

DOĞAL SİSTEMLERDEN TOPLUMSAL SİSTEMLERE HANS HAACKE

FROM NATURAL SYSTEMS TO SOCIAL SYSTEMS HANS HAACKE

Ecem Alpsoy

Düzce Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü,
Resim Ana sanat Dalı Sanatta yeterlik öğrencisi
eecemozmeric@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4788-4045

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 16 Temmuz 2024 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 27 Mart 2025

Öz

Sanat dünyasında hâkim olan eğilimden uzak duran Hans Haacke, bağımsız bir yaklaşım sergilemiştir. Onun çalışmaları ekolojik olguların yanısıra dönemin siyasi ekonomik ve kültürel sistemlerine yönelik bir cevap niteliğindedir. İlk dönem çalışmalarında ekoloji üzerine yoğunlaşan sanatçı, çalışmalarını çevreleriyle etkileşim halinde dinamik bir yapı olarak konumlandırmaktadır. Haacke'nin doğal sistemlere yönelik ilgisi, zamanla toplumsal sistemleri kapsayacak biçimde, kültür politikalarına yönelik üretimlere dönüşmüştür. Daniel Buren ve Marcel Broathers gibi sanatçılarla birlikte Hans Haacke de sanat eserini var eden güçleri ve kurumsal yapısını eleştirmektedir. Bu çalışmada Hans Haacke'nin sistemlere yönelik ilgisi, doğal ve toplumsal sistemler adı altında açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Sanatçının sistemlere yönelik ilgisinde etkili olan Genel Sistem Teorisi, çalışma kapsamında incelenmiştir.

Abstract

Hans Haacke, who avoided the prevailing tendency in art, displayed an independent approach. His works are a response to the period's political, economic, and cultural systems as well as ecological phenomena. Concentrating on ecology in his early works, the artist positions his works as a dynamic structure interacting with his environment. Haacke's interest in natural systems has gradually become the production of cultural policies, including social systems. Along with artists such as Daniel Buren and Marcel Broathers, Hans Haacke also criticizes the forces that create the artwork and its institutional structure. This paper clarified Hans Haacke's interest in systems under natural and social systems. The General System Theory, which is effective in the artist's interest in systems, has been examined within the scope of the study.

Anahtar Kelimeler: Hans Haacke, Genel Sistem Teorisi, Kurumsal Eleştiri, Kavramsal Sanat, Aktivizm

Key Words: Hans Haacke, General System Theory, Institutional Critique, Conceptual Art, Activism

GİRİŞ

1936 yılında Köln’de doğan Hans Haacke, Kassel’de aldığı eğitimin ardından Paris’e yerleşmiştir. Çeşitli akımlarla bağlantılı olarak anılmasına karşılık her zaman kendi içinde belli bir mesafeyi koruyan sanatçı, sanat nesnesini karmaşık sistem ağının bir parçası olarak ele alır. Sanatçı, mevcut ortamı özümseyerek kendi içinde yeniden yorumlamak üzere çalışmalarını üretmiştir.

Sanatçının ilk dönem çalışmaları, kinetik sanatlara olan ilgisini yansıtır. Bu kapsamda Fransa’da faaliyet gösteren GRAV Sanat Kolektifi ile Almanya’da Sıfır Grubu örnek verilebilir. Her iki topluluğun ortak noktası, ışık ve harekete dayalı kinetik bir sanat anlayışını benimseyerek üretimlerini şekillendirmeleriydi. Benzer bir anlayışla hareket eden Takis ise, nesne üzerindeki hareketin manyetik etkilere bağlı olarak araştırıldığı çalışmaları ile bilinmektedir. Haacke’nin bu etkiler altında oluşturduğu çalışmalarında, doğal süreçlerin nesnenin oluşumunda belirleyici bir rol kazandığı ve kişisel ifadenin en aza indirgendiği bir anlayış gözlemlenmektedir. Bu dönemde sanatçıyı etkileyen bir diğer isim ise eleştirmen ve küratör Jack Burnham (1931-2019) olmuştur. Jack Burnham, Modern Heykelin Ötesinde (1969) isimli kitabında sanat nesnesini statik ve durağan bir nesne olmanın ötesinde sistem kavramıyla bağlantılı olarak ele almaktadır. Burnham o güne değin Greenberg ile özdeşleşen biçimci sanat anlayışa karşı çıkarak, çevreleriyle etkileşime giren ve süreç içinde değişen sanat nesnesi fikrini ortaya koymuştur. Sanatçı, sanat nesnesini daha geniş bir sistem ağının parçası olarak bütünsel bir anlayışla ele almıştır. Ortaya konan sanat nesnesi, salt sabitlenmiş olmanın ötesinde kendi içinde organize olan ve çevreleriyle diyalog halinde eklemlenen dinamik bir yapı halini almaktadır (Burnham, 1974, s.17). Bu bağlamda üretilen çalışmalarında sanat nesnesi toplumsal örgütlenmenin işleyen bir parçası halini alırken, sosyal ve ekonomik başta olmak üzere kurulu ilişki ağı içinde değerlendirilir. Böylece, sanat dünyasının o güne değin konuşulmayan gizli kalmış yapılanması izleyici ile paylaşılacak üzere görünürlük kazanmıştır. Haacke geçmişten bugüne değin kabul gören parametrelerini yapıbozuma uğrattırken, nesne odaklı sanatı sistem temelli olacak biçimde yeniden yapılandırır.

Çalışmanın Birinci bölümde, sistem kavramının sanat alanına dâhil olmasında etkili kavramlardan biri olan Genel Sistem Teorisi incelenmiştir. Sıklıkla Jack Burnham ile ilişkilendirilen kavram, Hans Haacke’nin çalışmalarında gözlemlenebilmektedir. İkinci bölümde, sanatçının doğal sistemler üzerinden sistem kavramına yönelik üretim süreçleri ele alınmıştır. Üçüncü ve son bölüm, sanatı içinde bulunduğu toplumsal yapının bir uzantısı olarak mevcut ilişkiler ağı üzerinden değerlendirilmiştir.

