

KAVRAMSAL ALTYAPILARININ TARİHSEL GELİŞİMİ BAĞLAMINDA SANAT İNİSİYATİFLERİ



ART INITIATIVES IN THE CONTEXT OF HISTORICAL DEVELOPMENT OF CONCEPTUAL INFRASTRUCTURES

Ali Şahan KURU*

Öz

Bu çalışma, Gustave Courbet'in 1855 yılında düzenlenen Paris Salon sergisi seçkisine tepki olarak açtığı Reddedilenler Salonu ile başlayan karşı oluşumların sanat tarihsel konumlarını; siyaset, felsefe, pedagoji vb. gibi disiplinlerle olan etkileşimleri içinde inceleyecektir. Bu amaçla çalışmanın sınırları; kurumsal işleyişin meşruiyetini reddeden inisiyatiflerin, günümüzde disiplinler kuralları da genişleterek, sanatı siyasal örgütlenme ve direniş için nasıl araçsallaştırdığı fikri içinde kalacaktır. Bu sınırlar doğrultusunda kuramsal çerçeve; inisiyatiflerin etrafında örgütlendikleri kavramların sanatsal terminolojiye hangi sebeplerle girdiğini ve inisiyatiflerin bu kavramları hangi sosyal ve siyasal bağlarla kullandığını araştıran bir literatür taraması ile oluşturulmuştur. Bununla birlikte söz konusu kavramların tarihsel değişiminin, inisiyatiflerin form ve biçim anlayışına nasıl etki ettiği ve dönemin zihinsel yapılarının üretim sürecini nasıl değiştirdiği incelenecektir. Bu anlamda çalışmanın hedefi, inisiyatif kavramının düşünsel etkilerini açığa çıkarmak olduğundan, sanat tarihinin kronolojik ilerleyişini takip etmek yerine, ortaklaşılan kavramların sanatsal pratiklerdeki etkileri karşılaştırmalı olarak örneklendirilecektir. Bu amaçla çalışmanın ilk bölümü; sanatın iç disiplinler yapısı bağlamında inisiyatif ve kolektifleşmenin ne anlama geldiğini tartışacak. Kavramsal tertibatı genişleten katılımcılık, ilişkisellik, eylemsellik gibi unsurların hangi dönemsel dönüşümlerle ve hangi sebeplerle inisiyatiflerin sanatsal pratiklerine dâhil olduklarını ortaya çıkarmaya çalışacaktır. İkinci bölümde, kurumsal olarak kabul edilen kavramsal sanat biçimlerinin karşı sanatı ne şekilde etkisizleştirdiği incelenecek. İnisiyatiflerin kamusal ağlar ve mekânsal pratikler yoluyla ortaya koydukları eylemselliklerinin aktivist bir model olarak nasıl kabul edildiğine değinilecektir. Son bölümde ise söz konusu aktivizmin sanat siyaset ilişkilenmesinde oynadığı rol ve potansiyelleri üzerinde durulacak. İnisiyatiflerin hem toplumsal ve hem de epistemolojik değişim için neden gerekli oldukları tartışılacaktır. Bu bölümde söz konusu tartışma çağdaş sanatta inisiyatiflerin düşünsel yapılarını besleyen felsefi düşünceler bağlamında ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: inisiyatif, kolektifler, kurumsallaşma, katılımcılık, özerklik,

* Doktora Öğrencisi / Ph.D. Student. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilimdalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Doktora Programı.

ORCID ID: 0000-0002-4479-2404 ♦ E-mail: alisahankuru@gmail.com

Abstract

Gustave Courbet opened the Rejection Hall, (Salon des Refusés) as a reaction to the Paris Salon exhibition in 1855. This study will examine such counter formations on the art historical basis in relation to its political, philosophical, and pedagogical context. Therefore, the focus of the study will be limited to the inquiry of how such reactionary initiatives institutionalized art for the purpose of political organization and resistance. The theoretical framework within these limits was formed through the literature review about the impact of such initiatives within their socio-political contexts on the artistic terminology. Moreover, the historical transformation of such concepts will be examined in terms of how those initiatives impacted the art forms, and how such mentalities of the era changed the production processes. Because the aim of the study is to reveal the intellectual impacts of the concept of initiative, the impact of shared concepts will be illustrated comparatively instead of examining it from the chronological point of view of art history. The first chapter will focus on the meaning of initiative and collectivization on the context of interdisciplinary structure of art, and will explore the what periodical transformations such as participation, relationality, and action leading the expansion of conceptual grounds and so impacting the artistic practices. In the second chapter, how such institutionalized conceptual art forms neutralized the counter art, and how the action of the initiatives, presented as public networks and spatial practices, were accepted as activist models. In the final chapter, the role of activism on the interaction of art and politics will be explored, and the necessity of such initiatives towards both social and epistemological changes will be discussed. In this section, the subject will be discussed on the context of philosophical thoughts that feed the intellectual structures of initiatives in contemporary art.

Keywords: *initiative, collective, institutionalisation, participation, autonomy,*

Giriş

Sanat inisyatifleri, kamuya ya da özel sektöre ait sanat kurumlarının hiyerarşik sanat söylemi ve sanat piyasasındaki hegemonyasına alternatif yaratmak isteyen sanatçı ya da sanatçı gruplarının bir araya gelerek oluşturdukları bağımsız yapılanmalardır.¹ Kendi karar alma ve uygulama hakkını saklı tutan anlamıyla bir *inisiyatif*, ortak kabul edilmiş bir takım kurallar ve kurumsallaşmış yapılara direnç oluşturan ve son kertede bu yapıların sorgulanmasını ve değişimini hedefleyen oluşumlar olarak tanımlanabilir. Sanatın tarih içinde geçirdiği ontolojik dönüşümün bu evresinde, kültür endüstrisinin sanatı piyasaya imalat yapan katma değeri yüksek bir sektör haline getirdiği kabul edilir. Geç kapitalist toplumda değeri neredeyse sadece ekonomik ilişkilerle belirlenen sanat, piyasanın içinde sadece alınıp satılan metalar üretir hale gelmiştir. Sanat eserleri, kâr güdüsüyle sermaye birikiminin mantığına daha sistematik biçimde tabi tutulmaktadırlar. Kültür endüstrisinin bir çeşit yatırım fonu haline getirdiği sanat yapıtları artık Kant'ın vurguladığı *amaçsız amaç* ilkesine göre değil, neredeyse tam tersinden, *amaç amaçsızlık* ilkesiyle üretilir hale gelmiştir. Bir sanat yapıtının değerini, yapıtın kendine has niteliklerinden çok sanatçı, eleştirmen, galerici, müzeci, sanat tarihçisi ve küratör gibi bileşenlerin oluşturduğu bir ağ yapı ya da piyasa belirlemektedir. Bu bağlamda sanat atfedilen, “entellektüel kültürün eleştiri potansiyeli, kültür endüstrisinin, bireyin kapitalizme intibakını kolaylaştıran konformist ya da olumlayıcı ürünleri tarafından ortadan kaldırılır.”² *Amaç amaçsızlık* ilkesi, söz konusu ağ içinde dolaşıma giren bir yapıtın sanatsal bir iç tutarlılık yerine piyasa içinde tutunabilmesi için gerekli bağlantılara ihtiyaç duymasıyla ortaya çıkan boşluğun sonucudur. Bu durum sanatsal üretimin Schiller'in kendinde bir oyun olduğunu savunduğu özerklik eşliğini Taylorist bir üretim bandıyla değiştirmiş ve artık Andy Warhol'un *Fabrika* örneğinde olduğu gibi sanat bir proje takımı ile birlikte kolektif olarak üretilir olmuştur. Elbette buradaki proje takımının lideri yapıtta imzası olan marka ya da sanatçıdır. Nihayet sanat jargonu içerisine iş dünyasından devşirilen ve iş dünyasında tekabül ettiği üretim süreçlerinden daha farklı anlamlarda kullanıldığını söyleyemeyeceğimiz *proje*, *iş*, *çalışma*, *yapım* gibi terimler yerleşmiştir. Çağdaş sanat artık 'iş' üretir hale gelmiştir ve bu üretim biçiminin arkasında bir *proje takımı* ve kolektif bir çalışma vardır.

Bununla beraber, sanatta kolektif üretim, hâlihazırda sadece modern ya da çağdaş sanatta ortaya çıkmış üretim biçimi de değildir. Örneğin, Rönesans'ta sanatçı çıraklarının olduğunu ve resmin üretim sürecine katılmalarına rağmen ortaya çıkan yapıtta imzalarının olmadığını biliyoruz. Benzer bir şekilde günümüzde de sıklıkla kullanılan, video, ses, ışık yerleştirmeleri gibi görece yeni formlarda sanatçı, kavramsal içeriği belirleyerek uygulama safhasını alanın uzmanlarına bırakan bir üretim modelini benimser. Sanatın, *yapıt*, *eser* gibi biricik olma halini besleyen bir deha kültü ve tekil estetik deneyimi çağrıştıran bir terminolojiden, *iş*, *proje* olmaya doğru geçirdiği süreç

1 “Uluslararası sanat ortamında sanatçılar tarafından yürütülen ya da işletilen mekanlar anlamına gelen “artist run space” kavramı Türkiye'deki güncel sanat alanında sanatçı inisyatifleri olarak karşılık bulmuştur.” (Pelvanoğlu, 2016, 441)

2 West, 1998.96

piyasayla olan bağların sonuçlarından biridir. Üretim sürecinin görünür olması da, yapıtın ortaya çıkardığı anlamı ve izleyici tarafından nasıl duyumsandığını (deneyimlendiğini) etkileyen bir işleyiş biçimine sahip olmasına neden olmuştur. Bu stratejik dönüşümün altında, sanat piyasasının paha biçen ekonomik ilişkilerinin yerini, henüz paha biçemediği bireysel estetik deneyim ve insanlar arası ilişkilerin alması vardır. Nihayetinde piyasanın işleyişine karşı çıkan oluşumların dönüştürdüğü sanat yapıtının değeri, maddeselliği üzerinden değil, ürettiği eylemsellik ve harekete geçirme potansiyeli üzerinden belirlenir. Nesnesi yok edilen sanat, alınıp satılamaz biçimde *gayr-ı maddileşir*. Bu noktada estetik deneyim, pasif bir seyir hazzından arındırılarak her bir izleyicinin etkin biçimde anlamı kolektif olarak ürettiği bir sürece dönüşmüştür. Örneğin John Cage'nin 4'33" adını verdiği sessiz performansı Fluxus ilkelerinden biri haline gelecek olan *Sanat Hayat* anlayışını; sanatın bitmiş üründen çok, sürecin deneyimlenmesi olduğu fikri üzerinden çizer.³ Benzer biçimde Fluxus akımının en tanınan sanatçısı olan Joseph Beuys, "yaşamım, sanatımdır" diyerek, gerçekleştirme eylemini salt bir yapıtla ilintilendirmekten çok tüm edimleriyle, politik tavrıyla ve söylemleriyle, yaşamının tümünü kapsayan bir "eylem ödevi" olarak belirler.⁴ *Katılmıcılık, ilişkisellik, diyalog, tartışma* gibi estetik deneyimin ortaklaşması hedefini güden faaliyetlerin sanat formu olarak kabul edilmesi, son kertede bitmiş bir üründen çok, sürecin kendisinin sanatsal bir değer kazanmasına yol açacak olan epistemolojik bir değişime neden olmuştur. Kolektif üretim ise, sadece sanatçıların tematik birliği ya da bir manifesto etrafında örgütlenen tekil üretimlerini değil, izleyiciyi de sanatsal pratiğin sınırları içine alan bir etkileşim alanını kapsamaktadır.⁵ Bu anlamda denilebilir ki, ister proje takımının dikey hiyerarşisini güden gruplar isterse de yatay (eşitlikçi) bir örgütlenme ile bu hiyerarşiyi asgariye indiren inisiyatifler olsun son kertede kolektif üretim hâlihazırda başat sanat yapma biçimidir.

