

**Makale Türü:** Araştırma Makalesi

## GÜNCEL SANAT ORTAMININ YENİ PARADİGMASI: DURUMSAL ESTETİK

Özgül KAHRAMAN<sup>1</sup>

### ÖZ

*Bu makale yeni bir çehreye bürünen günümüz sanat ortamında yenice ortaya çıkan kavramlardan biri olan “Durumsal Estetik”e odaklanmaktadır. Durumsal Estetik konusu incelenirken öncelikle “estetik” kavramını gözden geçirmek gerekmektedir. Estetiğin oluşum ve gelişim sürecine ve tanımlarına giriş bölümünde kısaca değinilmiştir. Makalenin ikinci bölümünde sanat-estetik birlikteliğine eleştirel yaklaşan durum ve ortamlar gözden geçirilmiş; özellikle Duchamp ve Dadacıların estetik ve güzelden arınmış bir sanat anlayışı yaratmaya yönelik tutumları ve üretimin yerini düşünce ve deneyimin alması konuları üzerinde durulmuştur. Makalenin temel meselesini oluşturan “Durumsal Estetik” konusu ise üçüncü bölümde ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Bu başlık altında, estetik teorisinin güncel sanat ortamında yeni paradigmalara dönüşmesi, sanat dünyasının ve sanat piyasasının yeni aktörlerinin olay ve durumlardaki etkileri, strateji ve taktik gibi yöntemlerin sanat alanında kullanımı konuları incelenmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** Durumsal Estetik, Postmodernizm, Estetik, Strateji, Güncel Sanat

---

<sup>1</sup> Dr., Orcid No: 0000-0003-1165-9380, oցulkaɦraman@yandex.com

**Makale Geliş Tarihi:** 19 Aralık 2019 **Kabul Tarihi:** 24 Şubat 2020

## THE NEW PARADIGM OF TODAY’S ART ENVIRONMENT: SITUATIONAL AESTHETICS

### ABSTRACT

*This article focuses on “Situational Aesthetics”, one of the newly emerging concepts in today’s art scene that has been taken on a new face. When examining the subject of situational aesthetics, it is necessary first to review the concept of “aesthetics”. After briefly outlining the formation, development and definitions of aesthetics in the introduction, the situations and environments that are critical of art-aesthetic cohesion are reviewed in the second part of the article. In particular, the attitudes of Duchamp and Dadaists to create a concept of art free of aesthetics and beauty, and the replacement of production with thought and experience are emphasized. Situational aesthetics, which constitutes the main issue of the article, is examined in detail in the third chapter. Under this title, issues such as the transformation of the aesthetic theory into new paradigms in contemporary art environment, the effect factors of the new actors of the art world and the art market in events and situations, the use of methods such as strategy and tactics in the art field are examined.*

**Keywords:** *Situational Aesthetics, Postmodernism, Aesthetics, Strategy, Today’s Art*

## Giriş

Estetiğin tarihsel izdüşümünde artı ürün, artı zaman ve artı enerji ediniminin tamamlanmasıyla, insanoğlunun hayatında arayış içinde olduğu bir haz unsuru olarak belirginlik kazandığı görülmektedir. Toplumlarca farklı ölçütlerle değerlendirilen estetiğin genel olarak güzel ile bağdaştırıldığı izlenmektedir. Çeşitli kaynaklarda estetik teriminin Yunanca duyularla algılamak anlamındaki *aisthanesthai* sözcüğünden geldiği belirtilmektedir. Alman filozof Alexander Gottlieb Baumgarten estetiği, sanat ve güzel gibi konuları araştıran felsefi bir disiplin haline getirmiştir. Baumgarten *Aesthetica*'da estetiği “duyusal bilginin bilimi” olarak tanımlamıştır (Tunalı, 1998, s. 14). Jale Erzen (2012, s. 164) ise estetiği, insanın algıladığı nesneyi ona ne gibi anlamlar yükleyerek beğendiğinin ve nasıl değerlendirdiğinin ifadesi olarak tanımlamaktadır. Üzerinde sıkça durulan bir kavram olması nedeniyle daha pek çok teorisyenin estetiğe ilişkin görüş ve tanımına ulaşmak mümkündür. Estetik değişen bir kuramsal alandır ve estetik kavramının da tarihsel süreçte çeşitli etkenlerle dönüşüm yaşadığı görülmektedir. Bu dönüşüm konvansiyonel üretim türlerinin (resim, heykel, seramik gibi) yanı sıra enstalasyon, performans, video gibi mecraların sanat üretiminde kullanımının yaygınlaşmasıyla oluşan güncel sanat ortamında da sürmektedir.

Güncel sanat ortamı, modernist anlayışın özerk sanat yapıtı tavrını yapı sökümüne uğratmıştır. Estetik ve güzel kavramlarını içinde barındıran, izleyicinin istediği an deneyimleyebileceği mesafede duran modernist anlayışla meydana getirilen yapıtlar çağın sanat anlayışı ile örtüşmemektedir. Beğeni dürtülerini fonksiyonel hale getiren estetiğin, sanatın varoluş meselesine birebir eşlik etme özelliği zayıflamıştır. Bu durum sanat ile estetiğin ayrıştırılması gerekliliğini gündeme getirmiştir. Bu bakış açısıyla modernist anlayışa ilişkin dinamikler yeniden gözden geçirilmektedir. Güncel sanat ortamı postyapısalcı ya da yapı sökücü bakışla estetiği yeniden yorumlamaktadır. Çağın dinamikleriyle biçimlenen sanat olgusu gibi estetik olgu da güncel ortamda ilişki estetik, durumsal estetik gibi yeni parametrelerle ele alınmaktadır. Teknoloji çağı olarak tanımlanan günümüzde sanatın yeni aktörleri ve pek çok sanatçı yeni yol ve yöntemler sunan ortamlar ve durumlarla karşılaşmaktadır. Güncel olana ilgi duyan bu sanatçılar çağının dinamiklerden beslenmekte ve sanat anlayışını bu dinamiklerle şekillendirmektedir.