GENEL SİSTEM TEORİSİ

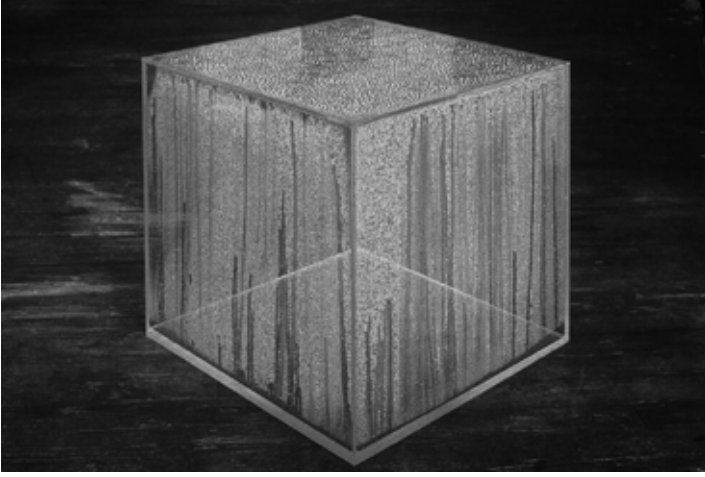
20. yüzyılın önemli biyologlarından biri olan Ludwig Von Bertalanffy (1901-1972), fizyoloji, biyofizik, psikoloji ve bilim felsefesi alanındaki çalışmaları ile bilinmektedir. Geliştirdiği Genel Sistem Kuramı, zamanla biyolojinin dışında psikoloji ve diğer sistemlere de uyarlanan disiplinlerarası bir nitelik kazanmıştır (Yoldaş, 2007 s.15).

Genel Sistem Kuramını tanımlamadan önce, sistem kavramını tanımlamak yerinde olacaktır. Sistem, en genel tanımıyla birbiri ile ilişkili öğeler bütünü veya işlemler dizinini anlatır. Bir bütün, sayısız parçaların birleşiminden oluşmaktadır. Buna göre sistem, işlemler dizini olarak öğeler ile kurulu ilişki ağı içinde düzenlemiş yasalara tabidir (Yoldaş, 2007, s.62). 19. yüzyıla değin özellikle felsefi olarak incelenen Sistem kavramı, Genel Sistem Teorisi adı altında özellikle doğa felsefesi ile çağdaş fizik ve matematik yasalarının sentezlenmesiyle pozitif bilimler alanına dâhil olur. İlk olarak 1920'lerde ortaya atılan Genel Sistem Teorisi'nin kabul edilerek yaygınlaşması ise 1960'lı yıllara denk gelmektedir. En genel tanımıyla Genel Sistem Teorisi, sistemin içindeki öğeleri karmaşık bir ilişkisellik ağı olarak kavramsallaştırır. Sistem Teorisi'nin canlı ve cansız organizmaları, hiyerarşik sistemin bir parçası olarak birbiri ile ilişki halindedir. "Organize karmaşıklık" olarak adlandırılan durum, birbiri ile ilişkili sistemin bir parçası olarak belli bir etki, diğer sistemin öğeleri kapsayacak yeni bir etkiyi doğurması ile meydana gelir (Bertalanffy, 1969, s.19). Bertalanffy, sistemleri ele alırken gerçek sistemler, soyut sistemler, kavramsal sistemler, canlı ve cansız sistemler olmak üzere birbirinden ayırtmaktadır. Bahsedilen tüm bu sistemler içerisindeki en bilineni, açık ve kapalı sistemlerdir. Kapalı sistemler, sistemin dışarıya kapalı olacak şekilde bilgi ve malzeme alışverişinde bulunmadıkları; dolayısıyla çevresine etki edecek nitelikten yoksun cansız varlıklar bütünüdür. Açık Sistemler ise kapalı sistemin aksine, kendi dışındaki çevre ile ilişki halinde olan, gelen çıktılarına yanıt verecek şekilde etki eden canlı varlıklar sistemini tanımlar (Bertalanffy, 1950, s.23). Kapalı sistemlerin iç dengeye ulaşarak sabit bir görünümde değişime kendileri kapattıkları süreç, açık sistemlerde değişim sürecinin korunduğu bir anlayışa bürünür.

Bertalanffy geliştirdiği sistem kuramını salt biyoloji alanı ekseninde düşünmez; bilim dalları arasında oluşturulan ortak bir çatı altında temellendirir. Kendi deyimiyle Genel Sistem Kuramı, salt felsefe veya bir bilim dalı olmanın ötesinde bir dünya görüşünü yansıtmaktadır (Bertalanffy, 1969, s.49). Bertalanffy ile birlikte pozitif bilimler alanına dâhil olan Sistem Kuramı, sadece klasik analitik araştırmalarla sınırlı kalmaz, modern anlamda bilimsel gözlemlere çeşitli nedensel tarzda yenilikler yetirmesi açısından da önemli görülmektedir.

DOĞAL SİSTEMLER

Haacke'nin hareket ve yanılısma üzerinden şekillenen ilk dönem işlerini, zamanla fiziksel yasaların etkisine tabii kılınarak oluşturulan çalışmaları izlemiştir. Pleksiglas kaplarda buharlaşmaya bıraktığı yoğunlaşma küpleri, rüzgâr destekli balonları, bunlardan bazılarıdır. Sanatçı çalışmalarında, bitmiş bir eser yerine sürekli olarak bir oluş halinde değişen ve gelişen yapılar üzerinde durmuş ve sıcaklık, basınç, nem gibi çevresel koşullardan etkilenen sanat nesnesi fikrine ilgi duymuştur.



Görsel 1. Hans Haacke, 1963-1968, Yoğuşma Kübü, yerleştirme.

