

Subject Area
Social SciencesYear: 2022
Vol: 8 Issue: 97
PP: 1415-1427Arrival
28 February 2022
Published30 April 2022
Article ID Number
61156Article Serial Number
25Doi Number
<http://dx.doi.org/10.29288/sss.61156>**How to Cite This Article**Balkan, G. (2022).
"Çağdaş Sanat Ve Karşıtlık Eleştirisi"
International Social
Sciences Studies
Journal, (e-ISSN:2587-
1587) Vol:8, Issue:97;
pp:1415-1427Social Sciences Studies
Journal is licensed under a
Creative Commons
Attribution-NonCommercial
4.0 International License.**Çağdaş Sanat Ve Karşıtlık Eleştirisi****Contemporary Art And Criticism Of Antagony**Gökhan BALKAN¹ ¹ Dr.; Yarı Zamanlı Öğretim Görevlisi, Işık Üniversitesi, İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü, İstanbul / Türkiye**ÖZET**

Sanatın tarihsel oluşum sürecine bakıldığında tamamen bireysel ve özgür bir edim olarak uygulandığını ve tecrübe edildiğini söylememiz doğru olmayacaktır. Sanat hümanizm ile iç içe geçerek egemen yapılanmanın amaçları doğrultusunda şekil almış ve gelişim göstermiştir. Bu gelişimin devamı olarak günümüz sanatının da sanat kurumlarının oluşturduğu sınırlı dünyanın belirleniminde gerçekleştiğini söylememiz gerekir. Karşı sanat tavrı bu egemen yapının bozulması, sanatın bağımsız icra edilmesi ve sanatın bireylerin yaşamlarını şekillendirmektense zenginleştirilmesi amacını güden girişimler olarak anlaşılmaktadır. Gelgelelim sanatta bağımsızlaşma girişimlerinin bir parodiye dönüştüğü çağdaş dönemde karşı olma hali sanat kurumlarına kabulün bir gerekliliği gibi çalışmaktadır. Öyleyse kurumsal yapının işleyişini bozucu girişimler ile yaşamın zenginleştirilmesi ana akıma uyan ve uysallaşmış bir sanat edimi ile değil ama ancak çokluk bağlamında söz konusu olabilir. Karşı hareketlerin kalıplaştırma yoluyla sistem tarafından içselleştirilmesi ve sanatın teknolojik imkanlar ile bireyselleşme ve bağımsızlaşma olanakları makale kapsamında incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Antagonizm, Avangart, Çokluk, Karşı Sanat, Eleştirel Sanat, Sanat Dünyası.**ABSTRACT**

When we look back at the historical formation of art, it would be wrong to interpret that it is practiced and experienced independently. Art has been shaped and developed in line with the goals of the dominant social structure along with humanism. As a continuation of such development, we should state that art also takes place today within the determination of the confined world formed and controlled by art institutions. The antagonist art attitude should be understood as attempts to disrupt this dominant structure, perform art independently, and enrich individuals' lives rather than shaping them. However, in the contemporary era when attempts to become independent in art turn into a parody, the state of opposition works as a requirement for admission to the art world. Therefore, enrichment of life with attempts to disrupt the functioning of the institutional structure can only be in question in the context of the multitude, not with an art activity that conforms to the mainstream and has become tame. The internalization of opposing movements by the system through stereotyping and the attempts of individualization and independence of art with technological possibilities are examined within the scope of the article.

Key Words: Antagonism, Avant-garde, Multitude, Anti-Art, Critical Art, Artworld.**1. GİRİŞ**

Kültür, Sanat ve İnsan'ı beraber oluşan olgular olarak anlamamız yani sanatın, insanın tarihsel ve toplumsal süreçlerinden ve gelişiminden ayrı tutulamayacağını altını çizmemiz gerekir. Bu oluş bağıntısını sanat ile toplumun varlıksal bütünlüğü olduğu şeklinde yani bireysel bir edimden başlayan ve toplumsal boyuta genişleyen bir durum olduğu şeklinde anlayabiliriz. Bu saptamanın ışığı altında, sanat olgusunun özellikle Modern ve Çağdaş dönemde kurumsallaşması ile insanın toplumsal bedenlenmesi arasında bir analogi kurulabilir. Toplumsal özne tarafından gerçekleştirilen sanat, kurumların siyasetine uymak durumunda kalmaktadır. Bu bağlamda, çağdaş sanat alanı kurumsal iktidar yapılanmasının faaliyet alanına dönüşmüştür. Kurumsal yapının oluşturduğu sosyal bağlamın sanat statüsünü belirleyen etken olduğu durumda sanat, özellikle modern ve çağdaş dönemde, çoklu doğal gelişiminden uzaklaşmış, bağımsız bir edim olmaktan çıkmıştır. İnsan ve sanat belirli normlar ile şekillenen bir yasaya tabi kılınarak ekonomik ve toplumsal sistemlerin işlevsel parçasına dönüştürülmüştür.

Sanat kurumları, sanat statüsünün belirlenimini soyut iktidar yapılanmasının kabullerine ve işleyişine göre tesis etmektedirler ve böylelikle kurumların kontrolünde ve sınırlayıcılığında sanat konvansiyonel (uzlaşmalı) bir olgu olarak karşımıza çıkar. Bir zamanların 'Akademizm' inin yerini günümüzde kurumsal yapılanma almıştır. Kurumsal belirlenim sanata dair olduğu varsayılan öz ve bu özden temellenen doğa üzerine oluşturulan dilsel inşa ile ayakta durmaktadır. Bu durum elbette sanata ait bir öz sorgulamasını ve bu öz ile temellenen doğa sorgulamasını da gerekli kılmaktadır. Sanatın doğası bahsi ile kastedilen, evrensel kurallar ve değişmeyen yasalara uyan veya değişimin haritasının çizilebileceği ve böylelikle de sanatın tanımlanabilir olduğu düşüncesidir. Sanatçı da bu sözde doğaya öz-yönetimsel olarak uymakta çünkü ancak bu şekilde kabul görmektedir. Gelgelelim sanat gerçekte böylesi bir yasanın belirlenimine sığmayan (koşula bağlı olmayan) açık bir olgudur ve bu sebeple uzlaşmanın olduğu yerde varlığı tabi olunan yasanın varlığı altında erir, yok olur. Sanat verili kural, yasa, formül,

uzlaşma ve tanım kabul etmeyen açıklık olarak anlaşılmalıdır. Sanatın gelişime, değişime ve yeni alanlara açılmaya açık olması ve tanımlanamaması sebebiyle doğası yoktur. Açıklık mefhumu çokluğun hâkim olduğu bir doğayı, diğer bir deyişle bağımsız oluşuma açıklığı gerektirir. Sanat toplumsal varlığımız ile kapitalist, hümanist sistemin içinde kısıtlanmış bir alanda belirli bir edimde değil ama, çokluğun işlediği bağımsız faaliyet alanında gerçek anlamını bulmaktadır.

Sanatı tanımlama projesinin sürekli başarısızlığa uğraması, sanat kuramcılarının hayal gücünün, zekâ ya da beceri eksikliğinin sonucu değildir. Daha ziyade, sanatsal kuramların niçin hep boşa çıktığına dair felsefi bir neden vardır. Bu neden sanatın kesinlikle tanımlanamaz oluşuydu (Carrol, 2016, s.309).

Toplumsal bedenlenmemiz günümüzde, Neoliberal proje ile belirlenen çağdaş kapitalist sistemden bağımsız düşünülemez. Benzer şekilde Sanat dünyası ile tüm sanat kurumları da egemen piyasa koşullarının, yani neoliberal politikaların bir kategorisi olmaktadır. Güncel toplumsal yapı içinde varolan öznenin yapısı olarak sanat da dolayısıyla bu durumda kaldığı sürece ancak mevcut sistemin egemenliğine hizmet eder veya yapının işleyişine uygun olarak çalışır. Günümüzde sanat ve hayat bir kez daha buluşmaktadır ama bu sefer bu birlikteliği sanat, egemen sosyal yapılanma yani kapitalizm ile gerçekleştirmiştir. Sanatın daimî gelişim, değişim ve yeniliğe açık oluşu ile yukarıda bahsedilen hali uyuşmamaktadır. Bu sebeple sanatın kurumsal ağ tarafından belirlenimi kaçınılmaz olarak bir yozlaşma (dekadans) ve gerçek anlamı ile sanattan uzaklaşma olmaktadır. Öyleyse bu makalenin odaklandığı konu, sanatın gerçek hali yani bağımsızlığı ve açıklığı ile tecrübe edilir olduğu durumlar ve bu durumları sağlayacak stratejilerin incelenmesi ve sanatçının bu çerçevedeki rolü olmaktadır. ‘Karşı Sanat’ terimi bu bağlamda anlam bulmakta ve makalede kullanılmaktadır. Bu çerçevede inceleme alanı olarak ‘avangart, tarihsel avangart’, ‘yapısöküm’, ‘eleştirel ve karşı sanat’ ile ‘çocukluk’ olguları üzerinde durulmuştur.

