişimleri ile Romanya’da ortaya çıkan Lettrism ve 60’larda da Situationistlerin ruhu pekiştirir. Yine 60’larda Fluxus Sanatçıları en aktivist ve deneysel etkinliklerini gerçekleştirirler. Böylelikle sanatı aktivistlere daha da yaklaştırırlar. 60 ruhu ile birlikte yaşanan çıkış, Kavramsal Sanat’la birlikte teorik bir altyapıyı da gözeterek devam eder. Vito Acconci, Gina Pane ve Chris Burden gibi sanatçılar canlarına kastedecek derecede bedenlerini kullanarak dönemin en avangard örneklerini ortaya koymuşlardır. Ama o zamanlarda avangard kuram için maksat, klasik tabuları yıkmak ve sanatın özgürleştirilmesi üzerine kuruludur. Öte yandan o dönemlerde günümüze yakın bir mantıkta sistemi eleştiren illegal sanat yapıtları ve aksiyonları da ortaya çıkmıştır. Bunlar genel olarak sistemin sınırlarının dışına çıkabilmiş, herhangi bir kurumsal çerçevenin içinde yer almamış kendine özgü yapıtlardır. Sırf bu yüzden bu tip yapıtlara genel geçer sanat tarihi kitaplarında kolay kolay rastlanamaz.

Kamunun içine sızan bu sanatçılar arasında Gianni Motti, Francis Alys gibi sanatçılar sayılabilir.

Sitüasyonist hareketin en önemli teorisyenlerinden Guy Debord, avangard akımların rolünün, nerede görünürlerse görünsünler, bu insanları ve bu deneyimleri birbirine bağlamak olduğunu, bu tür grupların ve projelerin tutarlı temelini birleşmesine yardımcı olduğunu söyler. (Debord, 2004, 126) Birbirinden kopuk ya da tekil olarak var olan her direniş, avangard oluşum ya da eylem bir şekilde birbirine eklenmektedir. Debord amacına ulaşmış bir eylemden şöyle bahseder: “Kendimizi bizim tam onayımızı alan birkaç eylem örneği ile sınırlayalım. Caracas’taki bazı devrimci öğrenciler bir Fransız sanat sergisine silahlı saldırı düzenlediler ve beş tabloyu alıp götürerek, daha sonra politik mahkûmların serbest bırakılması karşılığında geri vermeyi teklif ettiler. Yasa kuvvetleri tabloları Winston Bermudes, Luis Monselve ve Gladys Troconis’le giriştikleri silahlı çatışma sonucu geri aldı (...) Gauguin’in ölümünden (‘Her şeye cesaret etme hakkını temellendirmeye çalıştım’) ve Van Gogh’un ölümünden bu yana, düşmanları tarafından ele geçirilen yapıtları kültürel dünyadan herhalde Venezuelalıların bu eylemi kadar onların ruhlarına sadık bir eylem görmemiştir. 1849 Dresden isyanı sırasında Bakunin, asilere müzelerden tabloları alıp, saldırganların buna rağmen ateş edip etmeyeceğini görmek üzere şehrin girişindeki barikatlara yerleştirmelerini önermişti, ama önerisi kabul edilmedi. Caracas’taki bu çarpışmanın geçen yüzyılın devrimci ayaklanmasının en yüksek notlarından biriyle nasıl bağlantı kurduğunu, hatta daha da ilerilere gittiğini görebiliyoruz.” (Debord, 2004, 127) Söz konusu eylemin trajik hikâyesi, sanatın meta değerinin ne kadar gerçek dışı olduğunu ve avangard tutumların bunu gerçek hayatla yüzleştirme ve bir amaç ile taçlandırma çabasının ne kadar gerçek ile içiçe girebileceğini göstermektedir.

Gerçek anlamda avangard kişi kimdir? Hans Haacke, avangard kişiyi şöyle tanımlar: “Avangard denen kişi de, kültürel/siyasi çevresinin belirlediği sınırların en iyi ihtimalle kıyısından çalışır, ama hep o sınırların izin verdiği alan içinde kalır. ‘Sanatçılar’ da, sevenleri ya da düşmanları da, hangi ideolojiye bağlı olurlarsa olsunlar, sanat sendromunun birbirinden habersiz ortaklarıdır ve birbirleriyle diyalektik ilişki içerisindeyler. Hepsi o çerçeve içinde işini görür, çerçeveyi kurar, çerçevelenir.” (Haacke, 2005, 218) Haacke’ye

haklılık payı veren şey, avangardın günümüzdeki diskurunun iyice başkalaşmış olmasında yatar. Yani artık günümüzün avangard kişisi de sistem tarafından yönlendirilmiş ve meşrulaştırılmış durumdadır. Bu durumda sorulması gereken soru şu olmalıdır; ‘daha yeni ne yapılabilir’ sorusundan ziyade ‘sanat aracılığıyla hayat nasıl dönüştürülebilir’ sorusunu sormak. Mesela Alexander Brener’in erken dönem işleri, bu olasılıklar konusunda yüreklendirici işlerdir. Zaman içinde bu aktivist tutumunu değiştiren, kendini sisteme teslim eden Oleg Kulik gibi sanatçılar da vardır. Yine de doksanlardaki Rus Avangardı, son avangard hareket olarak tanımlanabilir.

3.5 MacGyverisims ve Jakup Ferri

Jakup Ferri’nin geleneksel Kosova sanatındaki sıradışı konumunun ve keyif verici üslubunun açıkça ortada olması, yapıtlarını bir dünya sanatçısının yapıtları gibi mi, yoksa bir Kosovalı sanatçının yapıtları gibi mi okumak gerektiği konusunda tereddüte düşülmesini engelliyor. Ferri’nin, işlerini ne milliyetçi bir refleksle, ne de ulusaşırı stereotiplerle bezemediğini kolaylıkla anlaşılabiliyor. Kosova sanatının tehlikeli sınırları içinde Jakup Ferri’nin aşırı milliyetçi tuzaklara düşmeden kendini konumlandırış biçiminin ciddi bir önem taşıdığı ortadadır.

Jakup Ferri’nin derdi hiçbir zaman acıyı resmetmek, savaştan kalma travmaları tekrar gündeme taşımak olmamıştır. Bunun nedeni Ferri’nin işlerinde nefretten çok arzu ile besleniyor oluşudur. Kendisini merkeze koyan mizah anlayışı, milliyetçi bir tutuma imkân tanımamaktadır. Özgün mizahı hem onun hem de izleyicinin yüzünü geleceğe döndürür. Seyhun Babaç’ın *Allahım Lütfen Beni Çok Ünlü bir Sanatçı Yap* adlı yapıtındaki önerme gibi, Jakup Ferri’nin *Save Me, Help Me* (2003) ya da *Three virgins* (2003) videolarındaki takıntılı adaptasyonu da geleceğe, uzak olana, merkeze ve esas garpa meydan okuyuşunun bir sonucu olarak ortaya çıkar.

Ferri genelde işlerinde kendini ana karakter olarak kullanır. Tıpkı esinlendiği sanatçı Mladen Stilinoviç gibi. Mladen Stilinoviç, 2005 yılında Slovenya da 1973-1983 yılları arasında gerçekleştirmiş olduğu yapıtlarını sergilemiştir. Stilinoviç sergisini eski

fotoğraflar, müdahaleler, mukavvalar, bez parçaları üzerine işlenmiş ya da yazılmış aforizmavari sloganlar, tümceler ile doludur. Mladen Stilinoviç'in rahatlığı, pratik üretim biçimi, malzemeyi devrimci kullanışı, fluxus ruhu, kavramsal ağırlığı dikkat gerektiren bir derinliğe ve içeriğe sahiptir. Kullandığı malzemelerin hafifliğine ve uçuculuğuna rağmen Mladen Stilinoviç, sergisini gövde gösterisine dönüştürmektedir. Jakup da Mladen Stilinovic gibi bir sanatçıdan esinlenmiş. Stilinovic'in 1992'de *İngilizce bilmeyen sanatçı, sanatçı değildir* diye bir beze nakışla işlemiş olduğu işine bir saygı gösterisi olarak *İngilizce bilmeyen sanatçı, sanatçı değildir* (2003) videosunu çekti. Bu videoda İngilizce bildiği kelimeleri ve cümleleri ardarda sıralayarak konuşmaktadır. Video boyunca bütün anlamsız konuşmaları anlamlı bakışlarla süslemektedir. Ferri şu sorunun cevabını vermektedir: İngilizce bilmeden nasıl sanatçı olacaktır? Elbette biliyormuş gibi davranarak. Bu tutum *Three Virgins* videosunda da var. Adı geçen videoda Yoko Ono ile John Lennon'un fırtınalı aşkının arasına sızmaya çalışıp, 'Jakup, Jakup' diye ikisinin arasındaymış gibi bağırmaktadır. Ferri 'mış' gibi davranarak bütün dünyayı bir anda ayağına getirmeyi başarmaktadır. Bunun için profesyonelce üretilmiş yüksek bütçeli sanat işleri yapmasına gerek olmadığına farkındadır. Kameranın önündeki de, arkasındaki de kendisidir. Kendiyle kolaylıkla dalga geçebilmektedir, çünkü toplumsal gerçeklikle yaşadığı öznel gerçeklik arasında özgün bir dil kurmanın yolunu keşfetmiştir. En önemlisi takıntıları yoktur, o yüzden kendi gerçekliği altında ezilmemektedir. Oysa onun gerçekliğinin dayattığı öğretisi şudur: 'Sen, sanat tarihinden çok uzakta, kendi şehrine, kendi mahallene, hatta kendi odana hapsedilmiş birisin. İmkânsızın peşinde koşma, çünkü ondan çok uzaktasın.' Fakat Jakup Ferri çoktan kendi gerçekliğine meydan okumuştur.

Jakup Ferri'nin çalışmalarında neden bahsedilmektedir? Temel olarak fiziksel bir imkânsızlıktan bahsedilmektedir. İçinde bulunulan coğrafyanın sanat tarihinden uzaklığı ve bütün diğer fiziksel imkânsızlıklardan da bahsedilir. Oysa Sade ve Macgyver* karışımı

* Macgyver 1985-1992 yılları arasında televizyonda yayınlanmış TV dizisinin hem adı hem de ana karakteri. Macgyver (Richard Dean Anderson) her bölümde çetin bir tuzağın içine düşürülür, fakat pratik zekâsı, kimya, matematik zekâsı ve teknik yeteneği sayesinde içinde bulunduğu zorluktan her defasında kurtulmayı başarır. Fransızca, Almanca, İtalyanca ve Rusça bilen Macgyver tam anlamıyla bir problem çözücüdür. Macgyver'in çözümleri her zaman bir yemek tarifi gibidir. Az malzemeyle (bir ip, hortum, tel parçası, az bir miktar

mucit Ferri, bir anda kendi oturma odasından küçük bir el kamerasıyla dünyayı ele geçirip, ‘fiziksel imkânsızlığın’ ölümünü ilan etmiştir. Bir anda Ono ve Lennon’un bir parçası olur ya da bütün dünya küratörleriyle masaya oturup pazarlığa başlar, bununla da yetinmeyip onlarla kendi dillerinde hesaplaşır. Kendini sanat tarihinde dilediği yere ve zamana hiç tereddüte düşmeden dilediği şekilde konumlandırabilir. Malzeme ve sunum onun için bir engel olmaz. Ferri’nin kendine sorduğu ve başkaları tarafından da sorulması gereken soru şudur: İçinde bulunduğun koşulları nasıl dönüştürebilirsin? Tıpkı Sade’in kalemi ve kağıdı elinden alındığında hayal gücünü durduramadan yoluna devam etmesi; kalem yerine dışkısını kullanması yahut Macgyver’in sadece bir toplu iğne ve tel parçası sayesinde kapana kısıldığı yerden kurtulmayı başarması gibi. Ferri de bir yandan Kosova Projesine kısılıp kalmadan Kosova’da yaşamaya devam etmektedir. Uzak, Jakup için artık herşeyi imkânlı kılan yanı başındaki şeyden başka birşey değildir. O kafasındaki haritanın peşine düşer. Bu harita Calvino’nun da tanımladığı gibi, duruk olmanın ötesinde bir anlatı düşüncesi taşır içinde. Ferri de kendi coğrafyası ve uzak coğrafyalarla kurduğu ilişkiyi kendine özgü anlatımla biçimlendirmektedir. Ultra-milliyetçilikten beslenen kalıplaşmış coğrafya tanımlarından uzak durup, daraltılmış sergi konseptlerinin ya da Balkan sergilerinin içine kısılıp kalmadan çalışmalarına devam etmektedir.