## Direnış Unsurları ile Yeniden Yapılanan Sanat-Estetik İlişkisi

Kapitalizmin görünürlük kazandığı 18. yüzyılda salon sergileri, sanatı tüketici ile buluşturan bir atmosfer yaratmıştır. Bu durum burjuvanın sanat eserlerine ilgisini arttıran önemli bir gelişmedir. Sanat piyasasını oluşturan bu durum ilk özel sanat galerilerinin açılmasına ve sanat nesnesinin seçkin bir meta olarak sunulmasına ortam hazırlamıştır. Arz talep doğrultusunda eser üretme dürtüsüyle hareket etmesi sanatçıyı sanatsal ve düşünsel özgürlüğünü ve özgünlüğünü kaybetme riski ile karşı karşıya bırakmıştır. Bazı sanatçıların bu tutuma direniş göstermesi, sanatın yeni bir bakışla ele alınması gerekliliğini gündeme taşımıştır. Böylece sanat alıcısının estetik beğenisi doğrultusunda üretim yapma çabası bağlam değiştirmiştir.

Sanatın nesneden fikre evrilme sürecini anlamak için öncelikle burjuvazinin sanat alıcısı konumuna gelmesinin sanat üretimine yansımalarını, ardından Avrupa merkezli I. Dünya Savaşı'nın meydana geldiği ortamı gözden geçirmek gerekmektedir. Savaşın toplumda meydana getirdiği tahribat ve sefalet sanatçının da yapıtlarında yeni

yönelimlerle kendini göstermiştir. Yüksek kültür sahibi burjuva toplumunun estetik beğenisi doğrultusunda şekillenen resim ve heykeller yerini savaş mağduru toplumu yansıtan çalışmalara bırakmıştır. Örneğin Ernst Barlach'ın heykellerine yansıyan donan, dilenen insanlar ya da Otto Dix'in savaşı konu alan resimleri bu dönemin ruhunu yansıtan ve estetik kaygıları önelemeyen yapıtlardandır. Bu sanatçılar, Avrupa kıtasını etkisi altına alan savaşın yarattığı siyasi ve sosyolojik ortamı, ekspresif ifade şekli ile ele alarak Ekspresyonizm akımının temsilcileri olmuşlardır (Resim 1 ve 2).



Resim 1. Ernst Barlach, “Donan İhtiyar”, 1937, 23.9x16.7x19.2 cm, bronz, Ernst Barlach Stiftung Güstrow, Almanya (<https://sh-kunst.de/ernst-barlach-frierende-alte/#jp-carousel-16110>)



Resim 2. Otto Dix, “Gaz Saldırısı Altında İlerleyen Fırtına Birlikleri, “Savaş”tan, 1924, 34,8 x 47,3 cm, Plaka 12, 39/70, MOMA (<https://www.moma.org/collection/works/63260>)

I. Dünya Savaşı'nın meydana gelmesiyle yaşam alanlarından uzaklaşan sanatçıların bir kısmı, savaşta tarafsızlığını ilan eden İsviçre'ye sığınmayı tercih etmişlerdir. Bu sanatçılar Zürih kentinde, Cabaret Voltaire'i ortak mekânları haline getirerek, alışılmadık tutumlar içeren birtakım sanatsal uygulamalar gerçekleştirmişlerdir. Deneysellik içeren bu çalışmalarda estetikten bilinçli olarak uzak durmaya gayret etmişlerdir. Bu bilinçli uzak duruş yeni bir sanat akımının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Dada Hareketi olarak anılan bu anlayışın en önemli temsilcilerinden birisi ise Marcel Duchamp'tır. Durumsal estetiği daha iyi anlatabilmek için Dada hareketini ve Duchamp'ın sanatsal tutumunu gözden geçirmek büyük önem taşımaktadır.

Kendilerini Dada olarak adlandıran bu grubun takındıkları tavır, savaştan teknolojiye, dinden geleneklere kadar pek çok alana yönelik protestolar içermekteydi. Bu protest tavır sanat karşıtı bir duruş niteliğinde değildir. Sanat felsefecisi Larry Shiner (2010, s. 340)'ın da dediği gibi Dadacılar, sanatı tamamen ortadan kaldırmaktan ziyade hayatın içine dâhil etmeye çalışmışlardır. Dadacılar burjuvazinin söylem ve tutumlarının aksine tavır almayı seçmişlerdir. Sanatın misyonunun ticari ölçütlerle belirlendiği modernizm döneminin sanat ortamdan rahatsız olan Dadacılar, sanatın burjuva toplumunun beğenisi doğrultusunda şekillenmesine direniş göstermişlerdir. Savaşı körükleyen unsurlardan birinin de kapitalizmin yükselişi olduğunun bilincinde olan Dadacılar savaşa neden olan zihniyetteki toplum yerine yeni bir toplum ve o toplum için yeni bir sanat anlayışının gerekliliğine inanmaktaydılar.

Estetik kavramının kapsadığı alanın tartışmaya açılması ve sanatın güzelle ilişkisinin sorgulanması Dada hareketinin tutumuyla belirginlik kazanmıştır. Dadacılar, I. Dünya Savaşı'ndan sorumlu sınıfları protesto ederek, çoğu kişinin sanatın tek amacının güzellik olduğuna inandığı bir zamanda, güzel olan bir sanat yapmayı reddetmişlerdir (Danto, 2018, s. 60). Dadacılar sanatın estetik ve güzelden bağımsız düşünülmesi, ayrıştırılması gerektiğini savunmaktaydılar. Sadece estetik değerlere bağlı kalarak sanat yapmanın yaratıcılığı sınırlayacağını düşünmekteydiler.