Kendilerini sanat inisiyatifleri⁶ olarak adlandıran sanatçı ya da sanatçı gruplarının kolektivizm anlayışında proje takımından ayrıldıkları nokta, sanatsal üretimlerinin kültür endüstrisinin kurumsal ve ekonomik işleyişinden bağımsız olmasıdır. Bağımsızlık

3 29 Ağustos 1952'de piano virtüözü David Tudor, Woodstock'taki salona elinde altı sayfa boş nota kağıdı ile gelerek piyanonun başına oturur, bir kronometre çalıştırır ve ellerini piyano tuşları yerine dizlerinin üzerine koyar. 30 saniye süren bu ilk sessizliğin ardından Tudor, piyano tuşlarının kapağını açıp kapatarak ikinci 2 dakika 23 saniyelik kısma geçer. Bu esnada özellikle açık bırakılan kapı ve pencerelerden yağmurun ve rüzgarın sesi gelmektedir. Tudor'un kapağı yeniden açıp kapattığı üçüncü kısımda duruma tepki gösteren seyircilerden bazıları salonu terk ederken ayak sesleri ve söylenmeler duyulur. Daha sonra Tudor ayağa kalkarak salonda kalmış olan seyirciyi selamlar ve sahneden çıkar. (Reilly, 2017.)

4 Şahiner, 2002, 113.

5 Bu bağlamda sanatta kolektif üretimden bahsetmek proje takımı ya da yapım (prodüksiyon) ekibi gibi yapıların dışında kalan bağımsız grupları tanımlamak için yeterli değildir.

6 Türkiye'deki oluşumlar kendilerini *kolektif, girişim, inisiyatif, mekân* gibi farklı sözcüklerle tanımlamaktaysa da, 14 Haziran 2006 tarihinde yaptıkları ortak toplantıda *inisiyatif* kavramını, tüm girişimleri kapsayan bir çatı olarak almayı tercih ettiklerini belirtmişlerdir. (Pelvanoğlu, 2016, 441)

vurgusu bu tip yapılara kaçınılmaz olarak politik bir katman kazandırmıştır. Bununla birlikte norm haline gelmiş üretim biçimlerini reddetmelerine ve daimi bir form ve malzeme arayışına girmelerine neden olmuştur. Form arayışı konusunda en önemli örneklerden biri Danimarkalı Süperflex grubunun 1996'da mühendislerle ortak bir çalışma sonucu ürettikleri *Biogas* (Biyogaz) adlı projedir.⁷ *Biogas* projesinde Süperflex; Güney Afrika'nın enerji sorunu üzerinde durur ve sorunun çözülmesi için hâlihazırda devam eden sürdürülebilir enerji politikalarını da eleştiren işlevsel bir tasarımı, bir sanat formu olarak sunar. *Biyogaz*'ı sosyal tasarım projelerinden ayıran sadece üretenlerin sanatçı olması değildir. Burada ki kritik anlayış, kapitalist düzenin enerji politikalarına karşı geliştirilen söylemin estetik ve eleştirel bir yöntemle açığa çıkarılması ve kullanılabilir alternatif bir çözüm sunmasıdır. Sosyal tasarımın sadece çözüm geliştiren yönteminden farklı olarak *Biyogaz*, sorunun kaynağını da işaret etmekte ve o kaynağı sanatın dolaşım ağı içinde (müze, galeri vb.) ifşaa etmektedir. Bu bir anlamda toplumsal gerçekçiliğin sadece gösteren ve farkındalık yaratan uyarıcı etkisine, eylemselliğin ve pratik çözümlerin de dâhil olması ve nihayet sanatsal formun salt gösteren olmaktan çıkarak genişlemesi anlamına gelmektedir.

İnisyatiflerin bu anlamda sanatın alışıldık biçimleri ve dolaşım mekanizmalarına karşı daima formun sınırlarını zorlamaları, anti otoriter, heteredoks ve yatay siyasi hareketlerle de söylem birliği içinde olmalarına neden olmuştur. Son kertede geleneksel siyasi örgütlenme biçimleri ve onun dilinin çözüldüğü bir zamanda inisyatiflerin form ve dil arayışları, siyasal yapıların “nasıl örgütlenmeli?” ya da “nasıl yeni ve işgal edilemez bir dil üretmeli?” soruları için deneysel alanlar açmaktadır. Bu anlamda inisyatiflerin siyasetle kaçınılmaz kesişimlerini belirleyen, kamusal olana dair ürettikleri söylemle birlikte kamusal alanı (olanı) yeniden ele geçirme adına potansiyeller üreten eylemsellik arayışlarındaki anarşist tavrıdır. İnisyatiflerin anarşizmini siyasal anarşizmden ayıran düşünce sadece ideolojik bir karşıtlık değildir. Siyasal anarşizm yerleşik otoriter düzenin yıkılması görüşüne dayanır ve hiyerarşi ile düzenlenmiş bir yaşam biçimini yok etmeye girişir. İnisyatifler ise herhangi bir ideolojiye mutlak karşıt ya da taraftar değildirler. Özgür düşünceyi engelleyen ve normlar oluşturan her türlü yöntembilim ve evrensel ölçüt

7 Afrika kırsalında yaşayan ailelerin ısınma, aydınlanma ve yemek pişirmek için ihtiyacı olan enerjiyi, bölgenin aynı zamanda en önemli sorunlarından biri olan insan ve hayvan dışkılarının doldurulduğu çukurların üzerine açığa çıkan gazın biriktirildiği ve enerjiye dönüştürüldüğü bir çeşit balon düzeneği yaparak çözüyordu. Proje 1998'de Danimarka'daki Louisiana Modern Sanatlar Müzesinde, video ve metin yerleştirmeleri ve projenin anlatıldığı bir dizi toplantı ile bir sanat eseri olarak sunuldu. Projeden elde edilen deneyimler, daha sonra Afrika'nın kırsal alanlarında sürdürülebilir gelişim projeleri yapan bir sivil toplum kuruluşu ile paylaşılarak onlar tarafından yaygınlaştırılması ve daha büyük enerji istasyonları kurulmasında kullanıldı. Süperflex'in kavramsal stratejisi ve kolektif çalışma metodlarını kullanarak oluşturduğu ilk proje olan *Biyogaz* daha sonra grubun çalışmalarında izleyeceği yararlı sanat anlayışının rotasını çizmiştir. <http://www.superflex.net/tools/supergas/image> Erişim Tarihi: 01.10.2018

anlayışı inisiyatiflerin hedefindedir.⁸ Bu sebepten, bir sanat inisiyatifi kendini oluşturan özgül tarihsel koşullar ortadan kalkıp norm haline geldiğinde bağımsız olma niteliğini yitirmektedir. Örneğin Peter Burger; Duchamp'ın *Pisuar* ya da diğer hazır-nesnelere "burjuva toplumunda sanatın, bireyi sanat eserinin üreticisi kabul eden ilkesini radikal biçimde sorgulayan" birer provokasyon olduğunu söyler. Bununla birlikte Burger' e göre bu işler müzede sergilenmeye değer bir nesne olduktan sonra, provokasyon kışkırtıcı olmaktan çıkar ve tersine dönüşür.

Günümüzde bir sanatçı bir soba borusunu imzalayıp sergilese, sanat piyasasını eleştirmiş değil, ona uymuş olur; böylelikle bireysel yaratıcılık fikrini yıkmaz, onu onaylar. Bugün, tarihsel avangardın sanat kurumu karşısındaki isyanı, sanat diye kabul edildiğinden, neo avangardın isyankar edimi sahil olmaktan çıkar.⁹

Sanat inisiyatiflerinin kurumsallaşma ile olan ilişkileri bu anlamıyla kendi devamlılıklarını sağlamak açısından kritik noktalardan bir tanesidir. Burger'in altını çizdiği üzere sahil kalma çabası, malzemenin de sınırlarını zorlayan bir yöntem arayışını getirmiştir. 1960 sonrası kavramsal sanatın kurumsal olarak kabul edilmesinin ardından inisiyatiflerin beslendiği deneyelliğe dayalı çok sesli düşünsel hat ana akıma dâhil olmuş ve paradoksal biçimde kurumsal olanın içine çekilmiştir. 1970'lerden sonraki çağdaş sanat ise sosyo-politik, sosyo-ekonomik düzene karşı direnç geliştiren bir düşünce ile biçimlenmiştir. Aynı dönemde temsili demokrasi, sendikal haklar, siyasi örgütlenmeler gibi politik argümanların dönüşümüyle, inisiyatiflerin *bağımsızlık* vurgusuna *katilimcilik*, *süreç*, *ilişkisellik*, *kamusal müdahale*, *aciliyet* ve *refleksif tepki* gibi kavramsal bagajı oldukça yüklü başlıklar eklenmiş ve inisiyatifler toplumsal hayata müdahale yolları arayan aktivist örgütlenmeler haline gelmişlerdir. Özellikle *aciliyet* ve *refleksif tepki* inisiyatiflerin özgül koşullar içindeki eylemselliğini belirleyen hareket stratejileri olarak öne çıkar.¹⁰ Refleksif tepki, sanatsal arzunun açığa çıkmasını temel alan ve sonuca bağlı bir üretim hedefi olmayan eylemsel bir oluş, akış ya da içinde bulunulan âna dair bir farkındalık olarak anlaşılmalıdır. Bu anlamıyla da arzunun refleksif açığa çıkmasını temel alan bir eylem, *özgürleşmeyi* bir sürecin sonucunda varılan yer olarak değil, tam da duyumsamanın, yani estetik deneyimin oluş hali olarak kavrar. Bu kavrayışın, Foucault'un

8 Evrensel ölçüt anlayışı burada bahsedildiği anlamıyla, tarihin belli bir anında, belli bir insan topluluğunun düşünme ve davranış biçimlerini belirleyen dünya görüşünün ya da bakış açısının paradigmatik eşik olarak belirlenmesi sonucunda ortaya çıkan kurallar bütünüdür. Örneğin perspektif bakış ya da tek bir bilimsel model sonucu üretilen bilginin tek geçerli gerçek sayılması gibi.

9 Burger, 2003, 109.

10 Bu bağlamda içinde bulunulan koşullar tanımlaması neden-sonuç ilişkisi güden, yani herhangi bir tarihsel olgu ya da olayın vuku bulması için gereken birikimin nihayete ermesiyle oluşmuş deterministik bir hazırlık hali değildir. Örneğin özgürlükçü bir siyasal devrim için baskıcı sürecin tamamen görünür olması ya da sanatta aynılaştıran düzenin sıkıcı bir monotonluğa dönüşerek sanatın etki yaratma gücünü aşındırması gibi.

bahsettiği biçimde,¹¹ öznenin inşasındaki tarihsel söylemin kurucu ve denetleyici gücünü aşındıracağına inanılır; ve nihayetinde sanat üzerinden gelişen bir öznelleşme sürecinin kendi varlığının bilincinde, tutarlı ve özgür bireyin oluşumuna zemin hazırlayacağı fikri paylaşılır. Bu noktada süreç, öznenin kurulumuyla kesiştiği için yeni bir politik katman daha kazanır ve inisyatiflerin eylemsellikleri aktivist bir niteliğe bürünür.