Karşı sanat hareketleri veya sanatın belli kabuller ile icra edildiği ve tanımlandığı durumun sorgulanmasını getiren sanat anlayışı sadece modern ve çağdaş dönemin olgusu değildir fakat en radikal karşı sanat tavrı 20. Yüzyılın başlarında görülmüştür. Marcel Duchamp’ın ‘Çeşme’ (fountain - 1917) isimli çalışması en bilindik karşı sanat örneği olarak görülebilir. Duchamp kendisinin de jürisi olduğu ve ‘New York’ ta gerçekleşen bir sergiye (salon des indépendants) hırdavatçıdan alınmış alelade bir pisuarı (hazır-nesne) ‘R. Mutt’ diye imzalayarak koymuştur. ‘Duchamp’ın sergilediği, modernist estetiğin sorunsalıdır, onun kavramı ve kurumlarıdır: özgünlük, yenilik, biriciklik, otantiklik, yararsızlık / çıkarsızlık, öznellik... değer, norm, kanon...’ (Artun, 2004, s.20)

Avangardın içerdiği, sanatın tözünü, nedenini, gereğini sorgulama yolundaki süreçler, ilk dünya savaşının vahşetinin ardından, sanatı “inkâr etmeye” (Poggioli), “yok etmeye” (Lukacs), sanatın “altını oymaya”, sanata karşı bir “saldırısı” (Hauser) dönüşür. Gerek DADA gerek Sürrealizm gibi tarihsel avangartlar gerekse sitüasyonizm, fluxus gibi ikinci savaş sonrası avangartlar, sanata karşı sanatsallaşmalar (Artun, 2004, s.20)

Tarihsel Avangart, sanat alanındaki varlığını ‘Romantizm’ ile birlikte ‘Akademizm’e karşı olmak esası üzerinde gerçekleştirmiş fakat daha sonraları bu karşı tutum sanatın kendi varlığına dahi karşı olmak derecesine evrilmiştir. Toplumsal krizlerin (1848 Fransız devrim girişimi, 1871 Paris komünü ve Dünya Savaşları) etkisi ile Avangardın topluma dahil olma ve özerkleşme arasında yaşadığı salınım nihayetinde ‘başarılı bir sanat yapma edimi’ olarak kurgulandığı gün yaşamı sona ermiştir. Roland Barthes’ın da açıkça dile getirdiği gibi Avangardın ölümü bir sanat yapma faaliyeti olarak belirlendiği an gerçekleşmiştir (Calinescu, 2010, s.133). Sanatta karşı tutum ve eleştirel aktivizm, yenilikçi olmak veya öncü olmak ile sınırlı değil ama egemen sistemin hükmünü iptal eden stratejiler ve saldırılar olarak düşünülmelidir. Karşıtlık, sanatın bağımsız bir edim olarak pratik ve tecrübe edilmesini amaçlamalıdır. Öyleyse sanatta karşıtlık, belli bir bağlam çerçevesinde tanımlanabilir değildir yani tarihsel olgunlaşmanın karşılığında, yenilikçi olmasında veya devrimsel, toplumcu veya saf oluşu, karşıtlığın sadece birer örnekleri olarak anlaşılmalıdır.

Karşı sanat tavrı sanata toplumsal bir görev yüklememektedir. Toplumu iyileştirme uğruna yola çıkmaktansa karşı sanat, gerilla taktikler ile sanat dünyasının bağlarından kurtulmayı ve böylelikle yaşamı toplumsal, kapitalist ve hümanist sınırların dışında idrak ederek sanatı gayet insani ama bağımsız bir başka alana taşımayı amaç edinir. Karşı sanat tavrı kurgulanmış bir yaşamın ürünlerinde değil ama yaşamın akışına estetik müdahalelerde kendini gösterir. Karşı sanatı anlatan herhangi bir reçetesi yoktur kaldı ki böyle tanımlanması da sanatın bir doğası olmadığı anlayışı ile örtüşür.

Estetiğin formüle edilmesi, tıpkı dil gibi, sanatın da hümanist öğretinin hizmetine sunulması anlamına gelir. Hümanizmin pedagojik inşası dilsel ve görsel iletişime dayanmaktadır ve bu sebeple zaman içinde olgunlaşan görsel sanatlar merkezde olan insanın belirlenmesi kriteri olarak çalıştırılmaktadır. Sistem insan oluşumuzu dil üzerinden olduğu kadar sanat üzerinden de kurmaktadır. Bu sebeple de sanatın gerilla taktikler ile acemileştirilmesi, öğretinin aksaması ve dolayısıyla da sanatın ‘toplumsal insan’ olmanın belirlenme görevinden

bağımsızlaşması anlamına gelir. Bu düşünce çerçevesinde sanat bir yapma edimi çeşitliliği veya çokluğu olarak bireyin herhangi bir aidiyet gözetilmeden parçası olduğu anlık bir deneyim olmaktadır ve yaşamın güzelleştiği özgür buluşmalarda kendini göstermektedir. Makalede böylesi bir sanat anlayışının olasılıkları incelenmektedir.

Makalede kapalı bir önerme ile sanatın tanımlanmasına eleştirel yaklaşılmıştır. Tanımlamalara uymayan, sosyal bağlamdan veya kurumların koyutlamalarından bağımsızlaşarak çalışılan veya bir özelliği ile verili yasalardan sıyrılan sanat yapıtları her dönem olmuştur. Aynı dönem içinde sanatı başka alana taşıyabilen çalışmaların kurumsal yapının kuralları ile gerçekleşmiş çalışmalardan ayrılması gerektiği ve sanatın bu ayrılmalar, diğer bir deyişle özgür edim ile yol almakta olduğu üzerinde durulmuştur. Tıpkı insanın varoluşunda olduğu gibi, sanatın varoluşu da mutasyonlar yani aykırılıklar ile şekil almaktadır. Makalenin esas savı bu karşı hareketlerin zaman içinde bir 'stereotip'e dönüşerek eleştirel özelliklerini yitiriyor olduğu ve bu durumun nihayetinde, çağdaş dönemde, karşıtlığın tümsel olarak kurumlar ve kapitalizm tarafından içselleştirildiği ve bir sanat yapma edimi olarak işaretlenerek kontrollü bir oyuna dönüştürüldüğüdür. Çağdaş dönemde karşıtlık ana akımı temsil eder olmuştur ve böylelikle karşıtlığa ket vurulmaktadır.

2. AVANGART VE DEKADANS

Avangart, Modernizm ile birlikte yaşadığı serüvende, özellikle 1848 Paris ayaklanması sonrasında özerkleşme ve topluma yabancılaşma, burjuvaziye ve onun temsil ettiği tüm değerlere karşı çıkma olarak seyretmiştir. Daha sonraları özellikle Paris Komünü (1871) sonrasında modern kültür ile beraber gelişen kurumsal sanat yapılanması, özel galeriler ve müzeler ile üniversitelerde yaygınlaşan sanat eğitimlerine karşı bir sanat tavrı olarak izlenmiştir. 20. Yüzyılın başlarından itibaren Avangart, DADA ve Sürrealizm, İtalyan fütürizmi ve Rus konstruktivizmi gibi sanatın doğasının sorgulandığı radikal tavırlar ve sanatın toplumu devrimleştirme yani sanat ile toplumun şekillendirilmek istendiği akımlar sahne almıştır. Clement Greenberg 'in 1939 ve sonrasında yazdığı makalelerde sanatın saf olması gerektiğine vurgu yapılması, diğer bir deyişle korunaklı özerk alana kaldırılması yani halktan, siyasetten, toplumsal olan her şeyden arındırılması gerektiği düşüncesi genel kabul görmüş ve özellikle 'Soyut Dışavurumculuk' akımının egemen ethos'u olmuştur. 1960 sonrasında ise Avangart, Neo ön takısı ile yeniden doğmuş, Minimalist sanat ve sonrasında Pop-art ve Fluxus gibi akımlarda genellikle 'pastiş' formunda zuhur etmiştir. Neo-avangart hareketin başarılı bir sanat edimi olarak kabul görmesi, yüksek sanat ve piyasanın buluşması ve egemen yapı ile kurulan uzlaşma avangartın da ölümünü ilan etmesi olarak yorumlanmıştır.

Tarihsel Avangart, sanat inşasını buluşmalar, kışkırtmalar, yürüyüşler, ortak hareketlenmeler ve alaycı üretim teknikleri ile yıkmayı ve böylece sanatı yapının dışında kalan alana taşımayı hedeflemiş ve Entelektüel kesimden aldığı destek ile sanatın kurulu yapısını böylelikle alt üst etmeyi başarmıştır. Avangart bu sorgulamayı kendi ideolojileri doğrultusunda toplumu biçimlendirmek adına yapmıştır, çünkü biliyoruz ki avangartlar için sanatı devrimleştirmek yaşamı devrimleştirmek demektir (Calinescu, 2010, s.125).

