

GÖRSEL SANATTA ZAMAN VE MEKÂN PARAMETRELERİ VE SİTÜASYONİST ESTETİK / TIME-SPACE PARAMETERS IN VISUAL ARTS AND SITUATIONIST AESTHETICS

Burcu Yasemin ŞEYBEN*

Özet

Sanatta zaman-mekân algısı, Yunan'dan modernizme, ardından postmodernizme kadar gelişen düşünce sisteminin dinamiklerine ve bu dinamiklerin ürettiği kavramların sosyo-kültürel etkisine maruz kalmıştır. Rönesans'ın yarattığı "birey", Aydınlanma'nın yücelttiği "akıl", kapitalizmin sunduğu "devinim/kontrol dikotomisi" ve postmodernizmin ürettiği "parçalanmışlık" kavramları, sanatta zaman ve mekân ilişkisinin her defasında yeniden düşünülmesine, ardından dönüştürülmesine yol açmıştır. Bugünün sanat izleyicisi Ortaçağ'ın mutlak zaman-mekânından, Rönesans'ta lineer perspektife geçişi dahi naif karşılamaktadır çünkü ne zaman, ne de mekân tekil olarak yaşanmaktadır. Bugün sanatta zaman ve mekân parametreleri oldukça karmaşık bir hâl almıştır çünkü sanatın her dalının kendine özgü zaman-mekân parametreleri mevcuttur: Sinemasal zaman/mekân, teatral zaman/mekân, vs.¹ Bu parametreleri hem sanatçı hem de izleyici her sanat dalı ve hatta her sanat eseri için yeni baştan üretmek ve tanımlamak durumundadır. Ek olarak, her izleyici-eser karşılaşması farklı psikolojik zaman ve mekân ilişkileri yaratmaktadır. Dolayısıyla sanatı sadece üretmek onu sonlandırma düşüncesinin geçerliliğini kaybettiğini söylemek mümkündür. Sanat eseri ortaya koyulduktan sonra, izleyicisi bu eserleri yeniden yaratılmakta, sanatçıdan bu iki yönlü iletişime izin veren ürünler ortaya çıkarması beklenmektedir. Victor Burgin "Sitüasyonist Estetik"² adlı makalesinde, Sitüasyonist sanatın izleyiciyi çoğulcu dışsal-içsel zaman-mekân algısına teşvik ettiğini belirtmektedir. Böyle bir zaman-mekân algısı, izleyiciyi eserle iletişime, hatta esere katılıma teşvik etmektedir. İzleyici her zaman anlam üretimine dâhil edilmektedir. Her üretilen anlam o izleyici özelinde gerçektir ama aynı zamanda kolektif bilince hitap etmesi gerekmektedir. Sanatta önce mutlak, sonra tekil ve ardından çoğul zaman-mekâna yapılan yolculuk şu şekilde gerçekleşmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sitüasyonizm, Zaman, Mekân, Eylem, Estetik

Abstract

This paper analyzes Situationist aesthetics in regard to its use of time and space. In order to understand/locate the use of time and space in Situationist aesthetics, the paper covers the changing use of time and space in visual arts from medieval ages to modern and contemporary periods. In modern art, Situationism's aesthetic use of time and space is compared with those of Dadaism and Surrealism because all three art movements deal with the

* Dr. İstanbul Bilgi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Bölümü, Santral Kampüsü / İstanbul, bseyben@bilgi.edu.tr.

1 Victor Burgin, "Situational Aesthetics", *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas*, ed. by Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell, USA, 1996, p. 885.

2 Victor Burgin, a.g.e., p. 884-885.

boundaries of time and space. However, the Situationist time-space parameters differ from those of Dadaism and Surrealism. While Situationism succeeds to base the time-space parameter of the modern subject in action, Dadaism and Surrealism fail to do so because they go after or end up with an aestheticized notion of time and space. The latter satisfies today's art consumers and producers while the former tries to make the participants conscious of the here and now – the everchanging and multi-layered time and space zone of our times.

Keywords: Situationism, Time, Space, Action, Aesthetics

1.GİRİŞ

1-1. Ortaçağ'dan Rönesans'a Zaman-Mekân Algısı

Rönesans'ın yarattığı "birey" kavramı, zaman-mekân algısını, Tanrı'dan uzaklaştırmış ve insana yaklaştırmıştır. Rönesans öncesi bir döneme ait resimde modern insanın algılayabileceği bir perspektif ve dolayısıyla mekân temsili yoktur: Bir dağ ve bir insan aynı boyutta olabilir. Bunun sebebini Bruneleski şöyle açıklar:

Öklid'den iki bin yıl sonra, Bruneleski görüş alanımızın yatay bir düzlem – resim düzlemi– tarafından yarıldığını ifade eder. Bu modele göre, Öklid'in geometrisinde belirttiği türde bir üç boyutlu sonsuzluğa açılan mekânın yerini, yine üç boyutlu ama her zaman bir merkezi-seyircisi olan mekân almıştır. Böylelikle, perspektifi yaratan üstten bakış yatay düzleme inmiş, Tanrı'dan insana devredilmiştir³.

Rönesansla birlikte ben-merkezci perspektife geçişin izlerine zaman-mekânın algılanış biçiminde rastlamak mümkündür: Ortaçağ'da kişiye ve o ana ait bir zaman söz konusu bile değildir. Giotto'nin poliptiklerinde rastlandığı gibi bir yerde İsa ters olarak çarmıha gerilir, başka bir yerde tahtta oturur, başka bir yerde ise İsa yok olur. Ama bu aktiviteler arasında geçen zaman, neden-sonuç ilişkisiyle temellendirilmemiştir. Önemli olan insanın algısı değil, ruhun gördüğüdür, o da hiçbir zaman görünene bakmaz, görünmeyene, hisler ve bakış ötesi bir yöne çevirir yüzünü, çünkü dünyevi bir bakış güvenilir değildir. Oysaki Rönesans ile gelişen perspektif, sanatta gerçekliği uhrevi bir zaman-mekân algısının dışına çıkararak, onu dünyevileştirmiş ve insanoğlunun tahakkümüne sunmuştur.

Perspektifin tarihi, aynı zamanda hem gerçeklik hissini nesnelleştirilmesinin ve bireyden uzaklaştırılmasının zaferi, hem de kontrol delisi insanoğlunun bu uzaklığın reddi konusundaki çabalarının başarısı olarak kabul edilir: Diğer bir deyişle dünya insanın uzantısı olarak tespit edilip, sistematikleştirilir⁴.