New York Dada temsilcilerinden Duchamp da Zürih Dadacılar gibi sanatın estetik değerler doğrultusunda değerlendirilmesi ve analiz edilmesine karşı çıkmaktaydı. Endüstri çağı burjuvasının sanat ürünleri ile metasal ilişkisi sanat nesnelere içerikliğini yönlendirir boyutlara ulaşmıştır. Burjuva zevkinin sanata yön vermesi bazı sanatçılarda rahatsızlık yaratmıştır. Bu sanatçılardan biri olan Duchamp'ın eleştiri niteliğindeki etkinliği ise hazır-yapım bir nesneyi sanat yapıtı olarak sunmasıydı. Hazır-yapım bir nesne ile sanatsal tavrını ortaya koyan Duchamp, pisuarı sanat yapıtı olarak sunarken "maskesi düşen şey yalnızca imzanın, eserin niteliğinden daha fazla bir anlam ifade ettiği sanat pazarı değil, aynı zamanda bireyin sanat eserinin yaratıcısı olarak düşünüldüğü burjuva toplumundaki sanat ilkesiydi" (Hünler, 1998, s. 314). Döneminde büyük tepkilere yol açan bu tavır, sanatın estetik ve metasal yönden tekrar ele alınmasının gerekliliğini hatırlatmıştır.

Özellikle Dada öncesinde sanattan bahsederken zihinde otomatikman güzel ve estetik çağrışımlar meydana gelmekteydi. Bunun sebebi sanatın, estetik ve güzel kavramlarından bağımsız düşünülmemesiydi. Estetiğin sanatta belirleyici unsur olmadığı konusunda ısrarcı olan Duchamp bile bir yandan estetik yargının kaçınılmazlığını kabul ederken öte yandan ondan kurtulmak istemekteydi (Kuspit, 2006, s. 36). Duchamp sanatın belirli kalıplar içinde değerlendirilmesi ve ticari bir metaya dönüştürülmesine karşı çıkarken sanat yapıtının da hiçbir estetik çekiciliğinin olmaması

gerektiğini savunmuştur. Bu tavır sanatın ezber yöntemlerle yorumlanmasına eleştiri niteliği taşımaktadır.

Duchamp'ın 1913'de hazır-yapım işler üretmeye başlamasıyla, sanattaki biçimsel sorun yerini işlev sorununa bırakmıştır (Atakan, 1998, s. 11). Hazır-nesne kullanımı ile kavram, görüntünün önüne geçmiştir. Duchamp bir pisuarı tersinden imzalayıp sanat eseri olarak sunarken, geçmişten bu yana süregelen estetik anlayışı da tersyüz etmiştir. Hazır-yapım bir nesneyi sanat eseri olarak sunarken, kutsallık atfedilmiş bir şeye dönüştürülen sanatın büyüsunü bozarak her tür malzemenin bir sanat nesnesine dönüşebileceğini göstermiştir. Böylelikle Duchamp, sanatın değil, sanatın sınırlarının sorgulanmasına kapı aralamıştır.

Sanat piyasasının büyümesi ve yeni üretim tarzlarının pazarlanma olanaklarının gelişmesi salt bir nesne olmanın ötesine geçen sanat yapıtının alanını da genişletmiştir. Sanatın değerler açısından kontrol dışına çıkmasına ilişkin "Duchamp, Dadacı arkadaşı Hans Richter'e yazdığı bir mektupta, '[b]en hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştım, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyorlar!' demiştir" (Antmen, 2014, s. 161). Her ne kadar bazı grup ya da sanatçılar Duchamp'ın hazır-nesne ile ürettiği yapıtlarını farklı düşünsellik içinde yorumlamış olsa da Duchamp'ın bu sanatsal tavrının yansımaları ardılı olan tüm dönemlere yayılmıştır. Bu yansıma 20. yüzyılın ikinci yarısında hem sanatın konusu ve kapsamında hem de sanatçıların kaygılarında değişimler yaratmıştır. Aydınlanma döneminde sanat, kendinden menkul varlığından kaynaklı, "yüce" ve o nesneyi vücuda getiren sanatçı ise "deha" olarak atfedilmiştir. Aydınlanma çağı filozofu Kant sanat yapıtını, bir dehanın yaratması olarak görmekteydi ve dehaları da genel kurallara bağlamak olanaksızdı (Yılmaz, 2013, s. 213). Sanatın metasal yönünün ön plana çıkması bu ayrıcalıklı konumundan kaynaklanmaktaydı. 20. yüzyılın ikinci yarısında, modern söyleme tepki niteliğinde gelişen postmodern süreçte, sanat eseri ve sanatçı kavramlarında çeşitli değişimler meydana geldiği izlenmektedir. Öte yandan küratör, galerici, müzeci, koleksiyoner, müzayedeci gibi sanatın yeni aktörlerinin sanat piyasasına dâhil olması, sanat borsasının oluşmasına, sanatın meta değerinin daha da ön plana çıkmasına yol açmıştır.

Her dönemin kendine içkin gelişmeleri yaşamın tüm alanlarına olumlu/olumsuz yansımıştır/yansımaktadır. Sanatın metasal durumu da sanatçılarda bir direniş hareketine dönüşerek alternatif sanat türlerinin gelişmesine önyak olmuştur. Ahu Antmen (2014, s. 195), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* adlı kitabında, 1960'ların karşı-kültürel söylemlerinden beslenen ve estetiğe ilişkin sorunlardan öte, politik, felsefi, sosyolojik, psikolojik ve ekolojik konularla ilgilenen ve üretimler yapan yeni bir sanatçı kitlesinin varlığından bahsetmektedir. Eylemsel tavrılı uygulamaların yapıldığı 1960'larda izleyici de pasif rolünün ötesine geçerek aktif rol almıştır. Bu yıllarda yaşanan toplumsal olaylar, alternatif ifade şekillerinin kamusal alanlara taşınmasında, cadde ve sokakların, konuşma, gösteri, eylem alanlarına dönüşmesinde etkili olmuştur (Ünal, 2013, s. 4). 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra sanatçının eylemsel tavrını kontrollü şekilde sanata dönüştürdüğü, kavramsal sanat, performans, happening, çevresel sanat, land art, fluxus, yoksul sanat gibi alternatif hareketler, oluşumların art arda ortaya çıktığı izlenmektedir.