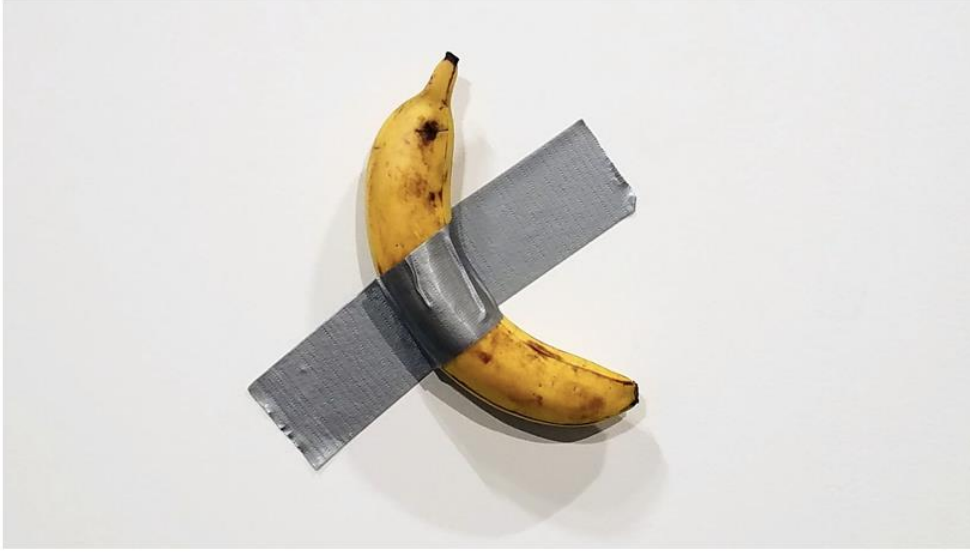
Gelgelelim Sistem zaman içerisinde bu bozucu ve agresif tavrı içselleştirmeyi başarmıştır. Yani sanatın yaşamı şekillendirme girişimi karşısında sistem sanatı içine çekmiş ve simgesel varlığına dahil etmiştir. Tüm bozucu tavır bir sanat yapma edimi olarak sistemde yerini almış, sanat iktidar yapılanması bu edimi de bünyesine katarak yoluna devam etmiştir. Gerilla aktivizmi ile yola çıkan bir tavır böylelikle soyut iktidar tarafından merkeze yerleştirilerek, karşı olma hali, sanat yapılanmasına hizmet eder konuma taşınmıştır.

Sınırlı popülerliği uzun zaman skandallara dayanmış olan avangart, birdenbire 1950 ve 1960'ların başlıca kültürel mitlerinden biri oluverdi. Saldırgan, hakaret yüklü retorisi eğlenceli bir şey sayılmaya başlandı ve onun kehanet çığlıkları rahat ve zararsız klişelere çevrildi. İronik bir şekilde, Avangart kendini aptalca, istemediği bir başarının içine düşmüş bir halde buldu (Calinescu, 2010, s.133).

Günümüz çağdaş sanat piyasasına baktığımızda gördüğümüz de bu değil midir? Buluntu nesnelere, eski kumaş ve benzer parçalar, tahta, demir, cam, beton, taş, toprak gibi gündelik malzemeler ile yapılan kurulumlar, bedenini sorgulandığı performanslar veya rastlantısalımlı gibi çekilen video veya fotoğraf sergileri, slogan ve metinler, neon yazılar, hatta basit algoritmalar ile çalışan interaktif teknolojik gösteriler gibi bir zamanlar sanat sistemini sorgulayan karşı çalışmalar şimdilerde kentlerin en sık sanat galerilerinde, fuar veya müzelerin başköşelerinde en steril koşullarda seyre açılmamış mıdır? Neo-avangart ile başlayan yeni süreçte karşı olma hali piyasa ile buluştuğunda, kapitalizmin mekanizmalarınca araçsallaştırılmamış mıdır? Çağdaş sanatın da bu araçsallaştırmanın egemenliğinde hareket ettiği yorumu yanlış olmayacaktır.

Örneğin bir muzdu duvara bantlamak ile geliştirilen sanat tavrı artık sanatın doğasını, kurumlara olan bağımlılığını veya sanatçının özgürlüğünü sorgulamak olarak değil ama tam da aksine yerleşik sanat yapma edimi, yani piyasanın kolay içselleştirdiği bir girişim olarak anlaşılmalıdır. Hatta böylesi bir yabancılaştırma taktiği, günümüzde sanat statüsünü garanti eder duruma evrilmiştir. Maurizio Cattelan 'ın 'Comedian' isimli yapıtı da

sergilendiği anda sanat olma özelliğini kurumların desteğini alarak garantilemiştir. Başarılı bir şekilde sanat dünyasına eklenmesi, karşı ve bozucu görünüşe bürünerek piyasanın yolundan giden bir iş olmasına dayanmaktadır. Yapıtın aldığı hiçbir risk yoktur çünkü sanat piyasasının ve dünyanın beklentisine verilen bir cevap olarak üretilmiştir ve piyasa değeri yarattığı sansasyona denk olarak belirlenmektedir.



Görsel 1. Maurizio Cattelan, 2019, Komedyen / *Comedian*. Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Comedian_\(artwork\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Comedian_(artwork))

3. YAPISÖKÜM VE SANATIN DOĞASI

20. yüzyılın ortalarında, Fransız felsefecilerin öncülük ettiği ‘Yapısöküm’ doktrini de dilsel yapının sanatı sınırlamasının ve bu sınırlama ile şekillenen sanatın sorgulanmasını ve bu sınırlamanın karşılığını esas almıştır. Sanatın doğası dilin yasası ile ilişkilendirilmiş ve dilin yapısöküme tabi tutulması da böylelikle sanatın doğasının sorgulanması olarak anlam kazanmıştır. Sanat dilin yasasına diğer bir deyişle anlamın hapsedildiği çerçeveye sığmayan zenginlikte bir olgu olarak görülmüş ve bu zenginliğin de ancak yapısöküm stratejileri ile ortaya çıkacağı düşünülmüştür. Herhangi bir metnin ve görsel ifadenin gösterdiği dışında kalan bu zenginliğe ulaşılması, yapısöküm bağlamında, sanatçıların iptal etme stratejileri ile mümkün olduğu öne sürülmüştür.

Dilin koyutladığı yasayı iptal etme çabası elbette simgesel varlığı ile insanın dışılığını da düşündürmektedir. Toplumsal bir varlık olarak çağdaş özne, Lacancı öğretide, dilin alanına girdiğinde ve böylelikle yasasına tabi olduğunda gerçek evresinden çıkarak toplumsal, simgesel evreye, diğer bir deyişle dilin gerçekliğinin egemen olduğu insani yapıya girer ve varlığını biçimlendirir. Öyleyse gerçek ile temas ancak bu simgesel yapının dışılığında mümkün olabilir. Tıpkı insan gibi sanat da ancak yapının iptal edilmesi ile yasanın bağlayıcılığının dışında eylem imkânı bulabilir. Bu sebeptendir ki yapısöküm düşüncesi, özellikle çıkış itibarıyla, sistem (dilsel yapı, yapının kural koyuculuğu ve sınırlayıcılığının) karşıtı bir tavır olarak anlaşılmalıdır.

Gerilla taktikler ile gerçekleştirilen eleştirinin agresif bir örneğini ‘John Latham’ın halen MOMA koleksiyonunda yer alan yapısökümcü çalışmasında görmekteyiz. Latham 1966 yılında öğretim görevlisi olarak çalıştığı St. Martin sanat okulunun kütüphanesinden aldığı Clement Greenberg ‘in ‘Sanat ve Kültür’ isimli kitabını, öğrencileri ile beraber parçalara ayırmış daha sonra parçalanmış sayfalarını çığneyip hamur haline getirerek tükürmüşlerdir. Salyaya bulanmış çığnenmiş kitap kalıntıları sonrasında çeşitli kimyasallar ile karıştırılıp şişelere konulmuş ve mayalanmaya bırakılmıştır. Kütüphane kitabı geri çağırdığında Latham, kitabın damıtılmış özünü içeren şişeyi iade etmiştir. Öğretmenlik görevinden alınmasına mal olan bu eylemi Latham, ‘Still and Chew: Art and Culture’ isimli, gecikme bildirim ve şişenin kendisinden oluşan bir sanat yapıtına dönüştürmüştür. (Moorhouse, 2005, s.1). Kitabın bir yapı bozuma uğratılması simgesel olarak içeriğinin tanımladığı sanat anlayışının sorgulanması ve elbette bu anlayışın sanat için belirlediği sınırlardan da çıkılması olarak çözümlenebilir. Bunun yanında çalışma takındığı özgün davranış modeli ile kalıplaşmış sanat pratiğine aykırı bir örnek teşkil etmektedir. Latham’ın yıkıcı bu eylemi ilk haliyle okuldan uzaklaştırılmasına sebep olacak derecede sistem karşıtı dursa da daha sonraları sergi nesnesine dönüştürülmesi ve böylelikle MOMA koleksiyonuna girmesi ile sanat sistemine uygun bir hale getirildiği yorumunu yapmamıza imkân verir.