Genel olarak sanat tarihsel açıdan bakıldığında politik aktivizmin sanata nüfuz etmesinin, sanat-siyaset ilişkilenebilmesi takip edilebilecek izlerin belirsizleşmesine neden olduğu söylenebilir. Sanat inisyatifleri bağlamında ise bu belirsizleşme onların sanat tarihsel olarak kategorize edilmesi güçlüğünü beraberinde getirir. Bu güçlük tek bir hat ya da kavramsal sınırlar içinde incelenmesinin kapsayıcı bir tanımlama yapabilmek için yeterli olamayışından kaynaklanır. Fakat sanatsal yöntemin mantığı içinde bu karşılaşmanın münhasır bir alan açtığı ve iki ayrı disiplinin baskın değer alanları yaratmadan simbiyotik¹² bir ilişki oluşturduğu tespit edilmelidir. Bu nedenden dolayı inisyatiflerin yapısı; sanata içerden bakarak *temsil, dil, form, izleyici, kurgu, anlatı* vb. içkin dinamikler bağlamında incelenebileceği gibi, *piyasa, eleştiri, tarih, disiplinler arası* gibi eklenmiş diğer kavramsal tertibatlar doğrultusunda da incelenebilir. Son tahlilde bütün bu incelemeler sınırlı bağlamların içinde kalan bir düşünme biçiminden uzaklaşmadığı, yani duyumsal olanı akademik tasnife tabi tutan bir anlayış dâhilinde kaldığı için, inisyatifleri tarihsel bir meta anlatıya dönüştürme riski ile karşı karşıyadır. Son olarak inisyatiflerin yarattığı kendine özgü alanı siyasalın estetikleşmesi ya da estetiğin siyasallaşması olarak da okumak mümkündür. Her iki okuma biçimi de kendi paradigmatik eşikleri doğrultusunda bir diğerinin uyumu ya da uyumsuzluğunu analiz edecek ve son kertede kendi hedefleri için işlevselliğini tartışacaktır. Fakat her ikisini de aşarak paradigmatik eşliğini kendi otonom alanı içinden üreten çağdaş sanata has üçüncü bir bölge de mevcuttur. Bu bölge sanatın kavramsal bagajını oluşturan nosyonların felsefeden alınan karşılıklarını hayata geçirmeyi güden değil, bu nosyonlara bizzat sanatın içinden karşılıklar bularak, sanata has bir bilgi dağarcığı üreten anlayışın alanıdır. Bu çalışma sanat inisyatiflerinin sanat yapma biçimlerinde başlayan bağımsızlık ve özerkleşme çabaları ardından, giderek nasıl daha *aktivist ve toplumsal değişim arzusu güden* yapılar haline geldiğinin izini bu otonom alan üzerinden sürecekler.

KAVRAMLAR IŞIĞINDAKİ SÜREÇ

Akademik Anlayışın Reddedilmesi ve Bağımsızlık

1677'de Fransız Sanat Akademisi halka açık sergiler düzenlemeye başlar. 1793'te ise Louvre Sarayı müzeye dönüştürülür. Sergiler ve müzeler bu bağlamda bir zamanlar sadece kilisenin elinde bulunan değer üretme imtiyazını aklın hizmetine vererek sembolik kültür içinde yeni değerlerin saklandığı yarı kutsal mekânların doğmasına sebep

¹¹ Foucault, 2005, 57-82.

¹² Biyolojiden alınan bu terim genel olarak iki canlının tek bir organizma gibi birbirleriyle yardımlaşarak bir arada yaşamaları anlamına gelir.

olmuştur. Bourdieu ve Darbel'in müzeleri incelediği çalışmalarında müze ziyaretlerini "sanat dininin ritüeli" olarak adlandırmaları bu anlamda değişen paradigmanın en önemli tespitlerinden biridir.¹³ Bu durum estetiğin mistifiye edildiği müzelerde kutsal mekânlara benzer şekilde, katı bir sessizliğin sanat yapıtının ruhsallığını açığa çıkaran *tefekür* için ön şart olmasını gerektiriyordu. Fakat buradaki amaç sadece sanatın yüce ya da aşkın doğasının ortaya çıkarılması için asgari gereklilikleri karşılamak değil, epistemolojik bir değişim için gerekli zemini de hazırlamaktı. Aynı epistemolojik değişim bilgi, güç ve iktidar ilişkileri bağlamında düşünülürken tıpkı erken Roma imparatorlarının kendilerini yarı tanrı ilan ederek tapınak yaptırması ve kutsal bir meşruyet kazanmaları örneğinde olduğu gibi işliyordu. Yani yarı kutsal hale getirilerek neredeyse bir tapınç nesnesi haline getirilen sanat eserleri hem iktidarın bilgi ve anlam yaratma gücünü ispat ediyor hem de bizatihi sanatı araçsallaştırarak bu aklın yayılmasını sağlıyordu. Jonathan Crary'nin tanımladığı üzere 19. yy. "*Gözün İktidarı*"nın yüzyılıydı.¹⁴ Bu iktidar kendi hegemonyasını özellikle Fransız monarşisine ait sanat kurumları aracılığı ile kuruyordu. Bu kurumlar, başta Klasisizm ve Romantizmi geçerli sanat biçimi olarak koruyan akademi ve onun uzantısı olan Salon sergileriyle çoğunlukla aristokratların koleksiyonlarından oluşan müzelerdi. Aristokrat ve burjuva sınıfının rafine estetik değerlerine ve haz ekonomisine karşı duran Courbet 1855'de Paris'te düzenlenen ilk Dünya Fuarı'nda çoğunluğu akademiden olan Salon jürisinin seçkisine muhalefet ederek fuar alanının yanında bir çadır kurdu ve bu çadırdaki kendi yapıtlarından oluşan kırk resimlik bir sergi düzenledi. Realizm Pavyonu olarak adlandırdığı bu sergi aynı zamanda ilk kişisel resim sergisi ve retrospektif olarak da tarihe geçti.¹⁵ 1863'de Salon tarafından reddedilen resimlerin sayısı üç bini geçtiğinde Paris sanat ortamında doğan hoşnutsuzluk ve Salon karşıtı propagandanın önüne geçebilmek için III. Napolyon *Reddedilenler Salonu* adı altında alternatif bir sergi düzenleme kararı almıştı.¹⁶ Sergide dikkati en çok çeken ve bir skandala yol açan yapıt ise Edouard Manet'nin *Kırda Kahvaltı* (1863) adlı resmiydi. 1867'de gerçekleşen Dünya Fuarı'nda ise Courbet bu kez Manet ile beraber alternatif çadır sergisini tekrarlayacaktı. Empresyonistlerin ilk bağımsız sergisi ise 1874'de aynı zamanda ilk sanat inisiyatifi olarak tanımlanabilecek *Adsız Sanatçılar Birliği* adı altında toplanan Manet, Monet, Renoir, Degas, Pissaro, Cezanne gibi sanatçıların içinde bulunduğu otuz kadar ressamın katılımıyla açılabilirdi.¹⁷ Courbet'nin gerçekçiliğinin açtığı yoldan daha sonra İzlenimciler, Sanayi Devrimi ardından endüstriyel tasarım ve sanat ilişkisine tepki olarak ortaya çıkan *Arts&Crafts* hareketi, aynı dönem akademik resme şiddetli bir karşı çıkış olan *Pre-Raphaelite Brotherhood* (Ön Rafaelci Kardeşlik) gibi oluşumlar ve Kübizm gibi belli başlı tarihsel kırılmaları yaratan akımlar geldi. Fakat etkileri günümüze kadar gelecek olan en önemli başkaldırı hareketi Dada ve bu fikrin etrafında örgütlenen sanatçılar olmuştur.

13 Bourdieu ve Darbel, 2011,18.

14 Crary, 2010, 22.

15 Morton, 2006,107.

16 Salvi, 2008, 20.

17 Austin, 2014, 74.

Karşı Sanatın Ortaya Çıkışı

Dada hareketinin geleneksel temsil biçimlerini yerle bir eden yöntemi hem sanatsal söylemin sorgulanamaz yasalarını hem de bu yasalar üzerinden biçimlenen sanat piyasasının işleyişini geri döndürülemez biçimde değiştirmiştir. Sanatta epistemolojik zemin kayması olarak nitelenen bu dönemin ardından sadece sanatın yapma biçimleri (*poiesis*) değil aynı zamanda estetiğin mistifiye edilen algılanışı da değişerek farklı görme ve yorumlama rejimlerine giden bir hat ortaya çıkmıştır. Hemen ardından gelen Fluxus ise, Dada'nın sanatsal temsilde yarattığı kırılmayı izleyici üzerinden performansa doğru devam ettirerek *katılımcılık, süreç, ortaklaşma* gibi sanat edimi dâhilindeki etki alanlarını sorunsallaştıracak aksiyoner bir oluşumdu. Fluxus sadece sanatsal bir hareket olmanın yanında doğrudan kamusal değişim gözetken pedagojik hedeflere de sahipti. Hareketin fikirlerini benimseyen sanatçılar 1960'larda Black Mountain Koleji'nde disiplinler arası bir sanat eğitim ekolü yaratmışlardı. Hareketin en önemli isimlerinden George Maciunas'a göre Fluxus'un amacı: "sanatta devrimsel bir gelgitin oluşmasını sağlamak, yaşayan sanatı ve karşı sanatı yaymak" idi.¹⁸ Yapıtlarında, burjuva değerlerine şok edici biçimde saldıran, yerleşik anlam örüntülerini ve sanat yapıtının karşısındaki izleyicinin ezberletilmiş davranış kalıplarını kırmayı hedefleyen Fluxus, bir çeşit Neo-Dada hareketiydi. Lakin Dadaistler gibi bir manifesto etrafında birleşen sanatçılardan oluşan bir grup olmadılar. Onları Dadaistlerden ayıran bir diğer önemli faktör ise malzeme konusunda çok daha geniş bir dağarcığa sahip olmalarıydı. Fluxus'un sanat ve onu çevreleyen sosyal doku arasındaki bağ kurma fikri ve bu fikrin disiplinler arası ütöpk alanı, Fluxus felsefesini zamanın dışına taşıyordu. Bununla birlikte sona erdiği tarih olarak kabul edilen 1978'den sonra Nam June Paik ve Dick Higgins gibi sanatçılar kendilerini Fluxus'un dışında tanımladılar. Bu, Fluxus hareketinin tarihin belli bir döneminde belli sosyal koşullarla ve belli fikirlerin mayalanması sonucunda ortaya çıkmış özgün bir hareket olduğu fikrini doğurdu. Örneğin kavramsal sanatın MoMa (Museum of Modern Art) gibi kurumlar tarafından kabul edilmesi Fluxus'un bir inisiyatif olarak kronolojik ömrünü tamamlaması anlamına gelmişti. Fluxus'un politik idealleri ve kamusal söyleme müdahil olmak adına sanatı bir yöntem olarak kullanmasını sağlayan disiplinler arası anlayışı, kavramsal sanatın çatısı altına girerek kurumsallaşmış ve Fluxus (metodolojik olarak) kavramsal sanatın varyantı olarak kabul edilmiştir. Bununla beraber kronolojik olarak sonu gelmiş olsa da anlayışın ruhu yaşamaya devam etmişti. Joseph Beuys gibi Fluxus ruhunu devam ettiren sanatçılar kurumsallaşmayla beraber ilk anlamını yitiren *sanat-hayat* denklemine -tabiri caizse- ters çevirerek, gündelik dile sızmaya çalışan sanatın yerine, sanat olan bir gündelik dil yaratmaya çalışmışlardır. Bu anlamıyla Fluxus'un temsil ettiği inisiyatif ruhu kendinden bir direnç yaratarak varlığını sürdürmüştür.