3.6 Etnik Pazar

Özellikle son yıllarda *Ethnic Marketing* olayın içinden veya dışıdan dahil olunması kaçınılmaz bir süreç olmuştur. İranlı küratör Tirdad Zolghadr, 2004 yılında Geneva’da 2006 yılında da Tahran’da *Ethnic Marketing* adında bir dizi sergi gerçekleştirdi. Zolghadr, Zürih’te yaşayan İranlı bir küratör olarak, iki kutuptan da olaya bakabilecek bir pozisyona sahiptir. Zolghadr’ın yaptığı serginin kataloğunda “Sekiz adımda *Ethnic Marketing*’in kolay yolu” başlıklı bir metin yer almaktadır. Metnin alt başlığı da aynen şöyle

kimyasal, v.b. akla gelebilecek bir dolu malzeme) en etkili çözüme ulaşmanın yolu MacGyverisims’den geçer. Bu TV dizisi o kadar etkili olur ki, 80’lerin sonuna doğru bir evin garajında iki çocuk kendi kendilerine bomba yaparlar ve kazayla bombayı patlatırlar. Çocuklardan biri hayatını kaybeder. Hayatta kalan diğer çocuk bombayı Macgyver TV dizinin bölümlerinden birini izlerken öğrendiklerini açıklamıştır.

geçmektedir: ‘Kendi Bariyerlerini satış fırsatlarına dönüştürmeniz için bir rehber’. (Zolghadr, 2006) Sekiz adımda *Ethnic Marketing*’in kolay yolu için gerekenler şunlardır: ‘Durumsal Estetik’, ‘Global Aciliyet’, ‘Stratejik Gereklik’, ‘Sınıf Silinmesi’, ‘Raporcunun Dönüşü’, ‘Eleştirel Teori’, ‘İyileştirme’ ve ‘Mecburi Yaratıcılık’. Bu blöfçü rehberin temel dayanağı ise şudur: Olası arz ve talebe göre takınılabilecek tutumlar, faydaları ve zararları. İlk bakışta her ne kadar ironik bir rehber gibi gözükse de tamamiyle gerçekte var olan sistemde işleyen belli başlı taktikleri gözler önüne sermektedir. Örneğin ‘Durumsal Estetik’ taktiği modası geçmiş bir şey için yeni bir kimlik ya da alt metin tasarlayıp yeniden pazara sunmaktır. Örneğin sportif kırmızı kot pantolonlu, hafif uzamış sakallı, Alman ya da Dutch aksanlı bir küratör, samimi, ciddi, çeşitliliği sorgulayan, şairane oyunsuluk içeren ama hiç bir şekilde mizahı karıştırmayan sanatçıları tercih eder. Eğer bayan küratörümüz büyük kazaklar ve düz taban ayakkabılar giyiyorsa, uzun saçları varsa ve rakip küratörlerle ‘emperyalistler’ diye alay ediyorsa, bu bayan küratör folklorik olandan post-ironik olana kadar her türlü sanata ilgi gösterir. Bu koşullarda sanatçı, beklentilere uygun yapıtlar üretirse şöyle faydaları olacaktır: “Geniş bir zamana yayılan ürün yatırımı, geniş networklar ve zincirlenmiş bir biyografinin ötesinde sanatsal özgürlük.” Ama böyle bir taktik şöyle riskler de taşımaktadır: “Geçmişteki marketlerin izleri geri gelip sanatçıyı avlayabilir. Çözülmez zıtlıklar birbirini devredışı bırakır, sanatçı da bir şekilde izleyicisiz kalabilir.” (Zolghadr, 2006, 93)

İkinci taktik ise ‘Global Aciliyet’ taktiğidir. ‘Global Aciliyet’ blöfçünün rehberinde yazdığı gibi ekonomi siyasetinden modaya, mutfak kültüründen yönetim yapılarına, kavramsal sanattan üniversite seminerlerine her yerde karşımıza çıkacak bir beklentidir. Özellikle ortadoğu ya da uzakdoğuda devlet politikaları kültürel ve siyasal zeminde ‘Global Aciliyet’ zihniyeti üzerine kuruludur. Garbın şarka bakışındaki klişelik de globalleşme metodlarını zorunlu gibi gösterir. *Ethnik Marketing* rehberinde yerli Avrupalılar için Mambo’nun Marsilya’da olması, Cheeseburger’in Basra’da olması ya da peçeli kadının Mars çubuk yiyiyor olması tuhaf bir şekilde yerli avrupalı için hala heyecan vericidir. Rehberde şöyle geçer: “Globalleşmenin globalleşmesi, toplumsallaşmanın heyecanının yayılması-bildiğimiz kadarıyla bir eşğin üzerinde durmakta- yeni gelişen bir şeydir. Burada kullanışlı olan şey ‘paradoks’tur. Avrupa yerlisi için peçeli bir kadın Mars çubuk yiyiyorsa bu onlar

için bir paradokstur. Retorikte, paradoksun anlamı, turistik olarak alınan birşeyin, gerçekliğinin sorgulanmadan dönüştürülmesidir. Yani paradoks sıradışı gözükse de bu görsel etkiye, eskiye ait gündelik hayat inaçları, fikirleri aşılanmaktadır.” (Zolghadr, 2006, 94)

Az gelişmiş Garp’lı devletlerin kültür politikaları da yukarıda ‘paradoks’ olarak geçen kavramı ‘sentez’ olarak tanımlamak ve bir araç olarak kullanmak taktiği üzerine kuruludur. Burada ‘sentez’ en banal ve klişe anlamıyla doğu-batı sentezi, yerli-yabancı sentezi gibi alt başlıklarla sınırlı bir anlam taşımaktadır. Rehberde bir sanatçı ‘Global Aciliyet’ ihtiyacına karşılık vermenin şöyle faydaları olacağı yazar: “Acil ihtiyaç duyulan, gezegende çok kapsamlı bir aydınlatma yaratacak bir şey olarak sanatçının çalışmalarına ilgi artacaktır.” Taşdığı risk de şudur: “Globalleşme histerisi, sanat eleştirisi için elbette iyi bir fırsat. Fakat üzerine çok gidilirse, siyasal bir geri tepmeye yol açacaktır.” (Zolghadr, 2006, 94)

Daha sonra sırasıyla diğer adımlar gelir. 3. Adım olan ‘Stratejik Gereklilik’ *Ethnik Marketing* Makamlarının ısrarcılığına karşı kesinlikle önemlidir. 4. Adım olan ‘Sınıf Silinmesi’ de her türlü sınıf tanımında sakınmayı gerektirir, çünkü *Ethnik Marketing* Makamları yine kümeleştirici tutumlarla taleplerde bulunmakta ısrar edeceklerdir. 5. Adım ‘Raporcunun Dönüşü’dür. Blöfçünün rehberinin en taktiksel adımıdır. Rehberde şöyle yazar: “Burada yalanlar küçük satışlar için müthiş fırsatlardır.” (Zolghadr, 2006, 97) 6. adım ‘Eleştirel Teori’dir. Rehberde göre, sanatçılar bu tip bir taktik ile politik kredilerle grup sergilerinde yer alabilme fırsatı yakalayabilirler. 7. adım ‘İyileştirme’. Sanatçı bir misyoner kimliğine bürünerek bir çok sergide kendine kontenjan açtırabilir. 8. adım ise ‘Mecburi Yaratıcılık’tır. Sergilerin sıklığına göre ve aradaki zaman darlığına rağmen çabuk ve aceleyle yaratıcılığın hızlandırıldığı bir taktiktir. Pek çok ünlü sanatçı talep yoğunluğunu yan işlerle karşılamaktadır.

Bütün bu taktikler sonucu ortaya çıkması muhtemel sanat yapıtlarını şu kategorilerde başlıklandırabiliriz:

-Aşırı karikatürize edilmiş politik işler.

- Doğrudan mesaj kaygısı güden politik işler.
- Çok daha dolaylı anlatımlarla politik ya da sosyolojik konuların işlendiği çalışmalar. -İlk bakışta otobiyografik görünen ama temelinde toplumsal travmaları işleyen işler.
- Estetik kaygılarla oluşturulmuş ama yine de politik bir içerik yüklenmeye çalışılan işler.
- Etnik kimliklerden beslenen ötekilikten kredisini sağlayan politik doğrucu işler.
- Kurum eleştirisini sürdürmeye çalışan yarı ehlileştirilmiş, radikal görünümlü işler.
- Cinsel kimlik sorununu ele alan yarı otobiyografik işler.
- Karşı-milliyetçi işler.
- Ünlü sanatçılar tarafından üretilen satış kaygılı işler.
- Yan işler.
- Zaman yetersizliğinin eseri olarak yetiştirilmek amacıyla ortaya çıkmış işler.
- Malzeme ve teknik olanaksızlıktan dolayı tamamlanamadan piyasaya sürülmüş işler.

3.7 Micronations

Stratejik sanat yapıtı bambaşka formlarda ortaya çıkabilir. Bazen eylemsizlik (Bkz. Tehching Hsieh) bazen vandallık (Bkz. A. Brener), bazen gözlemci (Bkz. Sophie Calle), bazen aktivist (Bkz. Hans Haacke) ve hatta bazen bir kamusal proje (Bkz. Superflex, Gianni Motti) olarak ortaya çıkar. Ama tüm bunlar sistemin içinden ya da sistemi karşısına alarak ortaya çıkmış eylem biçimleri ve stratejilerdir. Oysa bunların dışında başka bir strateji daha vardır ki, bu zamana yayılan ve geniş çaplı bir çalışma gerektiren bir stratejidir: Sistem içinde sistem kurmak. ‘Mikro devlet’* fikri bu anlamda oldukça oyunsal, mutevazi, düşündürücü ve hatta zaman zaman harekete geçirici bir stratejidir. 2003 yılında Helsinki, Finlandiya’da, sanatçılar Tellervo Kalleinen ve Oliver Kochta-Kalleinen *Micronations* adlı bir proje gerçekleştirdiler. Tellervo Kalleinen ve Oliver Kochta-Kalleinen bu projeye, aynı stratejiyi benimsemiş, ama birbirinden haberdar olmayan, dünyanın farklı bölgelerinde ortaya çıkmış ve kendini devlet olarak ilan etmiş illegal örgütlenmeleri bir araya getirdiler. ‘Mikro devlet’ başkanları, Helsinki’de gerçekleşen bu buluşma sonucunda bir protokol toplantısı ve basın toplantısı gerçekleştirdiler. Sonrasında yayınlanan *Mikronations* kitabında Sezgin Boynik, Mika Hannula, Susan Kelly gibi yazarların metinleri, tartışmalar,

* Burada Mikro devlet Micronation’ın türkçe karşılığı olarak kullanılmaktadır.

mikro devletler hakkında tanıtıcı bilgiler ve sürece dair dökümanlar yayınlandı. Mikro devletlerinin en önemli ortak özelliği, hepsinin kendine ait bir kurumsal kimlik, bir yönetim biçimi, bir vatandaş modeli, pasaportu ve hatta bayrağı olmasıdır. Bu projeye davet edilen ve protokol toplantısına katılan mikro devletler; *SEALAND*, *KREV – The Kingdoms of Engaland – Vargaland*, *LADONIA*, *NSK – Neue Slowenische Kunst*, *TRANSNATIONAL REPUBLIC* ve *SOS –State of Sabotage*'dı.

2 Eylül 1967'de kurulan *SEALAND* devleti İngiltere'nin doğusunda kuzey denizinin merkezine yakın bir yerde 4 km kara ve yaklaşık 100 kilometrelik bir deniz alanına yayılmaktadır. Devletin yönetim biçimi Meşrutî Monarşi'dir. Prens Regent Michael tarafından yönetilen devletin 27 vatandaşı bulunmaktadır. (Kochta – Kalleinen, 2003, 53)

2. 'mikro devlet' *KREV – The Kingdoms of Engaland – Vargaland*, 1992'de kuruluyor. *KREV* devleti projesini ortaya atan kişiler Leif Elggren and CM von Hausswolff'dur. Kral tarafında yönetilen müstebit** hükümet yapısına sahip *KREV*'in sınırları içine, devletler arasında kalan bütün sınır bölgeleri ve devlet sınırları dışında kalan bütün bölgeler dahil olmaktadır. Bu yüzden *KREV* devleti kendini dünyanın en büyük ülkesi olarak tanımlıyor. Kimin tarafından yönetildiği bilinmiyen *KREV*'in 782 vatandaşı bulunuyor. (Kochta – Kalleinen, 2003, 65)

3. 'mikro devlet' 1996'da kurulan *LADONIA*'dır. Monarşik Yönetim biçimine sahiptir. Devletin başında Başkan Kicki Hankell ve Kraliçe Ywonne I Jall bulunmaktadır. Devlet güney İsveç bölgesinde 1 kmlik bir alanda bulunan *LADONIA* devletinin 11.700 vatandaşı bulunmaktadır. (Kochta – Kalleinen, 2003, 75)

4. 'mikro devlet' *NSK – Neue Slowenische Kunst*, 1992 tarihinde Slovenya'da sanatçılar tarafından kurulmuş bir devlettir. *NSK* projesi, *Laibach* ve *Irwin* gibi Slovenya kökenli sanatçı grupları tarafından sürdürülmektedir. Yönetim biçimi kollektik mutlakîyettir. *NSK* parazit devlet olarak kendini tanımlar. Eski Yugoslavya ve Eski Sovyet ülkelerinde elçilikleri bulunmaktadır. Vatandaş sayısı değişkendir. (Kochta – Kalleinen, 2003, 85)

5. 'mikro devlet' *United Transnational Republics* 2001'de kurulmuştur. Vatandaşlar doğrudan yönetimde söz hakkına sahiptir. Bu devletin toprağı yoktur. 3500 vatandaşı bulunmaktadır. Devlet işleri yönetim kurulu başkanı tarafından yürütülmektedir. Para

** Müstebit, müspet, despot, hükmü altındakilere kötü davranan anlamına gelmektedir.

birimi *Payola*'dır. (Kochta – Kalleinen, 2003, 103) *Mikronations* projesine katılan son 'mikro devlet' *SOS –State of Sabotage*, 2003 yılında kurulmuştur. Yönetim biçimi ve kimin tarafından yönetildiği henüz bilinmemektedir. 2637 vatandaşı bulunmaktadır. İsteyen herkes *SOS* pasaportuna sahip olabilmektedir. (Kochta – Kalleinen, 2003, 121)

Tüm bu 'mikro devlet'lerin amacı alternatif bir devlet kurmaktan ziyade sisteme meydan okuyan bir sanatsal strateji kurmaktır. 'Mikro devlet' girişimi temel olarak, sistemin en büyük silahı olan kurumsallaşma tehditini, ironik bir şekilde karşı-kurumsallaşma tehditi ile sabote etmeyi amaçlamaktadır. 'Mikro devlet' stratejisi, mutlak bir çözüm yolu olmaktan çok, var olan sisteme karşı geliştirilebilecek başka yaratıcı stratejilere ilham veren bir çıkış noktası olarak okunabilir.