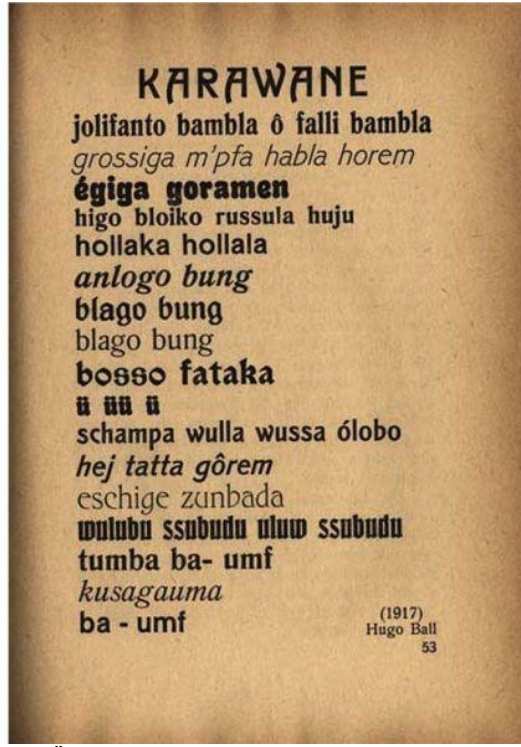
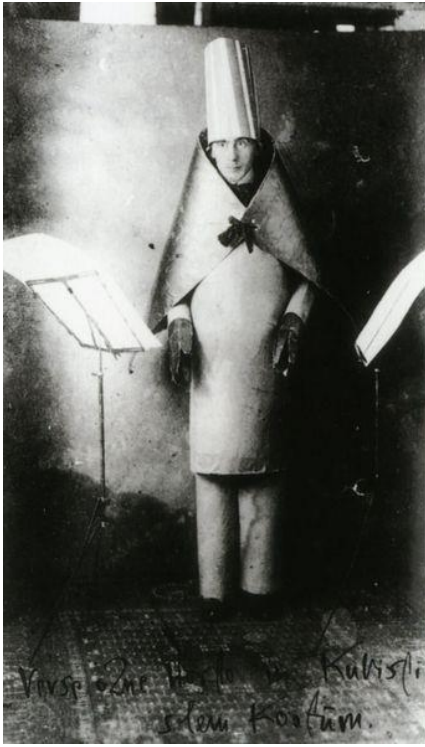


Görsel 2: John Latham, 1966-69, Damıtılmış ve Çiğnenmiş: Sanat ve Kültür / Still and Chew: Art and Culture. Moma. <https://www.moma.org/collection/works/81529>

Yapısöküm stratejileri ne zaman tanımlı bir uygulama olarak belirlenip sanat yapma şekli olarak kabul gördüğünde artık herhangi bir sökülme (bozulum) vazifesi görmez ve tam aksine bir yapım (üretim) olarak işlemeye başlar. Sanatsal dilin sınırı genişleyerek bir zamanların gerilla taktiklerini içine dahil edecek şişkinliğe ulaşır. Bu işleyişi özetlemek gerekirse, gerillanın bağımsızlık savaşına benzer şekilde sanatçı da sanat iktidarının çizdiği sınırları genişletmekte ve daha sonra da ayak basılan bu özgür alanlar iktidar tarafından işgal edilmektedir. Bu döngünün bir doğa olarak anlaşılması da doğru olmaz çünkü sanatın ilerlemesinin belirlenimi bir formüle indirgenemez. Sanat ontolojisi, belirli bir öz ve doğası olmayan, devamlı gelişime, yenilenmeye, alan değişimine, yaratıcı edim ve yeni medya kullanımına meyilli ele avuca sığmayan akışkanlığı ile, diğer bir deyişle 'açıklık' kavramı ile daha doğru ifade edilmektedir.

Bu noktada değinmemiz gereken en önemli konu, statüko ve yönetimsellik kaygısı içindeki kurumlar ve açık sanat kavrayışı arasında yaşanan gerilim olmalıdır. Biz bugün biliyoruz ki sanat kurumları iktidarını gerçekleştirdiği söylemler ile hala korumaktadır öyleyse yapısöküm girişiminin ve karşı sanat olgusunun kurumlar tarafından söyleme dahil edilmiş olduğunu belirtmemiz yerinde olacaktır. Sanat iktidar yapılanması tarihsel süreçte maruz kaldığı tüm tehditleri içleştirmenin yollarını bulmayı başarmıştır. Bir dönemin gerilla aktivizmi sonraki dönemin merkezine yerleşmiş ve böylece yapı genişleyerek ve bir zamanların tehditkâr sanatını da bünyesine katarak yeni bir iktidar oluşumu kurmayı başarmıştır. Güncel sanat karşı olmayı (karşıtlığı) akışkanlığın içinden çekip alarak, çağımıza özgü 'statis'in tesis edilmesinde bir gereklilik olarak kullanmıştır. Bu durum bizleri çağdaş sanat tavırlarının hakikat oyunlarına yönelik dikkatli olmaya zorlamaktadır.

Öyleyse gerilla tavrı ile sanatın iktidar yapılanmasını bozma girişimi söylem ve anlatıda yani dilde, başka bir deyişle o ilksel kuruluş alanında gerçekleştirilmelidir. Aksi taktirde dil bir şekilde gerilla girişimleri içleştirmenin yolunu hep bulmaktadır. İnsanın varlığının bir parçası olan dilden bağımsızlaşmak veya dili hükümsüzleştirmek pek olası görünmese de sanatçıların geliştirdiği bazı stratejiler ile bunun bir süreliğine bile olsa mümkün olabileceği düşünülebilir. Örneğin Tristan Tzara DADA manifestosunda şiir yazımını bir aleatorik edim olarak tarif ederken aslında dili yerle bir etmiyor muydu? Günümüzde sahip olduğumuz ve yakın gelecekte bizi bekleyen teknolojik gelişmeler de örneğin sanal evrendeki (meta verse) dijital varlığımız ve aksiyonlarımız da dile olan bağımlılığımızı bir teslimiyet hali olmaktan çıkarabilir fakat makalenin odaklandığı konu bu olmadığından şimdilik bu tespit ile yetinmek ve bu savı başka bir araştırma konusu yapmak yerinde olacaktır.



Görsel 3: Hugo Ball, 1917, Bir Dada Aleatorik Şiir Örneği, Karawane: Cabaret Voltaire. <https://www.widewalls.ch/magazine/dada-poetry>

4. SANATIN AÇIK OLUŞU VE KARŞITLIK

Sanatın açık oluşunun diğer bir deyişle doğasının olmayışının, kurulu sistemlerin işleyişi ile yarattığı gerilim ve karşıtlık incelendiğinde, sanat dünyasının ‘gerçek’ ile ilişkisi daha doğru anlaşılacaktır. Baudrillard ‘ın kusursuz cinayet olarak tespit ettiği ve temsilin ötesine geçen bir hiper-gerçeklik ortamının varlığı, gerçek ile temsil arasında olduğunu varsaydığımız bağı onarılamayacak derecede kopması sebebiyle dikkate alınmalıdır (Baudrillard, 2012b, s.22). Gerçeğin sunumu (temsili veya dünyevi ve toplumsal olarak ete kemiğe bürünmesi) olarak gördüğümüz gerçeklik evreninin çağdaş dönemde aldığı biçim artık gerçeğin de ötesinde gerçekliğin varlığının dahi muğlaklaştığı bir duruma evrilmektedir. Fantezilerin egemenliğindeki görsel sunumlar içinde boğulmakta olduğumuz bu hal Baudrillard tarafından simulakra olarak adlandırılmaktadır (Baudrillard, 2016, s.14). Simulakra ‘Gerçek’ten ve gerçeğin temsilinden nihai kopuş, kendi gerçekliği içinde kurgulanan hiyerarşi ile yönetimselliğin kurumlar aracılığı ile işlediği yapay düzen olmaktadır. Etrafımızı sarmalayan bu örüntü içindeki varlığımız ile biz, örüntünün bize gösterdiği kadarı ile kurulu yaşamı gerçek olarak kavramaktayızdır.