Refleksif Tepki ve Kavramların İkili İşleyişi

Sanat inisiyatiflerin bağımsızlık arayışları tarihsel perspektiften bakıldığında özerklik, otonomi, bireyselleşme ve varoluşçuluk gibi başka disiplinlerin de paylaştığı kavramsal bir gelişim hattında ilerleme gösterir. Fakat bu kavramlar tarihin her dönemin-

18 Maciunas, 1963, 727.

de aynı içerikle kullanılmamışlardır. Örneğin 1960'lar Rusya'sında ortaya çıkan ve devlet güdümlü sanat yapma biçimini reddederek performans temelli işler üreten gruplar, kolektifleşme, özerkleşme gibi kavramları tam tersi bir amaçla kullanmışlardır. İnisiyatifler ve kolektiflerin bir karşı kamusalılık yani bir direniş örgütlenmesi için kullandığı özerklik; Komünist Rusya'da tam tersi bir amaçla, katı örgütlenmenin ve sınıfsal eşitliğin karşısında, bireysel özerkliğin geri alınmasını hedefleyen bir işlev kazanır. Totolojik bir söylemle "kötücül bir fanteziye" dönüşmüş olan kolektivizme karşı kolektifleşme hedefinde olan bir grup sanatçı *Sanatsal Kültür Enstitüsü'nü* (Ginkhuk) kurar. Hegemonik toplumsal birliğe karşı otonom birlik olarak ifade edebileceğimiz bu anlayış bir araya gelen katılımcıların kültür tabanlı bir çoğunluk yaratması hedefindedir. Konstrüktivizm'in 'sanatsal özerklik' ve 'bireysel estetik deneyimi' yok ettiğini iddia eden Rus sanatçılar, bu nitelikleri sanat yapıtında yeniden inşa etme çabasına girişmişlerdir.¹⁹ 1960'ta Malevich'in eski öğrencilerinden Vladimir Vasilievich Sterligov devlet güdümlü Stalinist sanata karşı, *Invisible Institute* adıyla bir okul organize eder. 1970'e kadar faaliyetlerini sürdüren bu avangard enstitü, sanatsal özerkliği yeniden tesis etmenin yanında, hâlihazırda komünist düzen tarafından baskıcı şekilde sağlanmış olan bütünlüğün içinden, 'özerk bireyin' ortaya çıkışını hedeflemektedir.²⁰ Guy Debord'un bahsettiği gibi "bürokratik komünizm, kapitalizmden daha az yoğunluğa" sahip değildir.²¹ Rusya'da sanatsal özerkliğin dışardan içeriye doğru olan bu yönelimi; 1964'de Devlet Başkanı Khrushchev'in bu tip işleri "kamu bilincinin, özel psiko-patolojik bozukluğu" olarak ilan etmesinin ardından denetim altına alınmış, sergi ve performanslar kati biçimde engellenmiştir.²² Bu tarihten sonra Rus sanatçılar *Collective Action Group* (Kolektif Eylem Grubu) örneğinde olduğu gibi illegal olarak örgütlenip, devlet gözetiminden bağımsız ve gizli ağlarla üretim faaliyetlerini sürdürmüşlerdir. Nikita Alekseev'in *Apt-Art* olarak adlandırdığı bu dönemde sergi, performans ve eğitim gibi pratikler özel apartman dairelerinde gerçekleştirilmiştir. İlya Kabakov gibi eğitimci sanatçılar kendi dairelerinde resmi anlayışın dışında bir sanat faaliyeti yürütürler. Kabakov aynı zamanda, çocuk kitapları çizmekle görevli bir devlet memurudur ve çizdiği kitaplarda bireysel özerklik örtük biçimde hikâyelerine sızar. Kabakov'un evinde düzenlediği sanat ve eğitim faaliyetleri çok zaman bu kitapların kullanıldığı monoton okuma performanslarıdır. Claire Bishop; Kabakov'un çalışmalarının "komünal beden" ve "varoluşsal bireysellik" arasına yerleştiğini söyler.²³ Rus deneyimi, baskıcı rejimler altındaki günlük yaşantının ihtiyaçlarından türeyen sanatsal anlayışın; özerklik, bilinç, kolektiflik vb. bileşenlerin anlam ve potansiyellerinin daha geniş bir bakış açısıyla değerlendirilmesi için önemli bir tartışma olanağı sağlamıştır.

Rusya'daki özerklik deneyimiyle aynı tarihlerde, İtalya'da sekiz kişi bir araya gelip *Sitiyasyonist Enternasyonal* olarak adlandırılacak hareketi oluştururlar. Bu kişiler

19 Bowl, Misler, 1993, 220.

20 Baschmakoff, 2015,199-215.

21 Debord, 1994i, 63.

22 Bishop, 2012,152.

23 Bishop, 2011

temelde iki ayrı grubu temsil eden delegelerdir. Birinci grup, Asger Jorn ve Constant Nieuwenheuy's²⁴ temsil ettiği *International Movement for Imaginist Bauhaus* (Hayalperest Bauhaus İçin Uluslararası Hareket), diğeri ise yeni bir dil yaratmak amacıyla yol çıkan ve Dadanın ölümünü ilan eden²⁵ *Lettrist International* (Uluslararası Harfçilik) adlı gruptur. Sadece Ralph Rummey tarafında temsil edilen üçüncü grup ise *Londra Psikocoğrafya Derneği*'dir. Imaginist Bauhaus'un düşünsel temelinde, Batı'nın rasyonalist aklını bir tasarım disiplinine dönüştürmekle suçladıkları Bauhaus'un protesto edilmesi vardı. *CoBra* grubu gibi Imaginist Bauhaus da "aklın tiranlığından kaçarak hayatın egemenliğini kurmak" için yola çıkıyordu.²⁶ Sürrealistlerden önemli ölçüde etkilenen bu grup, sanatsal yaratımda süreci, ürün odaklı anlayışa tercih ediyor ve sanatın, hayatın tüm alanına yayılmasını savunuyordu. Marksist düşünceyi benimseyen Asger Jorn, "Komünizm, sanatın gündelik hayata dönüşmesidir." diyordu.²⁷ Bürokratik komünizmin yerine parti tekelinde olmayan işçi konseylerinin örgütlenmesini model alan bir komünizm anlayışı ve anarşist yöntemleri benimseyen Sitüasyonistler, Bolşeviklerin bile radikal bulunduğu bir sol söyleme sahiptirler. Guy Debord, sanatsal avangard bir hareket olan *SE*'nin hem gündelik hayatın özgürce inşa edilebilmesi yolunda deneysel bir araştırma olduğunu hem de yeni bir devrimci atılımın teorik pratik birliğine bir katkı olduğunu söylüyordu. Debord'a göre; "bundan böyle, bütün temel kültürel yaratılar kadar, toplumdaki her niteliksel dönüşüm, bu birleşik yaklaşımın geliştirilmesine bağlıdır."²⁸ Yaklaşık aynı tarihlerde ortaya çıkmış olan Rus kolektifleri ve Sitüasyonistler sanat inisiyatiflerinin içine yerleştikleri kavramsal terminolojinin verili durumlar ve mevcut koşullar içinde farklı bağlamlar yarattığını göstermesi bakımından önemlidir. Bu anlamıyla, inisiyatiflerde bağımsızlığın refleksif bir tepki olarak açığa çıkması, bu tip oluşumların sadece eyleme biçimleri ile değil, düşünme biçiminin de sanat formu olarak anlaşılmasına yol açar.

Sitüasyonist Karşılaşma ve Saptırmalar

Guy Debord gündelik yaşamda sitüasyonlar (durumlar) yaratarak hayatın sanatsal faaliyetlerle kesintiye uğratılmasının metalaşma sürecinin karşısındaki direniş biçimi olduğunu iddia eder.²⁹ Bu noktada benzer bir savunuya sahip olan Frankfurt Okulu'ndan *SE*'yi ayıran kritik nokta; Frankfurt Okulu'nun kökten bir toplumsal değişim için bel bağladığı felsefe ve sanata dair beklentilerin sitüasyonistlerde bütün bir gündelik hayatın yaratıcı, devrimci potansiyeline ve sanatın kendisine dönüşmesidir. Hayatın sanat yoluyla değişimi değil, bizatihi sanatın kendisi oluşudur bu. Raoul Vaneigem bu tavrı şöyle ortaya koyar:

24 Asger Jorn ve Constant Nieuwenheuy's, Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam'da De Stijl akımına tepki gösteren bir grup sanatçının bir araya gelerek oluşturdukları CoBra grubunun üyeleriydi.

25 Marcus, 2013, 263

26 Nieuwenhuys, 2011, 261.

27 Artun, 2009, 32-47.

28 Debord'an akt. Deniz, 2010, 41.

29 Debord, 2011, 278-306.

“Yepyeni iletişim biçimlerinin aranması, ressam ve ozanların paylaştıkları bir şey olmaktan çıkmış ve artık ortak bir çabanın parçası olmuştur. Bu açıdan sanatın özelleştirilmesi eninde sonunda noktalandı. Artık herkes sanatçı olduğundan, sanatçı diye bir şey kalmadı. Geleceğin sanat eserleri tutkulu bir yaşamın yaratılması yönünde olacak.”³⁰

Sitüasyonist hareket sanatı, beklenmedik karşılaşmalar (anlar) yaratarak yeni anlam örüntüleri oluşturan bir eylem biçimi olarak düşünür. Birincil amaç gündelik hayatın yabancılaştırıcı aynılığının içinde estetik ve şiirsel anlar yaratarak özgür bir varoluşu diri tutmaktır. Gündeliğin sanata dönüşmesi ancak uyuşturan monoton akışın saptırılarak ya da beklenmeyen karşılaşmalar yaratarak bozulması gibi anların sürekli üretilmesi ile mümkündür. Sitüasyonistler kentin potansiyel dönüştürücü gücünün onu bir oyun alanına çevirerek ortaya çıkacağına inanıyorlar, bunun için de kentin kapitalist işleyişinin bozuma uğratılmasını savunuyorlardı. Oyun oynayan kentliyle (Homo Ludens) gerçekleşecek olan meydan okuyuş; “hayatın farklı bir kullanımını icat etmeyi ve önermeyi bilecek ve kendini doğrudan gündelik pratikler üzerinde, yeni tür insan ilişkileri üzerinde inşa edecektir.”³¹ Saptırma, aşırma, bağlam değiştirme gibi taktikler *SE*'nin sadece gündelik hayatın değil kültürel yeniden üretimin de kesintiye uğratılması için başvurduğu yöntemlerdir. *SE*, kültürel birikim içinde sabit konumlara sahip resim, müzik, edebiyat eserlerine müdahalelerde bulunarak onları tarihsel ağırlıklarından sıyrıp yeni bağlamlar içinde yeniden dolaşma sokmuşlardı.³² Örneğin Debord, Beethoven'ın Napoleon Bonaparte'ye ithaf ettiği kahramanlık senfonisi *Eroica*'nın başlığının Lenin Senfonisi olarak değiştirilmesini önermiştir.³³ Vaneigem ise Marx'ın ünlü “zincirlerimizden başka kaybedecek neyiz var” sözünü “sıkıntılarımızdan başka kaybedecek hiçbir şeyimizin olmadığı bir hazlar dünyası söz konusudur” şeklinde saptırmıştır.³⁴

Pedagojik Pratikler ve Kamusal Fayda

Sitüasyonist Enternasyonel ve özellikle Guy Debord'un fikirlerinden etkilenen bir grup sanat öğrencisi, Mayıs 1968'de Londra'da bulunan Hornsey Sanat

30 Macdonald, 1998, 201.

31 Artun, 2011, 334.

32 Güncel sanatta *détournement*, bir stratejiler bütünü olarak; saptırma, kopyalama, bozma, alıntılama, yerinden etme gibi anlamların iç içe geçtiği bir seyir edinir. Sanatsal açıdan bir şeyi bir başka şeye çevirme eylemine dönüşür. Akay, 2005, 92.

33 Avrupa'ya demokrasi getirdiğine inandığı Napoleon'un kendi kendisini daha sonra imparator ilan etmesine tepki gösteren Beethoven ona adadığı üçüncü senfonisini Paris'e göndermekten vazgeçerek başlığını kahraman anlamına gelen 'eroica' olarak değiştirmiştir. Beethoven yaşadığı hayalkırıklığını eserine “*vücutu hala yaşadığı halde ruhu çoktan ölmüş olan büyük bir adamın anısına saygıyla*” cümlesini ekleyerek göstermiştir. Sitüasyonistlerin Napoleon ve Lenin arasında kurduğu bağ sadece kahramanlık benzeşimi bağlamında değil, her iki figürün de devrimden sonraki tutumları açısından düşünüldüğünde ilgi çekicidir.