İlk olarak 1963 yılında sergilenen Yoğuşma Kübü, şeffaf bir kutunun içine belli bir miktar suyun yerleştirilmesinden oluşur. Plastik kutunun hemen altında yer alan su havuzuna bitişik bulunan plastik küp, buharlaşan damlacıkların havuza düştüğü ve tekrar yoğunlaşmanın gerçekleştiği bir döngüyü gerçekleştirir. Çevredeki koşullara bağlı olarak gelişen çalışma, nem ve ısı gibi dışsal faktörlerce belirlenir. Daha sonra çeşitli aralıklarla sergilenen Yoğuşma Kübü'nü diğerlerinden ayıran en önemli özelliği, kendi içinde sistemsel bazı koşullara bağlı olarak gelişen bir ortam kurgusu yaratmasıdır. Haacke'nin deyimiyle oluşturulan küp, "sürekli ama yavaş değişen, kendini tekrar etmeyen" bir görünüm sergilemektedir (Haacke, 1967). Böylece nesne üzerinde etkin kılınan yasalar, sanatçının yetkinliğinin azalmasını olanaklı hale getirir. Haacke ayrıca kurulu ilişkiyi dönüştürme sürecinde heykel fikrini sorgulamaktadır:

Çevresine fiziksel olarak tepki veren ve/veya çevresini etkileyen bir "heykel" artık bir nesne olarak görülmemelidir. Onu etkileyen dış faktörlerin aralığı ve kendi hareket yarıçapı, maddi olarak kapladığı alanın ötesine ulaşır. Böylece, birbirine

bağlı süreçlerin bir “sistemi” olarak daha iyi anlaşılan bir ilişki içinde çevre ile birleşir. Bu süreçler -enerji, madde veya bilgi transferi- izleyicinin empatisi olmadan gelişir. İzleyici katılımı için tasarlanan eserlerde, izleyici enerji kaynağı olabilir veya yalnızca onun varlığı gerekli olabilir (Chau, 2014).

Nesnenin durağan yapısına karşılık canlı bir organizmayı andıran Yoğuşma Kübü, içinde bulunduğu çevreyle etkileşime girerek süreç içinde değişen bir yapı sergiler. Kübün kendini gerçekleştirebilmesi çevresinden kısmen izole olması ile ilişkilidir ve pleksiglasın sentetik yapısı insana dair tüm izleri yok ederken; işlenmemiş, ham bir malzeme halinde sergilenen yapıt, her türlü temastan arındırılmış yapısı ile dikkat çeker. Böylece buharlaşmanın gerçekleşmesini sağlayacak olan fiziksel koşullar sağlanmaktadır. Yapıt, ışık ve ısıyı geçiren bir eşik olmaktan ziyade mutlak bir sınır olarak işlev görmekte, dışsal faktörlerce oluşturulmuş kendine açık bir sistemi temsil etmektedir. Haacke’nin deyimiyle “eserin ideolojik temeli, değişim olgusu üzerinden şekillenmektedir” (Siegel, 1971).



Görsel 2. Hans Haacke , 1972, Ren Nehri Su Arıtma Tesisi, yerleştirme

1969 yılında Herbert Johnson Müzesi bünyesinde gerçekleştirilen “Dünya Sanatı” (1969) başlığı ile açılan sergiye arazi sanatının önemli temsilcilerinden Richard Long, Robert Smithson gibi isimlerin yanı sıra katılanlardan biri de Hans Haacke’dir. Çim Büyür (1967), yüzeyin tamamını dolduran koni biçiminde çim tohumlarının serpilmesinden oluşur. Sergi süresince ortamın uygunluğuna bağlı olarak filizlenen tohumlar ile birlikte tamamlamış bir eser fikrine karşılık yaşayan bir organizma olarak sistemin kendisi önem kazanmaktadır.



Görsel 3. Hans Haacke ,1969, Çim Büyür, yerleştirme

Sanatçının bir başka çalışması olan Ren Suyu Arıtma Tesisi (1972), Batı Almanya'nın Krefeld kentinde bulunan Haus Lenge müzesinde iki aylık süre boyunca sergilenmiş mekâna özgü bir yerleştirmedir. Çalışma, Ren nehrinden gelen kirli suyun arıtıldığı filtreleme sistemi ile havuzun içinde yüzen balıklardan oluşur. Suyun arıtılma derecesine bağlı olarak varlığını sürdüren balıklar, suyun derecesine işaret eden istatistik bir veri haline gelir. Sergiye eşlik eden dokümanlarda 42 milyon metreküp olarak belirlenen atık su miktarı ile en yüksek kirlilik oranına sahip tesisler ifşa edilir. Suyun fazlası, galerinin dışından gözlemlenebilen bir hortum yardımıyla bahçeye aktarılır. İzleyiciye yönelik bir tür farkındalık kazandırma girişimi olarak yorumlanabilen Ren Suyu Arıtma Tesisi, aynı zamanda galerinin konumunu da mercek altına almaktadır. Kirli suyun temizlenerek mekândan dışarıya aktarılma sürecinde galeri, akışın bir parçası haline gelerek bir tür köprü işlevi görmektedir. Bu bağlamda insan öznesine bağlı olarak üretilen kirlilik galeri mekânında kendine müdahale alanı bularak stratejik bir önem kazanır.



Görsel 4. Hans Haacke, 1966, Buz Saçağı, yerleştirme

Bir kaidenin üzerinde bir soğutma ünitesi olarak işlev gören Buz Saçağı (1966), soğutma ünitesi ve bir güç kaynağına bağlı transformatör ile dışarı bakan uzun bir bakır dondurucu bobinden oluşmaktadır. Galeride bulunan nemi içine çekerek mevcut buharı hızla donduran çalışma kapsamında ortaya çıkan form, aygıtın çevresi ile kurduğu etkileşim aracılığıyla sağlanır. Açık sistemlerde olduğu gibi çalışmanın ortaya konulabilmesi galeride bulunan nem ve o nemi soluyan izleyicilerle mümkündür. Bertalanffy, insanın sembolik sistemlerini sistem hiyerarşisinin üst sıralarını kapsayan olarak görür. Bunlar aslında benzetme yoluyla tüm doğaya yayılan bir karmaşıklık taşır. Haacke, bir anlamda Bertalanffy'nin farklı alanlar arasındaki ve farklı sistemik karmaşıklık seviyelerindeki izomorfizmleri görme yeteneğinden etkilenerek, sanat nesnesini bu bağlamda irdeleme yoluna gitmiştir.