Hazır-imgeler kullanan gruptan biri Pop Sanat temsilcileridir. Pop Sanat, tüketim odaklı Amerikan toplumunun değişen değerlerinden meydana gelen bir sanat anlayışıdır.



Pop sanatçılar, imgeler dağarcığından tüketime yönelen dünyanın yansımalarını sunmuşlardır (Antmen, 2014, s. 163). Pop Sanat'ın önemli isimlerinden Andy Warhol üretimlerinde Duchamp gibi fabrikasyon nesnelere yönelmiştir; ancak amacı ve hedefi çok farklıdır. Herhangi bir nesnenin sanat yapıtına dönüşebileceği noktasında Duchamp ile benzer görüşlere sahip olan “Warhol’da her şey yapaydır: Nesne yapaydır, çünkü özneyle değil, yalnızca nesne arzusuyla ilintilidir. Burada görüntü yapaydır, çünkü estetik bir taleple değil, yalnızca görüntü arzusuyla ilintilidir” (Baudrillard, 2012, s. 101). Öte yandan Warhol, yüksek kültür/alt kültür arasındaki farkı, kültür tüketme biçimleri bağlamında ortadan kaldırarak, günlük yaşamda sıkça kullanılan tüketim ürünlerini çekici kılmak üzere reklam estetiğini kullanmıştır. Warhol, hazır imgeden ürettiği Brillo kutularını seri halde sergilerken bir nevi Amerikan tarzı tüketim kültürünün yansımalarını da sunmaktaydı (Resim 3). Warhol, Fabrika adlı stüdyosunda seri şekilde ürettiği, hazır-nesne taklidi olan nesne yığınlarını, nesnenin orijinalinden farklı bir yere oturtmakta, Duchamp’dan farklı olarak ona bir değer atfetmekteydi.



Resim 3. Andy Warhol, “Brillo Kutuları”, 1964, değişebilir ölçüler (Danto, 2018, s. 68).

Modernist anlayışın estetik algısını tartışılabilir hale getiren alternatif uygulama örneklerinden bir diğeri Jannis Kounellis’e aittir. 1967’de yoksul sanat sergisine katılan Jannis Kounellis, 1969’da bir sanat galerisinde canlı atları birer sanat yapıtı olarak sergilemiştir (Resim 4). Duchamp’ın adını anmadan geçilemeyecek bu alternatif sanat hareketi ile Kounellis, Duchamp’ın fabrikasyon nesnesinden farklı olarak, galeri mekânına doğanın ürettiği canlı varlıkları (12 tane at) eşit aralıklarla bağlayarak, doğadaki herhangi bir nesnenin de sanat yapıtı olabileceğini göstermiştir (Yılmaz, 2006, s. 250).



Resim 4. Jannis Kounellis, “12 At”, 1969, değişebilir ölçüler, 12 canlı at (Yılmaz, 2006, s. 251).

Postmodern süreçte sanatı daha özgür bir ortamda icra etme imkânı bulan sanatçılar, sanat dinamiklerini biçimsellikten koparıp düşünsel boyutuyla öne çıkacak şekilde ele almaktadır. Sanatçı Mehmet Yılmaz (2006, s. 220)’a göre bir sanatçı, sanatın kavramsal bir biçimini kullanıyorsa, bütün plan ve kararlarını daha ilk baştan yapmıştır. Fikir uygulamanın önüne geçince uygulamanın da bir detay olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Michael Newman (2000, s. 42) kavramsal sanatı, estetik, siyasi ve ekonomik bağlamda çözülemediğini öne sürerek eleştirmektedir. Newman güncel sanatçının, üretiminin metalaşmasının eleştirisini yapmak üzere, sanatın geleneksel üretim biçimlerinden çok, yayılım ve tüketim biçimleriyle ilgilenmeye başladığından söz etmektedir. Her çağ kendi koşullarını yaratmaktadır. Toplumbilimci ve felsefeci Theodor W. Adorno (2014, s. 96)’nın da dediği gibi “her şey, olduğu şey için değil, değiştirilebilir olduğu sürece değerlidir”. Diğer bir deyişle, çağın koşullarını avantajlarıyla değerlendirmek gerekmektedir. Güncel sanat ortamının yayılım ve tüketim süreçlerini kontrol altında tutmaya yönelik çabaları yeni kavramları da beraberinde getirmiştir. Durumsal Estetik bu kavramlardan biridir.

### **Durumsal Estetik ve İpliği Pazara Çıkan Sanat**

20. yüzyılın önemli sosyologlarından Jean Baudrillard (2010, s. 12) her şeyin sanat olduğu iddia edilen postmodern dönemde sanatın sahip olduğu ayrıcalığı tümüyle yitirdiğini iddia etmektedir ve bu savını Disneyland örneği üzerinden açıklamaktadır. Ona göre Disneyland, Amerika’nın dev bir temalı park olduğu gerçeğini gizleme işlevini üstlenmektedir. Baudrillard’a göre sanat toplumun trans-estetik evresine geçmiş olduğu gerçeğini gizlemeye yarayan bir vitrin olarak kullanılmaktadır. Görüşlerini estetiğin yok sayılması gerektiğini belirterek sürdüren Baudrillard (2010, s. 12)’a göre, estetiğin reddi, sanatın sonunu değil, toplumsal bünyenin her yerine nüfuz edişini işaret etmektedir.