Bu derece sistematikleştirilmiş bir dünyada zaman, Ortaçağ'da olduğu gibi Tanrı'nın

3. Victor Burgin, *Psychoanalysis and Cultural Theory: Thresholds*, ed. by. Donald James, Macmillain Education, 1991, p. 13.

4. Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, trans. by. Christopher S Wood, Zone Books, New York, 1991, p. 67.

yarattığı bir gerçeklik değil, insanın soyutlaştırdığı bir ölçümleme sistemidir. Ortaçağ'da tüm mekânların merkezi Kudüs, tüm zamanların merkezi İsa'nın dünyaya gelişidir. Bu özel zaman-mekân ölçütüne yaklaşıldığı zaman, resim daha hakiki, ondan uzaklaştığımızda ise daha az hakiki olagelmıştır. Ortaçağ resminde ise hakikat yerini gerçekliğe bırakmış, gerçeklik de zaman-mekân merkezine yakınlık ve uzaklıkla ölçülmeye başlanmıştır. Rönesans'ta mekânın da, zamanın da merkezi insandır. Ama Rönesans insanı, zamanı soyutlaştırarak ve mekânı nesnelleştirerek onu kendinden uzaklaştırır. Rönesans'ın hem gerçekliğin bu mesafenin korunmasıyla ortaya çıkacağı, hem de Panofsky'nin de belirttiği gibi objeler üzerinde hâkimiyet kurmanın bu mesafeyi kapatarak mümkün olacağı ilkesi kendi içinde çelişir. İnsanoğlu bilimin ortaya koyduğu nesnel gerçekliğin tek yaratıcısı ve sahibi olmak arzusundadır, ona hem en yakın hem de en nesnel-uzak olmak.

Rönesans'ta Alberti, Brunelleschi ve Leonardo da Vinci'nin Tanrı'dan insana indirdikleri bu bakış, başka bir adıyla lineer perspektif, her ne kadar perspektife matematiksel bir boyut kazandırıp üç boyutlu fiziksel bir evreni iki boyutlu tuvale taşımaya başarsa da, insan bakışının tek ve sabit bir bakış olduğunu farz eden ve insanın iki gözünün, hareketli ve küresel görüş alanına sahip olduğunu yadsıyan bir görüştür⁵. Brunelleschi bir alet icat edip, Floransa'daki San Giovanni kilisesinin üzerindeki duvar resminin tıpkısını bir kartona resmetmiştir. Bu kartonu bir koniye yerleştirmiş ve koninin ucundaki bir delikten bakıldığında bir ayna yardımıyla izleyicinin duvardaki resmin aynısını görmesini sağlayacak bir düzenek kurmuştur. Kilisenin dışında bir noktaya yerleştirilen bu düzeneden çıplak ve sabit bir gözle bakıldığında da kilisenin duvarında görülen resim ve hatta kilise duvarının üstünden görülen bulutlara kadar her şey aynıdır. Ama Damisch'in de Husserl'e referans vererek belirttiği gibi, sanatın ölçümlenebilir olması onu saf bir geometrik düşünce biçimi ya da salt bir perspektif sanatı yapar. Geometrik kurullarla sabitlenen sanat, sadece şekilden ibaret ve kısıtlı bir sanattır⁶. Geometrik sanat anlayışının, açıkçası lineer perspektifin başka bir kusuru ise, imgenin insan bilinci üzerinde tezahür ediş biçimi ve fiziksel bir görüntünün retina üzerinde mekanik olarak canlanması arasında bir fark olduğunu gözden kaçırmasıdır⁷. Yirminci yüzyılda Sitüasyonist sanata gelindiğinde, insan psikolojisinin yarattığı imgeler ve retina üzerinde beliren imgeler arasındaki olası zaman-mekân bağları tartışılacak ve bu iki boyut arasındaki ilişkiden doğan sanat ürünleri incelenecektir.

Rönesans sanatında zaman boyutuna geri dönecek olursak, ilk önce şunu belirtmek gerekir: Tarihsel bir zaman anlayışı ve perspektif aynı anda doğmuştur. Mekân içinde yer alan objeler sadece lineer bir perspektifle değil, sebep/sonuç ilişkisine dayanan bir zaman akışı çerçevesinde de belirlenir. Rönesans sanatında kendi zamanını ve kendi tarihini kendisi yaratan insan anlayışı önemli keşiflere yol açmıştır. Artık Ortaçağ'daki gibi salt denge arayışında olan edilgen bir insan yoktur, insanoğlu harekete geçmiştir. Hareketi belirginleştiren kas hareketleri ve değişken insan yüzünü anlatan mimikler titizlikle çalışılmış ve yaşayan, zamanın kalp atışını

5. Erwin Panofsky, *a.g.e.*, s. 67.

6. Damisch Hurbert, *The Origin of Perspective*, trans. by. John Goodman, The MIT Press, Massachusetts, 1994, p. 164.

7. Erwin Panofsky, *a.g.e.* s. 67.

hissettiren ürünler verilmiştir. Ortaçağ'daki durağan, ifadesiz, tutkusuz, hareketsiz imgelerden kısaca zamansızlıktan ve mekânsızlıktan, dinamik, tutkulu, duygulu (öfkeli, neşeli, üzüntülü, vs.) ve hareketli imgelere, kısaca tarihsel bir mekân ve zamana geçilmiştir.

1.2. Endüstri Devrimi ve Çoğulcu Zaman-Mekân Parametrelerinin Yaratılması

1847 yılında endüstri devrimiyle birlikte toplumsal ve ekonomik yenilikler/krizler, sanatta ve kültürel yaşamdaki zaman-mekân parametrelerinin yeniden gözden geçirilmesine ve köklü bir biçimde değiştirilmesine yol açmıştır. Aydınlanma Çağı'nın ortaya attığı “ileri doğru koşan zaman” kavramı, endüstri devriminin yarattığı panik ve korku yüzünden tekrar gündeme gelmiş ve sorgulanmaya başlamıştır.

1848'den sonra “nasıl bir zamandayız?” sorusunun, Aydınlanma düşüncesinin basit matematiksel varsayımlarına meydan okuyacak biçimde felsefi gündeme yerleştiğini söylemek doğru olur. O kadar yakın bir geçmişte Aydınlanma düşüncesi tarafından birleştirilmiş olan fiziksel ve toplumsal zaman duyguları birkez daha ayrılmaya başlıyordu. Böylece zamanın doğasının ve anlamının yeni biçimlerde araştırılması, sanatçı ve düşünür için mümkün hale geliyordu ⁸.