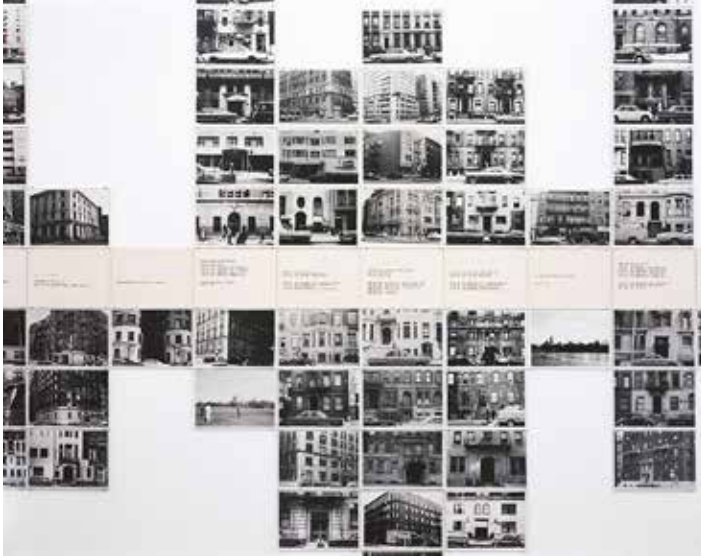
TOPLUMSAL SİSTEMLER

1960'lı yıllar, tüketim kültürünün ve yaşanan toplumsal kırılmalar bireyin konumunun yeniden tartışıldığı bir zaman dilimi olarak karşımıza çıkar. Kapitalizmin metalaştırıcı ve standartlaştırıcı doğasına bağlı olarak yabacılışmayı bireyin kendi ürettiği emeğine uzaklaşması olarak tanımlayan Marx'a göre

emek, bir tür nesneleşme sürecine bağlı olarak gerçekleşmektedir (Marx, 2011, s.153). Mevcut düzenlemede vasıfsız emeği ve üretkenliği eleştirmek amacıyla sanatın meta değerini sorgulamak yaygın bir anlayış olarak kabul görmektedir. Bu bağlamda dönemin bazı sanatçılar ve eleştirmenler, galeride sergilenen bir sanat nesnesinin mevcut ticari çarkın ve kapitalist üretim sistemlerinin bir parçasına dönüştüğü yönündeki düşüncelerinde hemfikirdi. Lazzarato'nun dile getirdiği üzere “özgünlük, mülkiyet ve imza”, tüketimin ve üretimin her daim yeniden varlığını sürdürmesine olanak tanıyan bir teminat halini almıştır (Lazzarato, 2017, s.61).

O'Doherty'nin deyiimiyle yaşanan değişimler, galeriyi tarafsız bir yapı olmaktan öte politik bağlamıyla değerlendirilen bir mekâna dönüştürmüştür: “Temiz galeri duvarı, o son derece kendine özgü kırılğan doğasının evrimleşme sürecinde saflığını yitirmiş bir üründür. Onu destekleyen toplumun bir yansıması olarak, paranoyalarımızı yansıtabileceğimiz mükemmel bir yüzeydir” (O'Doherty,2010, s.100-101). Hans Haacke'nin sanat piyasasının mevcut sistemlerine yönelik ilgisi belki de çok daha öncesine öğrencilik yıllarına uzanmaktadır. Öğrencilik yıllarında Documenta bünyesinde çalışan Hans Haacke, sanat piyasasının işleyişi doğrudan gözleme fırsatı kazanmıştır. Bu dönemde serginin oluşum sürecindeki dinamikleri, eser, galeri sahibi ve koleksiyoner ekseninde değerlendiren sanatçı, sanat eserini biçimlendiren ekonomik koşulların ve sanatçının piyasa içindeki konumunun farkındadır. Haacke'nin deyiimiyle, sanat eseri galeri veya müze bünyesine dâhil olduğunda kendisine biçilen değer bünyesinde birer alım satım nesnesine indirgenmektedir (Haacke, 2009). Sanat eserinin üretim sürecinde kurumsallaşma kaçınılmazdır. Dolayısıyla mevcut toplumsal yapılanma, çevrelendiğimiz fiziksel ve biyolojik belirleyiciler kadar etkilidir. Bununla birlikte sanatçı, doğal ve toplumsal sistemleri birbirinden ayıran birtakım farklara değinir. Toplumsal sistemleri doğal sistemlerden ayrılan en belirgin farkı, insan özneye bağlı oluşudur ve karşılıklı etkileşim ekseninde gerçekleşmesidir (Alberro & Stimson, 1999, s.244). Statik bir sanat nesnesi olarak heykel ve resim gibi formların yerini, dokümanlar aracılığıyla izleyicinin aktif katılımıyla şekillenen öznel deneyim kurgusu almıştır. Eserin sergilendiği mekân, iktidar mekanizmalarının ürettiği bütünsel bir sistem içinde değerlendirilmekte, var olan ticari ve siyasi ilişkiler tarafında üretilen toplumsal bir kurum olarak konumlanmaktadır. Bu noktada Hans Haacke , sistem kavramı üzerinden kurumların işleyişinin çarpık yüzünü ve belli sınıfların tekelinde iktidar mekanizmaları tarafından küresel ölçekte değer üreten konumunu sorgulamaya açmıştır. Galeriyeye gelen seçkin sanat tabakasını sorguladığı Galeriyeye Müdahimleri Profilleri (1970), Galerinin yönetiminde yer alan seçkin sınıfın bağlı olduğu ilişkileri deşifre ettiği Shapolsky ve diğerleri, Manhattan Gayri Mülkleri, 1 Mayıs 1971 İtibarıyla Gerçek Zamanlı Bir Toplumsal Sistem (1971) ve Solomon R. Guggenheim (1974),

sanat nesnesinin üretim sürecini enformatik sistem ağının bir parçası olarak kamusal alana taşıyan Haberler (1969-2008) bu bağlamda değerlendirebilecek başlıca eserleri arasındadır.