34 Coverly, 2011,70.

Okulu'nun kurumsal yapısını değiştirmek adına yaklaşık altı hafta sürecek olan bir işgal eylemi başlatırlar. Eylem aynı tarihlerde Paris merkezli öğrenci ayaklanmalarının yarattığı atmosferle kısa sürede dikkat çekmiş ve çevre okullara da sıçramıştı. Hornsey öğrencilerinin amacı, Tickner'e göre; "akademik yapıyı demokratikleştirmektir."³⁵ Altı hafta süren işgal boyunca yönetimi ele geçiren öğrenciler "uzmanlığa dayanan eski doğrusal yapıyı, bilgi üreten ve paylaşan katılımcı bir ağ yapıyla değiştirmek istiyorlardı."³⁶ Öğrenciler, sanat ve tasarımın sosyal rollerinin tartışıldığı forumlar ve atölye çalışmaları gibi demokratik katılımın esas alındığı etkinlikler gerçekleştirmiş ve dokümantasyonunu yapmışlardı. İşgal eylemi sona erdiğinde okul yerel yönetim tarafından kapatılmış, birkaç yıl sonra da Middlesex Üniversitesi'ne bağlı bir ilkokul olarak kullanılmaya başlanmıştır. Tickner; Hornsey işgalinin, her ne kadar başarısızlıkla sonlanmış olsa da, etkileri günümüze kadar devam eden sanat ve kamusal pedagoji tartışmasını başlatmış olması açısından çok değerli bir deneyim olduğunu belirtir.³⁷ Bu anlayış Joseph Beuys'un 1973 yılında yayımladığı, *Bir Saha Kimliği Arıyorum* adlı yazısında; "sanat yapıtı olarak sosyal organizma" düşüncesiyle başka bir pratik imkânı bulur.³⁸ Buna göre, geleceğin sosyal düzeni her bireyi sanatçı olan ve sanat yapıtı yaratmayı öğrenen kolektif bir eylemle özgür, eşit ve barış içinde olacaktır. *Toplumsal Plastik* anlayışının ardında ileri kapitalizmin, hem bedenen hem ruhen yaraladığı insanın, yeni bir bilinç düzeyine ancak sanatın iyileştirici gücü sayesinde gelebileceği inancı vardır. Beuys'a göre, "toplumdaki dönüştürücü gücü yaratan ve sosyal organizmayı toplu olarak iyileştirecek olan düşünsel ve insanlar arası" sanatın kolektif üretimi ve diyalog ile sağlanacak böylece kapitalizmin yarattığı yabancılaşma, soğuma ve ölüm yerini sanatın dirimsel enerjisine bırakacaktır.³⁹ Beuys, diyalog yöntemini yuvarlak masa konuşmalarıyla derslerine de taşımıştır. Bununla birlikte bu dersler sadece sözel değil, tahta üzerine yazdığı yazılar ya da bedenin malzeme edilmesiyle performatif (edimsel) hale gelir.⁴⁰ Beuys, *Documenta 5* için gerçekleştirdiği *Referandum Yoluyla Doğrudan Demokrasi* adlı yerleştirmede demokratik idealler, sanat ve siyaset konusunda konuşmaya davet ettiği katılımcıları yapıtın bir parçası haline getirmiştir. Derslerin katılımcılık ve diyalog ile performatif hale gelmesi, özgür ve bireysel üretim potansiyelinin araştırılarak ortaya çıkarılmasına ve nihayet sonuç odaklı üretim mekanizmasının kırılmasına neden olmuştur. Düsseldorf Akademisi'nin kurumsal işleyişiyle çatışan bu sanatsal ve pedagojik anlayıştan dolayı görevine son verilen Beuys, Heinrich Böll ile manifestosunu yayınladığı *The Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research* (Yaratıcılık ve Disiplinler arası Araştırma için Uluslararası Özgür Üniversite) platformunu 1974'de hayata geçirir. 1977'de *Documenta 6* için gerçekleştirdiği "Özgür Üniversitenin 100 günü" adlı projesinde hukuk, ekonomi,

35 Tickner, 2011,142.

36 Holert, 2009, 1-13.

37 Tickner, 2011b.

38 Beuys, 1996, 902.

39 Beuys, 1996b, 904.

40 Kester, 2004, 82.

ekoloji, sosyoloji vb. gibi on üç farklı disiplini barındıran atölyeler düzenleyerek kamunun kullanımı ve katılımına açar. Beuys'un yarattığı tarihsel kırılma, "eğitimin bir sanat formu olarak" kabul edilmesini sağlarken katılımcı sanat, kurumsal eleştiri ve ilişkisel estetiğin de kuramsal altyapısını oluşturmuştur.⁴¹

Beuys'un Özgür Üniversite'si ile aynı tarihlerde, *Radikal Mimarlık Hareketi* mensubu Ettore Sottsass ve Andrea Branzi önderliğinde geliştirilen *Global Tools*'da İtalya'da benzer bir deneysel hareket olarak ortaya çıkar. 1973-75 yılları arasında faaliyet gösteren GT. sanatçıları, doğal malzemelerin karakteristik yapılarını araştırmak ve öne çıkarmayı amaçlayan bir tasarım anlayışı çerçevesinde, performatif dersler ve seminerler düzenler. Pedagojik anlayışlarını, Ivan Illich'in *Okulsuz Toplum* (1971) adlı kitabından alan GT. kendisini *Non-School School* (Okulsuz Okul) olarak tanımlar. Programın esin kaynağı olan Illich'in Okulsuz Toplum'u geleneksel eğitim metotlarına ve kurumsal yapıya radikal bir eleştiri getiren Tolstoy'un anarşist pedagojisini takip etmektedir. Illich'e göre öğrenmenin çoğu olanaklar ağı olarak tanımladığı okul dışındaki ilişkilerde gerçekleşir.⁴² GT; 'iletişim', 'beden', 'inşa', 'teori' ve 'hayatta kalma' (survival) olarak beş temel araştırma ve çalışma grubu kurar. "Bu laboratuvar sisteminin temelindeki fikir, Radikal Mimarlık'ın en ütopyik ve uzlaşmaz fikirlerini tasarımcı ve eğitimci Victor Papanek ile Stewart Brand tarafından öne sürülen alternatif yaşam çözümleriyle birleştirmektir".⁴³ Bu doğrultuda, gelecek küreselleşme çağı için işlevsel yeni araçlar bulunması amaçlanır. GT. girişimcileri, "bireysel yaratıcılığı kendini ifade özelliğinden mahrum bırakan kültürel üst yapılardan bağımsızlaştırma hedefiyle kurumsal çerçevenin dışında bir araştırma ve eğitim programı tasarlar."⁴⁴

Karşı Sanatın Kurumsallaşması

1960'ların sonunda Marcel Duchamp'ın yeniden keşfi ile kavramsal sanatın ortaya çıkışı ve Art & Language grubunun çalışmaları birleştiğinde sanatın içine giren

41 Lee Podesva, 2007.

42 Illich'in olanaklar ağı olarak tanımladığı bu alternatif düzen, bazı bağımsız sanat insiyatiflerinin internet bağlantıları üzerinden gerçekleştirdikleri etkinliklerle hala devam etmektedir. Bu konudaki en etkili örneklerden biri de 2001 tarihinde bir apartman dairesinde sanatçıları tarafından araştırma ve bilgi paylaşım mekânı olarak kurulan *Copenhagen Free University*'dir. (Kopenhag Özgür Üniversitesi) Kopenhag'da oldukça etkili olan Sitüasyonistler'le beraber, Beuys'un mirasını devam ettiren C.F.U, Beuys'dan farklı olarak, "kapitalin semiyotikleşerek" emek ve üretimin gayri maddileştiği, bunun karşısında bilginin metalaştığı 'bilgi ekonomisi' denilen süreçte, sanatsal bilgiyi tartışmaya açmışlardır. C.F.U. kuruluş bildirgesinde amacını şöyle açıklar: "Özgür Üniversite, eleştirel kamusal bilincin oluşması ve poetik dile adanmış sanatçıların yürüttüğü bir kurumdur. Biz bilgi ekonomisi denilen anlayışı kabul etmiyoruz. Geçici, akışkan, şizofrenik, öznel, ekonomi ve kapital dışı, uzlaşmaz olan bilgiyi sosyal uyanışın kolektif mutfağında üretiyoruz." (Vidokle, 2009, 194.)

43 Borgonuovo, Franceschini, 2013.

44 Borgonuovo, Franceschini, 2013.

kuram “sanatta bilinçdışının” yerini alır.⁴⁵ 1969’da MoMa’da Harald Szeemann *When Attitudes Becomes Form* (Tutumlar Forma Dönüştüğünde) 1970’de ise *Information* (Bilgi) adlı iki sergi düzenler. MoMa’nın düzenlediği bu iki sergi ile beraber, linguistik, semiyotik, antropoloji, psikanaliz, Marksizm, feminizm, yapısalcılık ve post yapısalcılık, kısaca teori kurumsal olarak sanatın repertuarına girmiş olur. Hatta güncellenen eleştirel teori ve entelektüel aygıtların sağladığı sanata yeni yaklaşım biçimleri atölye çalışmalarının yerini alır.⁴⁶ Bunun inisiyatifler için anlamı, kullandıkları dilsel araçların ve sosyal praksis temelli eğilimlerin (katılımcılık, ilişkisellik, eleştirelilik vb. gibi) kurumsallaşması ardından söylem yaratma güçleri ve eleştirel niteliklerinin aşınması demektir. Söylem ve karşı söylem formal olarak birbirine benzemiş ve iki uçlu bir terminoloji yaratılmıştır. John Raschman, paradoksal bir biçimde kültür endüstrisinin en kolay içine alabildiği sanat formunun kavramsal sanat olduğunu söyleyerek, Marcel Broodthaers’in ⁴⁷ işlerinin bu ikilem karşısındaki son sanatsal cevap olarak okunabileceğini vurgular.⁴⁸

MoMa, Hans Haacke’nin müzenin sanat dışındaki kirli bağlantılarını açığa çıkaran *MoMa Poll* adlı çalışmasına yer verdiğinde, kendi mekanizmalarını eleştiren sanatçı ve yapıtları içselleştiriyor bu sanatçılarla etkinlikler ve söyleşiler organize ederek bizzat eleştirinin kurumsallaşmasına neden oluyordu. Bu noktada Frankfurt Okulu düşünürlerinden Herbert Marcuse’nin *Bastırılmış Hoşgörü* kavramına değinmek gerekecektir. Kurumların eleştiriyi kontrol altına alma çabası elbette ki kültür endüstrisinin ideolojik bir manevrasıydı. Kültür endüstrisini kavramsallaştıran Theodor Adorno her ne kadar sanat ve piyasanın kopmaz bağlarla bağlanmış olduğunu görse de yine de sanatın devrimci potansiyelinin farkındaydı. Adorno; anarşist dışı vurumları kadar klasik diye anılan sanatın da, geçmişte ve şimdi hep insani olanın, despot kurumların baskısına karşı protestosunu yansıtan bir güç olduğunu söylüyordu.⁴⁹ Adorno kadar iyimser olmayan Marcuse ise *Tek Boyutlu İnsan*’da kapitalizmin ifade, seçme, yayma gibi özgürlük vaatlerinin gerçekte çok daha incelikle yapılandırılmış bir yönetim için hileli birer yönlendirme aracı olduklarını savunur. Marcuse’a göre serbest pazar, özgür basın gibi liberal söylemler karşıt devrimci fikirlerin de iktidar kontrolü altına girmesinin önünü açmaktadır. Böylelikle “eleştirel kamusal alan, manipüle edilmiş kamusalığa teslim olmuştur. O artık bağımsız bir eleştiri ya da muhalefet kaynağı değildir.”⁵⁰ Bu özgürlük

45 Danto, 2010, 111.

46 Duve, 2011, 62.

47 Broodthaers, verili anlamların bağlamı ile bir sanat eserinin algılanmasında kurum, sunum ve yazının rolünü inceledi. 1968 yılında Brüksel’deki evinde, kartpostal, resim ve eser sandıklarından oluşan kavramsal bir “Modern Sanat Müzesi” kurdu; bunu, çeşitli enstalasyonlar izledi. Müzenin kurumsal materyalleri vardı: davetiyeler gönderilmiş ve “direktör” açılış konuşması yapmıştı. Sandıklar duvara dayalıydı ama sanat eserleri görünürde yoktu.