Bir başka deyişle bir tür gereksiz bir kusursuz imge aşamasına doğru ilerlediğimiz için, gerçeğin imgesini gerçek zaman dilimi içinde izleye izleye bir gün geliyor ve bu gerçek güçleniyor (sanallaşılıyor) – böylelikle bir tür kusursuz bir tanıma sahip oluyor ve sonuçta da illüzyon gücünü yitiriyor. Bunu dünyayı sahip olduğu boyuttan çok daha fazlasıyla yani üç, dört boyutlu bir şekilde yeniden oluşturan kusursuz bir gerçeklik pornografisi, imgesel bir pornografiye benzetebiliriz. Gerçeğe sürekli gerçek katarak, gerçeği biriktirerek doğrudan simülasyona yani kendisine kusursuz bir şekilde benzeyen ve gerçekliğin en kusursuz aşamasına ulaşmış olana doğru ilerliyoruz (Baudrillard, 2011, s.15).

Gerçek ile olan bağımızın kopması ve sanallığın egemenliği ile şekillenmiş yaşamı hakikat oyunları neticesinde gerçek olarak görmemize benzer bir yanılsama da sanat dünyasının sanallığı için geçerlidir. Kurumlara bağımlı kılınan sanat, sanat dünyasının tüm aktörleri tarafından gerçek olarak kabul edilmekte ve sergilenmektedir. Söylem ile yaratılan bu gerçek ötesi evren kurumların egemenliğinde dayatılan yönetim biçimini esas almaktadır. Sanat kurumlarının, kurgusal sistemin devamlılığını garanti altına almak adına geliştirdikleri siyasetin belirlediği sanat tavrına uymayan her edim dışlanmaktadır. Böylelikle eli kolu bağlanan sanat ancak kurumların siyasetine uygun olduğu şekli ile var olabilmektedir. Bu durum sanatın açık bir edim olduğu anlayışı ile çelişir. Bu sebeple bağımsızlığa ve özgürlüğe yani açıklığa yönelen sanat üretimleri kendilerini ancak eleştirel tutumun geliştiği platformlarda göstermektedirler. Kapalı bir döngünün görsel pornografisinden çıkış vur-kaç taktikleri ile mümkün olmaktadır. Yaşamın ve paralelinde sanatın özgür bir gelişime açılması kurumların duvarlarına sığmayan canlılığın görünür olması anlamına gelmektedir. Bahsi geçen canlılık doğal birliktelik ve paylaşımlar yani çokluk ile söz konusu olabilen akış olarak anlaşılmalıdır.



Görsel 3: Gran Fury, 1990, Birakın Sokakta Ölsünler / Let Them Die in the Streets, Enamel Signage. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Gran_Fury

New York merkezli aktivist sanatçı kolektifi ‘Gran Fury’, içinde toplumsal bir varlık olarak şekil aldığımız örüntünün anlamsızlığını gözler önüne sermek için sokakları sanat alanı olarak kullanmıştır. Sokakta yaşamak zorunda kalan insanlara yetecek kadar evin boş olarak tutulduğu bilgisi, kurduğumuz sistemin aksaklıklarını tüm yalınlığıyla yüzümüze vurmaktadır. Bilginin sokak tabelaları üzerinde kamu ile paylaşımı ve bu yolla yaratılan farkındalık toplumsal kurgunun içinde açılan bir delik diğer bir deyişle gerçeğin bize seslenişi olmaktadır. Bilgi formunda görünür olan gerçek bizleri parçası olduğumuz sosyal dokuyu sorgulamaya ve kurguladığımız yaşamı iyileştirmek için aktif bir rol almaya davet etmektedir. Kurulu sistemin korumak eğiliminde olduğu statüko, bu tür anlamsızlıkları görünür kılan çalışmaların darbelerini kinik tavır ile karşılamaktadır. “*Bu işler böyle yürüyor*” diyerek normalleştirilmeye çalışılan anlamsızlık ile gerçeğin anlam değeri arasında yaşanan salınım toplumsal veya bireysel tutumumuzu ve böylelikle yapının gerçek ve sanal uçlar arasındaki kurgusunu belirliyor olmaktadır.

‘*Bırakın sokakta ölsünler*’ isimli bu çalışmada sanat eseri olarak işaretlenmesi gereken, o an için geçerli bilgi ve bu bilginin yarattığı farkındalık olmalıdır. Böylesi bir okumada sanat, sinizmin duyarsızlaştırdığı topluma neşter vurma girişiminde ve beraber harekete geçme davetinde form bulur. Gelgelelim geçici bir örnek üzerinden kalıcı bir sanat yapıtı yaratılması durumunda, sanat sistemi bu örnekteki o ana ait bilginin yerine kült sanat değerini yerleştirerek eleştirel bir enstalasyonu temas ettiği Gerçek’ten koparıp sanat külliyatına katmış olur. Sanat sistemine nesnel bir sanat eseri olarak dahil olduğu durumda ise yapıtı sembolik bir anlatıya dönüşerek tüm canlılığını yitirmektedir. Böylelikle sistem aldığı darbeyi çerçeveye koyarak vitrinine koyarak yoluna devam ediyor olur. Sanatın egemen diline uymayan ve bu sebeple sistemin işleyişini çarpıtan çalışmalar, anlamın sabitlendiği bir nesnenin kült varlığına indirgendiği durumda tüm eleştirel gücünü yitirir.

5. KATILIM ESASI VE AKTİVİZM

Bir seyir nesnesi olmaları halinde, sistem karşıtı hareketlerin sosyal dokuya ulaşmaları ancak sembolik bağlamda olabilir. Diğer yandan toplumu oluşturan bireylerin katılımı yani birer ortak üreticiye dönüşerek izleyici rolünü terk etmeleri ile sistemin ontolojisinin sistemin üyeleri tarafından aktif olarak sorgulandığı buluşmalar, kaynak (sanatçı) ve hedefin (seyirci) birleşiyor olması sebebiyle bozucu bir anlam kazanmaktadır. Bilginin kaynağı ve hedefi bilgiyi işleyen olduğu durumda kurumların aracılığı, başka bir deyişle filtrelemesi pas geçilmiş olmaktadır. Ortak üretim ve katılım esası denildiğinde anladığımız, sanatçı ve seyirci rollerinin birbirine karıştığı böylesi ucu açık buluşmalardır. Kurumların etkisini iptal eden katılımın gerçekleştiği anlarda sanat mütemediyen gerçek olmakta ve sistemin dışında kalan alanları bünyesine dahil etmektedir. Günün sonunda, sanat mevzubahis olduğunda, hiper-gerçeklik kurumların seçiciliğine göre biçimlenen gerçek değil midir? Öyleyse sanatın doğal akışına ulaşılması için yapılması gereken bu filtreleme işleminin iptal edilmesidir.

Demokrasi (Democracy) isimli çalışmalarında ‘Group Material’ ‘New York - Soho’ da bir sanat alanı olan ‘Dia’ bünyesinde 4 aylık bir süreyi kapsayan açık bir forum kurarak, ‘Amerika Birleşik Devletleri’nde Demokrasi’ başlıklı bir tartışma yaratıp siyaset, eğitim ve sağlık sistemlerini masaya yatırmayı amaçlamışlardır (Gill, 2019,

s.1). Bu eleştirel çalışmanın herkese açık ve ortak paydanın da demokrasi oluşunun katılımcıların aidiyetsiz söylem oluşturabilmelerini mümkün kıldığı düşünülebilir. Aidiyetlerin direktiflerine sıkışmamış biraradalık ile oluşan söylem bu çalışmanın yarattığı aykırı tavır (sisteme uymayan) olarak görülmelidir çünkü aidiyet siyasetinden bağımsızlaşan bireylerin katılımı çokluk olmaktadır ve çokluk sistemin kuruluş temeline aykırı bir oluşumdur. Çalışma görsel olarak da çokluğu simgelemektedir. Rastlantısal olarak bir araya gelen katılımcılar hiçbir kurum veya örgütü temsil etmeden tamamen bağımsız olarak fikirlerini paylaştıktan sonra kalıcı bir şekil almaz, bir daha görüşmemek üzere dağılırlar.



Görsel 4: Group Material, 1988-1989, Demokrasi / Democracy, Dia Art Foundation. <https://www.diaart.blog/home/groupmaterialdemocracy>

Sanatın toplumsal yapı içerisinde farkındalık yaratmak adına geliştirilen stratejiler ile belirlenmesi sistem için hep bir tehdit oluşturmuştur. Bu sebeple Clement Greenberg'in sanatın fildişi kuleye kaldırılması yani halk ile sanatın arasına mesafe konulması önerisi otorite tarafından kabul görerek, 20. Yüzyılın ortalarında Amerika'da oluşan 'soyut dışavurumculuk' akımına yön vermiştir. 'Halk'a bulaşmayan 'saf sanat' (formalist sanat) önerisi sistem için (sanat ve siyaset sistemleri başta olarak) tehdit oluşturan farkındalığın ve bireyselliğin paranteze alınması anlamına gelmektedir. Bu tarihsel durum başlı başına, sanatın biçimsel belirleniminin ekonomik destekler ve siyasi güç ile gerçekleşmesine örnek teşkil etmektedir.