Görsel 5. Hans Haacke, 1970, *Galeri Müdavimlerinin Profili*, yerleştirme

Galeri Müdavimleri Profilleri (1970), galeriye gelen ziyaretçilerin sosyolojik olarak veritabanı halinde istatistiksel verilere dönüştüğü bir kurulumdur. Galerî mekânına konumlanmış bilgisayar izleyiciden belli sorulara cevap vermesini ister. İki bölüm altında toplanan sorulardan ilk bölüm, izleyicilerin statülerini belirlemeye yöneliktir. Bu bölüm izleyicinin yaşı, cinsiyeti eğitim durumu gelir düzeyi gibi izleyicinin statüsünü belirlemeye yönelik sorulardan oluşur. İkinci bölümde, izleyicilerden belli toplumsal ve politik olayları kendi kişisel görüşleri doğrultusunda değerlendirmeleri istenir. Bilgisayar verilen cevapları derleyerek istatistiksel bir veri haline getirir. Sürekli değişen veriler ekrana yansıtılarak izleyiciye ulaştırılır. Ortada mevcut katılımcılarla birlikte sürekli değişen istatistiksel bir dizi içerik bulunmaktadır. İçerik sonucunda verilen cevaplar bilgisayar ortamında yazdırılmakta, yüzdelere ve statiklere dayalı işlem bilgisini göstermektedir. Haacke böylece izleyicilerin sosyal politik konularına dair demografik veriler üzerinden sanat dünyasına dair bazı gerçekleri göz önüne sermekteydi. Toplumsal statüler ve sınıf farklarına görünürlük kazandıran proje, öte yandan müzelerin ideolojik yapılanmasına da vurgu yapıyordu. Bu bağlamda müzeler, toplumsal ayrışmanın tam da merkezinde özerkleştirilmiş kurumsal yapılar olarak vurgulanmaktadır. Sanatçının kendi deyimiyle “Porto Rikolular ve siyahî kesim, toplumun orta ve üst gelir tabakasının söz sahibi olduğu bir sanat sahnesinde yer almamaktadır” (Alberro & Stimson, 1999, s 246).



Görsel 6. Hans Haacke, 1971, *Shapolsky ve diğerleri, Manhattan Gayri Mülkleri, 1 Mayıs 1971*
İtibarıyla Gerçek Zamanlı Bir Toplumsal Sistem, yerleştirme

Shapolsky ve diğerleri, Manhattan Gayri Mülkleri, 1 Mayıs 1971 İtibarıyla Gerçek Zamanlı Bir Toplumsal Sistem (1971), galerinin mevcut ideolojik konumuna yöneliktir. New York'un yoksul mahallelerinin haritaları ile bu mahallelere ait apartmanların fotoğraflarından oluşmaktadır. Çekilen fotoğraflara bina hakkında mali bilgilerin bulunduğu bir açıklama yazısı eşlik etmektedir. Çalışmanın hedefinde ise Harry Shapolsky bulunmaktadır. Bir emlak devi olarak görülen Shapolsky, emlak piyasasındaki üstü örtülen bir dizi usulsüzlüğü ile bilinmektedir. Hakkında çeşitli suçlamalar bulunmasına rağmen her defasında üstü örtülen eylemlerinin yanı sıra Shapolsky, Guggenheim Müzesinin yönetim kurulu üyeliğini de yapmaktadır. Hans Haacke'nin bu girişimini takiben açılması planlanan sergisi iptal edilmesi sanat dünyasında yankılanmış ve tepkilere yol açmıştı (haacke,2016, s. xxxi).

Yaklaşık yetmişe yakın farklı şirketin oluşturduğu Shapolsky grubu, gayrimenkul alım satımı yapmaktadır. Shapolsky bu bölgede mülklerin gerçek sahibinin gizleyerek süreci kendi lehine çevirmiştir. İlerleyen süreçte Shapolsky'nin mevcut yasal düzenlemeyi reddederek yaklaşık ikiyüz kadar eski mülke sahip olduğu bunlardan da büyük ölçüde kar sağladığı ortaya çıkmıştır. Tüm bu suçlamaların yanı sıra görevli memurlara rüşvet verdiğine yönelik suçlamalar da bulunmaktadır. Hans Haacke kentsel mekân üzerinde etkili olan iktidar sahibi kişileri deşifre etmenin yanı sıra galeriden kamusal alana uzanan geniş bir alanın ideolojik yapısını da göz önüne sermektedir. Bu bağlamda kamusal alanda sergilenen bir sanat nesnesi yerine kamusal alanın ve galerinin mevcut siyasi yapılanmasını galeriye taşıyarak ikisi arasında kurulacak bağlantıyı izleyiciye bırakmıştır (Haacke, 2016, s. 46).

SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM

CORPORATE AFFILIATION OF TRUSTEES

Kennecott Copper Corporation

FRANK R. MULLER, President, Chief Exec. Officer & Member Board of Directors

PETER O. LARSON-JONESTON, Member Board of Directors

ALBERT E. TWISLE, past Member Board of Directors

Multinational company mining, smelting, refining copper, molybdenum, gold, zinc and steel. Copper based non products

Operates in the U.S., Australia, Brazil, Canada, Colombia, Costa Rica, England, Indonesia, Italy, Northern Ireland, Nigeria, Peru, South Africa.

El Salvador. Kennecott's Chilean copper mine was nationalized July 1971 through Constitutional Reform Law, passed unanimously by Chilean Congress. Chilean companies Kennecott share profits over 15% a year from 1953 to be conserved assets and deducted from compensation. His figure, attributed to Kennecott, is offset, estimated any payments.

Kennecott tried to have Chilean copper shipments confiscated or customs duties attached. Although without ultimate success in Kennecott courts, legal Kennecott threatened Chilean economy (Chilean 70% of export).

President Salvador Allende addressed United Nations December 8, 1970. The New York Times reported: The Chilean President had 600 handwritten notes for his U.S. companies, the International Telephone & Telegraph Corp. and the Kennecott Corp. which he said, had "put their claws into my country", and which promised "to change our political life."