Mutlak zaman ve mekân kavramları, kapitalist toplumu, kitle üretimini ve hıza dayalı bir sosyo-kültürel yaşamı yansıtmaya yetmemektedir. Sermayenin dolaşımı sırasındaki finansal sistem ve para ya da meta arasındaki gerilim sanatta da bir “gösterim krizi”ne neden olur. “Enternasyonalizm, eşzamanlılık, güven vermeyen bir zamansallık... Mekânsal ufukları hızla genişleyen bir dünyada, mekân ve mahallin, yaşanan anın, geçmişin ve geleceğin anlamına ilişkin bir sorgulamayı yansıtan, köklü bir kopuşun işaretleri[dir]” ⁹. Modernizmin göreceli zaman-mekân anlayışı sanatta da günlük yaşamda olduğu gibi bir parçalanmaya yol açmıştır. Einstein'ın 1905 tarihli rölativizm (izafiyet) düşüncesi ve Ford'un 1913'te kurduğu montaj bandı sayesinde işler aynı zaman içinde mekânın değişik yerlerine serpiştirilmiş ve “mekânsal düzenin organizasyonu ve parçalara ayrılması aracılığıyla yerleştirilen kontrol sayesinde zamana hız kazandırılmıştır” ¹⁰. Rölativizme dayanarak Endüstri Devrimi sanatını değerlendiren Kern'in öne sürdüğü tez, “gerçekte her ne kadar perspektif varsa o kadar çok mekân” ve “bakış açısı kadar hakikat” olduğu ve “mutlak ve türdeş mekân [ve perspektif] konusunda var olan rasyonalist ideallere son verilmesi gerektiği” yönündedir ¹¹. Montaj bandının, zamana hız kazandırmak adına mekânı parçalamasının örneklerine günlük yaşamda rastlanmaya başlanmıştır. “Sanki paranın ve metanın el değiştirmesindeki kolaylığı hatırlatırcasına, insanlar şehrin farklılaşmış mekânlarına [hızla] girip çıkıyorlardı” ¹². Buna ek olarak “tam aynı yıl ilk radyo sinyali *Tour Eiffel*'den bütün dünyaya yayınlanıyor, böylece mekânın evrensel kamusal zamanda bir anın eşzamanlılığına indirgenmesi kapasitesi vurgulanmış oluyordu” ¹³. Sonuçta, hem mekân eşzamanlı bir kamusal zamana hizmet etmeye hem de kamusal zaman,

8. David Harvey (Çev. Sungur Savran), *Postmodernliğin Durum*, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s. 292.

9. David Harvey, a.g.e., s. 296.

10. David Harvey, a.g.e., s. 292.

11. Stephen Kern, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1983, pp. 150-151

12. David Harvey, a.g.e., s. 297.

13. David Harvey, a.g.e., s. 300.

insanın zamana ayak uydurması için ister istemez günlük hatta özel hayata “müdahale etmeye” başlamıştır.

Günlük hayatın ritmine ayak uydurabilmek ve biraz daha zaman kazanabilmek için mekânı parçalamak zorunda kalmak sanatta da karşılığını bulmakta gecikmemiştir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında fotoğrafın icadı, anın yakalanmasını plastik sanatların tahakkümünden çıkarmıştır. Dolayısıyla geleneksel zaman ve mekân bütünlüğünü kırmaya çalışan resim sanatı, fotoğrafın zaman-mekân bütünlüğünde yarattığı yeni alanı keşfetmeye koyulmuştur. Resim sanatı, yukarıda bahsedilen tüm teknolojik gelişmeler sonucunda, gerçekçi perspektifin boyunduruğundan kurtulmak üzere farklı açılımlar geliştirmiştir. Örneğin, mekânın bölünmesinin öncül örneklerini Cézanne vermiştir.

Cézanne perspektife dayanan hesaplamalardan kaçınmaya başlar. Onun resimlerinde farklı mekânlar, farklı düzlemlerde resmedilmiştir ve renkler ile fırça darbeleri dışında mekânı algılamamıza yardım edecek tüm öğeler kaybolmuştur. Mekânlar, üst üste bindirildiği için perspektife göre çizilmiş tek bir mekân ve dolayısıyla tek bir zaman algılamak imkânsızdır. Resmi şehre taşıyan Delaunay ise şehrin devinimini yansıtan hareketin, zamanın mekânın parçalanması yoluyla elde edilebileceğini, artık lineer perspektifin türdeş mekânlarından bahsedilemeyeceğini açıkça ortaya koymuştur.

Cézanne ve Delaunay’ın yanısıra Picasso ve Braque gibi kübist sanatçılar da mekânın parçalanmışlığına dikkat çeken resimler yapmışlardır. Kübizmle birlikte, sanatın mekânlar ve zamanlar arası referansları daha yoğun hissedilmeye başlanmıştır. Delaunay’ın *Tour Eiffel*’ında, Fritz Lang’ın *Metropolis* adlı filminde veya Kübizm dönemi Braque ve Picasso eserlerinde benzer bir estetik duygusu verilmiştir. İzleyiciye kamusal zamanın ve mekânın akıl almaz bir hızla, özel zamana ve mekâna hükmetmeye başladığı yansıtılmıştır. I. Dünya Savaşı sonrasında, içsel (psikolojik) mekâna verilen önem daha da artmış ve kamusal ile özel zaman ve mekân parametreleri tam da yok edilmeye başladığı anda, yeniden gündeme gelmiştir. Vasiliy Wassilyevich Kandinskiy, savaşın akıl dışılığına meydan okurcasına, akılcı ve denetimli imgelere yönelmiştir. Savaş esnasındaki mekânsal ve zamansal kaos ve savaş sonrası ortaya çıkan zamansal ve mekânsal denetimin çatışması soyut sanatın da önünü açmıştır.

David Harvey’in öne sürdüğü gibi, Kandinskiy’in savaş öncesi dönemlerinde var olan “patlayıcı mekân duygusu” ile “sanki resim denetlenemez bir dinamizmle tuvalden dışarı taşacakmış” görüntüsüne, savaş sonrası dönemde rastlanmaz. Savaşın sarsıntısından sonra Kandinskiy, resimlerinde “mekânsal organizasyonu [çok daha] denetimli ve akıllıca” yapmaya çabalamıştır¹⁴. Sanatçılar (dışavurumcular ve kübistler) sadece zaman-mekân sıkışmasına gönderme yapmakla kalmamışlardır. Kern’e göre bu sadece sanata değil, topluma özgü bir durumdur: “Savaş toplumsal dokuyu yıkmış ve herkesi geçmişten ani ve geri dönülmez biçimde koparmış, dört yıl içinde [1914-1918] evrime, ilerlemeye ve tarihin kendisine olan inanç bütünüyle yok olmuştur”¹⁵. Kandinskiy’in, *Parallel Diagonals* adlı, bir şehir haritasını andıran resminde yer alan kuşbakışı şehir görüntüsü savaşın kaosu dur diyen bir ruh hâlini stilize etmiştir.