1980 sonrası sanat ortamının sınıfsal sanat anlayışından uzaklaştığı görülmektedir; sınıfsal sanat yerini herkes için sanat anlayışına bırakmıştır. Erzen (2012, s. 164)’e göre postmodern felsefe, 1980’lerden sonraki sanat ortamında, sanatın artık elit bir sınıfa ve



beğeniye hizmet edemeyeceğini, farklı kültür ve sınıftan insanların tercihlerinin de sanata biçimlendirebileceğini iddia etmektedir. Geline nokta sanatçının çağını yakalama ve ötesine geçebilme kabiliyetinde gelişmeler yaşanırken sanat tüketicisinin profili ve beklentisinde önemli bir değişim göze çarpmamaktadır. Sanatçı zamanın ruhundan beslenmektedir. Bugünün sanatçısı teknolojinin sağladığı olanaklar ve yeni malzemelerden yararlanarak yaşadığı çağın ötesine geçebilecek imkânlarla sahiptir. Satın alma noktasında ise durumun değişmediği, sanat tüketicisinin yine ekonomik gücü elinde tutan kesim olduğu görülmektedir.

Sanatın kapsamı genişlemeye devam ederken, sanat üretimi ve sanatçı kavramı nitelik değiştirmiştir/değiştirecektir. Duchamp'ın sanat camiasına göstermiş olduğu günlük yaşamda kullanılan, seri üretim bir nesnenin bile sanat eseri olabileceği iddiası, ardılı olan dönemlerde kavramsallığa, performatif eylemlere ve hatta nesnesizliğe evrilmiştir. Bu bağlamda güncel ortamda sanatçının bedeninin, bir kavramın ya da hiçliğin bile sanat eseri olabileceği görülmüştür. Her şeyin sanat eseri ve herkesin sanatçı olabileceğine ilişkin iddia postmodern dönemde ortaya çıkan bir söylemdir. Örneğin postmodernizm öncesi, şeker yığınınından oluşan bir çalışmayı (Felix Gonzalez-Torres, "İsimsiz") sanat eseri olarak görmek neredeyse olanaksızdı. Benzer şekilde, sanat eğitimi almamış ancak güncel sanata ilişkin kabul gören işlere imza atmış bir sanatçı görmek mümkündür.

Sanat piyasasının, küratör, koleksiyoner, müzeci, galerici gibi yeni aktörleri küreselleşme ve kurumsallaşmanın sağladığı ortamdan istifade ederek sanatın bir tür yatırım aracına dönüşmesine önyak olmuşlardır. Güncel ortamda estetik değer yerini ticari değerlere bırakmıştır. Sanat güncel ortamda hiç olmadığı kadar kapital bir öge haline almıştır (Sülün, 2012). Dolayısıyla sanatçıların sanata ilişkin kaygıları da yön değiştirmiştir. Baudrillard (2010, s. 12), güncel sanatın misyonunu ticari ölçütlere göre oluşturduğunu ve güncel sanatın kariyer fırsatları, kârlı yatırımlar ve yüceltilen tüketim nesnelere sunarak ticari bir işletme gibi hareket ettiğini iddia etmektedir. Baudrillard, bu anlayışla oluşturulan yapıtların sanatsal olmadığını da düşünmektedir. Sanatçı bir yandan güncel ortamın koşullarına uygun üretimler yaparken öte yandan piyasa koşulları içinde kendine bir yer bulmak ve kalıcı olmak için sanat piyasasının yeni aktörlerinin direktifleriyle hareket etmektedir.

20. yüzyılın ikinci yarısı, sanatsal bağlamda nesneden fikre evrilme ve sanatın anlamının kuramsal yönleriyle irdelenme sürecidir. Fikrin öncelenip biçimin geri planda kaldığı kavramsal sanat, alt metnin önem kazandığı ve uygulandığı kuramsal alt yapıdan beslenmektedir. Sanatçının üretim öncesinin envanteri niteliğindeki bu süreç sanatçının sanatsal duruşunu gözler önüne sermektedir. Avangard hareketlerle yeniden tanımlanan sanat dalları, hem nesnelere algılanış şekline hem de bunların bir kısmına estetik konumun atfedilmesini sağlayan süreçlere dikkat yoluyla evrilerek, özsel biçimini malzemede değil mesajda almaya başlamıştır (Burgin, 2011, s. 942). Sıradan nesnelere bilindik işlevi ve statüsü mekân ya da fonksiyonu değiştirilerek yeni kavramlarla düzenlenmektedir.

Kendinden menkul sanat yapıtı yerine hayatın içinden, sıradan bir nesne ile ifade oluşturan bir yaklaşımın fitilini Duchamp ateşlemiştir. Kavramsal sanat yapan Victor Burgin'e (2011, s. 943) göre sanatta yer alan hazır malzemelere yönelik tutumlar dünyanın ekosistemi içinde bütün maddelerin birbirine bağımlı olduğunun farkına varılmasına dayanmaktadır. Burgin'e göre, sanatçı kendisini yeni malzemelerin

yaratıcısı değil mevcut biçimlerin bir düzenleyicisi sayma eğilimindedir ve bu yüzden ortamdaki malzeme eksiltmeyi seçebilir. Kendi işlerini diğer insanların işlerine yerleştiren sanatçıların tutumuna *Postprodüksiyon* adlı kitabında değinen Nicolas Bourriaud (2002, s. 13)'ya göre bu tutum, üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır-nesne ve orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımın kökünün kazınmasında rol oynamaktadır.

Sanatçının zihnini meşgul eden problemlerden biri de hazır-yapım nesnelere çevrili bir dünyanın içine sıkışmışlık halidir. Hazır formların ya da durumların estetize edilmesine giden süreçte ihtiyaç fazlası üretimin de rolü büyüktür. Sanatçı yeni bir tasarım ya da üretim yapmak kadar mevcut materyallerle nasıl bir şey tasarlayabileceğine kafa yormaktadır. Bir başka deyişle, sanatçı, yaşamda var olan kaotik nesnelere, isimlere ve referanslara yığılından nasıl tekillik ve anlam üretebileceğiyle ilgilenmektedir (Bourriaud, 2002, s. 17). Nesne yığınlarını yaratan teknoloji sanatçının da imdadına yetişmekte; teknolojinin sağladığı yeni yöntemleri değerlendiren sanatçı nesne yığınlarının yarattığı kaotik ortamı dizginlemektedir.