4. SANATIN KURUMLARI VE DOLAŞIM STRATEJİLERİ

4.1. Müze Sistemi ve Sanatçı

Müzeler kurumsal anlatının başat figürlerindendir. Yaşayan bir sanatçının gözünden, müze gibi kurumlara bakıldığında temsil politikalarının çok daha karmaşıklaştığı fark edilebilir. Ölü bir sanatçının aksine yaşayan bir sanatçı inandırıcılığını sürdürmek ve dolaşımda kalabilmek için kurumsal bir varlığa ihtiyaç duyar. Bir durum bir çeşit referanslar sistemi gibi düşünülebilir. Ama öncelikle müzenin kurum olarak ne demek olduğuna bir bakmamız gerekmektedir. Müzeyi bir ansiklopediden, bir kütüphaneden, bir arşiv odasından hatta bir kapatılma odasından farklı kılan nedir? Müzeye geçmişten bu yana biçilen roller gerçek rolünü ne kadar karşılar? Blanchot geleneksel müzenin eleştirisini şöyle yapar: “Müzelerin geleneğinde, elbette dayanılmaz barbarlıkta birşey vardır. Buraya nasıl gelinebilirdi? Yalnız özel, bize kısmen gösterdiği gizli bir noktaya şiddetle dönük doğrulama, her bir tabloda, bu göz kamaştırıcı ortaya konuşa, yerinde olarak salon denen bu gürültülü ve seçkin karşılaşmaya nasıl uygun hale geldi? Kütüphanelerde de ne olduğunu bilmediğim şaşırtıcı birşey var, ama en azından bütün kitapları aynı anda okumamız için (şimdilik) bizi zorlamıyorlar. Sanat eserlerinde, kuşkusuz bütün hakiki iletişim ilişkilerinin yıkımından başka sonuç çıkmayacak kadar genel, bulanık ve isteksiz bir bakış tarafından toplu olarak görülmek için bir arada sergilemeye yönelik bu ansiklopedik tutku niçin vardır” (Blanchot, 1993, 31) Blanchot ortaya koyduğu temel problem müzeye gelen izleyicinin toplu gösterime maruz bırakılmasıdır. O bu katı ve pedagojik formasyona kilitlenmiş eksi tip müze anlayışını eleştirir. Ona göre müzenin tanımı şöyle olmalıdır: “Demek ki Müze, ne bilgiççe düşüncelerin toplanma yeridir, ne de kültürel keşiflerin düzenli bir dökümü. Müze kendisiyle mücadele halindeki sanatsal yaratmanın, önceden reddedilmiş bir yenilik olarak, her seferinde yeniden görünür olmak için kendisini aradığı düşsel uzamdır.” (Blanchot, 1993, 32) Benjamin Buchloh, 1960’ların Post-Duchamp ve Post-Cage sanatçılarının büyük yazgıya karşı duruşlarının önemini vurgular: “1960’ların sanatçıları, İkinci Dünya Savaşı sonrası neo avangardının sunduğu yanılgılardan kurtulduklarında ve müze duvarlarının sadece ‘dil hapishanesi’nin duvarları olmakla kalmayıp estetik pratiği ehlileştiren ve toplumsal olarak denetleyen duvarlar olduğunu anladıklarında, farklı taktikler ve pratikler

geliştirebilmişlerdir.” (Buchloh, 1983, 123) Bu sanatçıların en önemlilerinden biri Marcel Broodthaers’dir.

4.1.1 Müze Eleştirisi: Marcel Broodthaers

Broodthaers doğrudan doğruya kurumsal kimlik eleştirisi üzerinden hareket eder. Geleneksel müze eleştirisi bilindiği gibi M.Duchamp’la başlıyor. Ama bu meseleyi işleriyle problematize eden ve temel mesele haline getiren sanatçı Marcel Broodthaers’dır. Broodthaers 27 Eylül 1968’de, Bürüksel’de ilk kurmaca müzesini kurar. *Modern Sanat Müzesi Kartallar Departmanı* adıyla duyurulan bu müze 1972’de Figürler Bölümü yerleştirmesiyle sona erer. (Buchloh, 1983) Benjamin Buchloh, Broodthaers’in stratejisini şöyle tarif eder: “Broodthaers’in bu ilk işinde, sonraları geliştireceği bir strateji, yani eseri kurumsal çerçevenin içine yedirme stratejisi, çağdaş nesne üretimi koşullarına yönelik diyalektik bir yaklaşım olarak kendini gösterir. Buradaki paradoks şu: Eleştirel olumsuzlama, içine yedirdiği söylemin yapısına ve statüsüne bürünmek zorunda. Broodthaers’in 1966’da kendi sergisinin kataloğunda dediği gibi: “Her nesne, kendi doğasının kurbanıdır. Saydam bir resimde bile renk tuvali, silme çerçeveyi gizler.” Sanatın ‘bir şeyleşme süreci’ olarak asli yapısı, Broodthaers’in ilk işinde belirleyicidir: Maddi hatları bariz kılan jest, barındıran ve muhafaza eden kurumsal bir çerçeve gibi işlev görür.” (Buchloh, 1983, 125) Broodthaers bu kurumsal kabukla hesaplaşmanın yolunu yine kurumun kendi yöntemlerini kullanarak bulmuştu. Tıpkı Slovenyalı sanatçı grubu IRWIN’in kendi kendini devletleştirmesi, kendi konsolosluklarını açmaları ya da pasaportlarını basmaları gibi. İktidarla oynanan bu oyun Broodthaers’da da, IRWIN’de de bir şekilde kurumların inandırıcılığını tehlikeye düşürebilecek kadar ileri gidebiliyor. Broodthaers böylesi bir nedenden nakliye araçları, eserlerin taşındığı karton ve ahşap kutuları kullandı. Duchamp’la birlikte 1930’ların sonunda başlayan seyyar müze fikri, Broodthaers’da yapıtında ötesine geçen bir dolaşım, dağıtım, paketleme ve sunum problematikleri üzerinden sofistike bir izlek kazanıyor. 1975 Broodthaers tasarladığı son müzesi için daha önce müzeye çevirdiği atölyesini bu kez o müzenin içinde yeniden inşa ettiriyor. Broodthaers’in o dönemlerde ziyadesiyle avangard olan bu tutumu günümüzün Müzelerine referans olmuş gibi gözüküyor. Müzelere olduğu gibi taşınan sanatçı atölyeleri,

kendi bir şehirden başka bir şehire taşıyan prestijli müzeler^{*}, günümüzde rahatlıkla karşılaşılabileceğimiz durumlar oldu.

Peki günümüzde bir müze geleneksel müze tanımından marjinalize olabilmek için nasıl bir strateji izleyebilir? Umberto Eco, izleyicinin müzeden beklentisinin de değişmesi gerektiğini savunuyor. İnsanların en eski, en pahalı, en ender ve en güzel objelerin bulunduğu müzelere gittiğini söylüyor. Ancak Eco, böylesi beklentilere rağmen geleneksel müzenin çelişkilerini taşımayan alternatif bir müze üzerine birkaç kurumsal olasılık dile getirir: öğretici müze, gezici müze, deneyimci-bilimkurgusal müze ve oyun müzesidir. Öğretici müze, her yapıtı bir arada dayatmayan, derinlikli yapıt okumaları için izleyiciye olanak tanıyan müzedir. Gezici müze ise konulu sergiler sunmak üzere kendisini sürekli olarak yeniden yapılandıran müzedir. Deneyimci-bilimkurgusal müze ise obje-konulardan çok sergileme teknikleri üzerine odaklanır ve ziyaretçide bir bilgiyi kendisine verebilecek sonsuz yollara karşı merak ve dürtü uyandırır. Oyun müzesi, risk, serginin her şeyden önce sergileme tekniğini sergileyerek ve oyun edimini önceleyerek kendini gerçekleştirir. Eco'ya göre yeni müze, gizliden gizliye de olsa her şeyi görmeye çağırmamalıdır ziyaretçiyi ve çekirdekler çevresinde oynamamalı, daha baştan bir seçimle yüz yüze bırakmalıdır ziyaretçiyi. (Eco, 1993)

Charles Esche'nin ütöpik müze konudaki önerisi şöyledir: “Daha somut bir deyişle, sembol ve ikon birleşimi, bir müzenin ya da her ciddi kamusal kültürel kurumun olmaya çabalaması gerektiğine inandığım olanağa yakın bir şeydir. Müzenin 1=1 ikonik modeli olarak müze, kendi rolünü temelde kendini temsil ederek bastırabilir ve bir ikon olarak olduğu şeyin öz eleştirel bir versiyonu olma konumunu ilk olarak üzerine alabilir; böylece kaybolmuş kamusal alanın tamamen yenilemiş bir biçimini tasavvur etmenin sembolik mekanına dönüşebilir.” (Esche, 2005, 69) Charles Esche müzelerin klasik işleyişinden de şöyle bahseder: “Kurumların kendileri anlamında ‘angaje özerklik’, sanat mekanlarının tasdikçi bir popülizmin yerleri olmaya indirgenmedikleri, modernizmden arta kalmış ütöpik kaçışlılığa yönelik az miktarda arzuyla birlikte tam olarak yerel bir etkililik sağlar. Ütopya,

* Moma New York koleksiyonunun olduğu gibi 2004 yılında Berlin’e taşınması bu konuda önemli bir örnektir.

sorunsal bir kavram olarak tabii ki varlığını sürdürmelidir, sadece budalaca bir alaycılığı haklı çıkarmaya çalışan kibirli bir entelektüeli desteklediği için değil.” (Esche, 2005, 60)

4.1.2 Sanat Yapıtı ve Değeri; Hans Haacke

Hans Haacke, sanat yapıtını Pazar ekonomisi içinde değerli kılan şeyin ne olduğunu sorgulamakla başlar işe. Bunu, neo-ikonografik bir strateji ile tablo sahipleri ve siyasi konumları hakkındaki biyografik veriler aracılığıyla yapar. Brain Wallis, Haacke’nin tavrının şunu gösterdiğini söyler: “Bir eserin anlamı ve değeri, müze teşirlerinde ima edilenin aksine, ne zaman-ötesidir, ne de özerk; tarihsel koşullara bağlıdır ve değişen sınıf çıkarlarıyla şekillenir.” (Wallis, 2005, 182) Hans Haacke, bir yapıtın el değişimi ve değer değişimi arkasındaki gerçek nedenlerle ilgilenir. Şirketlerin ya da tüzel kişilerin yapıtlara esasında bir yatırım aracı olarak baktıklarını kanıtlayan deliller ortaya atar.

Esasen Haacke’nin bu kuşkucu tavrı, bir başka sanat tarihi yazımını işaret eder. Bilinenin ötesinde yapıtın değerini belirleyen gerçek faktörleri ortaya çıkarır. Haacke, sanat yapıtının dolaşımından bahsederken özellikle ‘sanayi’ kelimesini ısrarla kullanarak, problemin ne kadar ciddi boyutlarda olduğunu gözler önüne serer. Brain Wallis Haacke’nin bu tutumunu şöyle özetler: “Haacke’nin küçük tarihi, sanat eserlerinin mülkiyetindeki bir değişimi gözler önüne serer: Varlıklı ailelere dayanan eski tarz hamiliğin yerini, sanat eserlerini birer meta haline getiren sanat simsarlığı almıştır.” (Wallis, 2005, 183-184) Bu açıklama şu anlama gelir: Bir sanat yapıtın değeri, Pazar ekonomisini elinde bulunduran kurumlar ve kişiler tarafından, eserin siyasi, politik ya da ideolojik içeriğinden ziyade, kaç edisyon olduğu, hangi koleksiyonerler tarafından satın alındığı ve nasıl markalaştırıldığı gibi ekstra özelliklerle ölçülüyor. Ortaya çıkan tablo özerk sanat yapıtının imkânsızlığını akla getiriyor olabilir. Ama Haacke’nin amacı örtülü kalmış bu mekanizmayı ortaya çıkararak, alımlayıcıyı, yani sanata ve tarihe tanıklık eden herkesi daha doğru bir bakış açısına taşımaktır.

Peki, Kamu kaynaklarıyla finanse edilen kurumlarla, özel kaynaklarla finanse edilen kurumların politikalarında farklar var mıdır? Haacke’nin bu konudaki yorumu şöyledir:

“Kurumun özel kaynaklarla ya da kamu kaynaklarıyla finanse edilmesi bu gerçeği değiştirmez. Kamu kaynaklarıyla finanse edilen kurumların politikaları, kuşkusuz sorumlu devlet kurumunun onayına tabidir. Buna karşılık özel kaynaklarla finanse edilen kurumlar da, doğal olarak kaynak sahiplerinin eğilimlerini ve ilgilerini yansıtır. Özel bağış kabul eden bir kamu müzesi, kendini bir çıkar çatışmasının ortasında bulacaktır. Öte yandan, pek çok özel kurumun, vergi muafiyeti ya da kısmi fon tahsilâtı gibi yollarla aldığı devlet süblimasyonları da aynı şekilde sorunlara gebe dir.” (Haacke, 2005, 217) Lakin bir takım özel durumlar da vardır. Mesela 2006 yılına kadar hem özel hem de kamu kaynaklarıyla finanse edilen, sonrasında sırf bu nedenden dolayı kapanmanın eşiğine gelmiş olan, Malmö İsveç’te bulunan Rooseum Çağdaş Sanat Müzesi ya da aslında Henry Moore Vakfı tarafından işletilen ama Dean Clough tarafından temin edilen mekânda yer alan Henry Moore Atölyesi gibi. Böylesi kurumlara baktığımız zaman olayların çok daha karmaşık ilişkiler ağına tabii olduğunu görebiliyoruz. Gerçekten bazı durumlarda içinden çıkılamayacak kadar karmaşıklaşan çıkar çatışmaları vuku bulmaktadır. Bugün bunun çok vahim örneklerinden birini de İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi’nde görülmekte. Ardarda açılan müzeler (İstanbul Modern, Pera Müzesi) büyük bir finansal desteği arkalarına almalarına rağmen kolleksiyon sıkıntısı çekiyorken, birçok değerli yapıtı elinde bulunduran İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi, mali sıkıntıdan dolayı bu yapıtların çoğunu deposunda saklıyor. Özel kaynaklarla finanse edilen diğer müzeler de kamu Devlet Resim Heykel Müzesi’nden birçok yapıtı kiralayıp sergiliyor. Mesela Osman Hamdi Bey’in *Kaplumbağa Terbiyecisi*’ni Pera Müzesi’ne kaptıran İstanbul Modern, ikinci katında Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi’nden kiraladığı, yine Osman Hamdi Bey’e ait *Silah Taciri* isimli tabloyu sergiliyor. Pera Müzesi de 2006 yılının ilk yarısında açtığı *Türk Resminde Kadın* adlı sergide, neredeyse yarısından fazlasını İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi’nden kiraladığı tabloları sergiliyor.