14. David Harvey, *a.g.e.*, s. 314-315.

15. Stephen Kern, *a.g.e.*, s. 44-45.

Sitüasyonist sanatın kurucularından Guy Debord'un 1969'da resmettiği *Guide psychogéographique de Paris – Discours sur les passions de l'amour par Guy Debord* (Çıplak Şehir) de bir şehrin (Paris'in) kuşbakışı görüntüsüdür. Ancak Kandinskiy'in resminde sadece mekân değil, hareket de denetlenmiştir: Şehrin arterleri belirgin olsa da bu arterler izleyiciyi bir yere götürmemektedir, şehrin farklı bölgeleri arasında bağlantı da kurulmamıştır. İnsan savaş sonrası bir kalıntının (şehrin) içinde yalnız ve yönsüz kaybolmuştur ama bu duruma direnir: Resimdeki kuşbakışı, tekrar şehre (tarihe ve sanata) sahip çıkmak, onu kontrol etmek isteyen insanın gözlerine aittir. Oysa Debord'un *Guide psychogéographique de Paris*'inde başka tür bir yalnızlık vardır, mekân rasyonelce denetlenmektedir. Savaşlar sonrası şehir irrasyonel bir devinime sahiptir. Bu sefer de, şehrin girdabında kaybolmuş insan psikolojik bir yön haritası (şehrin psiko-coğrafyasını) çıkartmak arzusundadır. Şehir yine parçalanmıştır ama bu parçalanmışlık Kandinskiy'de olduğu gibi yıkıntıyı yeniden kontrol etmek üzere değil, bilakis yapıdan ve kalıcılıktan uzaklaşmak adına kullanılmaktadır.

2. SİTÜASYONİST ZAMANSIZLIK VE MEKÂNSIZLIK

“50’li yılları Paris’inin sıkıcı perspektiflerinden ve boğucu kalımlılığından bir hayli sıkılan Sitüasyonist estetikçiler, süratle değişen ortamların etkisiyle dış dünyadan (etraflarını saran şehrsel dünyadan) tutkulu bir kopuş olarak tanımladıkları *derivé* kavramını ortaya çıkarttılar”¹⁶. *Derivé*, kısaca sokakta kendini kaybetme sanatı, çoğunlukla narkotiklerin etkisinde gerçekleşen, tanıdık bir şehir imgesini, uyuşturucunun etkisinde bölük pörçük hâle getiren bir algılayış biçimidir (*delirium*). Ama şehrin parçalanmışlığını deneyimlemek, Sitüasyonistlerin arzu ettikleri ve rasyonel bir seçimdir. Narkotikler, şehri doğrudan algılamak, mekânın üzerindeki kültürel ve sanatsal göstergelerden kurtulup, göstergelerden arınmış bir “mekânı” ve “durumu” yaşamak için kullanılan araçlardır.

Sitüasyonistler, Kandinskiy'de olduğu gibi mekânı, “yalnız birey” üzerinden değil, narkotiklerle “ego”larından kurtulmuş olan “bireysizlik” üzerinden de “katkısız” bir biçimde algılamayı tercih etmişlerdir. Her durumu ve her mekânı farklı algılamak, ister istemez mekânın da parçalanmasına (çok zamanlı ve mekânlı bir duruma) yol açmıştır. Sitüasyonist ressam Constant Nieuwenhuys'un *Ode à L'Odéon* adlı tablosunda insan psiko-coğrafyasının birden fazla perspektife sahip olduğu açıkça gösterilmektedir. Mekânı tekil algılamak, mekân üzerinden bir söylem oluşturmak anlamına geleceğinden, “mekânsız” ve “bireysiz” bir sanata – modern sanatın egosantrik ve merkezietçi yapısına meydan okuyan postmodern sanata – doğru bir yönelim gerçekleşmiştir. Isidore Isou da *Amos* adlı resminde bireysizlik ya da egosuzluğun sanatın bireye yapıştırdığı tüm göstergelerden arınıldığı zaman gerçekleşeceği yönünde bir önermede bulunmuştur. Bir nüfuz cüzdanı ya da bir başka ifadeyle sanatta birey olma ehliyeti biçiminde tasarlanmış olan *Amos*'ta, kimliği oluşturan tüm göstergeler anlamsız işaretlerdir, çünkü sanatın göstergelerinin her biri yeni bir toplum değil, ancak yeni bir sanat yapıtı ya da insan yaratmak için kullanılan etiketler/maskelerdir.

Sitüasyonistler, mekânın resmini mekânı öldürmek, bireyin resmini bireyi öldürmek, propogandayı da propogandayı öldürmek için yaparlar. Var olan tüm sistemlere karşı hiçlik içinden seslerini duyurmaya çalışırlar. Bu yüzden de geride çok fazla görsel malzeme bırakmazlar.

16. Tom McDonough, “Taşkın Paris: Paranoyak-Eleştirel Bir Eylem Olarak Haritaya Dökme”, *art-ist*, Sayı.1, Haziran 2004, s. 153.

Propaganda afişlerini hemen yok ederler, çünkü sistemin bir parçası olacak herhangi bir kanıtı geride bırakmak istemezler. Dolayısıyla, akıl almaz bir zamansızlık ve mekânsızlık içinde konumlanan anti-bireyin anarşik tavrı, o ana ve duruma ait bir eylem niteliği taşımaktadır.