21. yüzyıl sanatçısı elindeki teknik, araç ve olanaklarla yeni olasılıkları denemektedir; ama alternatifler daima vardır. Bourriaud'ya göre gerçeklik denilen şey bir montajdır. Güncel sanatçı aynı malzemeden farklı gerçeklik versiyonları üretebilmektedir. Güncel sanat, sosyal formları sarsan, yeniden düzenleyen ve özgün senaryolara yerleştiren alternatif bir düzenleme tablosu olarak tanımlanmaktadır (Bourriaud, 2002, s. 72). Sonuç olarak mevcut olan ile yeni formlar yaratmaktadır. Sanatta geleneksel anlayışı tersyüz eden sanatçılar tarafından manipüle edilen materyaller öncelikli konumunu kaybetmiştir. Bourriaud (2002, s. 13)'ya göre, hazır işlerin sayısındaki artış ve bugüne dek göz ardı edilen ya da reddedilen formların sanat dünyasına katılması ile karakterize edilen bu postprodüksiyon sanat, enformasyon çağında küresel kültürün hızla yayılan kaosuna bir tepki niteliği taşımaktadır.

Bourriaud'nun değindiği, kendi işlerini başkasının işlerine yerleştiren sanatçıların tutumuna, ayrıca taktığı, modası geçmiş bir şeyin yeniden ele alınması bakımından durumsal estetiğe örnek oluşturabilecek en güncel örneklerden biri Daniel Arsham'ın "Erozyona Uğramış Brillo Kutuları" adlı çalışmasıdır (Resim 5). Brillo Kutuları, Andy Warhol'un, bir deterjan markası kutularını kopyalayarak çoğalttığı ve sunduğu bir çalışmadır. Arsham'ın çalışması ise, Warhol'un ve Warhol'dan önce bir deterjan markasının ambalajı olan bir hazır-nesnenin yeniden yorumlanmasıdır. Andy Warhol Müzesi'nin 25. yılına ithafen yapılan, kopyanın kopyası niteliğindeki bu çalışma durumunun yönetilmesi ve estetize edilmesi olarak değerlendirilebilir. Bourriaud (2002, s. 13)'nun da belirttiği gibi günümüzde önemli olan bir ham maddeyi temel veri olarak alan bir formun ayrıntılarıyla ele alınması değil, kültürel pazarda zaten dolaşımda olan nesnelere çalışma meselesidir.



Resim 5. Daniel Arsham, “Erozyona Uğramış Brillo Kutuları”, 2019, 130.5x44.5x44.5 cm, mavi kalsit, kuvars, hidrotaş (<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/contemporary-art-day-n10150/lot.476.html>)

Sanatçı konvansiyonel anlayışla üretim yapmak yerine mevcut materyalleri değerlendirerek hazır verilerden faydalanmakta ve onlara sanatsal nitelik kazandırmaktadır. Hazır nesne ya da daha önce bir başkası tarafından yapılan bir yapıtı, yeni bir yorumla tekrar üretme ve sergileme şeklindeki tutum son zamanlarda oldukça yaygınlaşmıştır. Birçok sanatçı yeni formlar yaratmak yerine hazır formları programlamayı tercih etmektedir. Bu tür çalışmalara Şakir Gökçebağ’ın yerleştirmeleri örnek gösterilebilir (Resim 6). Gökçebağ yaşamın içinden seçtiği hazır nesnelerin biçimsel özelliklerine yeni anlamlar katarak formlaştırmaktadır.



Resim 6. Şakir Gökçebağ , “Parabol”, 2014, Ø: 150 cm, şemsiye, (Metin, 2015).

1990’lar sanat piyasasını canlandırmaya ilişkin yeni yöntemlerin geliştirildiği ve estetiğe yeni anlamların eklemlendiği bir dönemdir. Sanat piyasasını canlandırmaya ilişkin çalışmalarıyla bilinen İranlı küratör Tirdad Zolghadr küratörlüğünü yaptığı bir serginin kataloğuna, “Sekiz Adımda Ethnic Marketing’in Kolay Yolu” başlıklı bir metin

eklemiştir. Metnin alt başlığı ise “Kendi Bariyerlerinizi satış fırsatlarına dönüştürmeniz için bir rehber” şeklindedir. (Öğüt, 2006, s. 24, 25). Bu bilgilendirme metninde öncelikle, sanat piyasasında satışa yönelik stratejik yaklaşımın ne kadar önemsendiği anlaşılmaktadır; ayrıca sistemli bir şekilde nasıl ele alınması gerektiği gözler önüne serilmektedir. Zolghadr, sekiz adımda Etnik pazarın (*Ethnic marketing*) kolay yolunu şöyle sıralamaktadır: “Durumsal Estetik, Global Aciliyet, Stratejik Gereklik, Sınıf Silinmesi, Raporcunun Dönüşü, Eleştirel Teori, İyileştirme ve Mecburi Yaraticılık. Bu rehberin temel dayanağı, olası arz ve talebe göre takınılabilecek tutumlar, faydaları ve zararlarıdır” (Öğüt, 2006, s. 25). Bunlar arasında “Durumsal Estetik”i Öğüt (2006, s. 25) kısaca, “taktiği, modası geçmiş bir şeyi yeni bir kimlik ya da alt metinle yeniden tasarlayıp pazara sunmak” olarak tanımlamaktadır. Böylece yapıt kadar işin pazarlanma şekli de önem kazanmış ve strateji ve taktik gibi kavramlar sanat alanında da kullanılır olmuştur.