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü kurumlar öncelikle sanat yapıtını bir reklâm aracı olarak kullanmaktan ve bu vesileyle prestijlerini arttırmaktan çekinmiyorlar. Haacke bile bu işleri sergilerken sansüre uğrayabiliyor. 1971’de Manhattan’daki emlak şirketlerini konu alan bir sergisi Guggenheim Müzesi tarafından iptal edilmiş. Chin-tau Wu bu tip olayların, ev sahibi şirket ya da kurum ne kadar kendisini liberal olarak sunarsa sunsun, kendisine ters

düşen sergileri kati suretle şirket binaları dışında tuttuğunun göstergesi olduğunu düşünüyor. (Wu, 2005, 311)

Hans Haacke herşeye ‘bir şeye neden sanat eseri dendiği’ sorusuyla başlar. Bu konudaki fikri şöyledir: “Sanat Eseri diye kabul edilen ürünler herhangi bir zamanda herhangi bir toplumsal tabakanın mensubu olan insanların bunlara ‘sanat eseri’ sıfatını bahşetme iktidarını kullanmaları sonucu Kültürel açıdan önemli nesneler olarak öne çıkarılır. Yoksa bunların, sırf içkin bazı niteliklerinden ötürü, insan elinden çıkmış onca nesne arasından kendi kendilerine temayüz etmesi söz konusu değil.” (Haacke, 2005, 216)

Duchamp’la başlayan ve 60 sonrası yaygınlaşan eleştiriler de bu soruya cevap arar. Esasen Duchamp’a çok takılmadan başka örneklerden hareket etmekte yarar vardır. Çünkü Duchamp’ın o dönemdeki avangard söylemi o kadar içkinleştirilmiştir ki, artık sistemin en büyük beslenme kaynağı olmuştur. O yüzden başka örneklerden hareket etmek gerekirse, Pierro Manzoni’nin dışkısını konservelediği *Sanatçı Dışkısı* adlı yapıtı en çarpıcı olanlardandır. Yapıta kurumsal çerçeve içinde atfedilen meta değeri üzerine en sert eleştirilerden birini yapmıştır.

5 ULUS DEVLET VE TEMSİL

5.1 Ulus Sergileri ve Temsil Politikası

Giderek yaygınlaşan ‘Ulus Sergileri’ tartışmadan önce ulus kavramını doğru anlamak gerekiyor. Giorgio Agamben kavramı ulus-doğum ilişkisi içinde ele alıyor ve şöyle açıklıyor; “Doğum doğrudan doğruya ulus [milliyet] oluyor [kişi doğduğu anda vatandaş oluyor]; öyleki bu iki terim arasında hiçbir ayrım alanı [scarto] bulunamıyor. Haklar, insanlara (ki bu insanlar asla sadece insan olarak ortaya çıkmıyorlar) ancak ve sadece vatandaş sıfatıyla veriliyor ya da ancak vatandaş sıfatıyla bu haklarla doğmuş oluyorlar.” (Agamben, 2001, 79) Ulus-doğum ikilisinden bir anlayış olarak nasıl ulus-devlet ikilisi türemiş ise ulus-sergi kavramı da türemiştir. Ulus kavramının başta olması ile izlenen politika temsili politikasıdır. Bu yüzden Hannula: “Son on yılın en önemli temaları olan etik ve güncel sanatı kökenlerine yönlendirmektedir yani: temsili politikası.” (Hannula, 2002, 38) derken son derece haklıdır. Ardarda düzenlenen ulus sergileri bunun en güzel örnekleridir.

Slovaj Zizek son yıllarda sıklıkla ulus-sergilerinin düzenlendiği Balkanlar’dan, Slovenya’dan yetişen biri olarak, küresel kapitalizmin ideal ideoloji formunun çokkültürcülük olduğunu söylüyor ve çokkültürcünün Öteki’nin özgüllüğüne duyduğu saygının, tam da kendi üstünlüğünü beyan etme biçimi yani ‘mesafeli bir ırkçılık’ olduğunu savunuyor. (Zizek, 1999, 122) Çokkültürcü, bu tanrıçılık oyunu ile hem günah çıkarmakta hem de kendince kudretini kitlelere yansıtmak için mecrasını yaratmaktadır.

Türkiyeli sanatçıların çoğu da son yıllarda ulus sergileri aracılığıyla Avrupa ve dünyaya açılmışlardır. Çoğu bir etiketlenme biçimi içinde olduğunun farkında olmadan bu tip etkinliklerde yer almış ya da bilmelerine rağmen önemsememişlerdir. 90’lar ile birlikte Türkiyeli sanatçılara ilk çalışan Batılı büyük küratör figürü René Block olmuştur. O dönemler Almanya’da şimdiki bütçeler ile karşılaştırılamayacak kadar küçük bütçeli Türk sergileri düzenlenmiştir. Zamanla, yani 2000’lerin başından itibaren kurumsallaşmış Türkiyeli sanatçıların çoğu üretimlerini sadece yurtdışında sergilemeye başlamıştır. Vasıf

Kortun, sanatçıların bu tutumunu “ihraç için sanat” olarak tanımlamaktadır. Kortun bu talebi şöyle tarif ediyor: “Başka bir yerden gelen talebin de çok çeşitli yönleri var. Bu kimi zaman kümeleştirici bir talep olabilir, yani bir cinsiyet, bir din, bir inanç coğrafyası altında, politik bir coğrafya altında kümeleştirme olabilir, cinsiyet seçimi altında bir kümeleştirme olabilir örneğin.” (Kortun, Kosova, Murtezaoglu, erişim:www.resmigorus.org arşiv 2005, [12-05-2005]) Talebin kümeleştirici tavrı elbette ki buradan gidecek yapıtları ve sanatçıları başından manipüle etmeyi hedefler ve genellikle herhangi bir dirençle karşılaşmadan hedefe ulaşır. Erden Kosova ise bu ilginin ve yakın siyasi geçmişin eşzamanlı tarihini aşağıdaki paragrafta kronolojik olarak şöyle özetler:

“Ve tabii ki saklamamıza da fazla gerek yok; Batı Avrupa’nın doğuya doğru ilerlemesiyle beraber bu merkez Avrupa’daki sanat kurumlarının giderek dikkatlerini bu coğrafyaya yöneltmeleri. Ya da Avrupa birliğinin genişleme süreciyle eşzamanlı giden bir ilgi var ve bu ilgi dahilinde bazı sergiler oluşturuldu. A.BD.’yle başlayıp daha sonra Hollanda, Almanya, İsveç, Danimarka gibi ülkelerde düzenlenen bazı sergiler var ve bu sergiler çeşitli başlıklarla çeşitli coğrafya çerçevelmeleriyle birlikte ilk önce merkez doğu Avrupa diye başladı. Daha sonra Doğu Avrupa’ya döndü. Daha sonra Güneydoğu Avrupa oldu. Ve bunu belki en yakından 2003 yılında üç tane üst üste sergilenen Balkan sergisiyle beraber izledik. Oldukça güçlü katılımlarla düzenlendi bu üç sergi Peter Weibel, Rene Block ve Harald Szeemann gibi Almanca konuşan ülkelerin üç büyük baba küratör figürü üzerinden gerçekleşti... Yani, batıdan gelen bakışın buradaki coğrafyaları bir biçimde kavramaya çalışması söz konusu. Ama bu kavramaya çalışma sırasında da belki yapay bir malzeme oluşturma gibi bir efekt de mi oldu diye düşünüyorum.” (Kortun, Kosova, Murtezaoglu, erişim: www.resmigorus.org arşiv 2005)

Brian Wallis, *Ulusları Satışa Çıkarmak* adlı yazısında, ulusal festivallerin ve ulusal sergilerin devletler tarafından küreselleşme tehlikesine karşı politik kimliğe yönelik imgenin yeniden paketlenmesi olduğunu söylemektedir. Wallis ayrıca, ulusun kültür aracılığıyla yeniden yapılandırıldığını söylemektedir. (Wallis, 2002, 140) Wallis 1970’lerle birlikte ulusal festival sergilerin etkisini şöyle anlatır: “Genellikle ulusal festival sergileri,

birer ulusal tanıtım aracı olarak, 1970'lerin ortalarından 1980'lerin ortalarına kadar olan dönemin görülmeye değer büyük sergilerini gölgede bıraktılar. Kral Tutankhamon'un Hazineleleri (1976-79), İrlanda Altını: Erken İrlanda Sanatının Hazineleleri (1978), Kore Sanatının Beşbin Yılı (1979), Kremlin Hazineleleri (1979) Eski Nijerya Hazineleleri (1980) türünden gösteriler, ulusal el sanatlarına odaklanmışlardı ve kısmen diplomatik bir etki yaratmak adına tasarlanmışlardı. Ama her şeyden önce, oluşturdıkları başarılı halkla ilişkiler kampanyaları, çok uluslu ortak sponsorların yararına oldu. Bu gösterilerin getirdiği ek kazançlar arasında- belli ki, farklı ilgilere hizmet ediyorlar- turizme destek, müzenin rolünün popülist yayılımı ve uluslararası ticaretin ve politik bağlantıların gelişimi de yer almaktadır.” (Wallis, 2002, 141) Geçtiğimiz yıl yapılan Londra'daki *Türkler* sergisi ve Kunstmuseum Bern'deki *Çağdaş Çin Sanatı* sergisi de bu tip sergilerin günümüzdeki versiyonlarıdır. Bu sergiler de ulusları pazarlamada büyük başarı elde etmişlerdir. Bu çerçevede yapılan ilk festivallerden Türkiye Festivali'nin (Devam Eden İhtişam 1987-88) bir parçası olan Muhteşem Süleyman Çağı adlı görkemli sergi Washington DC, Chicago ve New York'ta gösterilmişti. Bu sergiyi Brian Wallis şöyle betimliyor:

“Ulusal Galerî'nin müdürü J. Carter Brown ve Türk Büyükelçisi Şükrü Elekdağ arasındaki ilk tartışmalar, diğer iki diplomatik serginin, Mısır Tutankhamon Hazineleleri ve Doğu Almanya'nın Dresden ihtişamı Sergileri'nin ardından uzlaşmayla sona erdi. Ama Amerika'yla Türkiye arasındaki hassas diplomatik ilişkilerden, küratörlük görüşmeleri, Devletin, Amerikan İstihbarat Servisi'nin, Beyaz Saray'ın ve Türkiye'de önceden büyük elçilik yapmış olan Metropolitan Müzesi Müdürü William Macomber'in da işe bulaşmasını gerektirdi (...) Türkiye, 1980 darbesinden beri, hem içte hem dışta ulusal görünümünü yeniden kurmayı amaçlıyor. Diğerlerinden farklı olarak, Türkiye, Amerika tarafından, Batılı ve hatta Avrupalı ticari bir ortak olarak kabullenilmeye çalışılıyor.” (Wallis, 2002, 142)

Türkiye'nin imaj tazeleme girişimleri başka birçok ülkeninkinde olduğu gibi ulusalcı bir motivasyondan öteye gitmiyor. Wallis 1985'te Türkiye'nin Reagan hükümetiyle yakın bağları olan Washington halkla ilişkiler şirketi olan Gray&Company ile anlaştığını ve yılda

600.000 dolara Gray&Company'nin Amerika'da Türkiye Cumhuriyeti'nin tanıtımını yaptığını yazıyor. (Wallis, 2002, 143) Bu şu anlama geliyor, kültürel ve turistik tanıtımlar için hatırı sayılır paralar harcanıyor, ancak gerçekleştirilen etkinlikler politik ve siyasi söylemlerle ulusal kimliğin yeniden inşaasından başka bir şey amaçlamıyor. Devletlerin kültür politikaları dışında Avrupa kaynaklı European Cultural Foundation, Pro Helvetia gibi bir çok fon sağlayan kuruluş da kümeleştirici etkinliklere daha çok destek veriyor. Mesela 90'ların ortasına doğru kurulan SCCA* Çağdaş Sanat Enstitüsü Post-Sovyet ülkelerinde geniş kapsamlı bir network kurdu. Balkan ülkelerine büyük bir hareketlilik getiren bu Network'un arkasında Makedonya doğumlu spekülâtör George Soros bulunmaktaydı. Bölgedeki her başkentte bir şubesi bulunan bu kurumda bölge sorumluları arasında dönemin ünlü küratör ve sanatçıları yer almaktaydı. 90'ların sonuna doğru yetkinliğini yitiren bu kurum bugünlerde yerini yine Soros'un kurduğu Açık Toplum Enstitüsü'ne bırakmıştır.

