



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı

İLİŞKİSELLİK BAĞLAMINDA YENİ ARAYIŞLAR

Burçin nal

Sanatta Yeterlik Sanat alıŐması Raporu

Ankara, 2013

İLİŞKİSELLİK BAĞLAMINDA YENİ ARAYIŞLAR

Burçin Ünal

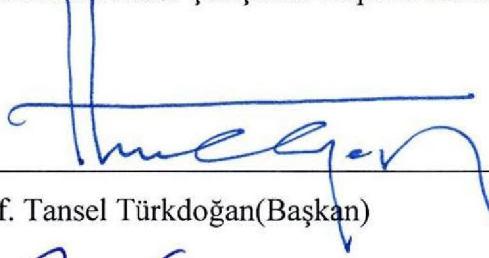
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2013

KABUL VE ONAY

Burçin Ünal tarafından hazırlanan “İlişkiselik Bağlamında Yeni Arayışlar” başlıklı bu çalışma, 25.09.2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



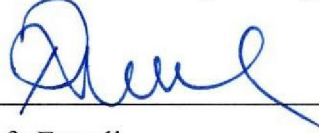
Prof. Tansel Türkdöğen(Başkan)



Prof. Turhan Çetin(Danışman)



Prof. Mümtaz Demirkalp



Prof. Refa Emrali



Doç. A.Sibel Kedik

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev BERKİ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

25.09.2013



Burçin Ünal

ÖZET

ÜNAL, Burçin. İlişkisellik Bağlamında Yeni Arayışlar, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2013

Bu çalışma ana hatları ile, 1990 ve sonrası dönemde ilişkisel sanat bağlamında; izleyicinin uygulamaya dahil edildiği çağdaş sanat pratikleri ve projelerinin yaygın bir üretim modeli haline gelmesinin altında yatan oluşumları, sebepleri ve sorunları irdelemek/açıklamak üzerine yoğunlaşmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde deneyimleme, etkileşim ve katılım adı altında gerçekleştirilen ‘ilişkisellik’ tanımlamaları için sıklıkla başvurulan dönem olarak 1960 sanat hareketleri ile Bourriaud tarafından, ‘ilişkisel sanat’ adıyla tanımlanan 1990 ve sonrasındaki sanat oluşumları arasındaki etkileşimler, benzerlikler ve kavramlara açıklık getirilmiştir.

İkinci bölümde izleyici, sanatçı ve yapıt arasındaki etkileşim, çalışmalarını yapılandıran yaklaşımlar; uygulamaların, ilişkili teori ve tarihsel yapılanmanın neresinde konumlandırıldığı ve edindiği problematiği ile ele alınıp, irdelenmiştir.

Üçüncü ve son bölümde ise uygulamalar; izleyiciyi katılımcı konumuna taşıyan, ilişkiselliğe dayalı yeni ifade olanakları yaratması bağlamında ele alınarak, değerlendirilmiştir. Bu çerçevede elde edilen değerlendirme verilerinin-bir sonraki-yeni uygulamalar ve kuramsal yapılanmalara olanak sağlaması ve yeni bir izlekte var olması hedeflenmektedir.

Anahtar Sözcükler

İlişkisel Sanat, İlişkisel Form, İlişkisellik, İzleyici/Katılımcı, Açık Alan

ABSTRACT

ÜNAL, Burçin. *New Pursuits in the Context of Relationality, Report of Proficiency in Art*, Ankara, 2013

This study, basically, focuses on the events, reasons and problems behind why contemporary art practices and projects that involve viewer into the process became a widespread creation model in 1990 and after.

In the first chapter, interactions, similarities and concepts between 1960's art movements, an era often referred for describing 'relationality' in the context of experiment, interaction and participation, and art events during 1990 and after that is defined as 'relational art' by Bourriaud are clarified.

In the second chapter, interaction between the viewer, work and artist, approaches shaped works, question of where to place the works within the frame of related theory and historical structure and its problematique are addressed and examined.

In the third and last chapter, works are examined in the context of creating new ways of expression based on relationality that carry the viewer to participator. It is aimed that the data gathered within this scope would open new possibilities for latter projects and conceptual settlements and would exist in a new theme.