Zolghadr’ın metni, savaş kelimesiyle yan yana anılan strateji teriminin yaşamın tüm alanlarında kullanılan bir yöntemle dönüştüğünü gözler önüne sermektedir. Keza Lawrence Freedman (2015, s. 11) da *Strateji* adlı kitabın önsözüne “herkesin bir stratejiye ihtiyacı vardır” cümlesiyle başlayarak güncel ortamı özetlemektedir. Orduları, önemli şirketleri ve siyasi partileri yöneten liderlerin bir stratejiye sahip olmaları zaten sıradan bir durumken, güncel ortamda neredeyse hiçbir ciddi organizasyonun stratejisiz hareket etmesi düşünülemez hale gelmiştir. Sanat alanında da taktik ve stratejinin uygulandığı görülmektedir. Bu yöntemler eski, ancak sanatta kullanımı yenidir.

New York’ta *Center for Curatorial Studies*’de (Küratöryel Araştırmalar Merkezi) eğitmenlik yapan Zolghadr bir yandan küratörlük yaparken öte yandan çeşitli sanatsal kuruluşlara davetli olarak katılmaktadır. Davet edildiği kuruluşlarda pazarlama stratejilerine yönelik birikimlerini paylaşan söyleşiler yapmaktadır. 15 Temmuz 2011’de Salt Beyoğlu’nun, “Bak Kim Var?” başlıklı programına konuk olan Zolghadr “Kızgın Orta Yaşlılar: Küratöryel Eğitim Üzerine Düşünceler” başlıklı bir söyleşi yapmıştır. Salt Beyoğlu web sayfasında, konuya ilişkin içerik şöyle özetlenmiştir: “kurumsallaşmış küratöryel eğitimin benzer sanatçılar, yazarlar ve küratörler için neden ve ne şekilde faydalı olduğunu açıklamak üzere samimi bir girişim” (Salt Beyoğlu, 2011). Tekelci kapitalizmin modern dönemde pazara çıkardığı sanat yapıtını, sanat piyasasının yeni aktörleri daha sistemli şekilde ele almakta; yeni stratejilerle yeniden yapılandırmaktadır.

Sanat düzenleyicileri kadar sanatçılar da strateji ve taktik geliştirmek zorundadır. Strateji ve taktik sanatçının, varlığını sürdürmek için uyguladığı yöntemleri olumlu sonuçlandırmak ve varlığını kalıcı kılmak üzere verdiği çabaların tamamıdır. Strateji taktikten daha öncelikli öneme sahiptir. Bir stratejiye sahip olmak, kısa vadeli önemsiz konulardan uzaklaşıp uzun vadeli temel konulara odaklanma avantajı sağlar. Böylece bütünü görmek mümkün olur (Freedman, 2015, s. 11). Güncel durum, stratejisi olmayan her yola çıkışı amatörlük olarak nitelendirmektedir. Strateji, taktiğe göre daha zamansaldır. Bir sanatçının var oluşu zamana yayılabilme yetisi ile tanımlanabilir. Sanatçının zamana yayılması devamlılığı ve sanat piyasasında uzun soluklu varlığı anlamına gelmektedir (Öğüt, 2006, s. 6).

Sanatsal bir oluşumu belli bir kavram çerçevesinde bir araya getirerek bir seçki sunma görevi üstlenen güncel sanat ortamının yeni aktörlerinden biri, küratörler, günün koşullarına uygun hareket etmekle birlikte kendilerine özgü tarzlar oluşturmaktadırlar.

Sanatçı Ahmet Ögüt (2006, s. 25)'ün küratörleri giyim tarzları ve düzenledikleri sergiler ile ilişkilendiren örneklerinden ilki şöyledir: “Sportif kırmızı kot pantolonlu, hafif uzamış sakallı, Alman ya da Dutch aksanlı bir küratör, samimi, ciddi, çeşitliliği sorgulayan, şairane oyunculuk içeren ama hiçbir şekilde mizahı karıştırmayan sanatçıları tercih eder”. Ögüt'ün verdiği bir diğer örneği ise şöyledir: “Eğer kadın küratörümüz büyük kazaklar ve düz taban ayakkabılar giyiyorsa, uzun saçları varsa ve rakip küratörlerle ‘emperyalistler’ diye alay ediyorsa, bu kadın küratör folklorik olandan post-ironik olana kadar her türlü sanata ilgi gösterir”. Küratörlerin, sanat işçisi konumundaki sanatçıyı, ortam koşullarına uygun biçimde yön veren bir oyun kurucu olarak görev aldıkları izlenmektedir.

Müzeler ve galerilerin birer sanayi kuruluşu gibi çalıştığı güncel ortamda küratörler de satış ve pazarlama sorumlusu gibi görev yapmaktadır. Küratörlük sağlam bir konuma yerleşmiş gibi gözükmektedir. Foster (2014)'a göre “[k]üratör-sanatçının yükselişine, sanatçı-küratörün yükselişine eşlik etti; dev sergileri yöneten şefler geçtiğimiz on yılda hayli gözde olmaya başladı”. Küratör ve sanatçıların yanı sıra, sanatı sunan, sergileyen, izleyici ve koleksiyonerler ile buluşturan kuruluşlar da yükselişe eşlik etmektedir.

Kısacası tüm bu çalışma ve hazırlıkların en büyük hedefi, yapılan sanatsal etkinliklerden en karlı sonuçla çıkmaktır. Karlı sonuç elde etmek için yapıtın özgünlüğü kadar sanatçının tutumu da önem kazanmıştır. Stratejik yaklaşımın devreye girdiği bu tutum, sanatçının üretimini piyasaya sürmesindeki zamanlamaya işaret etmektedir. Doğru yer, doğru zaman ve doğru hamleyle piyasaya sürülen yapıt, değerinde ya da değerinin çok üstünde satılabilirken yanlış taktik ve stratejiler aksi sonuçlar yaratabilmektedir (Arapoğlu, 2010). Güncel ortamda, sanat piyasasında uzun soluklu var olmanın sırrı, doğru yerde, doğru zamanda ve doğru işlerde gizlidir.