Sitüasyonist sanatçılar, her an ve her durum için yeni devrimsel tavırlar belirlemiş, düzenden sürekli bir kopuş gerçekleştirmişlerdir. Sanattaki tüm söylemleri –kendininkileri de dâhil – yok etmişlerdir. Bu anlamda, çoğu zaman karşılaştırıldıkları Dadaist ve Sürrealist sanatçılardan farklı bir örgütlenme içine girmişlerdir. Kurumsallaşmaktan mümkün olduğu kadar kaçınırlar (kurumsallaştıkları tek nokta kitap ve dergileridir, bugün sanat eserlerini bulmak neredeyse imkânsızdır, çünkü ya bunları kendileri yok ederler, ya da inanılmaz düşük fiyatlara satıp hemen ellerinden çıkarırlar). Kurumsallaşmaya karşı tutum ve tavırlarını çok net ve sert bir biçimde, Sitüasyonistler üzerine Haziran 2004'te bir sayı hazırlayan *art-ist* dergisinin başında yer alan mektupta da ifade etmişlerdir. *art-ist*'in, Sitüasyonistlerden Sitüasyonizmi anlatan yazı ve röportaj talebine istinaden, günümüz sanatıyla sanat kuramları içinde değerlendirilmeyi asla kabul etmeyeceklerini ve eğer onlar hakkında bir sayı yapmak isterlerse, bu sayıyı veya dergiyi toplumu dönüştüren devrimci bir yöntemle tasarlamaları gerektiğini belirtmişlerdir¹⁷. Çünkü Sitüasyonist sanatçılar, söylemlerini, sergi mekânlarını veya sergileme/gösteri biçimlerini sanat tarihine geçecek bir akım çerçevesinde belirlemekten ziyade hepsini bir yıkımın araçlarına dönüştürmüşlerdir. Onlar için sürekli devrim/devrim halinde olmak, her “mekân”, “zaman” için yeni bir devrimci/sanatsal “durum” yaratmak tek çözümdür.

Sitüasyonistler bir eylem olarak algıladıkları sanatı, Dadaistlerin başına geldiği gibi sanat tarihi kitaplarının sayfalarında sonlandırmak istemezler. Şehrin tamamı onlar için sanat/eylem alanıdır. Dadaist sanatın performans/sergi mekânlarından ayrıldıkları en can alıcı nokta budur. Hugo Baal'ın kurduğu Tristan Tzara'nın ve Hans Arp'ın da içinde bulunduğu Dadaist grup, I. Dünya Savaşı'na tepki olarak düzen eşittir düzensizlik ilkesiyle hareket etmişlerdir. Sanatın ve dünyanın insana yetmediğini, insanı ve sanatı kaosa itmek gerektiğini düşünmüşlerdir. *Cabaret Voltaire*'de düzenledikleri gösterilerle izleyicileri yaşadıkları kaosun farkında olmaya teşvik etmişlerdir. Ancak yarattıkları, her ne kadar tarihe, sanata ve bunların gidişatına karşıt bir söylem idiyse de, sanat yapmaktan öteye gidememişlerdir. Çünkü kısa bir süre içinde Duchamp'ın pisuarı, sanatın metalaştırılmasını eleştiren bir sanat yapıtıyken, katıldığı sergilerle sanat eseri olarak kazandığı şöhret sayesinde müzeli ve “seyirlik” bir nesneye dönüşmüştür. *Cabaret Voltaire*'de düzenlenen etkinlikler/eylemler de bir çatı altında kurumsallaşmıştır.

Sitüasyonistler, Dadaistlerin anarşik sanat eylemlerini ve pratiklerini çalıp değiştirirler (*détournement*)¹⁸ bile, “eylemlerini asla geleneksel anlamda sanat olarak görmemişlerdir. Kendilerini, sanatın geçmişe ait bir şey olduğunu ve mevcut eleştirel görevler için bir şey ifade etmediğini anlamış olan devrimci bir grup olarak nitelendirmişlerdir... ‘Sanat’ [asla] pasif, seyirlik bir ilişki değildir” onlar için¹⁹. Sitüasyonistlerin öncüsü kabul edilen Guy Debord'un adını koyduğu *Gösteri Toplumu*'nun parçası/metası olmayı topyekûn reddetmişlerdir. Böy-

17. Barbara Schurz-Alexander Brener, “Open Letter on S.I.”, *art-ist*, Sayı.1, Haziran 2004, s. 10.

18. *Détournement*, “daha önce kullanılan estetik öğelerin çalınıp değiştirme anlamına gelen bir kelimedir. Geçmişteki ve bugünkü sanat üretiminin, daha üstün bir ortam yaratmak üzere içiçe geçirilmesi.. Bu anlamda, Sitüasyonist kullanımından söz edilebilir. Daha basit anlamıyla, eski kültürün çalınıp değiştirilmesi, bu alanların yıpratıp önemini kaybetmesini kanıtlayan bir propaganda biçimidir”. *art-ist*, Sayı.1, Haziran 2004, s.279.

19. Mikkel Bolt Rasmussen, “Danimarka'nın Sitüasyonist Haritası”, *art-ist*, Sayı.1, Haziran 2004, s. 234.

lece sanatı sadece yapıtlarıyla değil, sanat tarihi içindeki yerleriyle de o ana ve mekâna ait kılmışlardır. Dadaistler gibi geriye bıraktıkları, onları sanat tarihi içerisinde bir yere oturtacak “metalari” olmadığı için, bugün onlar hakkında bir şey yazmak, hele ki bunu görsellerle yapmak oldukça zordur.

Kolaj, Sitüasyonistlerin, Dadaistlerden “çalarak” değiştirdikleri bir başka tekniktir. Tristan Tzara'nın şiirleriyle Kurt Schwitters'in *Merz*'i gibi kolaj tekniği kullanılarak ortaya çıkan Dadaist yapıtların amacı kelimeleri, görselleri ve temsil ettikleri fikirleri bağlamlarından koparıp, onları bir tema ya da fikir etrafında başka bir bağlama oturtmaktır. Böylece orijinal/reproduksiyon, zaman/mekân, özne/nesne gibi kavramlar arasındaki ilişkileri sorgulama ve dönüştürme fırsatı elde etmişlerdir. Farklı mekân ve zamanları bir araya getiren Dadaist kolajlar, Sitüasyonistler için bundan öteye gitmemişlerdir²⁰. Sitüasyonistler açısından Dadaistler, estetik açıdan da yenilikçi değildirler: Lineerliğe karşı çıkararak lineerliği, perspektife karşı perspektifi, mekânı yok ederek mekânı, zamanları üst üste bindirip zamanı savunmuşlardır. Dolayısıyla kolaj Dadaizm'de estetik bir teknik olarak kalmıştır.