* Soros Center for Contemporary Arts

6. TÜRKİYE’DE SANATIN KURUMSALLAŞMASI VE SANATÇILARIN KONUSU

6.1 Cumhuriyet Döneminden Günümüze Genel Yapı

Cumhuriyet’in ilanından sonra, plastik sanatlar alanında büyük bir hareketlilik yaşandı. Çağdaşlaşma yolunda en büyük gelişmelerden biri sanat eğitimi alanında gerçekleşti. Cumhuriyet’in kurulması ile birlikte Osman Hamdi Bey’in kuruluşunda büyük çabalar gösterdiği *Sanayii Nefise Mektebi*’nin (1883) adı *Devlet Güzel Sanatlar Akademisi* olarak değiştirildi. 1930 yılında da Ankara’da *Gazi Eğitim Enstitüsü*’nün resim bölümü kuruldu. (Tansuğ, 1999, 170) 1919 yılından itibaren Türk mimar, ressam ve heykeltıraşları, milli mücadeleyi destekleyen bir birlik anlayışıyla örgütlenmeye, birlikler ve cemiyetler kurmaya başladılar. (Tansuğ, 1999, 158) 1929 yılının Temmuz ayında kurulan *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğudur. Bu birliğin kurucuları Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati ve Ratip Acudoğlu’dur. (Tansuğ, 1999, 166) 1933 yılında da Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu tarafından *D grubu* kuruldu. *D grubu* sanatçıları, yurt içinde ve yurt dışında önemli sergiler, konuşmalar ve tartışmalar gerçekleştirdiler. (Tansuğ, 1999, 179) 1934 yılında *D grubu*’na Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu katıldı. (Tansuğ, 1999, 181) Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Nejat Melih Devrim ve Avni Arbaş’ın aralarında bulunduğu bir grup sanatçının oluşturduğu *Yeniler grubu* ve Turan Erol, Mehmet Pesen, Orhan Peker ve Nedim Günsür’un aralarında bulunduğu bir grup sanatçının oluşturduğu *Onlar grubu*, *D grubu*’ndan sonra kurulmuş olan gruplardır.

Cumhuriyet’in ilanından sonra yayınlar konusunda büyük bir gelişme yaşanmamıştır. Plastik sanatları konu alan ilk cumhuriyet dergisi, 1930’lu yıllarda yayınlanan *D grubu* ile yakın bağlantı içinde olan *Ar* dergisidir. 1940’lı yıllarda da Milli Eğitim Bakanlığı tarafından *Güzel Sanatlar* dergileri yayınlanmıştır. Ama bu yayınlar da sadece 5 sayı ile sınırlı kalmıştır. (Tansuğ, 1999, 193)

Kollektif oluşumların yanı sıra devlet himayesinde etkinlikler düzenlenmeye sıklıkla devam edilmiştir. Bunlardan 1932 ve 1940 yılları arasında yapılan *Halkevleri* sergileri, Anadolu’da büyük, küçük bütün şehirleri kapsayan, yayılmayı amaçlayan *CHP*’nin motivasyonu ile gerçekleştirilen sergilerdi. Bir yandan da doğrudan milli duyguları ve devleti onure eden Cumhuriyet ve devrim temalı *İnkılap Sergileri* gerçekleştirilmiştir. Bu sergiler 1933 yılında başlayıp, üç yıl kadar sürmüştür. Sanatsal etkinliklerin İstanbul dışına taşıp, Anadolu’ya yayılmasında atılmış bir diğer önemli adım da 1938–1944 yılları arasında düzenlenen *Yurtgezileri*’dir. *CHP*’nin desteği ile gerçekleştirilen *Yurtgezileri* kapsamında her yıl on sanatçı değişik illere gönderildi. (Akay, 1999) Bu sanatçılar arasında Eşref Üren, Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim gibi sanatçılar bulunmaktadır.

1937’de Dolmabahçe sarayının Veliaht Dairesi’nin bulunduğu mekânda açılan Devlet Resim Heykel Müzesi kurumsallaşma yolunda ilk adımdır. (Tansuğ, 1999, 194) Devlet Resim Heykel Müzesi bugüne kadar misyonunu tam olarak yerine getirememiş gibi gözükse de, 1939’da başlayan *Devlet Resim Heykel Sergileri* ile çok önemli bir açığı kapatmıştır. Özellikle 1950–1990 yılları arasında çok önem kazanan *Devlet Resim Heykel Sergileri*, son yıllarda önemini yavaş yavaş yitirmeye başlamıştır.

Devlet Resim Heykel Müzesi’nin kurulmasından ancak 8 yıl sonra 1945’te İlk galeri İsmail Hakkı Oygur tarafından açılır. Adalet Cimcoz’un Maya Galerisi ise 1951’de açılır. Sadece birkaç yıl açık kalmış olmasına rağmen Maya Galerisi aydınları, şairleri ve ressamı bir araya getiren sol bir söylem oluşturmuş olmasından dolayı önemli bir konuma sahiptir. (Akay, 1999, 67–78) 1950’lere kadar sanat devlet ve Akademi sınırlarının dışına pek çıkamamıştır. 1950’lerin başında ilk mualif oluşumlar ortaya çıkar. 1951–1952 yıllarında açılan *Tavanarası Ressamları Sergileri*’yle Akademi’ye karşı çıkışlar başlar. 1954 yılında Yapı ve Kredi Bankası’nın açtığı ‘İş ve İstihsal’ konulu resim yarışmasında birinciliği akademik anlayışın tümüyle dışına çıkan bir yapıtla Aliye Berger kazanır. Bu olay ilk defa akademik anlayışın dışında bir yapıtla böyle bir başarıya imza atılması ve yarattığı tartışmalar açısından önemlidir. (Akay, 1999, 67–78) Sezer Tansuğ da, Aliye Berger’in aldığı bu ödülü 1950 ve 1960 yılları arasındaki en önemli gelişmelerin arasında sayar:

“1950–60 arasında en önemli olaylardan biri 1954 AICA (Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği) Kongresi’nin İstanbul’da yapılması ve Yapı Kredi Bankası’nın açtığı ‘İş ve İstihsal’ konulu yarışmanın jürisini H.Read, P. Fierens ve L. Venturi gibi ünlü yazarların oluşturmasıydı. Ödülü akademik anlayışın tümüyle dışına çıkan bir yapıtla Aliye Berger kazandı. Bu seçime akademi hocalarının, Cemal Tollu ve Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun büyük tepkileri oldu; çünkü üslup hegemonyasını sürdürmek isteyen kurum darbeleniyor, ağır yara alıyordu.” (Tansuğ, 1995, 23)

1970’lere gelindiğinde özel kişiler ve Bankalar tarafından sanat alanında ilk yatırımlar yapılmaya başlandı. Kültür Bakanlığı’nın kuruluşu da ancak 1971’de gerçekleşmiştir. İlk Kültür Bakanı olarak da Talat Sait Halman atanmıştır. (UPSD, Plastik Sanatlar Raporu, 1994, 21) Ayrıca 70’li yılların sonuna doğru genç sanatçıları sanat ortamına kazandıran Yeni Eğilimler Sergileri (1977–1987), Günümüz Türk Sanatı Sergileri (1980-) ve Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri (1984–1988) düzenlendi. İlki 1987’de düzenlenen İstanbul Bienali kısa sürede uluslararası anlamda çok önemli bir yer edinmeyi başarmıştır. Öte yandan 1986 yılında ilki gerçekleşen ve 1992 yılında sona eren, Ankara’da düzenlenen Avrupa-Asya Bienalleri bürokratik kalıpların dışına çıkamamış ve uluslararası bir önem kazanamamıştır.

6.2 1980 sonrası Türkiye’de Sanatın Dönüşümü

1980’ler siyasi açıdan 40 ve 50 doğumlu kuşak için travmatik dönemlerdi. Bir yandan geleneksel sanat ortamında soyut-figüratif, resim-heykel tartışmaları sürerken, bütün bunlardan uzak, dönemin sosyal gerçekliğine yapıtlarında yer veren sanatçılar ortaya çıkmaya başladı. Tabii, nasıl ki 60’larda Altan Gürman’ın önemi anlaşılamamıştı, 80’lerde üretilen politik ve sosyal içerikli yapıtların da önemi ancak çok sonraları anlaşılmaya başladı. Gürman’ın anlaşılmamasındaki temel sebep etrafında onun yapıtlarını kavrayabilecek, onun gibi düşünen çok fazla sanatçı ve yapıt okuması yapabilecek birilerinin olmamasından kaynaklanıyordu. 80’lerde de böylesi bir birliğin kurulması pek olanaklı olmadı.

Resim pratiğinin dışında sanata kavramsal bir çerçeveden yaklaşımları açısından Türk Sanatı'nda 70'li yıllarda Altan Gürman ve Füsün Onur'un rolü çok önemlidir. Gürman'ın en önemli özelliği pentür dilinden uzaklaşarak, kolaj dekopaj ve montaj tekniklerini kullanarak objeye varmasıdır. Ayrıca bu teknik dönüşümle birlikte işleri dönemine göre oldukça avangard sayılabilecek derecede siyasal bir içeriğe sahiptir. Füsün Onur'da alışıldık heykel anlayışının dışına çıkmıştır. İki sanatçı da sanatta önemli olanın görünüşü değil düşüncenin kendisi olduğu fikrini benimsemiştir.

Yine 70'li yılların bir diğer önemli sanatçısı Kavramsal Sanat tartışmalarını ilk kez ortaya atanlardan biri olan Şükrü Aysan'dır. (Özayten, 1992, 44) 1977 yılında Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner tarafından *Sanatın Tanımı Topluluğu* kurulur ve topluluğun etkinlikleri 1981 yılına kadar devam eder. Topluluk ayrıca *Duchamp* ve *Sanat Olarak Betik* kitaplarını yayınlar. (Özayten, 1992, 46) Vasıf Kortun bu dönemdeki geçiş hakkında şunları söyler: "1983 yılında ortam, özellikle Tomur Atagök ve Yusuf Taktak'ın inisiyatifleriyle hareketlenmeye başladığında, bir beyaz sayfa açıldığından söz edebiliriz. 70'lerin gayet gergin siyasi ortamında zemin bulamayacak olan pratiklerin deneyimlendiği bir ortama geçildi. Bu anlamda bir geriden gelme değil, ertelenmişlik hissi taşıdığını düşündüğüm kavramsalci kuşak, disiplinli, inatçı ve elitist bir biçimde kendini daha karışık ve katılımcı *Öncü Sanat* sergilerinden ayırarak daraldı ve bienal sergilerine transfer oldu." (Kortun, Kosova, 2004, 25) Kortun'un da bahsettiği gibi 1984 yılından itibaren Kavramsal Sanat pratiğini benimseyen sanatçılar *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergileri düzenlenmeye başladılar ve bu sergiler 1992 yılına kadar devam etti. Bu sergilerde yer alan sanatçılar arasında Ayşe Erkmen, Osman Dinç, Cengiz Çekil, Füsün Onur, Sarkis, Canan Beykal, Selim Birsal, Erdağ Aksel de yer aldı.

Levent Çalıkoğlu, 1980'lere gelindiğinde Türk sanatı için önemli bir kırılma yaşandığını ve ihtilalin ardından gelen serbest piyasa ekonomisinin her şeyi nesneleştirici gücünün sanata da bulaştığını ve galericilik sisteminin kemikleşmeye başlamasıyla birlikte, sanatın gözde bir tüketim aracına dönüştüğünü söylemektedir. (Çalıkoğlu, 2002, 16) Çalıkoğlu, 80'lerde pazarın üslublaşma baskısının sanatın, gelişime açık yönünü tıkadığını ve o dönemlerde bu konuda büyük yanlışlar yapıldığını söylemektedir. Çalıkoğlu'na göre 80'lerdeki bu

üsluplaşma kaygısı yerini, 90'larda disiplinler arası, provakatif ve kimi zaman anti-estetik bir yapıya devretmiştir. (Çalıkoğlu, 2002, 19)

1986 yılına gelindiğinde Ankara'da ilk Uluslararası Asya-Avrupa Bienali düzenlenmiştir. Fazlasıyla bürokratik çerçeveye takılan bu bienalde, dönemin Cumhurbaşkanı tarafından bazı resimler müstehcen olduğu gerekçesi ile kaldırıldı. Sonrasında 1987 yılında İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından başlatılan 1. Uluslararası İstanbul Bienali gerçekleştirildi. Günümüzde de devam eden İstanbul Bienali, Asya-Avrupa Bienali'nin başarısızlığından sonra uluslararası arenada kısa sürede önemli bir yer edindi.

1. ve 2. Uluslararası İstanbul Bienal'leri Beral Madra'nın küratörlüğünde gerçekleşti. Kadrosu kalabalık olan bu ilk iki bienalde Richard Long, Sol LeWitt, Daniel Buren gibi önemli sanatçılar da yer aldı. Beral Madra 2. Uluslararası İstanbul Bienali'nin hemen ardından yazdığı 'Gerekliliklerin Sonucu, 2. Uluslararası İstanbul Bienali Ardından Eleştirilere Yanıt' başlıklı yazısında uluslararası açılımın gerekliliğinden şöyle bahseder: "Gözlemler uluslararası etkinlik ve ilişkilerin ivedilikle kurulması gerektiğini ortaya koyuyor. Türkiye'de gerçek anlamda uluslararası etkinlik düzenlenmiş midir? 60'lı ve 70'li yıllarda sanat etkinliklerini yöneten kişi ve kuruluşlar – ki bunların başında Kültür ve Dışişleri Bakanlıkları, İDGSA (İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi) ve TGSYO (Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu) gelir – bu süreç içinde çağdaş sanatın dışa açılması ya da içeriye girmesi konusunda başarıya ulaşamamıştır. Bunların nedenleri bürokratik engelleri aşamamak, parasal kaynak sağlamaya çalışırken inandırıcı olamamak, sanatçıların kişisel çıkmazlarının ya da çıkarlarının kurbanı olmak, yabancı sanatçı, eleştirmen ve sanat uzmanlarına karşı tutucu olmak, diye sıralayabiliriz (...) Artık geciktirilmesi olanaksız gereklilikler sonucunda ele alınan uluslararası etkinlik düşüncesi, iki bienal ile uygulanmaya konmuştur." (Madra, 2003, 43) Madra'nın gerçekleştirdiği ilk iki bienalden sonra gerçekleşen 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü Vasıf Kortun yapmıştır. Kortun bu kez önce bienalde yer alacak sanatçılara karar verip, sonrasında sanatçıları, ulusları ile bağdaştırdı. Kortun'un Bienali'ni önemli kılan stratejik kararları vardı. Birincisi, 35 yaş altı sanatçılar ile çalıştı. İkincisi, seçici kuruldan ve de kurumsal

mevkisinden dolayı öneride bulunacak hiç kimsenin önerisini kabul etmeyeceğini açıkladı. Kortun'un bu tavrı alışıldık olmadığı için büyük tepkiler topladı.