Key Words

Relational Art, Relational Form, Relationality, Viewer/Participator, Open Space

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
KISALTMALAR DİZİNİ	vi
RESİMLER DİZİNİ	vii
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM	3
ÇALIŞMANIN TEMEL OLGU VE TANIMLARI	3
1.1. İlişkisel Sanat/ Estetik.....	3
1.2. İlişkisel Form ve Varoluş Amacı.....	11
2.BÖLÜM	15
İLİŞKİSELLİK BAĞLAMINDA SANAT VE SORUNLARI	15
2.1. ‘Bir Şey’in Yerine ‘Başka Bir Şey’: Bağlam Sorunu.....	15
2.2. Günümüz Sanatında Sanatçı ve İzleyicinin Değişen Rolü	21
2.3. Anonimleşme ve Özgünlük Sorunu.....	27
3. BÖLÜM	32
UYGULAMA SÜRECİNDE YAKLAŞIM, STRATEJİ VE KURGULAR	32
3.1.“Ben Yerine “Biz” Demek İçin İyi Bir Sebep	32
3.2. “Kendi Alanını Terk” ve “Diğeri ile Uzlaşma	36
3.3. Açık Alan/Açık Yapıt	42
SONUÇ	58
KAYNAKÇA	61
ÖZGEÇMİŞ	66

KISALTMALAR DİZİNİ

ABD	:	Amerika Birleşik Devletleri
A.g.k.	:	Adı geçen kitap
A.g.m.	:	Adı geçen makale
Ed.	:	Editör(ler)
Çev.	:	Çeviren(ler)
S.	:	Sayfa
Yay.	:	Yayınları

RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1: Allan Kaprow, “6 Bölüm, 18 Oluşum”, 1952
- Resim 2: “6 Bölüm, 18 Oluşum”, Detay
- Resim 3: Wolf Vostell, “Hadise”, 1965
- Resim 4: Christo&Jean-Claude, Demir Perde, 1962
- Resim 5: Liam Gillick, “100 cm Margin Time Board”, 1992- 2012
- Resim 6 : Thomas Hirschhorn, “Çok Çok – Daha Daha”, 2010
- Resim 7 : Damien Hirst, “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Maddi İmkânsızlığı”, 1991
- Resim 8 : Felix Gonzalez Torres, “İsimsiz(Ross’un Portresi)”, 1991
- Resim 9 : Rirkrit Tiravanija, “ İsimsiz(Bedava)”, 1992
- Resim 10 : Hans Hemmert, “Seviye”, 1997
- Resim 11 : Jens Haaning, “Türkçe Şakalar, 1994
- Resim 12: Jenny Holzer, “Beni İstediklerimden Koruyun”, 1988
- Resim 13: Burçin Ünal, “Faili Meçhul”, 2011
- Resim 14: “Faili Meçhul”(Detay), 2011
- Resim 15: Burçin Ünal, “Birden#I”, 2011
- Resim 16: “Birden#I”(Detay), 2011
- Resim 17-18-19-20-21-22: Burçin Ünal, “3. Tekil Şahıs Aracılığıyla”, 2011
- Resim 23: Marina Abramoviç, “Sanatçı Aramızda, 2010
- Resim 24 : “Sanatçı Aramızda”(Detay)
- Resim 25 : Burçin Ünal, “3. Tekil Şahıs’a”, 2013
- Resim 26: “Başkası Adına Kendine Telkin”, 2011-2012
- Resim 27-28-29 : “Everything is Ok”, 2011-12
- Resim 30-31-32-33 : “I was here”, 2012
- Resim 34-35-36-37-38-39 : “Uyumuyorum”, 2012
- Resim 40-41: “Açık Yapıt#I”, 2012
- Resim 42-43-44-45-46: “Açık Yapıt#II”, 2012
- Resim 47-48: “Yazıyor Yazıyor”, 2013
- Resim 49-50-51 : “ Az Sonra Olacaklardan Habersiz I”, 2013
- Resim 52: “Az Sonra Olacaklardan Habersiz II”, 2013
- Resim 53-54 :“ Az Sonra Olacaklardan Habersiz III”, 2013
- Resim 55-56 : “Matem”, 2013
- Resim 57 : “Askıda”, 2013
- Resim 58-59 : “Bende İstiyorum”, 2013