Dr. Allende said that from 1953 to 1970 the Kennecott Copper Corp. had made an average profit of 22.6% on its investments.

He said that huge "international" corporations were waging war against sovereign states and that they were "not accountable to or representing the collective interest."

is a statement issued in reply to Dr. Allende's charges. Frank R. Muller, president of Kennecott, referred to their actions as "a long-term plan to help the country to develop its resources and to protect the Chilean Government from selling copper from the nationalized mine."

"No attempt of domination over the life of the country has been made," he said. "The company has been a source of funds for more than 50 years and has made substantial contributions to both the economic and social well-being of the Chilean people."

"Chile's appropriation of Kennecott's property without compensation violates established principles of international law. We will continue to pursue any legal remedies that may protect our international assets."

President Allende died in a military coup Sept. 11, 1973. The junta committed itself to compensate Kennecott for nationalized property.

1973 Net sales: \$1,425,813,021 Net after taxes: \$109,383,009 Earnings per common share: \$4.81

25,100 employees

Office: 180 E. 42 St., New York, N.Y.

Görsel 7. Hans Haacke, 1974, Solomon R. Guggenheim Müzesi Mütevelli Heyeti, yerleştirme

Hans Haacke'nin kurumların siyasetine yönelik bir diğer çalışması da Solomon R. Guggenheim'dır. Çalışma kapsamında sergilenen metinlerde bağışçıların kurduğu bağlantılar ve anlaşmalar gösterilmektedir. Metinlerde müzenin bağışçılarından olan bazı kişiler ile Guggenheim ailesine mensup bir kişinin Kennecott Copper Company isimli şirketin yönetim kurulunda yer aldığı ifşa edilmektedir. Sözü edilen şirket ülkenin kaynaklarının azalmasında sorumlu görülerek bazılarında eleştiriliyordu (Kastner, 2020).

20. yüzyılın kaçınılmaz olgusu olarak ortaya çıkan küreselleşme, ekonominin olduğu kadar toplumsal, politik ve kültürel çözümlerin kaynağını oluşturmaktadır. Sermaye ve piyasanın baskın güç olarak konumlandığı düzende tüm toplumsal süreçler piyasaya tabi kılınmıştır. Şeylerin meta değerine indirgendiği kapitalist sistemde, sanat eseri de mevcut değer sistemleri üzerinden tanımlanmaktadır. Sermayenin işleyen çarkları arasında varlığını sürdürmekte olan sanat, kapitalizmin sınırlılığına tabidir. Böylece Guggenheim ticari çarkların içinde kapitalizmin bir uzantısı olarak konumlanmıştır. Sanatı sürdüren kurumların tarafsızlığı tartışılmaktadır. Daniel Buren'e göre Müzelerin edindiği belli roller bulunmaktadır: Bunlar estetik, ekonomik ve mistik rollerdir. Müzelerin estetik rolü, esere yönelik kültürel bakışı üretmek üzerine kuruludur. Ekonomik rolü ise eserleri sergilemek ve korumak aracılığıyla ona değer biçmesinde yatmaktadır. Bu bağlamda müzeler değer üreten yapılardır. Sanatçının ele aldığı değer rolde mistik roldür. Buna göre müze sınırları içine dâhil olarak sergilenen her şey sanat olarak kabul görmektedir. Bu durumda sanatı oluşturan altyapının sorgulanmasını ve eleştirel düşüncüyü geçersiz kılmaktadır (Buren, 2005, s.150). Hans Haacke'nin eserleri, yorumu izleyiciye

bırakır. Sanatı kurumlarına ve sergilediği eserlere ayrıcalık kazandıran ticari değer yapılanmasını ortaya çıkarır. Bu kapsamda çalışma kurumun ekonomik ve ideolojik kökenlerine ışık tutarken, sanatsal üretimin kendisine vurgu yapmaktadır. Buchloh'un deyimiyle "kültürel tüketimin koşullarını belirleyen bu kurumlar, sanatsal üretimin kültürel meşruiyet ve ideolojik bir kontrol aracına dönüştüğü yerlerdir (Buchloh, 1988, s. 186).

Burnham öncülüğünde düzenlenen Yazılım sergisinde bulunan Haberler (1969-1970), haber servisinden aktarılan bilgilerin eşzamanlı olarak yazdırılmasını içeriyordu. Haberler zamanla birikerek bir tomar haline geldiğinde, rulolar halinde tarihlendirilerek şeffaf kapların içinde muhafaza edilecek biçimde kaldırıldı (Haacke, 2016, s.26).



Görsel 8. Hans Haacke, 1969-2008, *Haberler*, yerleştirme

Savaş sırasında medya aracılığıyla iktidarın varlığını pekiştirme yöntemi olarak kullanılan haberler, toplumu bütünleştirmenin bir yolu olarak görülüyordu. Stuart Hall'a göre medyanın bütüne ait parçalanmış imgeleri, temsilleri ve düşünceleri zamanla çoğulcu bir bütün olarak ortaya koymakta hatırı sayılır bir rolü bulunmaktadır. Medyanın toplumsal düzeni sürdürülmesinde oynadığı ideolojik rol kapsamında oluşturulan toplumsal bağ söz konusudur. Böylece medya, halk ile iktidarı bağlayıcı bir konum edinmektedir. Stuart Hall, gittikçe çoğalan bir biçimde dış dünyanın dolayımlanması sonucunda olayların yerini temsillere bıraktığını dile getirirken, oluşturulan gerçekliğin metinsel doğasına dikkat çeker (Hall, 1994, s. 169, s. 210). Yaratılan şimdilik kurgusuyla gerçeklik ideolojik olarak çarpıtılmakta ve böylece yeniden tanımlanmaktadır. Haber medyası yaratılan gerçeklikte önemli bir ideolojik rol üstlenmektedir. Toplumsal alanda paylaşılan ortak inançlar değerler ve tutumlardan oluşan

ideoloji, söylem aracılığı kitleler tarafından benimsenmesi esasına dayanır. Kurulu iktidar mekanizmalarının yetkin konuma geçebilmesi için, yazılı ve sözlü haber aygıtlarının yapısal özelliklerinin denetim altına alınması gerekmektedir. Bu noktada iktidar mekanizmaları ideolojik olarak devletin siyaseti ile örtüşen bilgileri desteklerken, sistemin işleyişini sekteye uğratan aygıtlar iktidar tarafından gölgelenmiştir. Mevcut güç ilişkilerinin sağlanabilmesi öznelere varlığı ile mümkündür (Althusser, 1994, s.35, 43, 45, 60). Bu bağlamda ideolojinin taşıyıcısı olan haber, mevcut ideolojiyi dolaylı olarak kitlelere aktarma görevini üstlenmektedir (Fejes, 1994, s. 58)