Kortun'un küratörlüğünü yaptığı 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nin peşi sıra gerçekleşen, René Block'un küratörlüğünü yaptığı 4. Uluslararası İstanbul Bienali ve Rosa Martinez'in küratörlüğünü yaptığı 5. Uluslararası İstanbul Bienali başarılı bir şekilde kotarılmış ve çitayı yükselten bienaller olmayı başarmışlardır. 1. Bienal'e 20 adet Türk sanatçı katılırken, 2. Bienal'e 14 Türk sanatçı, 3. Bienal'e sadece 5 Türk sanatçı ve 12 kadın sanatçı, 4. Bienal'e 16 Türk ve 29 kadın sanatçı, 5. Bienal'e 8 Türk sanatçı ve 41 kadın sanatçı, 6. Bienal'e 10 Türk sanatçı ve 23 kadın sanatçı, 7. Bienal'e 6 Türk sanatçı ve 11 kadın sanatçı, 8. Bienal'e 9 Türk sanatçı 12 kadın sanatçı, 9. Bienal'e ise 8 Türk sanatçı ve 13 kadın sanatçı katıldılar. İstatistiklere göre en çok Türk sanatçı, René Block'un küratörlüğünü yaptığı 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde yer alırken, en çok kadın sanatçı da Rosa Martinez'in küratörlüğünü yaptığı 5. Uluslararası İstanbul Bienali'nde yer almıştır. Bu istatistikî bilgilere göre şimdiye kadar çok az sayıda Türk sanatçı İstanbul Bienal'in de yer almıştır. Levent Çalıkoğlu, 8. Uluslararası İstanbul Bienali çerçevesinde *AICA TR** tarafından düzenlenen 'AB'nin Doğusu'nda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük' başlıklı uluslararası çalıştay ve açık oturumda, şimdiye kadar İstanbul Bienali'ne katılmış Türk sanatçıların azlığı ile ilgili şunları söylemektedir: "Biz doksanların başından beri – yani ilk Bienal 1987'de düzenlendiyse, aradan on altı yıl geçmiş demektir – on altı yıl içerisinde sekiz bienal geçirdik. Bu sekiz bienalde kaç sanatçımızın bu tür bir uluslararası dolaşım hakkına sahip olduğunu da hesaplayalım lütfen. Bu böyle çok olağanüstü bir rakam değil. Doksanların başından beri en büyük tartışmamız şuydu: Eğer dünyada bir dolaşım varsa, peki nasıl oluyor da sürekli Batılılar buraya geliyor da biz oraya gitmiyoruz?" (Rottenberg, Hugyes, Strousa, Gürel, Çalıkoğlu, Rizvi, Antment, Karaïskou, 2004, 266) Çalıkoğlu bu sözleriyle, bienalin daha çok dışarıyı Türkiye'ye taşıdığına ve Türk sanatçıların uluslararası dolaşıma gerçek anlamda girebilmeleri için bienal dışında başka kanallar da bulmaları gerektiğine işaret etmektedir. 1990'ların başından bu yana Türk sanatçıların uluslararası arenaya açılabilmesi için bienal dışındaki en baskın kanal ulus sergileri olmuştur. Ulus

* Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği, Türkiye.

sergileri bir yandan Türk sanatçıların yapıtlarını yurt dışında sergileyebilmelerine olanak tanırken, kümeleştirici bir tehlikeyi de içlerinde barındırmaktadırlar.

1990'ların başından itibaren Türkiye'de artık yeni bir sanatçı modelinin ortaya çıktığı, en azından görünürlük kazanmaya başladığı söylenebilir. Vasıf Kortun bu sanatçı modelini 'örgütlü siyasetin örgütlü sanatçısı olmadan, özgüllüğünü koruyarak iş üreten sanatçı tipi' olarak tanımlıyor ve Hale Tenger'in 1992 İstanbul Bienali için yaptığı *Böyle Tanıdıklarım Var 2* adlı işini örnek gösteriyor. (Kortun, Kosova, 2004, 32) Tenger, travma sonrası dönemde oldukça hassas konulara değinecek siyasi ve politik söylemleri olan, cesaret gerektiren işlere imza atmıştır. Bu nedenle Tenger bu kakofonik durumla çekinmeden yüzleşebilen yeni bir sanatçı modeli olarak görülebilir.

90'lı yılların başında Tenger ile birlikte Gülsün Karamustafa da benzer bir tutuma sahip işler üretti. Tabii bu siyasi meselelerden öte zamanın ruhunu çok iyi takip eden ve özgünlüğünü korumasını bilen İnci Eviner, Ayşe Erkmen, Hüseyin Bahri Alptekin ve Sarkis gibi sanatçılar da ulus etiketine yakalanmadan sanatlarını uluslararası bir konuma taşımayı başardılar. 1990'ların ortasıyla birlikte bu sanatçıların izinde Halil Altındere, Bülent Şangar, Vahap Avşar, Vahit Tuna, Nadi Güler, Aydan Mürtezaoğlu gibi sanatçıların dahil olduğu yeni bir kuşak ortaya çıktı. Elbette bunda Maçka *10.Yıl Sergileri*'nin, 4 kere düzenlenen Genç Etkinlikler'in, yine 3 defa düzenlenen *Performans Günleri*'nin ve Ankara'da gerçekleşen *Genç Sanat* sergilerinin rolü çok büyüktür.

DAGS (Disiplinler Arası Genç Sanatçılar Derneği) tarafından düzenlenen ve üç defa gerçekleşen *Performans Günleri* ve yine dört defa gerçekleştirilen *Genç Etkinlikler*, genç sanatçılar arasındaki dinamizmi ortaya çıkarmaları açısından 1990'lara damgalarını vuran etkinlikler oldular. Ayrıca 25 yıldır devam eden *Günümüz Sanatçıları Sergisi* ve kapanan Borusan Sanat Galerisi'nin organize ettiği *Yeni Öneriler*, *Yeni Önergeler* Sergileri de genç sanatçıların profesyonel sanat hayatına atılmalarında önemli rol oynamışlardır.

6.3 Türkiye’de Sanat Kurumlarının Oluşum Stratejileri

1994’de yayınlanan *UPSD**, *Plastik Sanatlar Raporu*’nda yer alan istatistikî bilgilere göre o dönemde Türkiye Cumhuriyeti bütçesinden Kültür Bakanlığı’na ayrılan pay binde 5 dolayındadır. Tüm ülkede 44 Devlet Güzel Sanatlar Galerisi ve 3 Devlet Resim ve Heykel Müzesi bulunmaktadır. Rapora göre 1990’lı yılların başında İstanbul’da 195, Ankara’da 61, İzmir’de de 40 sergileme mekânı** bulunmaktadır. (UPDS, Plastik Sanatlar Raporu, 1994, 28) Raporda, 1990’lı yıllarda doğrudan Plastik Sanatlar’a yönelik yayınların sadece 6 tane olduğu saptanmıştır. Bu yayınlar; *Sanat Çevresi*, *Artist*, *Türkiye’de Sanat*, *Sanat Dünyamız*, *Anons* ve *Rehber Galeri*’dir. (UPDS, Plastik Sanatlar Raporu, 1994, 47) 2000’li yıllarda da bu yayınlara *Art-ist* Güncel Sanat Degisi, *Cey Sanat*, *Genç Sanat*, *P Art*, *Sanat Sanat*, *RH+ Sanat* ve *Plato* Güncel Sanat Dergisi eklenmiştir.

Türkiye’de Çağdaş Sanat Müzesi’nin kurulma girişimleri başlangıcı 1980’lere kadar uzanır. Son yıllarda özel sektör ve tüzel kişilerin desteği ile İstanbul Modern, Pera Müzesi ve Sabancı Müzesi’nin de aralarında yer aldığı bir dizi özel müze açıldı. Öte yandan Devlet Resim Heykel Müzesi çok değerli bir koleksiyona sahip olmasına rağmen Devlet tarafından yeterli bütçe aktarılmadığı için düzenli olarak yenilenemedi. Özel müzelerin ise en büyük sıkıntısı kayda değer bir koleksiyon oluşturabilmektir. Çünkü birçok önemli yapıt Devlet Resim Heykel Müzeleri ve özel koleksiyonlara dağılmış durumdadır. Örneğin İstanbul Modern’de sergilenen Osman Hamdi’nin ‘Silah Taciri’ adlı tablosu Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi’nden kiralanmıştır. Pera Müzesi’nde de “Cumhuriyetten Bu Yana Türk Resminde Kadın” sergisinde yer alan yapıtların çoğu İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi’nden kiralanmıştır. Devletin, Devlet Resim Heykel Müzesi’nin gelişimi ve koleksiyonun uygun koşullarda korunabilmesi için daha çok bütçe aktarması gerekmektedir.

Sibel Yardımcı Türkiye’de sanatın kurumsallaşmasında izlenen taktiği şöyle özetler: “1973’te kent sahnesine çıkan İstanbul festivallerinin, zamanla daha etkili gelmeleri de,

* Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği

** Raporda sergileme mekanları banka galerileri, yabancı kültür merkezleri, şirket galerileri ve bağızsız galeriler olarak kategorize ediliyor.

Cumhuriyet'in ilk elli yılına damgasını vuran uluslaşma çabasının, yerini küreselleşme projesine bırakmasıyla yakından ilişkilidir.” (Yardımcı, 2005, s.27) Yani Cumhuriyet'in kurulmasından sonra 1950'lilere kadar temel hedefin uluslaşma, 1970 sonrasında ortaya çıkan festivalizmin de asıl hedefinin küreselleşme projesi olduğu ayrılmını yapmaktadır.

1970'lerin sonunda sanata yatırım yapan özel şirketler ve koleksiyonerler ortaya çıkmıştır ve bir resim patlaması yaşanmıştır. Özellikle Özal'ın özelleştirme politikası sonrası yeni sermaye grupları ve tüzel kişiler ortaya çıkmıştır. Bu sermaye grupları ve tüzel kişiler, küreselleşme ve uluslararasılaşmanın içine giren gruplar ve kişilerdir. Yardımcı'ya göre bu grupların ve kişilerin asıl niyetleri kent kültürü ve mekânı üzerinde etkili olma istekleridir. (Yardımcı, 2005, 165) Özel şirketler ve vakıfların yanı sıra, Türkiye'de sanata destek veren özel kurumlardan en önde gelenleri bankalardır. Banka galerilerinde başı çeken Yapı Kredi Bankası, Garanti Bankası ve Akbank'tır. Önemli mimari ve tasarım sergileriyle Garanti Galerisi ve uluslararası kulvarda güncel sanat sergileriyle, arşivi ve sanatçı misafirlik programı ile prestij kazanmış Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'ni finanse eden Garanti Bankası, başarılı bir kurumsal stratejiye sahip bir örnek olarak gösterilebilir.

2000'li yıllarla birlikte Sabancı, Eczacıbaşı ve Koç gibi büyük sermaye sahibi şirketler tarafından ardarda müzeler açılmış ve büyük sergiler düzenlenmeye başlamıştır. İstanbul Modern'in düzenlediği *Venedik-İstanbul*, *Çekim Merkezi*, Sabancı Müzesi'nin düzenlediği *Picasso*, *Rodin*, Rahmi Koç Müzesi'nin düzenlediği *Leonardo* ve Pera Müzesi'nin düzenlediği *Rembrandt* sergisi gibi mega sergiler küreselleşme projesini hızlı bir şekilde hayata geçirmeyi amaçlayan etkinliklerdir. Öte yandan özel müzelerin mega sergi girişimleri yüzeyde kalan bir marka yarışına dönüşmemelidir. Bu noktada Türkiye'de sanata destek veren sermaye sahiplerinin, banka galerilerinin, özel şirketlerin galerilerin ve kurumlarının strateji danışmanlarına ve kurumsal stratejilere acilen ihtiyaç duydukları açıktır. Örneğin Levent Çalıkoglu, koleksiyonunda 2500 civarında yapıt bulunan İş Bankası'nın bünyesinde çalışan herhangi bir küratör olmadığını söylemektedir. (Eric, Eldahab, Çalıkoglu, Paichadze, Dagher, Bellido, 2004, 154) Türkiye'de sanatın uluslararası bir noktaya taşınmasında en büyük rolü İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından desteklenen Uluslararası İstanbul Bienali oynamıştır. Bienalin yanı sıra müzelerin, fuarların

ve alternatif kurumların çoğalması çok seslilik açısından önemlidir. Öte yandan kent üzerinden geliştirilen kültürel projelerin büyük sorumlulukları olduğunu unutmamak gerekir. Galata-port gibi projelerin normalleştirmeyi amaçladığı ve kamusal olanı değersizleştirdiği oldukça açıktır. Oysa 9. Uluslararası İstanbul Bienali, bütün bu kültür kenti projelerinin aksine, kaybolmakta olan kamusal değerlerin yeniden keşfedilmesini amaçlamıştır. 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nde, daha önceki bienallerden farklı olarak tarihi yarımada tercih edilmemiş, özellikle tarihi binaların kullanımından kaçınılmıştır. Beyoğlu, Karaköy ve Tophane hattı üzerinde, Deniz Palas, Garanti Binası ve Tütün Deposu gibi binalar tercih edilmiş ve sergi küçük mekânlara dağıtılmıştır. 9. Uluslararası İstanbul Bienali gerçek yaşam alanlarıyla temasa geçmeyi başaran bir bienal olmuştur.