Halktan iyice çekilen avangart şair ya da sanatçı, sanatının yüksek düzeyini, onun içinde bütün görecelerin ve çelişkilerin ya çözüleceği ya da bir kenara bırakılacağı bir mutlağın ifadesi halinde daraltıp yükselterek korumaya çalıştı. "Sanat için sanat" ve "saf şiir" görüldü ve konu ya da içerik veba gibi kaçılan bir şey oldu. (Greenberg, 1939, s.579).

Bu noktada halk ve sanat ilişkisinin açılımını yapmamız yerinde olacaktır. Avangart sanat akımları halk ile kurdukları ilişkide toplumsal insan varlığının 'birey' olarak kendini göstermesine ön ayak olmayı amaçlıyorlardı. 'İtalyan Konstrüktivistleri' Fütürist tiyatro performanslarında (tiyatro benzeri performans, gürültü müziği, soyut şiir okumaları, mekanik bale veya benzeri piyesler) katılım sağlamak için seyirciyi kışkırtıyor, toplulukları fikir geliştirerek aktif rol almaları için uyarıcı her stratejiyi uyguluyorlardı. Dadaizm, Rus Konstrüktivizmi ve Sitüasyonist Enternasyonal gibi avangart hareketler de halkı canlı bir tepki vermeye çağırıyor, pasif tüketici olmaktan vazgeçirmek için sanatı kullanıyorlardı. Sanat bu dönemde amaç olmanın yanısıra, halkı uyarmak ve uyandırmak için kullanılan bir araç konumuna getirilmişti. Halk ile kurulan ilişki, halkı edilgen bir topluluk olmaktan çıkararak sistemin kurgusunda demokratik haklarını birey olarak kullanmaya davet etmek olarak şekil alıyordu. Sanat bu amaçta farkındalık yaratmak için kullanılan çarpıcı tüm yöntemler olmaktadır.

Daha sonraları sanatın, Greenbergci öğretinin direktifleri ile saflaştırılarak bir seyir nesnesine dönüştürülmesi ve seyircilerin pasif birer tüketici konumuna yerleştirilmesi, siyasi destek de bularak hâkim yönelim olmayı başarmıştır. Halen bugün dahi halk ve sanat ilişkisi söz konusu olduğunda aynı gerilim mevzu bahis olmaktadır. Günümüzde çeşitli yeni medya teknikleri kullanılarak gerçekleştirilen dijital gösteriler yoğun izleyici kitlesini cezbetmekte olsa bile esasında halk ile gerçekleştirilen eğlenceli bir buluşma yani toplulukların pasif birer seyrediciye dönüştürüldükleri teknolojik görsel şölen olmaktan öteye geçememektedirler. Tıpkı demagogların söz ile insanın duygularına hitap etmeleri ve akıldan uzaklaştırmaları gibi, bu tür çalışmalar da görsel efektler ile

benzer şekilde insanları büyülemektedirler. Sanatta yaşanan böylesi bir özerkleşme siyaset ve sanat iktidar yapılanmasının işleyişine yani egemen sistemin güçlenmesine yarar. Sosyolojik, ekolojik, demokratik, kentsel ve yaşamsal sorunlara yönelik sorgulama ve farkındalık yaratmaktan uzak olan bu çalışmalar görsel gösterinin büyüleyiciliği ile yetinmeyi önerirler. Sponsorların ve kurumların desteğini alan bu tür işler ile halkı yaşama şekil verişimiz ile ilgili sorunlar hakkında ortak bir aktivizme çağırın çalışmalar arasında net bir ayırımı yapılması önemli olmaktadır.

Sanatın bir araç olarak kullanıldığı halk buluşmalarının en çarpıcı örneklerinden biri de 'Rus Persimfans Orkestrası'nın (şefi olmayan orkestra) düzenlediği etkinlikler olarak görülebilir. Josef Stalin'in 'Sovyetler Birliği Komünist Parti' yönetiminin başına geçmesini takiben 1932 yılında yok olana kadar Persimfans, halk, katılım ve sanat ilişkisinin bağımsız olarak kurulduğu ve tecrübe edildiği birliktelikler organize etmiştir. Bu etkinliklerde buluşan katılımcılar kendi müzik enstrümanlarını kullanarak oluşturdukları orkestrada özgür seslerini bir şefin tiranlığı olmaksızın çıkarmakta, sembolik olsa da birey olduklarını her nota vuruşlarında göstermekteydiler (Bishop, 2018, s.73). Üretilen müziğin kalitesi veya müzik değeri ön planda değildi çünkü amaç iş birliği ve ortak üretimin çokluğa açılan yüzünü deneyimlemektir. Persimfans topluluklarında gerçekleştirilen performansın sanat değeri öyleyse dinletinin kalitesinde değil ama bağımsız ve başsız bir ortak üretimde yaşanan tecrübenin doğallığında, hatta ilkel bir güdünün tekrar duyumsanmasında aranmalıdır. Greenbergci öğretisi ise sanatı tam da böylesi bir deneyim olmaktan çıkarmaya hizmet etmiştir.

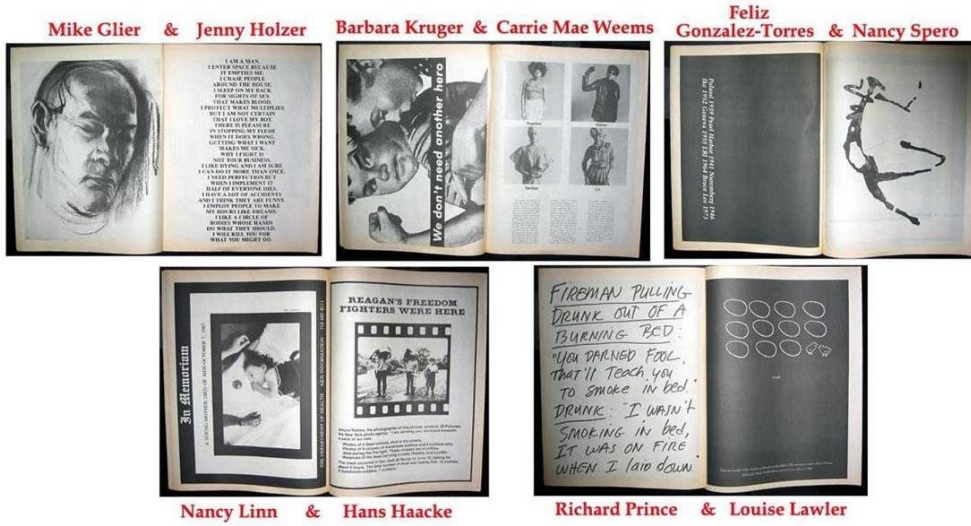


Görsel 5: Persimfans, 1922 – 1932, Şefi Olmayan Orkestra / Conductorless Orchestra, Moskova. Themoscwotimes. <https://t.ly/CRJk>

Sanatın aktivist tutum içermesi gerekliliğine vurgu yapılmasının sebebi toplumsal varlığımızın ve gerçek varlığımızın yarattığı gerilimde gerçek olana erişimin ancak bu aktivist tutum ile mümkün olacağı düşüncesine dayanmaktadır. Ancak bu bağlamda sanatın belirleniminde çokluğun etkin olacağı bir özgür işleyişten bahsetmemiz mümkün olacaktır.

6. FARKINDALIK VE ÇOKLUK

Çokluğun belirleniminde sanat tarihsel akışa karşı yarattığımız insani, simgesel (kültürel) yapının hegemonyasından çıkıyor olmaktadır. İdeolojilerin direktiflerine sıkıştırılmış sanat pratiği yerine en yalın haliyle sanat tecrübesi ancak ticari ve toplumsal kaygılardan farklı bir alana taşındığında diğer bir deyişle çokluk ortamında mümkün olabilir. Sanatı galeri duvarından ve tüm kurumsal sanat mekanlarından çıkartarak, günlük gazete aracılığıyla, herhangi bir aidiyet gözetilmeden herkesin evine taşımak için tasarlanan 'Inserts' isimli projenin amacının da böyle bir özgürlük alanı açmak olduğu söylenebilir. Inserts, New York Times'ın Sunday dergisine eklenecek on iki sayfalık bir gazete broşürüydü ve broşürde, Barbara Kruger, Louise Lawler, Richard Prince, Nancy Spero, Jenny Holzer, Felix Gonzales Torres ve Hans Haacke gibi tanınmış sanatçılar tarafından proje için özel olarak yaratılan 10 sanat eserinin kopyaları yer almıştı. Biriciklikten muaf, mülkiyet bağıntısında yer almayan ve bu sebeplerle sanat sistemine aykırı bir tavır olarak okuyabileceğimiz bu çalışmanın bozucu etkisini vurgulamamız önemlidir.