GİRİŞ

1990'lı yıllarda sosyal yapılanmaya dair arayışların artması ve bunun sonucunda bireyler arası sosyal sınırlılıkların alternatif teknolojik modeller sayesinde daha hızlı ve etkileşimli iletişime olanak sağlaması 'ilişki kurma/yürütme' şekillerinde de birtakım farklılıkların görülmesinde etkili olmuştur. Bu anlamda ilişki yapılanmalarının tanımlanabilir tarafında; her bireyin kendi için daha görünür, önemli ve daha özelde olabilmeye, çevresini sadece ilişkide olmak istediği şeylerle yeniden düzenleyebilme düşüncesi ağırlık kazanmıştır. Gündelik hayatta halihazırda her şeyin birbiriyle ilişkili, etkileşimli olduğu göz önünde bulundurulsa da, çalışmada bahsedilen "ilişkisellik" kavramını, tüm bunların ötesinde bir yaşayış/algılayış türevinin formel(biçimsel) yapılanması olarak değerlendirmek yerinde olur. Bu yapılanmayı açık etmek aynı zamanda, 1990 ve sonrası birçok çağdaş sanat yapıtı/projesinin tercih edilir ve yaygın şekilde 'ilişkisellik' odaklı olması nedenlerine de ışık tutacaktır.

Sanatta 'ilişkisellik' kavramı, bu alanda araştırma ve yayımları olan Nicolas Bourriaud'nun , "Esthetique Relationelle /İlişkisel Estetik(2005)" isimli kitabı ile tanımlı bir hal almış, aynı zamanda bu anlamda ilişkisel sanat, ilişkisel estetik, ilişkisel form kavramlarının sanat gündeminde yer almasında rol oynamıştır.

Sanatsal eylem olarak 'ilişkisellik', sınırları tam olarak çizilemeyen açık uçlu bir yapılanma üzerinden temellenir. Bu tür kurgularda, sanatçının bir oyun kurucu edasıyla, çalışmanın kalbine merak, ortaklık ve tanıdıklık hissine temellenen cezbediciliği, hatta azmettiriciliği koyarak, çalışma üzerindeki kendi hâkimiyetini izleyiciye devretmesi izleyiciye açık çek sunmak gibi riskli bir durumu da beraberinde getirir. Çünkü bu durum bir şekilde, izleyicinin genelleştirdiği doğruları, ezberleri, keyfi tavırları çalışmaya nakletmesine izin vermek anlamına gelir. Özellikle de kurguda, müdahale ve katılımın sınırları belirtilmemişse izleyicinin çalışmaya ne şekilde ve derecede katılacağı, nerede duracağı belirsiz bir hal alabilir. Diğer yandan ise; genel çerçevede ilişkiselliği, katılımı ön plana çıkaran tüm uygulamaların zamanla birbirine benzeyerek, birbirinin tekrarı gibi görünen kısır bir döngüye dönüşüp dönüşmeyeceği gibi sorulara kapı aralar. Bu sebeple çoğu sanatçı kurgunun istenilen bağlamın dışına taşmaması için birtakım kuralları, önerileri, sezinletmeleri kurgu dâhilinde belirtir. Yani, diğer bir

deyişle; izleyici ile ortak, ilişkisel yeni bir dil alanında var olma çabası, kurgunun saklı planını elinde tutan sanatçının uygulamalarındaki yaklaşımları ile ilişkiselliğin-o-tahmin edilemez, rastlantısal ve tüm sürprizlerini kucaklayan yapısının nasıl uzlaşacağı üzerine kurulu ilerler.