[<http://saltonline.org/tr/323/marcel-broodthaers> (Erişim Tarihi: 12 Ekim 2018.)]

48 Raschman 2013, 30.

49 Boucher, 2014, 55.

50 West, 1998, 97.

vaadi; felsefe ve sanatı David West'in deyimiyle 'silahsızlandırarak' gerçek muhalefeti marjinalleştirir ve dikkat dağıtır. Marcuse, aynı karamsarlığı sanat eserleri için de dile getirir. Marcuse'a göre burjuva sınıfı, sanatı iki belirgin özelliğinden dolayı tarihsel açıdan önemli olarak tespit eder. "Birincisi, kasıtlı olarak faydasızdır, dolayısıyla otonom sanat, özgürleştirilmiş bireyler gibi dışardan dayatılan hedefler yerine kendi içkin amaçlarını gerçekleştiren özgür tikellerdir." Marcuse'nin oyun kuramına gönderme yaptığı bu tespit bizatihi tekil estetik deneyimin, yani kontrol edilemez olduğu varsayılan duyuşal yaşamında iktidar tarafından içerilmesi hamlesidir. İkincisi ise "organik bütünselliklere sahip şeylerin ürettiği hazı ortaya çıkarmak için üretilir."⁵¹ Başka bir deyişle Marcuse burjuvanın; sanatı, her ne kadar tekil deneyime yaslanırsa da son kertede toplumsal uyum gözetilen geleneksel yasalara göre düzenlediğini vurgular. Bunun sonucunda Marcuse'a göre burjuvanın sanatı, sadece bir 'mutluluk vaadi'dir. Her türden özgürlük ve bağımsızlığı kapsayan bu mutluluk vaadi, egemenin hegemonik tahakküm için rıza üreten aygıtı olarak çalışır. Rıza üretimi Antonio Gramsci'nin kavramsallaştırmasında olduğu üzere; ideolojinin dil ve söylem üzerinden sivil topluma sızarak ortak duyu haline gelmesi ve kendini sürekli yeniden üreterek meşrulaştırmasına neden olur. Bu nedenden dolayı hegemonya, kendini karşıt gruplar üzerinde baskıcı bir tahakküm ile değil o gruplar ile işbirliği yapabilecek olan fikir ve kültür alanındaki müttefiklerin diliyle kurar.⁵² Laclau ve Mouffe'nin altını çizdiği üzere; "Oluşsal dil ve ilişkisel özgürlük hegemonya inşasının vazgeçilmez öğeleridir."⁵³

Kurumdan Çıkış ve Sanatın Mekânı İşgali

2005 yılında *Artforum* dergisinde yayınlanan Andrea Fraser imzalı makale, *From The Critique of Institutions to an Institution of Critique* (Kurumların Eleştirisinden, Eleştiri Kurumuna) başlığını taşımaktadır. Sanat çevrelerinde geniş tartışmalar uyandıran bu makalede Fraser, artık kurumların dışının olmadığını söyler. Fraser; eğer bir dışarı yoksa bu kurumların mükemmel bir şekilde kapandığı veya tamamen yönetilen bir toplumun bir aracı olarak var olduğu veya gelişip tamamen çevresini sardığı için değil; kurumların içimizde olduğu ve kendimizin dışına çıkamayacağımız için kurum dışı eleştirinin de mümkün olmadığını söyler.⁵⁴ Fraser'in eleştirisi bu bağlamda, kurumsal işleyişin Gramsci'nin 'rıza üretimi' olarak açıkladığı hegemonik yapıya uygunluğunu kabul etmektedir. Başka bir açıdan ise bu tip bir içselleştirme sanat kurumlarının, Louis Althusser'in tarif ettiği üzere; ideolojik aygıtlara dönüşerek iktidarı ve onun bilgisini ne şekilde meşrulaştırıp yeniden ürettiğinin göstergesi olarak önem kazanır. Eleştirinin kurumsallaşmasının ardından sanatçılar, kamusal alanlarda karşılaşmalar yaratmak üzere

51 Boucher, 2014, 51.

52 Geç kapitalizmin yaratıcı endüstrileri olan *reklam*, *iletişim*, *halkla ilişkiler* gibi uzmanlık alanlarının, *ironi*, *parodi*, *pastis*, *anıştırma* gibi çağdaş sanat stratejilerini kullanması, sanatın ürettiği eleştirel dilin yıpranmasına neden olmaktadır.

53 Laclau ve Mouffe, 2008, 99.

54 Fraser, 2005, 130.

kurum dışına çıkararak inisyatifler tarafından yönetilen alternatif mekânlarda pratiklerini sürdürmeye başlar. Bu pratikler aynı zamanda bilgi takası, tartışma gibi katılımcı yöntemleri yeni bir mahiyetle sanatsal bir form olarak kullanılabilir hale getirmek konusunda oldukça verimli bir alan açar. Bu mekânlarda devam eden sanatsal pratiklerin yeni kamusal tartışma platformları yaratması ya da mevcut platformların sınırlarını zorlamasını, Jean François Chevrier'in deyiimiyle "sanatın mekânı fethetmesi" olarak tanımlayabiliriz. Bu fetih, sanatın odağını üretim ve sergileme ekseninden Chevrier'in "public things" dediği kamusal ilişkiler ağına itmiştir.⁵⁵ Bu nokta inisyatiflerin yürüttükleri sanat pratiklerinin daha aktivist ve sosyal değişim gözetken bir niteliğe bürünmesini hızlandırır. Fakat inisyatiflerin bu konuda aldıkları pozisyon sosyal değişimin kabul edilen pedagojik ilkelerinden daha başka bir yöntem arayışı üzerinden yürür. Bu metodolojinin kendisinin de kurgusal olarak sanatsal olduğu söylenebilir. Klasik pedagojinin eşitsizlik, yani öğrenen ve öğreten ikileminin barındırdığı sabit bilginin takası mantığını aşan ve sanat içinden üretilen bilgi, konvansiyonel bilgi üretim süreçlerine dâhil olmayan üçüncü bir alan olarak ortaya çıkar. Örneğin sanatçı Ahmet Öğüt'ün, mülteciler, sığınmacılar ve göçmenler için oluşturduğu ve bizzat bu insanlar tarafından yürütülen *The Silent University* (Sessiz Üniversite) adlı özerk platformu bu anlayışın en etkili örneklerinden biridir. Londra, Stocholm, Montreuil, Hamburg, İstanbul gibi şehirlerde gerçekleştirilen olan bu eğitim projesi, "sessizliğin pasif bir durum olduğu fikrini tartışmaya açmayı ve performans, yazı ve toplu düşünme aracılığıyla sessizliğin potansiyellerini araştırmayı amaçlar. Bu araştırmalar, sığınma bekleyenlerin sessizleştirilmesi sürecinde var olan sistemik başarısızlıklar ile beceri ve bilgi kayıplarını görünür kılmayı sağlar."⁵⁶

Güncel Sanatta İnisyatiflerin Düşüncel Kaynakları

Chevrier'in kamusal ilişkiler ağını Nicolas Bourriaud, politik çekirdeğini şimdiki zaman içinde çevreyle yeni ilişkiler icat etmek olarak tanımlayabileceğimiz İlişkisel Estetik kuramında vurgular. Bu anlayış sanat üretiminde özgünlük ve özerkliği yenilik üzerinden değil mevcut pratikleri araçsallaştırma potansiyeli üzerinden tanıır. Bourriaud'ın; nasıl yeni bir şey ortaya çıkarabiliriz değil elimizdekilerle nasıl bir şey yapabiliriz sorusu, Beuys'un katılımcılığından evrilen ilişkisel estetiğin sanata attığı 'alet kutusu' olma niteliğini özetler.⁵⁷ İnisyatiflerin politik yürüngesinde yeni bir hat açmak adına oldukça verimli bir kuramsal zemin oluşturan bir yöntem olarak İlişkisel Estetik aynı zamanda sanat siyaset tartışmasında çeşitli eleştirilere de hedef olacaktır. Örneğin, Claire Bishop, Bourriaud'ın yönettiği Palais de Tokyo adlı mekânın özelinde ama daha geniş çaplı bir okuma ile 'deneysel laboratuvar' olarak tanımladığı mekânlar içinde kurulan bu tip işleri kapsamlı bir incelemeye tabi tutar. Laboratuvar paradigmasının dönemin açık uçlu, katılımcı, etkileşimli 'work in progress' anlayışının küratoryal bir yansıması olduğunu kabul etmekle birlikte, işlerin kendini, post yapısalcı anlayışın

55 Chevrier, 1997, 169.

56 Öğüt, 2016.

57 Bourriaud, 2004, 28.

yanlış okunması üzerine kurduğunu söyler. Bishop yapının yorumunun (interpretation) sürekli yeniden üretimi yerine işin kendisinin sürekli bir akış halinde olduğunun altını çizer.⁵⁸ Bishop'un pratikte gördüğü yanlış okuma özelde Jacques Derrida'nın *Différance* kavramı bağlamında olsa da daha genel bir çerçeve içinden, çağdaş sanat pratiklerinin post modern felsefeyle olan içsel bağlarındaki ilişkiye gönderme yapmaktadır. İlişkisel Estetik bir meta kuram olarak inisiyatiflere alternatif bir manevra alanı üretse de son kertede bir çeşit deneysellik ekonomisi yaratır ve nihayetinde bu ekonomi oldukça esnek olan 'beyaz küp ideolojisi'⁵⁹ tarafından alınır-satılır bir emtia haline getirilme riskiyle karşı karşıya kalır. Bourriard, İlişkisel Estetik kuramında sanatı semiyotik ve meta değeri arasına yerleştirerek, karşılaşmalara zemin hazırlayan bir insani ilişkiler uzamı olarak tanımladığı 'toplumsal aralık' olarak tarif etmiştir.⁶⁰ Fakat Bourriard da bu toplumsal aralığın, iktidar ve ideolojilerin kültür politikaları dâhilinde manipüle edilmeye açık olduğundan bahseder. Toplumsal aralık fikrinin barındırdığı otonom öznelleşme süreçleri bizatihi iktidarın merkezileşmesi ve yaşamın her alanına nüfuz etmesi tehlikesiyle karşı karşıyadır. Özne ve İktidar adlı kitabında Michael Foucault, özne için iki ayrı tanımlamanın mevcut olduğunu söyler. "Birincisi, kontrol ve bağımlılık yoluyla tabi olan özne ikincisi ise kendi kimliğiyle bir bilinç ya da ben bilgisi sayesinde kurulan özne."⁶¹ Her iki tanımlama da Foucault'ya göre bağımlılık ve itaat ile şekillenen iktidar biçimleri içerir. Foucault'nun iktidar tanımı da geleneksel anlamda hükmeden siyasal bir yapı ya da egemen bir sınıf olmaktan çok modernitenin kurum ve söylemlerinin birlikte ortaya çıkardığı özne tasarımının içselleşmesini sağlayan ilişkiler toplamıdır. Dolayısıyla öznenin analizinin yapılabilmesi için ait olduğu tarihsel süreçteki kurumsal yapıların ve söylemlerin analizinin yapılması gerekmektedir. Zira, özne eğer kurumsal ve söylemsel ilişkinin üretimiyse farklı tarihsel ilişkiler farklı özneler meydana getirebilir. Dolayısıyla bir karşı-öznelleşme pekâlâ iktidarın tasarımı olabilmektedir. Anlamın, iktidarın ya da eylemin kaynağı özne değildir. Özne iktidarın el koyduğu bir bilinçle donatılmaktadır ve insan varlıklar söylemler aracılığıyla özneler olarak üretilmektedir.⁶² İlişkisel estetiğin manipüle edilebilir toplumsal aralık fikrinin yaratmayı amaçladığı karşı öznellik bu bağlamda beyaz küp ideolojisinin tarafından dönüştürülerek tam da Foucault'nun altını çizdiği gibi iktidara karşı görünmekle birlikte kendi karşıtının da söylemini üreten iktidarın bilgisi dâhilinde kalabilmektedir. Paul Virilio, Jacques Ranciere gibi düşünürlerin 1990'lı yıllarda sanat anlayışına hâkim olan ilişkisel estetiğin gerçek bir demokratikleşme ve siyasallaşma yaratamayacağı konusunda eleştirileri bu bağlamda okunabilir.