6.4 Türkiyeli Sanatçıların Yapıtlarına Yansıyan Yanı ile Eleştirel Duruş

Türkiye'de Cumhuriyet'in ilk yıllarından 50'lere kadar olan ortaya çıkmış sanatçı inisiyatifleri daha çok akademi eleştirisi üzerinde durmaktaydı. 1968 kuşağıyla birlikte az da olsa daha politik bir eleştireliliğe yönelen sanatçılar ortaya çıkmaya başladı. 1980 sonrası dönemde Türk sanatçılar kendi pozisyonlarını ve stratejilerini oluştururken temel iki sorun ile karşı karşıya kaldılar. Birinci sorun, Türkiye Cumhuriyeti Devleti sınırları içinde politik içerikli eleştirel yapıtlar ortaya çıkarmanın yasal olarak pek mümkün olmadığı koşullarda yapıt üretmek. İkinci sorun ise uluslararası arenada bir sanatçı olarak varlık gösterebilmek.

Türkiye'de sanat yapıtlarına karşı uygulanan kontrol önlemleri üç kanala ayrılabilir. Birincisi devlet otoritesi ve orduya karşı her türlü eleştiriye engellemeyi amaçlayan Anayasa'nın 301. Madde'si. İkincisi sanat kurumlarının sansür politikaları, üçüncüsü de kamusal alanın kullanılmasında karşılaşılan engeller.

1990'ların başıyla birlikte politik içerikli, sert eleştiriler içeren yapıtlara ilk tepkiler ortaya çıkmaya başladı. Anayasa'nın 301. Madde'sine takılan ilk çağdaş sanat yapıtlarından biri; 1993 yılında 3. Uluslararası İstanbul Bienali'nde segilenen Hale Tenger'in 'Böyle Tanıdıklarım Var 2' adlı çalışmasıydı. Bu iş o güne kadar yapılmış en sert eleştiriye barındıran çalışmaydı. Daha sonra Halil Altındere 9. Uluslararası İstanbul Bienali

esnasında gerçekleştirdiği ‘Serbest Vuruş’ sergisi nedeniyle 301. Madde’ye takıldı. Altındere, 1990’lı yılların sonunda ‘kimlik’ sorununu öne çıkaran ve sert eleştiriler barındıran yapıtlar gerçekleştirdi. 5. Uluslararası İstanbul Bienali’nde sergilenen ‘Tabularla Dans’ adlı çalışmasında kendine ait Türkiye Cumhuriyeti Nüfus Cüzdanı’nı terk ediyordu. Bu çalışması ile ilgili olarak T.C.M.M.’ye önerge sunuldu.

Türkiye’de eleştirel ve politik yapıtların sanat mekânlarında sergilenmesinin engellenmesinin yanı sıra, sanat yapıtlarının kamusal alanda sunulması da başlıbaşına bir sorun teşkil etmektedir. Yerel yönetimler ve emniyet teşkilatı bariyerlerini aşabilmek ve gerekli izinleri alabilmek olabildiğince zordur. Türkiye’de politik ve siyasal içerikli sanat yapıtlarının kamusal alanda sunumuna, provokatif olabileceği gerekçesiyle izin verilmemektedir. Bu engelleme ilk örneği 1994’te Ankara Gar’ında yer alan ‘Gar’ adlı sergiden Selim Birsal’in eserinin kaldırılmasıdır. Birsal’in çalışması, yere serili uzun siyah bir örtünde oluşturulmuştur. Örtünün üzerindeki kabartılar altında ölümler diziliymiş izlenimi vermektedir. Eser ‘insanları rahatsız ettiği ve şikâyetçi oldukları’ gerekçesiyle kaldırılmıştır.* Kamusal bir mekânı yer edinmeye çalışan nadir sergilerden birinde bu işin kaldırılması oldukça düşündürücüdür. Yine 2006 yılının ağustos ayında The Marmara – Pera Oteli’nin üzerindeki dev ekrandan gösterilen Ahmet Ögüt’e ait ‘Hafif Zırhlı’ adlı yapıt gösterilmeye başlanmasından 20 gün sonra Beyoğlu Emniyet Müdürlüğü tarafından provokatif olduğu gerekçesiyle gösterimden kaldırılmıştır.

Bu durumda Türkiyeli sanatçılar nasıl bir strateji geliştirmelidirler? Türkiye’de sistemin en büyük açığı yavaş işlemedir. Eğer bu açık sanatçılar tarafından zekice kullanılırsa, kamusal alandaki bariyerleri geçici de olsa delmek mümkün olacaktır. Kurumların sansür politikalarına karşı da en büyük silah, sanatçı inisiyatifleri gibi daha özgür ve otonom alanlar ve mekanlar yaratmaktır. 2000’li yıllarla birlikte ortaya çıkmaya başlayan *Pist, Bas, K2 Sanat Merkezi, Apartman Projesi, Karşı Sanat, Hafriyat* gibi sanatçı inisiyatifi mekanlar, sanatçılar için daha özgürleştirici olanaklar sunmaktadır.

* Bu bilgi 1 Mart 2000 tarihinde Hürriyet gazetesinde yayınlanan ‘Sanat, Şiddet ve Ölüm’ başlıklı haberden alınmıştır. Erişim: <http://arsiv.hurriyetim.com.tr/agora/00/03/01/sanat.htm>

7. Sonuç

Sanat hala bir şeyleri dönüştürebilecek güçte mi? Bu çalışmada temel olarak bu sorunun cevabı olabilecek önermeler ve stratejiler üzerinde duruldu. Bu önermeler ve stratejiler sanatçıların sanat marketinin taleplerine karşı geliştirdikleri bireysel ve kolektif otonomların tamamına tekabül eder. ‘Nasıl bir strateji?’ sorusunun cevabına en çok yaklaşan temel kavramlar Charles Esche’nin ‘mütevazi öneriler’ ve Mika Hannula’nın ‘küçük jestler’ kavramlarıdır.

Hannula, bir ‘strateji’ olarak ‘küçük jestler’i deneyim, kalite, kötü şeyler, katılımcılık, politiklik, güven ve konum kavramlarıyla ilişkilendirir. ‘Küçük jestler’i önemli kılan ne hakkında olduklarıdır. ‘Küçük jestler’ ne tür bir farklılığa olanak sağlamaktadır? ‘Küçük jestler’in hem şimdiki zamanla, hem geçmiş, hem de gelecekle bir ilişki kurması gerekmektedir. Bu da hem bireysel, hem de kolektif bir pratiği gerektirir. Hannula, kötü şeylerden (mal, eşya, umutsuz mistisizm, milliyetçilik, v.s.) uzak durma gerekliliğinden bahseder. Yani anti - kapitalist bir tutumun gerekliliğini savunur. Ona göre deneyim önceliklidir. Sanatçı ve izleyici arasındaki karşılaşma biçimleri açısından, deneyimin paylaşımı gerekir. Bu noktada ‘güven’ önemli bir rol oynar. Peki, ‘küçük jestler’ neden politiktir? Çünkü ‘şeyleri’ olanaklı kılar, sorgular ve meydan okur ve alternatif olanı desteklerler. Tün bu süreçte sanatçının kendini konumlandırması gerekir. Ama Hannula’ya göre konumlar durağan değil değişkendir. (Hannula, 2006) Güncel sanat aracılığı ile bir toplumsal aralık yaratma gayreti ancak *küçük jestlerle* amacına ulaşabilir. Jestlerin ve aksiyonların gerekliliği açıktır. Söz konusu strateji, zaman, mesafe ve hız ile tarif edilebilecek bir yol tanımı gibi düşünülebilir.

Günümüzde artık büyük sergiler, grup sergileri olmayı hedeflemekten ziyade, daha işlevsel ve dönüştürücü bir pozisyona sahip olan modeller olmayı amaçlamaktadır. 9.İstanbul Bienali bu minvalde çok önemli bir model ortaya atmıştır. Kentin içine nüfus edip, kentin gerçek sakinleriyle ortak bir deneyim alanı yaratmayı başarmıştır. Siyasal çatışmalar yüzünden gerçekleştirilemeyen Manifesta 6 da bir okul olarak sergi modelini ortaya atmıştır. Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi artık büyük sergiler, büyük sanatçıların

boy gösterdiği heybetli ve büyük bütçeli gösteriler olmaktan öteye gitmeyi amaçlamakta, gerçek yaşamda neyin, nasıl dönüştürülebileceğini kendine dert edinmektedir.

‘Küçük jestler’ ve ‘mütevazi öneriler’, sanatın ticari bir spekülasyon aracı olarak kullanan, sanat pazarına ve büyük kurumlara karşı uygulanabilecek makul stratejilerdir. Şu açıkça görülmektedir ki sanatçı insiyatifleri, yayınlar, bağımsız etkinlikler, her türlü performatif ve aktivist eylem biçimleri mütevazilikleriyle, kurumsal iktidara karşı önemli tehditlerdir.

Öte yandan artık merkez-periferi ayrımının çok keskin sınırları kalmamıştır. Orta doğulu kolleksiyonerin de ortaya çıkmasıyla, sanat eserlerinin gittiği adres yön değiştirmeye başlamıştır. Avrupa merkezli fonlar kültür politikalarını, siyasete kurban eden bir tutumla, ulus etkinliklerini destekleyerek, yeni kolonyalizme mecra açmaktadır.

Hakikate bizi yaklaştıran, hayal gücümüzü yeniden harekete geçirebilmemiz için fırsat yaratan, geçmişle değil, gelecekle ilgili, içimizdeki ‘umut’a yaşam veren bir strateji söz konusudur. Bahsi geçen sadece gelecek ve uzaktaki ile ilgili merakımızı tatmin edecek bir model değil, risk aldığımızın bilincinde olduğumuz ‘umut’ ile ilgili bir stratejidir. Laclau ‘umut’ kavramın insanın kurtuluş sorunuyla ilintili olduğundan ve kolektif iradenin de bir ‘umut’ anı olduğundan bahseder.* ‘Umut’ ile ilgili bir strateji geliştirirken, Laclau’nun ihtiyacını duyduğu kolektif bilince; kolektif rüya, kolektif ilizyon ve kolektif heyecanı da eklemek gerekmektedir.

*“Umut kavramı bir noktada insanın kurtuluşu sorunuyla ilintilidir. İnsanlar, çeşitli doğrultularda ilerleyebilecek olası gelişimlerinin önünün kesildiğini hissediyorlar ve bu sınırlamaları aşmaya yönelik bir tahayyül yaratıyorlar; işte umudun yeşereceği yer orasıdır.” syf.52 Ernesto Laclau, “So a collective will is again a moment of hope” syf.56 Ernesto Laclau, “Hope, Passion, Politics: A Conversation with Chantal Mouffe and Ernesto Laclau” “Art, City and Politics in an Expanding World’ 2005, İstanbul Kültür Sanat Vakfı.

Kaynakça

Agamben, G. (2001) “Kutsal İnsan, Egemen İktidar ve Çıplak Hayat” Çeviren: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Akay, A. (1999) “Devlet Himayesinden Serbestleşmeye Plastik Sanatlar, Sanatın Sosyolojik Gözü”, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Babias, M. (2005) “Politikanın Sanat Ortamındaki Stratejik Kullanımı Üzerine”, “Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset / 9. İstanbul Bienali’nden Metinler” Editör: Deniz Ünsal. İstanbul Kültür Sanat Vakfı.

Bataille, G. (1997) “Edebiyat ve Kötülük / La litterature et le mal” Ayrıntı Yayınları Çeviren: Ayşegül Sönmezay, İstanbul.

Basualdo, C., Alptekin, H., Özkaya, S. (2004) “Arşivin Olanaksızlığı”, “Göründüğü gibi değil! Açıklayabilirim”, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Blanchot, M. “Müze Tutması” Çeviren: I.E. Sanat Dünyamız, Yıl: 18, Güz 1993, Sayı:53, YKY, İstanbul.

Bourdieu, P. (2000) ‘Making the Economic Habitus: Algerian Workers Revisited’, in Ethnography, Vol 1, No 1

Bourriaud, N. (2004) “Postproduksiyon” Çeviren: Nermin Saybaşıllı, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Buchloh, B. (1983) “Sanatçılar ve Müzeleri: El-Lissitski, Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers”

Buden, B. (2006) “Komünizm Sonrası Doğu’da Benjamin’in “Üretici Olarak Yazar” makalesini Yeniden Okumak”, Çeviren: Balca Egner. Erişim: www.resmigorus.blogspot.com [06.01.2006]

Çalıköğlu, L. (2002) “Üslup Bütünlüğünü Delen Yöntem Çokluğu” 60 Yıl 60 Sanatçı, Eczacıbaşı Sanal Müzesi, Mas Matbaacılık A. Ş., İstanbul.

Guy Debord “Situasyonistler ve Sanat ve Politikada Yeni Eylem Biçimleri” Art-ist, Yıl:1, No:1, Haziran 2004, Çeviren: Sabri Gürses.

De Certeau, M. (1994) “The Practice of Everyday Life” Cultural Theaory and Popular Culture: A Reader. Ed. John Storey.NY: Harvester Wheatsheaf.

Deleuze, G.-Guattari, F. (2001) “Felsefe Nedir?”, Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Deleuze, G. , Parnet, C. (1990) “Diyaloglar”, Bağlam Yayınları, Çev. Ali Akay, İstanbul.

Eco, U (2001) “Açık Yapıt”, Can Yayınları, İstanbul, Çev. Pınar Savaş

Eco, U. “Bir Müze İçin Öneriler” Çeviren: Işıl Saatçioğlu, Sanat Dünyamız, Yıl: 18, Güz 1993, Sayı:53, YKY, İstanbul.

Eric, Z., Eldahab, M. A., Çalıköğlu, L., Paichadze, T., Dagher, S., Bellido, R. T. (2004) “Oturum 3”, “AB’nin doğusunda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük” 8. Uluslararası İstanbul Bienali çerçevesinde Uluslararası Çalıştay ve Açıkoturum, Editör: Beral Madra, AICA, Promat A.Ş., İstanbul.