Sitüasyonistler, çalarak değiştirdikleri kolaj tekniğiyle asla zamana ve mekâna bağlı kalmadan, yeni alanlara açılmak istemişlerdir. Sanatı, yeni logaritmaların üretilebileceği bir alan olarak tasarlamışlardır. Sitüasyonistler için mekânın aşağı/yukarı, sağ/sol, ön/arka gibi fiziki ölçütlerden arındırılması, herhangi bir durumu evrendeki tek bir metin/bağlamla değil de hepsine bağlı olarak değerlendirmesi gerekmektedir. Yeni durumlara doğru yolculuğa çıkabilmek için ayrıca, imajı metne, metni görsele, görseli sese çevirebilecek yeni bir eylemin peşinden gitmişlerdir. Sanatlar arası değil, disiplinler arası hatta disiplinler ötesi “durum”lar sunmaya özen göstermişlerdir. 1968'de Paris'te öğrenciler eyleme geçtikleri zaman kapitalist söyleme karşı çıkmak için kullanılan Hakim Bey imzalı kolaj, Dadaistlerin ve Sürrealistlerin sanat ürünlerinin ötesinde bir şeyler söyler, zamanı yarararak aktif bir biçimde eylemin bir parçası olur. Daha “başka” yani “sanatsal” bir kaygısı yoktur bu afişin. Dadaistler “yaşamın özgür inşasına doğru giderken sanatı aşmak [ve onun sonunu getirmek] adına karşıt-sanatı gerçekleştirmeden bastırmışlar ve [tüketilebilir sanat ürünlerine indirgemişlerdir]”²¹. Toplum-faydacı değil, benmerkezci üsluplarıyla, bireyin kelepçelerini onları mahveden tüketim toplumunun direklerine bağlamışlardır. Dadaistlerin, en nihayetinde toplayabildikleri kolaj parçacıkları, ileri doğru koşan zamanın hızına erişemeyen bireylerin ve mekânların bölünmesinden arta kalan parçacıklardır. Dadaistlerin bu parçacıkları birleştirip zamanın acımasız ilerleyişine dur demek için bireyi ve mekânı bütünleme çabaları zamana ayak uyduramamıştır. Dadaistler, hayatla sanata Sitüasyonistler gibi bireyle mekân parçacıklarını tekrar bir araya getirmenin tek yolu olan bireysiz bir kolektif bilinç üzerinden saldıramamışlardır.

Sitüasyonistlere göre aynı çıkmazı Sürrealistlerde de görürüz. Onlar da, Sitüasyonistlerin sonradan onlardan çalıp değiştirdikleri kolajı ve otomasyonu Dadaistlerden çalıp değiştirmişlerdir. Lakin Magritte'nin pipolarından, Max Ernest'in düş dünyalarına kadar kolaj gerçeküstücüler için psikanalitik bir süsleme, iç dünyayla hesaplaşmanın görsel belgeleri olmuştur²². Hal Foster gerçeküstücüler üzerine yazdığı kitabında bu konuda şunları söylemektedir:

20. Tom McDonough, *a.g.e.*, s. 154

21. Mario Perniola (Çev. Sabri Gürses), “Bir ‘Yüksek Stil’ Estetiği: Guy Debord”, *art-ist*, Sayı.1, Haziran 2004, s. 106.

22. S. Boynik, “İmajın Politikaları”, *art-ist*, Sayı.1, Haziran 2004, s. 86..

Gerçeküstücülerde kolaj gerçekteki sosyal konuların (yüksek sanat ve kitle kültürü formlarının) yıkıcı montajından çok, bilinçdışı ile ilgili olan psişik gösterilenlerin (fantastik senaryo ve gizemli olaylar) rahatsız edici bir montajdır²³.

Sürrealistler böylece sanatın mitolojik ve bilinçdışı boyutuna kaymış, mekân ve zamanı mistik psikanalize başvurarak aşmaya çalışmışlardır. Üretim/tüketim ilişkisini görmezden gelerek, insanın akıl dışılığını araştırmışlardır. Tam da bu noktada, Dadaistler gibi hâkim tüketim kültürünün bir parçası oluverirler. Çünkü Sitüasyonistler gibi benliği oluşturan tüm göstergeleri bulup, onları akıl yoluyla yok edip yeni bir anlam yaratmak yerine, o göstergelerin ya da gösteri toplumunun tutsakları olmuşlardır. Bu yüzden Sitüasyonistler psikanalizden uzak dururlar, Sürrealistlerde olduğu gibi bireyin bilinçaltına gitmezler. Rasyonellik ve nesnellik ilkesi çerçevesinde Sürrealistlerden çaldıkları *dérive* yani yürümek eyleminin subjektifliğini nesnelleştirmek istemişlerdir. Bunun sonucu olarak Sitüasyonist psiko-coğrafya, insanın bilinçaltına gönderme yapmamış, sadece şehrin duyar üzerindeki etkisini araştırmıştır. “Gerçeküstücüler Dada’yı rasyonelleştirmek istiyorlardı, fakat kısa sürede bu estetik hokus pokusa ve iç dünya büyüçülüğüne dönüşünce, sırada Sitüasyonistlerin bu rasyonellik projesini devam ettirme girişimleri vardı”²⁴. Onlar, metro, televizyon, ev arasında sıkışmış, boğulmuş insanı çizerken şehrin boğuculuğunu resmetmeye, şehrin duvarlarını tespit etmeye, ama asla Sürrealistlerde olduğu gibi bundan kaçmamaya, şehrin bu kurallı topografyasına, diğer deyişle hâkim ideolojisine akılla meydan okumaya çalışmışlardır.

Şehirsel alanın müzakere edildiği güzergâhları, şehir sakinlerinin “alışlageldik eğlenceleri” ve şehrin bu yönde gelişmiş olan “bildik atraksiyonları” belirler; Debord’un psiko-coğrafi haritaları ise şehri herhangi bir işleyiş mantığı ve *zoning* (mahallere ayırma) kuralları olmaksızın, tamamen kişisel arzulara göre adalara böler-ek bu tür etkilere baş kaldırışın bir tür sicilini oluşturur²⁵.

Aslında hem Sürrealistler hem de Sitüasyonistler, şehrin zamansal ve mekânsal açıdan uzakta görünen öğelerini, bilinçaltına inerek değil Victor Burgin’in da *Sitüasyonist Estetik* makalesinde belirttiği gibi eşzamanlılık ilkesini benimseyerek ve kapitalist toplumun makineleşmesine karşı durarak yapmışlardır. “Düşüncenin ve arzunun tüm-güçlülüğü inancını benimsemişlerdir. Bu yolla anlık olarak özneye tamamen bağdaşacak bir dünya oluşturacak radikal bir değişim ihtimalini öne sürmüşlerdir”²⁶. Böylelikle Sürrealizmin bilinçaltında yeniden var ettiği kapitalist sistemi, eserlerinde bilinçli bir karşı duruşla çökertme yoluna gitmişlerdir. Özetle, Sitüasyonizmin ilkeleri şunlardır:

1. Zaman ve mekânın ötesinde bir zamansızlık/mekânsızlık ya da eşzamanlılık ve eşmekânlılık,
2. Bu mekân ve zaman parametreleri içinde şehri doğrudan algılamanın yolları kısaca “durumculuk”,
3. Geçmişle, daha doğrusu sanatın geçmişiyile kurulan estetik tüm bağlantıların reddi ve aşılması,