## **Sonuç**

İnsan yaşamında henüz adı konmamışken bile var olan bir olgu olarak estetik, özellikle modern dönemde, güzel ve sanat kavramlarıyla sıkı bağlar kurmuştur. Bu bağın sanat alanında gevşetilmek istenmesinin nedeni sanatın kendine yeten bir olgu olarak görülmesi; estetik ya da güzelle ilişkili bir beklentiyi karşılama yükümlülüğünden kurtarılmak istenmesidir.

Sanat gelişen ve değişen bir olgudur ve dönem dinamikleri ile şekillenir. Bu durum sanatın tanımının dönemselsel olarak yeniden gözden geçirilmesini gerekli kılmaktadır. Sanata ve sanatçıya yön veren olaylar, olgular ve değişen dünya konjonktürüdür. Sanatın estetik yönden değerlendirilmesi, hazır yapıt haline dönüşmesi, bedende cisimleşmesi ya da nesnesizliğe doğru evrilmesi dönem dinamiklerinin sonucudur.

Tarihsel süreç içinde estetiğin bir teoriden durumsal bir ifadeye dönüştüğü izlenmektedir. Estetiğe bakışın tamamen değiştiği, sanatın meta değerinin her zamankinden daha önemli olduğu güncel sanat ortamında sanat-estetik ilişkisi de yeni karakterlere bürünmüştür. Güncel sanat ortamının durum ve koşulları, estetiğe yüklenen yeni bağlamlar ile formüle edilmektedir. Durumsal estetik sanat-estetik ilişkisinin yeni karakteristiğini oluşturan kavramlardan biridir. Güncel sanat ortamında sanatçıya düşen görev, üretimden satışa kadarki sanatsal sürecin tüm aşamalarını doğru yönetmesidir. Diğer bir deyişle taktiksel ve stratejik yaklaşımdır. Sanatçının üretim sonrası uygulayacağı en önemli strateji ve taktik, sanatı yöneten doğru aktörlerle bir araya



gelmesidir. Sanatın sunumundan satışına kadarki süreçte rol oynayan bu yeni aktörlerin taktiksel tutumları ve uygulayacağı stratejiler durumu profesyonelce yönetme becerisinin göstergesini oluşturur. Bu sistemli çalışmada, sanatın sunumundan satışına kadarki süreçte rol alan aktörlerin temel amacı sanatın meta değerini arttırarak pazarlamak ve satışını sağlamaktır.

Güncel sanat ortamında düşünce ve deneyim her zamankinden daha önemlidir. Düşünsel ve deneyimsel boyutun öncelenmesi, sanatta yeni bir form ya da anlayış çerçevesinde üretim zorunluluğunu ortadan kaldırmış; yerine durumsal estetiği ve taktik ve stratejiyi getirmiştir.

### **Kaynakça**

- Adorno, T. W. (2014). *Kültür Endüstrisi*. (Çev: N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen.). İletişim Yayınları.
- Arapoğlu, F. (2010). Sanatın Meta Değeri. *Genç Sanat*, 187, 29-38.
- Atakan, N. (1998). *Arayışlar: Resimde ve Heykelde Alternatif Arayışlar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu, Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*. (Çev: E. Gen, I. Ergüden). İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *Kusursuz Cinayet*. (Çev: N. Sevil). Ayrıntı Yayınları.
- Bourriaud, N. (2002). *Postproduction Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. Lukas ve Sternberg.
- Burgin, V. (2011). Durumsal Estetik. Harrison Charles, Wood Paul (Ed.), *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* içinde (s. 942-944). Küre Yayınları.
- Danto, A. C. (2018). *Andy Warhol*. (Çev: S. Sertabiboğlu). Ayrıntı Yayınları.
- Erzen, J. N. (2012). *Çoğul Estetik*. Metis Yayınları.
- Foster, H. (2014). *Çağdaş Estetik / Leninist Parti'den, Lennonist Partiye: Eleştiri Sonrası Çağdaş Sanat*. e-Scop. (Çev: E. Gen.). <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-leninist-partiden-lennonist-partiye-elestiri-sonrasi-cagdas-sanat/2037>
- Freedman, L. (2015) *Strateji*. (Çev: B. Ç. Dişbudak). Alfa Yayınları.
- Hünler, H. (1998). *Estetik'in Kısa Tarihi: Modern Kültür Sanat Üzerine Felsefi Bir Tartışma*. Paradigma Yayınları.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. (Çev: Y. Tezgiden.). Metis Yayınları.
- Metin, M. (2015). Şakir Gökçebağ'ın Evrensel Objeleri. *Galerist: Think Tank Şakir Gökçebağ Sergisi, 14.02.2015*. Sergi Kataloğu.

- Newman, M. (2000). Bitmemiş Bir Proje, Resmi Görüş Güzel Sanat Seçkisi. *SALT Araştırma Süreli Yayınlar*, 3, 36-55.
- Öğüt, A. (2006). *Günümüz Sanatının Kurumsallaşma Sürecinde Sanat Yapıtının Dolaşımı ve "Strateji"nin Rolü*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Salt Beyoğlu (2011). *Tirdad Zolghadr "Bak Kim Var?"a Konuk Oluyor*. Salt Online. <https://saltonline.org/tr/44/bak-kim-var-tirdad-zolghadr?q=Tirdad+Zolghadr>
- Siner, L. (2010). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*. (Çev: İ. Türkmen). Ayrıntı Yayınları.
- Sülün, E. N. (2012). Kapital Mekân. *Genç Sanat*, 205, 40-45.
- Tunalı, İ. (1998). *Estetik*. Remzi Kitapevi.
- Ünal, B. (2013). *İlişkisel Bağılamında Yeni Arayışlar*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ütopya Yayınları.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ütopya Yayınları.