Görsel 6: Group Material, 1988, Eklemeler / Inserts, Public Art Fund. Abebooks. <https://t.ly/ckzg>

Gelgelelim sanatçı kitapları basmak veya sanat eserlerini bir broşür veya benzeri formatta çoğaltarak toplumun tüm katmanlarına ulaştırmak kurumların idaresinden bağımsızlaşan bir girişim olarak sanatçıların geliştirdiği bir stratejik zaman içinde bu tavır da sistem tarafından içselleştirilmiştir. Bu karşı pratik, günümüzde, galerilerde sergilenen bir sanat eseri oluşturma tavrına dönüşmüştür. Çağdaş sanat pratiğinde yer edinen bir klişeye evrilen sanat kitapları artık birçok sanatçının yaratım anlamını tam olarak da bilmeden ürettiği yapıtlar olarak sergi salonlarında yerini almıştır hatta günümüzde, bu tür kitap ve broşürlerin yer aldığı özel etkinlikler yapılmaktadır. Böylelikle eleştirel bir tavır olarak gelişen strateji, çağdaş sanat dünyasında arz ve talep denkleminde göre çalışan başlı başına bir üretim yöntemi olmuştur.

Tarihsel akış içerisinde sanat sistemi tarafından içine çekilen ve sistemin parçası haline getirilen karşı hareketlerde olduğu gibi, yine sanatçının kendi yapıtlarının da zaman içinde sisteme uygun hale gelebildiğini söyleyebiliriz. Baudrillard'ın '*Sistem, hayatın her alanında, karşısına çıkan engelleri ve direnişleri sıçrama tahtası gibi kullanıp yoluna devam ediyor*' tespiti, sanatçıya konforlu alanın terkedilmesi ile ancak sanatın söz konusu olabileceğini hatırlatmaktadır (Baudrillard, 2012a, s.12). Sistemin sunduğu her alan konforlu alandır. Öyleyse sanatçı kendi sanat pratiğine karşı da eleştirel tutum içinde olmalı, tekrarlanan bir edim ile makineye dönüşen sanatçı rolünün sunduğu konfordan kaçınmalıdır. Bu noktada Andy Warhol'un bir makine olması ve makineyi kullanması arasındaki ayrıma dikkat çekebiliriz. '*Warhol bizatihi bir makinedir. Warhol makineleşmiş hakiki metamorfozdur*' diyen Baudrillard, daha sonraları olduğu bu makineyi tekrar tekrar kullanması sebebiyle (10 yıl gibi bir süre sonra da benzer çalışmalar sergilemesi sebebiyle) Warhol'u eleştirmiştir (Baudrillard, 2012a, s.42). Makine olma halini olumlarken, makineyi kullanmayı sistemin parçası olmak olarak nitelendirmiştir.

Proje esaslı çalışmalarda makineyi kullanma durumu daha farklı bir hal almıştır. Mierle Laderman Ukeles'in 'Touch Sanitation' projesi de bir makineleşme (makine olma) örneği olarak görülebilir. Tanıklık ve farkındalık amacı ile gerçekleştirilen proje kapsamında Ukeles, bakım işçileriyle yaptığı çalışmalara bağlı olarak, New York Sanitasyon Departmanının 8500'den fazla çalışanıyla bir araya gelmiş, her çalışanın elini sıkarak "*New York'u canlı tuttuğunuz için teşekkür ederiz*" demiştir. Bu karşılaşmaları bir harita üzerinde belgelemiş ve işçilerle yaptığı konuşmaları titizlikle kaydetmiştir. Projenin sergilerinde, kamu algısını ve sanitasyon çalışanlarına yönelik olumsuz tutumları değiştirmek umuduyla, bazı işçilerin özel hikayelerinin belgelerini de sunan sanatçıya yardımcı olmak için sanitasyon departmanı tüm yıl boyunca bir sürücü ve bir rehber sağlamıştır (wikiart. <https://t.ly/Gw2D>). Ukeles, üzerinde çalıştığı ve gerçekleştirdiği bu projeyi bir sanat eseri olarak nitelendirmesi ve sunması ile sistemin üstesinden gelmekte zorlanacağı bir tavır başka bir deyişle özgün bir antagonist aktivizm ortaya koymuştur.



Görsel 7: Mierle Laderman Ukeles, 1978-80, Sanitasyona Dokun / The Touch Sanitation, Performans. Wikiart. <https://t.ly/Gw2D>

Her ne kadar Ukeles, dikkati bir sosyal hizmet birimine çekerek, sunulan hizmet hakkında farkındalık yaratması ile sanatın doğasına yönelik bir sorgulama yapmış olsa da bu tavır da daha sonraları çağdaş sanatçılar tarafından bir sanat yapma edimi olarak benimsenmiştir. Günümüzde bir sergi oluşturmak için proje arayışı içine giren birçok sanatçı vardır. Onların amacı farkındalık ve tanıklık paylaşımı yaratmak değil kendi sergileri için ilgi çekici bir proje oluşturmaktır. Bu haliyle proje etrafında şekillenen sergileri ilgi görse de gücü elinden alınmış bir görselleştirmenin veya uysallaştırılmış bir karşıtlık paradisi olmanın ötesine geçemezler.

Dolayısıyla antagonist olduğu iddiasına sahip her sanat edimini karşı veya gerilla hareket olarak işaretlemek konusunda temkinli olmamız gerekir. Günümüzde Antagonizm, sanat dünyasında yer almanın kolay bir taktiği haline dönüşmüştür. Esas olan karşılığın sistemin egemen dilinde nasıl bir bozum gerçekleştirdiğidir ve ancak bu durumda dile yerleştirilmemiş tavırlar sanatın alanının dışına çıkmakta, belki bir süreliğine dahi olsa da sistemin bulaşıcılığında hastalanmadan gerçek olana temas etmektedir. Sanat diline yerleştirilemeyen tavırların, çağdaş teknolojilerin imkân verdiği merkezleşmiş platformlarda mümkün olduğu bir döneme girdiğimiz de düşünülebilir. Bu savın incelenmesi ise bir başka makale konusudur.

7. SONUÇ

İnsan gerçek varlığından, yani doğanın belirleniminden kendi yarattığı dil ve kültür birikimi ile çıkararak simgesel örüntünün bir ürünü olmuştur. Dolayısıyla toplumsal insan varlığı bu simgesel örüntünün içinde hem üreten hem de üretilen bir gerçekliğe sahiptir. Bizler bu sarmal üretim bağıntısı içerisinde beden bulan insanlar olarak 'Gerçek'ten kopan yapay bir varlığa dönüşmekte, başkalaşmakta ve parçalanmaktayızdır. Sistem insanı kendi işleyişine uygun bir biçime sokarken, yaşadığımız bu gezegene olan fiziksel bağlılığımız sebebiyle Gerçek'ten koparmayı da tam olarak başaramamaktadır. Parçalanma yani arada kalmışlık, bir den fazla ve iç içe geçmiş bu alanlardaki varlığı ile yaşamak zorunda olan insanın gerçekliğidir.

Sanatın da tıpkı insan varlığına benzer şekilde bir den fazla varlığı olduğundan söz etmemiz gerekir. Benzer parçalanmışlık sanat için de geçerlidir. İnsanın yaptığı şey olduğunu ve kültür ile bütünleşen bir ontolojiye sahip olduğunu vurguladığımızda, simgesel varlığın sınırları içinde yer alan sanatın da 'Gerçek'ten başka olduğunu belirtmemiz doğru olacaktır. Gerçek olanı perdeleyen bir başka oluşum öyleyse günümüz sanatının gerçekliğini oluşturmakta, sanat kurumları ile beraber kendi gerçekliğinin tek gerçek olduğu yanılması dayatmaktadır. Çağdaş sanatın kurumlara olan bağımlılığı bu yanılmanın dışına çıkılmamasını garanti altına almaktadır. Günümüzde bir adayın sanat eseri statüsü kazanması sanat kurumlarından başka bir yerde belirlenmemektedir.

Makalede tartışmaya açılan ve incelenen konu gerçek olduğunu belirttiğimiz sanatın hangi durumlarda yukarıda bahsedilen perdelemekten sıyrılarak görünür olduğudur. Sanat hiç kuşku yok ki tarihsel bir süreç içinde performanslarımıza bağlı olarak oluşum ve gelişim göstermiştir ve bizler neyin sanat olduğunu naif varlığımız ile sezebiliriz, gelgelelim bu belirlenim özellikle modern dönemde kurumların ve sanat dünyasının inisiyatifine bırakılmıştır. Sistemin kontrolünde sanat onu bilen otoritenin ne olduğunu belirlediği bir şeydir ve bu şey otoritenin

varlığının da garantisi olmaktadır. Halbuki sanat performatifliğe bağlıdır, tarihsel bir akışın içinde belirlenir ve bilmek (ve öğrenmek) gerektirmez.