58 Bishop, 2004, 51-79.

59 İrlandalı eleştirmen Brian O'Doherty'nin 1976'da yayımlanan "Beyaz Küpün İçinde-Galeri Mekanın İdeolojisi" adlı kitabındaki kavramsallaştırma. O'Doherty'nin Beyaz Küp olarak tanımladığı modern sanat galerisi, "biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle şık bir tasarımı buluşturan benzersiz bir estetik mekan olarak 20. yüzyıl sanatının kendine has kabuğudur." (Detaylı bir okuma için bk. O'Doherty, 2010).

60 Bourriard, 2005, 22.

61 Foucault, 2005, 19.

62 Game, 1998, 67.

1960'larda kavramsal sanatla başlayarak kurum eleştirisine ve kamusal kadar gelen bu süreç Simon Sheik'in vurguladığı üzere sanatın *gayr-ı maddileşmesi* ve konuşmanın yani dilsel olanın, göstergenin yeni değerine dönüştüğünü bir süreçtir.⁶³ Kültür endüstrisi, neoliberal politikalarla paralel biçimde kamusal olanı piyasaya, segmentlere ve potansiyelleri sabit ürünlere dönüştürerek sanatta bir pazar ekonomisi yaratılmasına sebep olmuştur. Bunun sonucunda dil ve metinler arası yaklaşımlar sanat üretiminde ayrıcalıklı ve önemli bir yer edinmiştir. Tartışmanın kendisi estetik bir hal almış ve böylelikle kültür endüstrisi tabanlı yeni bir bilgi üretim süreci doğmuştur. Bu dönem sanatta söylemin estetikleşmesiyle aynı anda emeğin de gayri maddileştiği, prekarite tartışmalarının başladığı, bilginin endüstrileştiği ve kapitalizmin pazarlama, iletişim, halkla ilişkiler gibi stratejik alanlara yoğunlaştığı bir dönemdir. Felix Guattari bu dönemi "kapitalin semiyotikleşmesi" olarak tanımlar. Guattari, Lacan'ın ünlü 'bilinçaltının dile olan benzerliği' fikrini kapitalizm mantığı üzerinde yeniden kurar ve dilsel olanın bilgi ekonomisi içindeki gösterge değerine işaret eder.⁶⁴ Guattari'ye göre kapitalizm kendi devamını kitleler üzerindeki merkezi despotik tahakkümden değil tam tersine, merkezsizleşme adına düzenleyip kontrol edilebilir hale getirdiği marjinal özgünlük alanlarıyla sağlamaktadır. Bu bağlamda küçük marjinal alanlar, (Lacan'ın bilinçaltı düzeneğinde olduğu gibi) semiyotik bir örgütlenme içinde birbirine eklenerek kapitalizmin üst bilincini oluşturur. Bu bilinç, kolektif bir üretim gibi görünmekle birlikte, uzmanlaşmaya dayalı (Fordist) bir yapıya sahiptir. Süreç, eş güdümlü olarak sanat yapıtını karmaşıklıştırarak, okunması ve anlaşılmasını zorlaştırır ve alımlamayı (anlamayı) bir çeşit uzmanlık haline getirir.⁶⁵ Paolo Virno, sanat eleştirisi kapitalizme eklenildiğinde, virtüözlük, yaratıcılık, edimsellik ve bilgi üretimi gibi başat kavrayışlarının bilgi ekonomisinin karakteristik niteliklerine büründüğünü ve ticari birer metaya dönüştüğünü söyler.⁶⁶ Bu aynı zamanda klasik üretim süreçlerinde geri planda kalan bir takım unsurların da imaja (gösteriye) dönüşerek ön plana çıktığı ve proje takımının montaj bandının önüne geçtiği bir süreçtir.⁶⁷ İletişimsel beceri, üretimdeki emeğin yerini almıştır. İkna edilebilen izleyici sayısı en iyi sanatçı ya da küratörün belirlenmesinde en önemli etkenlerden biridir. Sanatçı ve küratör bütün bu ilişkiler ağı içinde norm belirleyici olarak rol alır.⁶⁸ Duchamp'ın yeniden keşfi ardından avangardın kurumsallaşarak neredeyse bütün sanatsal direnci yaratan söylemleri kapsayan bir alan sunması son kertede neyin sanat olduğuna karar veren bir üst yapının da kurulmasına neden olmuştur.

"Carl Schmitt'in meşhur sözleriyle: "Hükümran, istisnai olanı belirler-yendir." Ama neyin istisnası? Çağdaş sanata, güçlü ve sistemli bir ikti-

63 Sheik, 2009.

64 Guattari, 1984, 275.

65 Yapıt ile izleyici arasına, sanat tarihçisi, felsefeci ya da eleştirmenin çevirisini (yorumunu) yerleştirerek üst bir düzenek kurar.

66 Luc Boltanski ve Eve Chiaepello'dan akt. Virno, 2004, 5.

67 Tasarımın imalattan daha değerli olduğu süreç,

68 Sheik, 2009.

darmışçasına meşruiyet sağlayan kanun ya da gizli anlaşma nedir? Bugün yeni bir Duchamp olsaydı, hangi anlaşmayı bozması gerekirdi? Ve bu görünür hale nasıl getirilirdi?”⁶⁹

Vidokle'nin sorusuna bu noktada en olası cevabı yine Guattari'de bulabiliriz. Guattari'nin 'moleküler devrim' olarak adlandırdığı mücadele sahası, uzmanlaşmış mikro alanlar arasındaki ilişkilerdir. Moleküler devrim, kapitalizmin kültürel seri üretiminde hesaplanamayan karşılaşmalar yaratarak sistemi bozuma uğratacaktır. Sanat pratiğinde ilk örneklerini sessizliğin metaforik olarak dilsel olana direndiği Cage'in '4'33'' adlı performansında ya da Sitüasyonistlerin saptırma, bozma, alıntılama vb. durumların yaratılması taktiğinde göstermiştir. Guattari, moleküler devrim fikrinin 'Yeni Estetik Paradigma'yı yarattığını söyler. "Anlamın Kolektif Düzenlenmesi" olarak adlandırdığı bu yeni anlayış "sanatın zamanı ve mekânı düzenlemeyen bölgelere doğru giden bir yol" olduğu anlayışıdır.⁷⁰ Ali Akay'a göre yeni estetik paradigma;

"Sanatın ontolojik olarak bilinmeyene açılması ve tanınmayı tanımaya başlamasıdır. Bireylerarası trans-göçebe ilişkilerde disiplinlerin kapalılığı sorgulanmaya, değer evrenleri açılmaya, dağılmaya ve bölüşmeye başlar. Bedenler kendilerini diğer bedenlere açar, bilinmeyen sevilmeye başlar, ötekiliklerini dışarı çıkarır, kesişmeler yaratır ve bedenin yeni bir tanımı ileri sürülür. Açılmış ve trans-göçebeliğe kaymış bedenler ve disiplinler arası ilişkiler birbirlerine destek olur... Sanat bu yeni estetik paradigmanın en çok çalıştığı alan haline gelir."⁷¹

Sonuç

1870' ten başlayarak günümüze kadar devam eden gelişim içinde diyebiliriz ki inisiyatifler, sanatın genel geçer eğilimlerini sorgulamışlar ve bunun karşısında anlam ve yorumların bağlamsal ve tarihsel boyutlarını dikkate alan esnek yapılar olmuşlardır. Bir sanat inisiyatifi kendi eylemselliğini zamanının özgün koşulları içerisinde şekillendirir. Örneğin Kübizm'in ortaya çıkışı Einstein'in genel görelilik kuramının yarattığı ilk etkinin sanat alanındaki yansımasıydı. Her ne kadar Cezanne bu bakış açısını sezmiş ya da Afrika maskelerinde benzer biçimleri keşfetmiş olsalar da, Braque ve Picasso'nun elinde bilimsel bir teori ve onun çıktıları vardı. Teorinin yarattığı sarsıcı etki, resme dördüncü boyut olarak zamansallığın katılmasını ve Rönesans'tan beri süregelen klasik temsil mantığının terk edilip, temsil alanına gözün gördüğünün değil, zihnin algıladığının girmesini sağlamıştı. Bu bağlamda Picasso ve Braque verili ve kabul edilmiş temsil kalıplarını yıkarak oldukça radikal bir görme biçiminin meşruiyetini sağlamışlardı. Fakat bu görme biçiminin kurumsal olarak kabulü ardından Kübizm, bir görme biçimi olarak

69 Vidokle & Wood, 2014.

70 Akay, 2010, 16.

71 Akay, 2010b, 17.

değil yapısal niteliği olan inşacı karakteri ile uygulanır olmuş ve özündeki yıkıcı etki paradoksal biçimde kurucu bir amaç için kullanılmıştır. Dolayısıyla bir sanat inisyatifinin sürdürülebilirliğinin aranması ve sağlanılmaya çalışılması inisyatif olma halini besleyen bağımsız düşüncenin homojenleşerek ana akıma dâhil olmasına neden olacağı için, özgül koşullar yok olduğunda o koşula bağlı olan inisyatiflerde etkinliklerini yitirirler. İnisyatiflerin direnç noktalarından biri, bu bağlamda; evrensel olarak kabul edilen ölçütlerin, yapma biçimlerinin (poesis) ve kuramların içine sıkışan sanat pratiklerinin *ad hoc* hipotezler⁷² aracılığıyla ihlal edilmesidir. Bu bakış açısından inisyatif oluşturan sanatçı ya da sanatçı grupları normatif gelenekten kopmuştur ve sanatsal birikim sanatçıya izlemesi gereken bir yol haritası veremez. Burada kalıcı ve aşkın estetikten, yani zaman aşırı bir idealden, merkezlessiz, geçici ve üretildiği zamana içkin estetiğe doğru bir kayma yaşanır. Bu tanım gereği diyebiliriz ki, inisyatifler tarihsel anlamda doğrusal bir yönelim gütmekten çok, mevcut paradigmalardan yıkılarak sanatta daimi, yönlessiz ve merkezlessiz hareketin sağlanmasına yönelik aciliyet gözetilen bir tutum içindedirler. Örneğin, İnci Eviner'in 2013'de İstanbul Bienali'nde bir grup öğrenci ile birlikte hayata geçirdiği *Co Action Device: A Study* (Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt) adlı çalışma Gezi olaylarının açığa çıkardığı kamusalılık, kolektivite, otonomi gibi siyasi söylemler ile kendisini eş zamanlayarak aktif bir toplumsallık modeli önerisi ya da denemesi olarak ortaya çıkmıştır. Aygıt'ın çalışma prensibi, sanat düşüncesi içinden bakarak eğitim, hukuk, ekonomi, mühendislik gibi farklı disiplinlerin arasına duyum, algı, beden gibi performatif katmanlar koymak ve söz konusu disiplinlerin geleneksel işleyişlerini bozuma uğratıp sınırları belirsizleştirmek ya da genişletmektir.