23. Hal Foster, *Compulsive Beauty*, MIT Press, Massachusetts, 2001, p. 81.

24. S. Boynik, *a.g.e.*, s. 86.

25. Tom McDonough, *a.g.e.*, s. 159.

26. Tom McDonough, *a.g.e.*, s. 159.

4. Geçmişle bağları kopan sanatın o ana ait olması ve asla tüketim nesnesine dönüşerek “klasik sanat tekeline” veya “kapitalizme” esir düşmemesi,
5. Sanatın salt anlamda eylem niteliği taşıması,
6. İzleyiciyi “pasif” olmaktan çıkartıp, onları kışkırtması, şehrin ve sanatın gerçek paylaşımcıları hâline getirmesi,
7. Sanatın “kollektifleşmesi”: Sadece sanatı üretenin değil, tüketenin de bireyciliğinin yok olması.

3. VİCTOR BURGİN: “SİTÜASYONİST ESTETİK” VE BU ESTETİĞİN İMKÂNSIZLIĞI ÜZERİNE

Sitüasyonistlerin, Sürrealistlerden ve Dadaistlerden çalarak geliştirdikleri çok önemli iki öge *détournement* ve *dérive* kavramlarıdır. Ancak Burgin’e göre Sitüasyonist çizgide ürünler veren bazı çağdaş sanatçılar bu kavramları eserlerinde içi boşaltılmış olarak misafir etmektedirler²⁷. Victor Burgin “Sitüasyonist Estetik” adlı makalesinde buna bir örnek vermektedir: Greenwich Park’ında birbirinden farklı yerlere yerleştirilmiş aynı zaman içinde var olan iki üçgen, açıkça “iki birim aynı anda yer alırlar”²⁸. Bu da eserin Sitüasyonist estetik bağlamında vurgulanmış olan özelliğidir, diğer bir deyişle şehrin psiko-coğrafyasında iki mekânın eş zamanlı olarak algısını içerir. Burgin’a göre, “Bu iki birim [üçgen] arasındaki fiziksel uzaklık onların aynı anda algılanamayacağını gösterir”²⁹. Bu da Sitüasyonistlerin, şehrin psiko-coğrafyasının insanın içsel zamanıyla bağdaşmadığı tezini doğrular niteliktedir. Ayrıca bu iki üçgenin bir mekânın farklı yerlerinde konumlandırılmış olması Burgin’a göre izleyicisini şu şekilde etkileyecektir: “Eş biçimli bu iki birimin ikincisiyle karşılaşıldığında bir yere kadar bize birincisini hatırlatacaktır”³⁰. Sitüasyonist deneyimde algı duvarlarımızı kırdığımız için geçmiş bir deneyimin o anki “durum”umuza müdahale edebileceği önermesi bu eser bazında irdelenmiş gözükmektedir. Ancak, tüm bu önermeleri uygulayan bir sanat eseri, Sitüasyonistleri sadece estetik açıdan (onların hiç önemsemediği bir boyut) tatmin eder niteliktedir çünkü bu eser *dérive* kavramını sadece estetik açıdan ele almıştır. *Dérive* kısıtlı anlamıyla yürüme anlamına gelse de, bu eserde *dérive* Guy Debord’un hayal ettiği türden bir yürüme değildir. Debord’a göre yürüme, metro, ibadet, çalışma ve eğlence saatlerinin tümünün bir kıstas olarak ortadan kalktığı, sözgelimi metroya binmek, işe gitmek, ibadet etmek veya bir televizyon programı seyretmek gibi deneyimlerimizin hepsinin zamandan kurtulduğu bir zamansızlık/mekânsızlıktan bahsetmektedir. Bir üçgenin izleyiciye diğer bir üçgeni hatırlatması zamanın ve mekânın yeniden algılanmasının önünü açmaktadır. Ama zaman ve mekân parametrelerini ortadan kaldırmamaktadır.

Sitüasyonist estetiğin uygulanış biçimindeki ikinci sorunlu nokta, günümüz sanatının çoğunlukla tüketilir nesnelere ibaret olmasıdır. Sitüasyonistler, Dadaistler ve Sürrealistlerden çalarak aldıkları birçok yöntemi topluma atfederek kullanmakta, sanatı bir üretim-tüketim döngüsünden çıkartmaya çalışmaktadırlar. Sitüasyonist olarak nitelendirdikleri sanat eserle-

27. S. Burgin, *a.g.e.*, s. 884.

28. S. Burgin, *a.g.e.*, s. 884.

29. S. Burgin, *a.g.e.*, s. 884.

30. S. Burgin, *a.g.e.*, s. 884.

ri birey odaklı bir tüketimin tekelden kurtulmaktadır. Örneğin, Guy Debord'un "Şehirsel Coğrafyanın Eleştirisi" adlı makalesinde anlattığı Marcel Mariën'in katlanarak üretilmiş eşmekânsal ve eşzamansal haritaları bunlar kimin için üretildi sorusuna cevap vermemektedirler. Bu haritalarda ülkelerin yerleri değişmiş, bazı ülkeler dünya haritasında tamamen silinmiştir. Akla şu gibi sorular gelmektedir: Fransa neden oradadır? Afrika nereye girmiştir? Bu sorulara cevap aramak gerekli midir? İzleyicilerin çok iyi bildikleri dünya haritalarının böylesi bir deformasyonu ister istemez izleyicileri kendi buldukları yer konusunda da sorgulamaya itmektedir. İzleyicinin aklına gelebilecek ilk sorular: Ben neredeyim? Bu esere nasıl bakmalıyım? Bu bir harita mı? Sanat eseri mi? Yoksa hiçbiri mi? Ben neden bu şey içinde kendi yerimi aramaktayım? Afrika'nın bu haritada yer almaması politik bir tavır mı? Burada anti-milliyetçi bir propaganda mı yapılmakta? Sitüasyonizm politik bir tavır sergiler ama propaganda yapmaktan da kaçınmaktadır. Önemli olan izleyici-sanat eseri ilişkisinin "aktif" olmasıdır. Burgin'a göre, Sitüasyonizmde bir sanat eserinin propaganda aracı olarak nesneleşmesi de sanatsal olarak nesneleşmesi kadar sakıncalıdır çünkü iki durumda da sanat metalaşır.³¹ Dolayısıyla sanat eserinin, estetik ve politik açıdan sömürülmemesi gerekmektedir.