Bu parçalanmanın getirdiği gerilim içinde tecrübe ettiğimiz sanat tarih boyunca birçok gerillavari girişimler ile gerçeğin alanına çekilmeye çalışılsa da sistem bir şekilde bu bozucu tavırları kendi sınırları içerisinde alarak uysallaştırmayı başarmıştır. Bu sebeple sanatın acemi olanına yönelmesi, aktivist tavırların yinelenmemesi ve piyasa (ve diğer sistem aygıtları) ile olan bağının koparılması gerekmektedir. Bağ sanat kurumları aracılığı ve mülkiyet sistemi ile kurulmuştur, öyleyse gerilla sanatçının hedef tahtasında sanat kurumları ve mülkiyet sistemi olmaktadır.

Dilin ve dilin alanında çalışan egemen sistemlerin etkin olduğu bir işleyiş içerisinde gerçekleşen gerilla tavrı, önünde sonunda gücünü yitirmekte ve yuvarlanan bir kartopu misali sistemin güçlenerek büyümesine sebep olmaktadır. Öyleyse gerilla tutumun esas hedefi sistemin işlediği alanı bozmak olmalıdır ve bu alan dil ve yerleşik kültür alanıdır. Çokluğun işlediği bir platform, yerleşik kültür alanının dışılığını ifade etmektedir. Çoklu platformlarda dilin egemenliğinden ve yönlendiriciliğinden bağımsız, ereği tarihsel akışta ve performatifliğin belirleniminde olan aidiyetsiz bir sanat kavrayışı tecrübe edilir olmaktadır. Antropolojik olgunlaşmanın karşılığına sıkıştırılmamış, başlayıp biten anlık varlıklarda sezilen, gelişen ve başkalaşıma açık sanat, sanatın tarihsel akışına tekrar yönelmek, diğer bir deyişle gerçek ile buluşmak olarak anlaşılmalıdır.

Çağdaş sanat yaklaşımları ve uygulamalarında gördüğümüz karşıtlık, makalede örnekler üzerinden de incelendiği üzere görüldüğü gibi esas anlamını zaman içinde yitirmiş ve günümüze özgü bir sanat eseri oluşturma ve statü kazanma stratejisine dönüşmüştür. Simgesel sanat sistemi karşıtlık tavrını bir tanıma oturtarak sınırlandırmış ve bu sınırdan çalıştırılan hali ile karşıtlığı, günümüzde hoşgörü ile karşılıyor olmuştur. Modernizm'in yıkıcı karşıtlığı çağdaş dönemde, yıkmak için yola çıktığı sanatın uysallaştırılmış bir mekanizmasına dönüşmüştür. Makalenin eleştirdiği ve tespit ettiği çağdaş sanatın, esasından kopmuş karşıtlık halidir.

8. TERİMCE

8.1. Avangart veya Tarihsel Avangart

Özellikle 20. Yüzyılın ilk yarısında, Avrupa merkezli olarak gördüğümüz, akademizm ve klasik sanat kültürü karşıtlığı üzerine kurulu tavrın ve pratiğin sanat alanında yer alan kavramı olarak anlaşılmalı ve makalede kullanılmıştır. Terim kendi başına bir akım veya Dada ve Sürealizm gibi akımların da temel aldığı sanat anlayışı olarak kullanılmıştır. Yenilikçi ve öncü özellikler taşımaktadır ama bu iki özelliğe indirgenemez.

8.2. Neo-Avangart

20. Yüzyılın ikinci yarısında, özellikle Amerika kıtası ve Avrupa merkezli olarak gördüğümüz Pop, Fluxus, Minimalizm, Land Art veya Yeni-Kavramsal yaklaşımları ifade eden terim olarak makale kapsamında kullanılmıştır.

8.3. Antagonizm

Egemen sistemin baskısı ve kural koyuculuğuna karşıtlık, sistem karşıtlığı olarak makale kapsamında kullanılmıştır.

8.4. Karşı Sanat

Yerleşik, egemen sanat anlayışına karşıtlık, sanat sistemine, sanat kurumlarına ve sanat iktidar yapılanmasına ve bu yapılanmanın dayattığı sanat pratiğine ve sunum kanallarına karşı diğer bir deyişle kurulu yapılanmaya uymayı reddeden sanat anlayışı ve pratiği olarak makale kapsamında kullanılmıştır. Belli bir döneme ve coğrafyaya ait değil ama evrensel bir terim olarak anlaşılmaktadır.

8.5. Eleştirel Sanat

Terim makale kapsamında, sanat sisteminin ve kurumlarının işleyişine eleştirel yaklaşımı ve sistemin tanımladığı sanat anlayışını sorgulamayı gerektiren sanat pratiği ve tavrı olarak kullanılmıştır. Eleştirel sanat aynı zamanda toplumsal sistemlerin de sorgulanmasını gerektiren çalışmalar olarak görülmektedir, fakat bu tür çalışmaların bir sanat eseri olarak sunulması da esasında sanatın ne olduğu sorgulamasının yapılmasını gerektirir.

8.6. Gerilla Sanat

Makale kapsamında, sistem yıkıcı ve agresif sanatsal girişimler olarak anlaşılmaktadır. Sanat iktidar yapılanmasına karşı, bu yapılanmanın koyduğu kuralların dışında kalan yöntemler ile bu yapılanmasının öteki olarak işaretlediği alanlarda gerçekleştirilen sanat faaliyetleri diğer bir deyişle gayri nizami sanat faaliyetleri olarak kullanılmıştır.

8.7. Sanat Dünyası

Terim Arthur Danto'nun literatüründen ödünç alınmıştır. Makale kapsamında sanatçıdan başlayarak seyirciye kadar sanat aleminin her unsurunu kapsayan sanat evreni olarak kullanılmıştır.

8.8. Çokluk

Terim Baruch Spinoza, Paolo Virno Michael Hardt ve Antonio Negri gibi felsefecilerin literatüründen ödünç alınmıştır. Makalede sanat alanında oluşan, aidiyet bağlarından kurtulmuş doğal biraradalığın aktif hareketlenmeleri ve paylaşımları anlamı ile makale kapsamında kullanılmıştır.

8.9. Dekadans

Makalede, statüko ile gelen çökme, zaman içinde yaşanan bozulma, yozlaşma, gücünü yitirme anlamında kullanılmıştır. Göreceli bir kavram olarak anlaşılmaktadır.

8.10. Yapısöküm

Dil ve dilin sınırlandığı alanının yazar ve sanatçıların geliştirdikleri bazı stratejiler ile bozuma uğratılması ve dilin alanına girildiğinde tabi olunan hazır yasanın iptal edilmesi girişimi olarak anlaşılmaktadır. Dilin kural koyuculuğunu, 'Baba'nın hazır, verili yasasının kısıtlamalarını bozmak ve bu sınırlandırılmış alanın dışında kalanı işaret eden tavrı ve pratiği tanımlayan kavram olarak makalede kullanılmıştır.

KAYNAKÇA

- Baudrillard, Jean. (2012a). Sanat Komplosu. (E. Gen & I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2016). Simülakrlar ve Simülasyon. (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2012b). Kusursuz Cinayet. (N. Sevil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2011). İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik. O. Adanır (Çev.). Kusursuz Cinayet. 11-27. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bishop, Claire. (2018). Yapay Cehennemler. (M. Haydaroğlu, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Calinescu, Matei. (2010). Modernliğin Beş Yüzü. (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Carrol, Noel. (2016). Sanat Felsefesi. (G. K. Tirkeş, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Greenberg, Clement. (1939). Avangart ve Kitsch. Charles Harrison & Paul Wood (ed.). Sanat ve Kuram 1900-2000. 577-588. (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları. (2005).
- Artun, Ali. (2004). Kuramda Avangartlar ve Bürger 'in Avangart Kuramı (Bürger, Peter. Avangart Kuramı sunuş yazısı). İstanbul: İletişim Yayınları.

İnternet Kaynakçası

- Moorhouse, Paul. (2005). And The Word Was Made Art, John Latham. *Tate*. Erişim: 09.02.2022. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-5-autumn-2005/and-word-was-made-art>
- Kirsten Mairead, Gill. (2019). Group Material, Democracy, 1988-89. *Dia Art*. Erişim: 01.02.2022. <https://www.diaart.blog/home/groupmaterialdemocracy>
- Wikiart. Erişim: 23.01.2022. <https://t.ly/Gw2D>
- Wikipedia. Erişim: 19.12.2021. [https://en.wikipedia.org/wiki/Comedian_\(artwork\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Comedian_(artwork))
- Moma. Erişim: 10.01.2022. <https://www.moma.org/collection/works/81529>
- Wikipedia. Erişim: 11.12.2021. https://en.wikipedia.org/wiki/Gran_Fury
- Dia Art. Erişim: 22.11.2021. <https://www.diaart.blog/home/groupmaterialdemocracy>
- Themoscowntimes. Erişim: 17.01.2022. <https://t.ly/CRJk>
- Abebooks. Erişim: 10.12.2021. <https://t.ly/ckzg>
- Wikiart. Erişim: 23.11.2021. <https://t.ly/Gw2D>
- Widewalls. Erişim: 09.01.2022. <https://www.widewalls.ch/magazine/dada-poetry>