Erişim: www.cac.org.mk, <http://www.c3.hu/scca/>

Esche, C. (2005) “Modest Proposals / Mütevazi Öneriler” Çeviren: Tuğba Doğan, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Haacke, H. (2005) “Sergilenmeye Uygun Sanat” Sanatçı Müzeleri, Editör: Ali Artun, İletişim Yayıncılık, İstanbul, Çevirenler: Elçin Gen, Ali Berktaş, Engin Yılmaz.

Hannula, M. (2002), “Third Space: Bir Etik İlke Olarak Yalnız Anlama” Artist Güncel Sanat Seçkisi Sayı:5, İstanbul

Hannula, M. (2005) “Körler Çıplaklara Yol Gösteriyor - Küçük Jestler Siyaseti” “Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset / 9. İstanbul Bienali’nden Metinler” Editör: Deniz Ünsal. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı.

Hannula, M. (2006) “Politics of Small Gestures: Changes and Challenges for Contemporary Art” Art-ist Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, İstanbul.

Hannula, M. (2004), “Learning How to Lose” from “Situating Self: Confused, Compassionate and Conflictual” exhibiton catalogue, Publisher: Museum of Contemporary Art Belgrade.

İKSV, (2005) Erişim: www.iksv.org/bienal [04.05.2005]

Kochta – Kalleinen, (2005) “Micronations: Amorph! 03 > Summit of Micronations > Protocols” Artists’ Association MUU, Helsinki.

Krsic, D., Ilic, N. (2004) “Cities in Commotion”, Catalogue of Cetinje Biennial V, Publisher: National Museum of Montenegro, Cetinje.

Kortun, V., Kosova, E. (2004) “Szene Türki: Abseits, aber Tor!” printmanegement Plitt, Oberhausen, Germany.

Kortun, V., Kosova, E. , Murtezaoglu, A. (2005), “Normalizasyon” Erişim: www.resmigorus.org [11.09.2005]

Madra, B. (2003) “İki Yılda Bir Sanat”, “Gerekliklerin Sonucu; İkinci Uluslararası İstanbul Bienali Ardından Eleştirilere yanıt”, Norgunk Yayınları, İstanbul

Riemschneider, B. / Grosenick U. (2001) “Art Now” Taschen, Italy.

Rottenberg, A., Hugyes, M., Strousa, E., Gürel, H. N., Çalıkoğlu, L., Rizvi, S., Antment, A., Karaiskou, V. (2004) “Tartışma / Oturum 2”, “AB’nin doğusunda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük” 8. Uluslararası İstanbul Bienali çerçevesinde Uluslararası Çalıştay ve Açıkoturum, Editör: Beral Madra, AICA, Promat A.Ş., İstanbul.

SCCA, (2005) Erişim: www.cac.org.mk [02.11.2005]

Smith, R. (2003) Kavramsal Sanat, Resmi Görüş 3, İstanbul.

Saybaşı, N. (2005) “Lojman: Resmi Mekân İçinde Özel Mekân”, “Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset / 9. İstanbul Bienali’nden Metinler” Editör: Deniz Ünsal. İstanbul Kültür Sanat Vakfı.

Tansuğ, S. (1999) “Çağdaş Türk Sanatı” Remzi Kitabevi A.Ş., İstanbul.

Tansuğ, S. (1995) “Türk Resiminde Yeni Dönem” Remzi Kitabevi A.Ş., İstanbul.

Türk Dil Kurumu (2006) Erişim: www.tdk.org.tr [06.03.2006]

Tanyeli, U. (2005) “Kamusal mekân-Özel Mekân: Türkiye’de bir kavram çiftinin icadı”, “Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset / 9. İstanbul Bienali’nden Metinler” Editör: Deniz Ünsal. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı.

UPSD (1994) “Plastik Sanatlar Raporu”, Yayına Hazırlayan: Canan Beykal, Hüsamettin Koçan, Stil Matbaası, İstanbul.

Yardımcı, S. (2005) “Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul’da Bienal” İletişim Yayınları, İstanbul.

W. Said, E. (2004) “Şarkiyatçılık, Batının Şark Anlayışları” Çeviren: Berna Ülner, Metis Yayınları, İstanbul.

Wallis, B. (2005) “Hans Haacke” Sanatçı Müzeleri, Editör: Ali Artun, İletişim Yayıncılık, İstanbul.

Wallis, B. (2002) “Ulusları Satışa Çıkarmak” Resmi Görüş 3. Sayı, İstanbul.

Wu, Chin-tao (2005) “Kültürün Özelleştirilmesi” İletişim Yayınları, İstanbul, Çev: Esin Soğancılar

Zizek, S. (1999) “Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş” Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.

Zolghadr, T. (2006) “Ethnic Marketing” JPR, Ringler, Zurich.

Ek 1 Resimler



Resim 2.1 Marcel Broodthaers, Casserole and Closed Mussels, 1964



Resim 2.2 Marcel Broodthaers, Mademoiselle Rivière and Monsieur Bertin, 1975



Resim 2.3 Hans Haacke, A Breed Apart, 1978



Resim 3.1 Olafur Eliasson, The Weather Project, 2003



Resim 3.2 Olafur Eliasson, The Weather Project, 2003



Resim 3.3 Erwin Wurm, Aus der Serie: Self-Service □ Titel □, 1999



Resim 3.4 Erwin Wurm, Cahors, 1999



Resim 3.5 Carsten Höller, 220 volt, 1994



Resim 3.6 Carsten Höller, Killing Children, 1992



Resim 4.1 Tehching Hsieh, One Year Performance, 1978-1979



Resim 4.2 Tehching Hsieh, One Year Performance, 1978-1979



Resim 4.3 Halil Altındere,
Tabularla Dans, 1997



Resim 4.4 Hale Tenger,
I know People Like This Two, 1992



Resim 4.5 Tellervo Kalleinen &
Oliver Kochta-Kalleinen, Micronations, 2003



Resim 4.6 Jakup Ferri, Save Me, Help
Me, 2003

Ek 2 Terimler Listesi

Deneyim: Sanat yapıtı ve izleyici arasında kurulan ilişki. Deneyim sürece yayılarak ya da karşılaşma anında doğrudan yaşanabilir.

Empati: Ötekiye karşı beslenen özdeşleşme duygusu.

Galata-port: Karaköy ve Haliç bölgesini kapsayan, bölgeyi turistik ve ticari bir alana dönüştürmeyi amaçlayan ‘makulleştirme’ projesidir.

İlişkisel estetik: Nicolas Bourriaud’nun sanatta stratejik bir yöntem olarak ortaya attığı kuram.

Küçük jestler: Mika Hannula’nın sanatta stratejik bir yöntem olarak ortaya attığı kuram.

Mütevazi öneriler: Charles Esche’nin sanatta stratejik bir yöntem olarak ortaya attığı kuram.

Micronation: Kendi kendine bağımsızlığını ilan etmiş, illegal küçük devlet.

MacGyverisims: Macgyver 1985-1992 yılları arasında televizyonrada yayınlanmış TV dizisinin hem adı hem de ana karakteri. Macgyver (Richard Dean Anderson) her bölümde çetin bir tuzağın içine düşürülür, fakat pratik zekası, kimya, matematik zekası ve teknik yeteneği sayesinde içinde bulunduğu zorluktan her defasında kurtulmayı başarır. Fransızca, Almanca, İtalyanca ve Rusça bilen Macgyver tam anlamıyla bir problem çözücüdür. Macgyver’in çözümleri her zaman bir yemek tarifi gibidir. Az malzemeye (bir ip, hortum, tel parçası, az bir miktar kimyasal, v.b. akla gelebilecek bir dolu malzeme) en etkili çözüme ulaşmanın yolu MacGyverisims’den geçer.

Özerk sanat yapıtı: Modernist görüşün bir ürünü olarak ortaya çıkmış, kendine has sanat yapıtı.

Strateji: Bir ulusun veya uluslar topluluğunun, barış ve savaşta benimsenen politikalara en fazla desteği vermek amacıyla politik, ekonomik, psikolojik ve askeri güçleri bir arada kullanma bilimi ve sanatı. Strateji'nin bu çalışmada, sanatçıların ve sanat kurumlarının geliştirdikleri bir yöntem anlamında kullanılmıştır.

Taktik: Strateji kadar ileriye hesaba katmayan, fırsatlara odaklanan, yakın gelecekle ilgili geçici ve değişken çözümlere yönelen, piyasadan gelen talebe göre kendini biçimlendiren yöntem biçimi.

SCCA: Ünlü işadamı ve spekülâtör Soros tarafında kurulmuş, özellikle 1990'larda Post-Sovyet ülkeleri ve Balkanlarda aktif olmuş çağdaş sanat enstitüsü.

ÖZGEÇMİŞ

Doğum Tarihi	21.11.1981	
Doğum Yeri	Diyarbakır	
Lise	1995-1999	Diyarbakır Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi
Lisans	1999-2003	Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fak. Resim Bölümü

Ödüller

2007	Residency, The Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam, NL
2005	Residency, IAAB, Basel, CH

Kişisel Sergiler

2007	“Ahmet Ögüt” Galerija Miroslav Kraljevic, Zagreb, Hırvatistan
2007	“Ölü Teçhizat Treni” Project Room, Luxe Gallery, NY, Küratör: Nathalie Angles
2006	“Hafif Zırhlı” YAMA, İstanbul, Küratör: Sylvia Kouvali
2006	“Ahmet Ögüt and Borga Kantürk” Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, İstanbul, TR
2005	“Ahmet Ögüt” Mala Galeri / Ljubljana Modern Sanatlar Müzesi, Slovenya, Küratör: Vasıf Kortun

Karma Sergiler

2006	“Home and Away” Maribor Art Gallery, Maribor, Slovenia, Küratör: Simona Widmar
------	--

- 2006 “EurHope 1153, Contemporary Art from the Bosphorus” VILLA MANIN – Centre for Contemporary Art, Passariano, Codroipo (UDINE), İtalya, K rat rler: Francesco Bonami & Sarah Cosulich Canarutto
- 2006 “Art Without Borders” Armenian Center for Contemporary Experimental Art, Küratör: Sonia Balassanian
- 2006 “LISTE 06” Performans Projesi, Basel, CH, Küratör: Monika K stli
- 2006 "Check-in Europe / P2P" European Patent Office, Munich, DE, Küratör: Marketta Sepp l  & Veronica Wiman
- 2006 “Ethnic Maketting” Azad Galeri, Tahr n, İran, Küratör: Tirdad Zolghadr
- 2006 “Normalization” Rooseum Center for Contemporary Art, Malmö, Sweden
- 2006 “SHIFTSCALE; Sculpture at the Extended Field” KUMU Tallinn Museum of Modern Art, Estonia, Küratör: Mika Hannula, Hanno Soans and Villu Jaanisoo
- 2006 “Collapse” Impact event, Moira, Utrecht, NL, Küratör: Bart Rutten
- 2006 “Borga Kanturk and Ahmet    t / Back Room: Absalon” Platform Garanti Contemporary Art Center, Istanbul, TR
- 2006 "SCHADENFREUDE" The Artists Cinema, LUX Touring Project, FACT, Liverpool, UK, Arnolfini, Bristol, UK, Centre for Contemporary Arts, Glasgow, Oberhausen Short Film Festival, DE, Phoenix Arts, Leicester, Impakt Festival, Utrecht, NL , Espacio Fundacion Telefonica, Buenos Aires, Argentina, Küratör: Tirdad Zolghadr

- 2005 "9TH International Istanbul Biennial" Küratör:
Vasif Kortun&Charles Esche
- 2005 "This May Be What Parallel Play Looks Like"
Video Exhibit at the Sculpture Center, New
York, US, Küratör: Defne Ayas
- 2005 "Free Kick" Antrepo No: 5, İstanbul, Türkiye,
Küratör: Halil Altındere
- 2005 "Posit 9B" Ikon Galeri, Birmingham, UK,
Küratör: November Paynter
- 2005 "SCHADENFREUDE" The Artists Cinema,
Frieze Art Fair, London, UK, Küratör: Tirdad
Zolghadr
- 2005 "Situated Self" Museum of Contemporary
Art, Belgrade/Tennis Palace Art Museum,
Helsinki, Küratör: Mika Hannula & Branco
Dimitrijevic
- 2005 "Diğerlerinin Şansı" K2 Sanat Merkezi,
İzmir, TR, Küratör: Borga Kant rk
- 2004 "Ziyaretçi" Galerist, İstanbul, TR, Küratör:
Emre Baykal & Rob Perr 
- 2004 "Placebo effect" Sparwasser HQ, Berlin, DE,
Küratör: Vasif Kortun
- 2004 "5.Cetinje Biennial" National Museum
Montenegro, YU, Küratör: Natasa İlic & René
Block
- 2004 "Yugoslav Biennial of Young Artists" Vrsac
& Belgrade, Serbia & Montenegro, Küratör:
Ana Nikitovic, Jelena Vesic, Sinisa Mitrovic
- 2004 "I need a radical change!" Gallery Nova,
Zagreb, Coratia, Küratör: W.H.W.
- 2004 "Darkroom" The Old Continental Factory,
Hannover, DE

- 2004 "Lock Your Mind" Sox36, Kreuzberg, Berlin, DE, Küratör: S reyya Evren & Stephan Kurr
- 2004 "Hayalet  izgi" Aksanat, İstanbul, TR, K rat rler: Ali Akay & Levent Calıko lu
- 2003 "Dilin G c " Ke i Burcu, Diyarbakır, TR, Küratör: Ali Akay
- 2003 "I am too sad to kill you!" Proje4L İstanbul Contemporary Art Museum, TR, Küratör: Halil Altındere
- 2002 "The Pavement; Under the Beach" Proje4L İstanbul Contemporary Art Museum, TR, Küratör: Vasıf Kortun
- 2002 "I am bad and I am proud!" Refika, İstanbul, TR, Küratör: Halil Altındere