Sanatın statik ve durağan yapısına karşılık, sokağın ateşli atmosferi sürekli olarak devingen bir ritim sunar. Kümülatif bir biçimde çeşitli haber kaynaklarından toplanan bilgiler, devasa bir yığına dönüşmüştür. Öyle ki izleyici bir enformasyon bombası içinde verilen haberleri takip edemeyecek duruma gelmiştir. Hans Haacke, sanat nesnesini toplumsal yapının bir parçası olarak ele alırken; toplumsal düzeyde kurulu olan örtük ilişki ağını açığa çıkarmaktadır. Bir sistem olarak kavramsallaştırdığı yapıtları sanatı nesnesizleştirirken, aktivist bir tavırla karşı kültür söylemlerinden yararlanmaktadır. Oluşturulan sistemlerin dinamik yapısı, onu müze koleksiyonunun bir parçası olmaktan alıkoyar. Gintz'in deyimiyle o, gerçekçi bir sanatçıdır:

Gerçekçilikten anladığımız gerçekliği olduğu gibi tasvir etme istemiyse eğer, Haacke'nin sanatına gerçekçi diyebiliriz. Fakat, bir şeyi tasvir etmekten önce genellikle görünenin arkasına gizlenen gerçekleri görünür kılmayı yeğler. Bireyi üretme, tüketme ve müdahale döngüsüne zorlayan güçler sanatçıya ayrıcalıklı bir statü ve estetik alana – ki bu. Mutluluk vaadidir- bir özerklik görüntüsü sunarlar, yeter ki, bu görüntü kendi egemenliklerinin gerçekliğini meşrulaştırsın...Haacke için söz konusu olan, soyut bir gerçeklik değil, estetik konusunda bir konuşma yapmasına izin verip kendisini davet eden kurumlarla teması çerçevesinde yaşadığı deneyimlerden yola çıkarak algıladığı gerçekliktir (Gintz, 2010, s.78).

Üretilen işler, sanatçının pek çok projesi gibi sürekli değişim halindedir. Sabitlik söz konusu değildir. Sanatçının değindiği bir diğer konu da bilginin üretimidir. Çalışmalarda bilginin üretilmesinde doğrudan ve dolaylı olarak etkin olan güçlere vurgu yapan sanatçı, bu bağlamda sanatın konumunu da sorgulamaktadır. Hans Haacke'nin işlerinin yerleştirdiği yerin hemen yanında üretilen çalışmayla ilgili bilgilerin verildiği metinler eşlik eder. Bu metinler izleyiciyi bilgilendirme işlevinin yanı sıra, örtük olarak anlamların üretilmesinde etkin görülen müzenin otoritesine yönelik bir tavır olarak okunabilir. Bu metinlerde kullanılan dil didaktiktir. Burnham'ın belirttiği üzere sanatçılar tarafından kullanılan bu “didaktik tavır”, sanatı oluşturan maddi yapının

ötesindeki karmaşık ilişkiler ağının bir parçası olduğunu göstermeye yöneliktir (Burnham, 1974, s.16). Haacke, galeri mekânının çevreden izole bir yapı olarak beyaz küpün ötesinde toplumsal dönüşüm sürecinin bir parçası olarak ele alır. Sanatçı, tıpkı daha önce sergilediği Yoğunlaşma Kübü gibi galerinin kendisi de içinde bulunduğu çevrenin bir parçası olarak imgelemektedir. Böylece kamusal alanı galeri mekânına taşıyan Hans Haacke, galeriyi mevcut kurumsal ve politik yapının içinde değerlendirir.

SONUÇ

Hans Haacke'nin ilk dönem çalışmalarında buharlaşma, genleşme yoğunlaşma gibi doğal süreçler vurgulanırken, üretilen eser içinde bulunduğumuz biyolojik sistemlerin bir parçası olarak yerini alır. Sanatçı çalışmalarında hareket ve enerjinin görünmeyen yasalarını açığa çıkarmaya yönelik eğilim gözlenirken, yaşam ve sanat arasındaki sınırlarda görünmez olmuştur. Sanatçı sistemleri bütünsel bir yaklaşımla ele alır, enerji ve bilgi alışverişinin doğal sistemlerde olduğu kadar toplumsal sistemlerde de kaçınılmaz olduğunu düşünür. Böylelikle başlangıçta su, hava, basınç gibi öğeler etrafında şekillenen çalışmaları, zamanla toplumsal ve politik bir eğilim kazanmıştır. Bu bağlamda sanatçı, galerileri ve müzelerin politikalarını ekonomik ve toplumsal ilişkiler ağı ekseninde ele alan bir dizi proje gerçekleştirmiştir. Hans Haacke'nin çalışmaları kurumların içinde yer aldığı sistemi tıpkı bir mekanizma gibi konumlandırmaktadır. Sanatçının doğal sistemlerden yola çıkarak şekillenen üretim süreci, zamanla toplumsal sistemleri kapsayacak biçimde genişlemiştir. Bu bağlamda sanatçının yapıtları, izleyiciyi mevcut sistemlere ilişkin kabul görmüş değerlerin sorgulanması için eleştirel düşünmeye sevk eder. Sanat eserini nesnesiz bir konuma taşıyan sanatçı, sanat eserini var eden güçlere yönelik farkındalık kazandırarak işlevsiz kılmaktadır. Bu bağlamda oluşturulan sanat nesnesi, nesnenin statik formunu dönüştürmekle birlikte, izleyici ve eser arasındaki paradigmalarının dönüşümünde hatırı sayılır bir rol oynamıştır.