Son örnek olarak da, Guy Debord'un *Guide psychogéographique de Paris* adlı Paris psiko-coğrafyasını yansıtan eserini kullanarak bir New York psiko-coğrafyası yaratan Apex Art adında bir sanatçı grubunun *Inquiries into Social Space* (Küratörü: Karen E. Jones) 16 Mart-14 Nisan 2001 tarihli sergilerindeki eserleri ve bunların sergileniş biçimlerine bakmak gerekir. New York'ta yer alan Apex Art grubu Paris'i anlatan Debord haritasından yola çıkarak bir New York haritası üretmişlerdir. Sitüasyonistlere göre her toplumun psiko-coğrafyası farklıdır çünkü toplumsal algılar bu haritaları yaratır. Debord'un haritası işte şehre özgü bu kolektif algıyı yansıtmaya çalışmıştır. Oysa Apex Art'ın yaptığı tüden bir kes-yapıştır New York'u ve New Yorkluyu standartlaştıran ve Debord'un eserini uyarlanabilir bir sanat eserine indirgeyen bir tutumu ortaya koyar. Sitüasyonizmde, kolaj bu şekilde kullanılamaz: Sitüasyonistlere göre bir sanat eserini uyarlama onu eleştirmek pahasına bile olsa dönüp dolaşıp ilk sanat eserini sanat tarihi içinde meşrulaştırır ve konumlandırır.

Apex Art grubunun, Debord'un eserinden farklılaşan bir başka yönü de, sergiyi ve eseri parçalara ayırmış olmasıdır. Apex Art sanatçıları Debord'un Paris haritasından farklı olarak New York'un bütününe ele almak yerine, bir sergi güzergâhı üzerinde şehrin farklı bölgelerinin haritalarını yapmışlardır. Bu açıdan izleyici sergiyi gezdikçe New York'u tanıma fırsatı da yakalamakta; bu açıdan sergi turistik bir boyutta taşımaktadır. Oysaki Debord'un haritası tam da bu turistik veya maddeci bir harita anlayışına karşı çıkmaktadır. O halde, bu haritayı alıp New York'un farklı bölgelerine uyarlamak, haritayı psiko-coğrafi olmaktan çıkartıp, fizikselleştirmiştir, hem de metalaştırmıştır.

Böyle bir serginin kimler ve ne için yapıldığı ortadadır. İki tip sergi ziyaretçisi bu sergiyi gezecektir: Birinci tip, Debord'un eserini bilen ve onun izlerini New York sokaklarında sürmeye çalışan sanat tüketicileri. İkinci tip, Debord'un eserini hiç bilmeyen, şehirde önüne çıktığında herhangi bir poster, reklam veya sergi afişi gibi haritalara bakacak olanlar. Her iki tip seyirci profili için de bu sergi, seyirlik nesnelere bütününe ifade etmektedir. Sergi gezilecek görülecek ama asla aynı zaman-mekân parametreleri içinde bir bütün olarak algılanamayacaktır.

31. S. Burgin, *a.g.e.*, s. 884..

4. SONUÇ

Bugün Sitüasyonizm çerçevesinde eserler ortaya koyduklarını belirten veya eserleri bu şekilde ele alınan sanatçılar mekânın ve zamanın parçalanmışlığı üzerine üretirken, Sitüasyonist estetiğin öngördüğü türden bir eşzamanlılık ve mekânlılık durumunu yakalayamamaktadır. Postmodernizm, “ben”in parçalarına dikkatimizi çekse bile bu “ben”i yine verili mekân-zaman parametreleri üzerinden tanımlamakta, içi boşaltılmış bir Sitüasyonizmi tarif etmekte, onu eyleme dökmemektedir. Dolayısıyla Burgin’in tanımlamaya çalıştığı Sitüasyonist estetik tam da Sitüasyonizmin karşı durduğu üretim-tüketim ilişkilerinin önünü açmaktadır. Sitüasyonist estetik terimi dahi Sitüasyonizmi belirli bir dönemin sanat akımı olarak sabitlemektedir. Aynı zamanda bu tanım Sitüasyonizmin eylemselliğini karşılamadığı için sanatla izleyici arasında pasif bir ilişki kurulmasına yol açmaktadır. Bu da Sitüasyonist sanat ürünlerini tüketim nesnelere indirgeme tehlikesini ortaya koymaktadır. Öte yandan, üreticisi/tüketicisi anonim bir sanat/eylem anlayışı bugünün sanat piyasası içinde var olabilir mi? Sanat eseri – izleyici ilişkisi yerine eylem – katılımcı bütünlüğünü savunan Sitüasyonizm bu önermesiyle sadece dönemsel ve politik bir tavır olarak mı kalmaktadır? Yoksa bugüne taşınabilecek disiplinler ötesi bir deneyim boyutu var mıdır? Bu sorunun cevabı her ne olursa olsun, Sitüasyonizm tüketim odaklı sanat üretici ve tüketicilerine hâlen meydan okuyabilecek fikirler üretebilmiş, sanat eserleri bırakmaktansa olabildiğince kaçınmıştır.

KAYNAKÇA

- Sezgin Boynik, “İmajın Politikaları”, *art-ist*, Sayı.1, Haziran 2004.
- Victor Burgin, “Situational Aesthetics”, *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas*, Victor Burgin, *Psychoanalysis and Cultural Theory: Thresholds*, ed. by. Donald James, Macmillan Education, 1991.
- ed. by. Charles Harrison and Paul Wood, Blackwell, USA, 1996.
- Hal Foster, *Compulsive Beauty*, MIT Press, Massachusetts, 2001.
- David Harvey (Çev. Sungur Savran), *Postmodernliğin Durum* Metis Yayınları, İstanbul, 1999.
- Damisch Hurbert (Trans. by. John Goodman), *The Origin of Perspective*, The MIT Press, Massachusetts, 1994.
- Stephen Kern, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1983.
- Tom McDonough, “Taşkın Paris: Paranoyak-Eleştirel Bir Eylem Olarak Haritaya Dökme”, *art-ist*, Sayı.1, Haziran 2004.
- Barbara Schurz- Alexander Brener, “Open Letter on S.I.”, *art-ist*, Sayı.1, Haziran 2004.
- Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, Trans. by. Christopher S Wood, Zone Books, New York, 1991.
- Mario Perniola (Çev. Sabri Gürses), “Bir ‘Yüksek Stil’ Estetiği: Guy Debord”, *art-ist*, Sayı.1, Haziran 2004.
- Mikkel Bolt Rasmussen, “Danimarka’nın Sitüasyonist Haritası”, *art-ist*, Sayı.1, Haziran 2004.