İnisyatiflerinin gelişim hattı, referans aldıkları düşünme, görme ve eyleme rejimleri ya da ekonomik temelli ilişkileri bağlamında farklılıklar göstermekle birlikte hemen hepsinin ortaklaştığı temel kavram; kendilerini baskın değerler düzeninin dışında, bağımsız alternatifler olarak görmeleri ve mutlak bağımsızlığın savunusunu yapmalarıdır. Fakat buradaki bağımsızlık kavramı, pratikte sanatsal ağların ve işleyişin dışında kalmak anlamında yalıtılmış bir uzaklık ya da üretimde bir özerklik ve özgünlük arayışı değildir. İnisyatiflerin bağımsızlığı duyumsal araçlar ve sanatsal etkiler üzerinden özgürleşme, eylemsellik ve siyasallaşma potansiyeli üreten bir düşünüş biçimi olarak algılanmalıdır. Bu tip grupların nihai hedefi piyasaya değişim değeri olan sanat nesnesi imal etmek ya da baskın ideolojinin rıza üretimini sağlayacak araçlar olmak yerine sanatın ve estetiğin içinden türeyen duyumsal mekanizmaların harekete geçirilmesi, sanatsal bilginin üretimi, tartışılması ve yayılmasıdır. Kendi iç işleyişleri bakımında bir sanat inisyatifinin normları dışlaması herhangi bir ideolojiye bağlılıklarını ya da karşı çıkışlarını mutlak hale getirmez. Burada ortaya çıkan çelişki, sanatın kurumsallaşma ile arasındaki mesafenin ne olması gerektiği sorusunu canlı tutan dinamik bir alanı oluşturur. Courbet'ten itibaren başlayan estetik deneyimin mutlak koşulu olarak özne kendini, Foucault'a atıfla, söylemin tarihsel alanı içinde yaratıyorsa, genel geçer bir estetik hakikatten söz etmek mümkün değildir.

⁷² *Ad hoc* amaca özel, niyete mahsus manasında Latince bir deyiştir. Bir sorun karşısında özel olarak üretilen geçici çözümler anlamına gelir.

Bu da bizim sanatsal bağımsızlık fikrini daima canlı tutmayı hedefleyen inisiyatifleri, sanat tarihinin içinde; Realizm ve Empresyonizm’de olduğu gibi sınır ihlalleri, Dada ve Fluxus’taki gibi kopuşlar ya da Sitüasyonistler’in dönüşüm, saptırma gibi kavramlarıyla anlamamıza ve ait oldukları tarihsel bağlarla düşünmemize yol açar.

Bu çalışmanın sanat ve siyaset ilişkileneşinde ortaya çıkarmaya çalıştığı düşünce; inisiyatiflerin, sanatın ve siyasetin klasik temsil anlayışları dışında kalarak, kendi eylemselliklerini ne sanatın ne de siyasetin baskın alanında kalmadan kurduklarıdır. Bu yapılar, sanat ve siyasetin ortaklaştığı kolektivite, otonomi, özerklik, kamusalılık vb. kavramlara atfedilen mevcut (verili) anlamların, sanatsal pratiğin içine yerleştirilmesi yerine, bu kavramların tartışılmasına alan açarak, yeni bağlar, yeni anlamlar üretmesini ve işlerlik kazanmasını sağlarlar. Bununla birlikte toplumsal ya da bireysel anlamı üreten gösterge, imge, zaman, mekan, anlatı vb. arasındaki bağlantıları çözen ve yeni durumlara göre yeniden kuran sanatsal düşünceleri, sürekli yeni yörlengeler icat eder. Bu doğrultuda inisiyatiflerin ürettiği sanat; (Ranciere’ye atıfla) gerçeğin açığa çıkarılması anlamında bir arayışı değil, gerçeğin ve kurgunun, yani kurucu anlatılar ve yıkıcı arzusunun konumlarını değiştiren yapılar üreterek siyasallığını etkinleştirir. İnişiyatif düşüncesi siyaset ve sanatın çapraz bağlar kurduğu ve birbirine dönüştüğü özgün bir alandır. Bu alandan elde edilen bilgi ise, bedenlerin duymusal (estetik) donanımlarını, arzularını, yargı yetilerini harekete geçirdikleri eylemlilik hâlden türer. Bu hâl kurulmuş kimlikleri ve düşünsel sınırları aşarak bedeni, zamanı ve mekanı ortak müştereklerde buluşturur. Bireysel ve kolektif öznelerin eyleme ve müdahil olma güçleri, reddetme ve mücadele etme yetenekleri ancak özgür düşünce ve ‘hayalgücü iktidara’ geldiği zaman yeniden kazanılacaktır. Post-modernizmin yarattığı karmaşa tarafından etkisiz bırakılmış olan anlam yaratabilme becerisini yeniden ele geçirmek için inisiyatiflerin sorularına cevap vermek ve onlarla birlikte yeni sorular sormak gerekir.

KAYNAKÇA

- Akay, A. (2005), *Postmodernizm*, İstanbul: L&M Yayıncılık.
- Akay, A. (2010). Önsöz. *Kapitalizm ve Şifozreni*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Artun, A. (2009). Sanat ve 1968 Baharı-Bir Kronoloji, *Sanat Dünyamız (110 / Bahar)*, İstanbul: YKY. (32-47).
- Artun, A. (2011). *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Austin, M. (2014). *Explorations in Art, Theology and Imagination*. New York: Routledge.
- Baschmakoff, N. (2015). From the ‘Transparent Stone Age’ to the ‘Space of the Chalice-Cupola, *The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life*. ed, Ayers, D., Hijartarson, B., Huttunen, T., Veivo, H., Berlin: De Gruyter.
- Beuys, J. (1996 a.b). I’m searching for a field Character:1974. *Art in Theory:An Anthology Of Changing Ideas*, Der.Harrison,C,.Wood,P., Cambridge: BlackWell. 902-904
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetic. *MIT Press Journals*. 110. 51-79
- Bishop, C. (2011). Zones of Indistinguishability: Collective Actions Group and Participatory Art.. Erişim Tarihi: 8 Mayıs 2018. *E-Flux Journal*, 29. <http://www.e-flux.com/journal/zones-of-indistinguishability-collective-actions-groupand-participatory-art/>
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hell: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso Book.
- Borgonuovo, V. Franceschini, S. (2013). Global Tools 1973-1975: Towards an ecology of Design”, Bologna, Milan. Erişim Tarihi: 1 Haziran 2018. *Saltonline.com*. <http://saltonline.org/tr/721/global-tools-1973-1975-bir-tasarim-ekolojisine-dogru>
- Boucher, G. (2014). *Yeni Bir Bakışla Adorno*. (Başkavak, Y. Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Bourdieu, P. Darbel, A. (2011). *Sanat Sevdası: Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitleleri*. (Canbolat, S., Çev.). İstanbul: Metis.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*. (Özen, S. Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bowl, J. E. Mislner, N. (1993). *Twentieth-century Russian and East European Painting*. London: Philip Wilson Publ.
- Bürger, P. (2012). *Avangard Kuramı*. (Özbek, E. Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Chevrier, J. F. (1997). *The Year 1967: From Art Objects to Public Things*. Barcelona: Barcelona Fon- dacio Antoni Tapies.

- Covery, M. (2011). *Psikocoğrafya -Londra Yazıları*, (Serezli, S. Çev.). İstanbul: Kalkedon.
- Crary, J. (2010). *Gözlemcinin Teknikleri*. (Daldeniz, E. Çev.). İstanbul: Metis.
- Danto, A. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Sınır Çizgisi*. (Demirsü, A. Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Debord, G. (1994). *The Society of the Spectacle*, New York: Flone Books.
- Debord, G. (2011). Sitüasyonların İnşası ve Uluslararası Sitüasyonist Akımın Etkinlik ve Örgütlenme Koşulları Üzerine Rapor, 1957 (Özsezgin, K. Çev.). *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş*, der. Artun A. İstanbul: İletişim Yayınları. 278-306
- Deniz, D. (2010). *Bir Avant-Garde Hareket Olarak Sitüasyonist Enternasyonal'in Çağdaş Sanat Etkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı.
- Duve, T. (2011). When Form Has Become Attitude, *Education: Documents Of Contemporary Art*, Ed. Allen, F., Cambridge: White Chappel Gallery & MIT Press. 60-68
- Foucault, M. (2005). *Özne ve İktidar*, (Ergüden, I., Akinhan.O. Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Fraser, A. (2005), From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Artforum*. 44(1): 278-286.
- Game, A. (1998). *Toplumsalın Sökümü*, (Küçük, M. Çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Guattari, F. (1984). *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*. New York: Penguin Press.
- Holert, T. (2009). Art in the Knowledge-based Polis. (3). Erişim Tarihi: 28 Mart 2017. *E-Flux Journal* <http://www.e-flux.com/journal/art-in-the-knowledge-based-polis/>
- Kester, G. (2004). *Conversation Pieces, Community and Communication in Modern Art*, Berkeley: University of California Press.
- Laclau, E., Mouffe. C. (2008). *Hegemonya ve Sosyalist Strateji: Radikal Demokratik Bir Politikaya Doğru*, (Kardam, A. Çev.). İstanbul: Metis.
- Lee Podesva, K. (2007). A Pedagogical Turn: Brief Notes on Education as Art. Erişim Tarihi: 22 Mart 2017. *Fillip 6*. <http://fillip.ca/content/a-pedagogical-turn>
- Macdonald, B. (1998). Gösteriden Birleştirici Kentleşmeye: Sitüasyonist Kuramın Yeniden Değerlendirilmesi. *Cogito* (14), İstanbul:YKY. 201-226

- Maciunas, G. (1963). Letter to Tomas Schmit. *Theories and Documents of Contemporary Art*. ed. Stile, K., Selz, P. London: University of California Press.
- Marcus, G. (2013). *Ruj Lekesi: Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi*. (Koca, G. Çev.). İstanbul:Ayrıntı Yayınları.
- Marcuse, H. (1969). *Baskıcı Hoşgörü: Görünmeyen Diktatör*. (Akerson, T. Çev.). İstanbul:Ararat Yayınları.
- Morton, M. (2006). Courbet and the Modern Landscape. *Seeing and Beyond*, ed, Johnson, D., Ogawa, D. New York: Peter Lang Publ.
- Nieuwenhuys, C., (2011). Manifesto, 1948 *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş*,(Kılıç, U. Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. 261-268.
- O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde*. (Çev.: A. Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ögüt, A. (2016). *Towards A Transversal Pedagogy*. Erişim Tarihi: 12 Ekim 2018, <http://thesilentuniversity.org>
- Pelvanoğlu, B. (2016). *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat, Dönüşümler*, İstanbul: Türkiye Alim Kitapları.
- Reilly, L. (2017). Story Behind John Cage's 4'33". Erişim Tarihi: 29.09.2018 *Mentalfloss.com*. <http://mentalfloss.com/article/59902/101-masterpieces-john-cages-433>
- Salvi, F. (2008). *The Impressionist*, Minneapolis: Oliver Press.
- Sheik, S. (2009). Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research. *Arts&Research: A Journal of Ideas, Context and Methods*, 2:2
- Şahiner, H.T. (2002). *Sanat ve Teknoloji Bağlamında 20. Yüzyılda Gelişen Yönelimler ve Kişilik*. Yayımlanmamış, Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı
- Tickner, L. (2011). Hornsey 1968: The Art School Revolution. *Education, Documents of Contemporary Art*. Ed, Allen, F., Cambridge: White Chappel Gallery & MIT Press. 141-144
- Vidokle, A. (2009). From Exhibition to School. *Art School: Propositions for the 21st Century*. Ed, Madoff, S., H., Cambridge: MIT Press.190-200
- Vidokle, A. & Wood, B. K. (2014). Anlaşmayı Bozmak. *E-Skop*. [<http://www.eskop.com/skopbulten/anlasmayi-bozmak/1935>] (Erişim Tarihi:10 Mayıs 2018)
- Virno, P. (2004). *A Grammar of the Multitude*. New York: Semiotext(e).
- West, D. (1998). *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*. (Cevizci, A. Çev.). İstanbul: Paradigma.

Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Sanat Tarihi Dergisi

ISSN 1300-5707

Cilt: XXVII, Sayı: 2 Ekim 2018

Ege University, Faculty of Letters

Journal of Art History

e-ISSN 2636-8064

Volume: XXVII, Issue: 2 October 2018

Yayın Tarihi | Date of Publication

31.10.2018

İnternet Sayfası (Acık Erisim)

Internet Page (Open Access)

DergiPark
AKADEMİK

<http://dergipark.gov.tr/std>

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

Journal of Art History is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.