KAYNAKÇA

Alberro, A., & Stimson, B. (Eds.). (1999). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. (1st. Ed). MIT press.

Althusser, L. (1994). *Devletin İdeolojik Aygıtları*, (3.Baskı). (Y. Alp ve M. Özışık, Çev.). İletişim Yayınları. Orijinal çalışma 1970'te yayımlandı)

Bertalanffy, L. (1969). *General System Theory: Foundations, Development, Applications*. (1st ed.). G. Braziller.

Von Bertalanffy, L. (1950). *The Theory of Open Systems in Physics and Biology*. *Science*, 111(2872), 23–29.

Buchloh, B. (1988). Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason. *Art in America*, 76(2), 97-108.

Buren, D. (2005). *Müzenin İşlevi*. A. Artun, (Ed.), *Sanatçı Müzeleri*, (2.baskı, 150-156). İletişim Yayınları.

Burnham, J. (1970). *Aesthetics of Intelligent System*, (1st Ed.). Viking Press.

Burnham, J. (1974). *Great Western Salt Works: Essays on the Meaning of Post-Formalist Art*. (1st ed.). G. Braziller.

Chau, C. (2014). *Kinetic Systems Jack Burnham and Hans Haacke, Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture*, 3(1), 64-76.

Fejes, F. (1994). *Eleştirel Kitle İletişim Araştırması ve Medya Etkileri*. M. Küçük, (Ed.), *Medya, İktidar, İdeoloji*, (1.Baskı, 251-269). Ark Yayınevi.

Gintz, C. (2010). *Başka Yerde & Başka Biçimde*. (1. Baskı). (M. Cedden, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları (Orijinal çalışma 1991'de yayımlandı).

Hall, S. (1994). *İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulmanın Geri Dönüşü*, M. Küçük (Ed.) *Medya, İktidar, İdeoloji* (2.Baskı, 199-245). Ark Yayınları

Hans Haacke, statement (October 1965), in *Hans Haacke 1967*, s. 48.

Haacke, H. (2016). *Working Conditions: The Writings of Hans Haacke*. (1st. Ed.). MIT Press.

Kastner, J (2020, Ağustos). *A System Is Not Imagined*. Placejournal. <https://placesjournal.org/article/hans-haacke-a-system-is-not-imagined/> 14 Aralık 2024 tarihinde alınmıştır.

Lazzarato, M. (2017). *Marcel Duchamp ve İşin Reddi*. (1.Baskı). (S. Çalıcı, Çev.). Kolektif Kitap. (Orijinal çalışma 1973'te yayımlandı)

Marx, K. (2011). 1844 Elyazmaları (1.Baskı). (K. Somer, Çev). Sol Yayınları. (Orijinal çalışma 1844'te yayımlandı)

O'Doherty, B. (2010). Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi, (1.Baskı). (A. Antmen, Çev.). Sel Yayıncılık. (Orijinal çalışma 1986'te yayımlandı)

Siegel, J. (1971). An Interview with Hans Haacke. Arts Magazine, 45(7), 18-21

Yoldaş, Y. (2007). İşlevsel Yapısal Sistem Kuramı (2.baskı). Roma Yayınları.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1. Haacke, H. (1963-1968), Yoğuşma Kübü, [Yerleştirme] MACBA, Barselona, İspanya. <https://www.macba.cat/en/obra/r1523-condensation-cube/> 9 Mart 2025'de alınmıştır.

Görsel 2. Haacke, H. (1972), Ren Nehri Su Arıtma Tesisi / Rhinewater Purification Plant, [Yerleştirme] <https://www.e-skop.com/skopbulten/situasyonistlerden-zapatistlere-baskaldiri-sanatlari-ozerkligin-estetigi/2944> 9 Mart 2025'de alınmıştır.

Görsel 3. Haacke, H. (1969), Çim Büyür, [Yerleştirme] Cornell University's Johnson Museum of Art, New York, USA <https://jezzieg.com/2021/05/15/grass-grows-by-hans-haacke/> 9 Mart 2025'de alınmıştır.

Görsel 4. Haacke, H. (1966), Buz Saçağı, [Yerleştirme] <https://placesjournal.org/article/hans-haacke-a-system-is-not-imagined/> 9 Mart 2025'de alınmıştır.

Görsel 5. Hans Haacke, (1970), Galeri Müdavimlerinin Profili/ Gallery Goers' Birthplace and Residence Profile, Paula Cooper Gallery, New York, Amerika. <https://www.frieze.com/article/after-contract-fight-its-workers-new-museum-opens-hans-haackes-all-connected> 9 Mart 2025'de alınmıştır.

Görsel 6. Hans Haacke, (1971), Shapolsky ve diğerleri, Manhattan Gayri Mülkleri, 1 Mayıs 1971 İtibarıyla Gerçek Zamanlı Bir Toplumsal Sistem/ Shapolsky et al., Manhattan Real Estate Holdings, a Real Time Social System, as of May 1, Paula Cooper Gallery, New York, Amerika. <https://www.frieze.com/article/after-contract-fight-its-workers-new-museum-opens-hans-haackes-all-connected> 9 Mart 2025'de alınmıştır.

Görsel 7. Hans Haacke, (1974), Solomon R. Guggenheim Müzesi Mütevelli Heyeti, [Yerleştirme] <https://blogs.uoregon.edu/hanshaacke/2015/02/15/solomon-r-guggenheim-museum-board-of-trustees-1974-silkscreen-ink-on-paper/> 11 Mart 2025'de alınmıştır.

Görsel 8. Haacke, H. (1969-2008), News/Haberler, [Yerleştirme] Paula Cooper Gallery, New York, Amerika. <https://placesjournal.org/article/hans-haacke-a-system-is-not-imagined/> 11 Mart 2025'de alınmıştır.