1.BÖLÜM

ÇALIŞMANIN TEMEL OLGU VE TANIMLARI

1.1. İLİŞKİSEL SANAT/ESTETİK

İlişkisel sanat söz konusu olduğunda-geçmişe dönük şekilde-özellikle 1960'lı yıllara tarihlenen bir rota belirlenir. Bunun sebebi, 60'lı yılların izleyicinin fiziki olarak iştirak edebildiği, deneyimleyebildiği sanat pratikleri/hareketlerini içeren katılımcı, performatif oluşumların yoğunluklu bir şekilde ön plana çıktığı dönem olmasıdır. Fakat tüm bu oluşumları bulunduğu dönem ve bağlam ilişkisini göz ardı ederek 'ilişkisel sanat' kategorisine dâhil etmek çoğu zaman hatalı ve/ya eksik bir değerlendirmeyi de beraberinde getirir. Çünkü bu konuda, başta zaman faktörü olmakla birlikte o döneme ait yapıt, yaklaşım ve oluşumların analizini yapacak ilgili önermeler, yeni-meşru-kuramsal bir çerçeve bulunmamaktadır. Aynı şekilde konuya ilişkin sorunu ya da gerekliliği 'bu yapıtların varoluş tanımlamalarını, altmışlı yılların sanat tarihsel yaklaşımları ardına sığınmaktan vazgeçerek nasıl açıklamalı' şeklindeki muhtemel soruna ilişkin çözüm de Bourriaud'nun "İlişkisel Estetik" kitabını oluşturma gereklilikleri arasında yer almış olabilir. İlişkisel estetik, ilişkisel sanat bağlamında oluşturulan çalışmalara ne tür ölçütlerle yaklaşılması gerektiğini tanımlarken, bu tür çalışmaların var olduğu uzam ise; sanata dair özelleştirilmiş mekânlar yerine, özneler arası karşılaşmalara en etkili olanağı sunacak alanları önerir. Bu anlamda gündelik yaşam sınırlarının sanat içinde erimesi gerektiğine inanan 1960 ruhu ile, 1990'ların ilişkiselliği ön plana çıkararak alternatif yöntem ve yaklaşımları arasında benzerlikler görülebilir. Ancak benzerliklerin bu dönemlerde meydana gelen sosyo-kültürel anlayış ve düşünüş şeklindeki değişiklikler, toplumsal düzenin tarihsel seyri, benzer yaklaşım ve örnekler bakımından ele alarak, incelenmesi 1990 sanatını, 1960'lı yıllardaki çalışmaların ardılı olarak karıştırılmasına neden olan etkenleri anlamak adına önemli bir rol üstlenir.

1960'lı yıllarda toplumsal olaylarda yaşanan yoğun süreçlerin ardıl izleri sosyo-kültürel düzeyde olduğu kadar alternatif ifade şekillerinin kamusal alana taşınması,

kamusal alanların, caddelerin, sokakların bağımsız sanat, konuşma, gösteri, eylem alanlarına dönüşmesinde etkili olmuştur. Bu sebeple, ‘kamusal alan’ tabirini bir kavram, uzam olarak netleştirme, tanımlama çabalarının da bu döneme denk gelmesi tesadüf değildir.

Kamusal alan tabirinin netleştirilmiş ilk tanımı,1962 yılında, Jürgen Habermas¹ tarafından yapılmıştır. Habermas’ın tanımlaması ile kamusal alan; kamuoyunun içinde olduğu, özerk politikanın ve onun matrisi olan kültürün üretildiği tüm mekânları kapsarken, Etienne Balibar için ‘evrensel siyaset hakkı’ denilen şeyi, yani herkesin toplumsal düzeni hem kurma hem de tehlikeye atma hakkını kullanılabilir hale getirir². Kamusal alanların duygu/düşünce aktarımı, protesto, gösteri, eylem yapma, toplumsal hareketler için en etkili zemini oluşturma, yeni yapılanmalara olanak sağlayan dönüştürücü yapıya sahip olması kadar, kullanımından doğan zararlarla aşırı tahribata uğraması da söz konusudur. 1960’lı yıllara damgasını vuran kamuya açık alanların etkili olarak kullanımı ve yeni etkileşimlerin yaygınlaşmasında başrol oynayan ‘öğrenci hareketi’-genel ifadeyle-‘68 Olayları’ olarak tabir edilen kitlesel hareket baş sırada gelmektedir.

Başlangıçta, Fransa’daki olaylara kıyasla ABD ve Almanya’ da daha güçlü şekilde kendini hissettiren Öğrenci Hareketi’nin ilk nedenleri; üniversitelerde Vietnam savaşının reddi, ırksal, cinsel ayrımcılığa, geleneksel dayatmalara ve egemen güçlerin otoriter, baskıcı tavırlarına karşı bir başkaldırı niteliğindedir³. İşçi sınıflarının direnişi ve öğrenci gruplarının yanında yer almasıyla genişleyen etki alanı, sonrasında birçok Avrupa ülkesinde de farklı yerel, ulusal hatta uluslar arası nedenlere bağlı olarak benzer eylemlerin gerçekleşmesine neden olmuştur. Hareketin başlangıç tanımlamaları arasında yaygın olarak; “hayatın sermaye yasası tarafından topyekûn istilasına karşı duran geleneksel otorite biçimlerinin yok edilmesi⁴” yer almaktaydı. Diğer yandan hareketin kritiğinde ise “öğrenci muhalefeti yöntemlerinin naif ve hedonist olması nedeniyle

¹ Jürgen Habermas (d. 18 Haziran 1929, Düsseldorf) Alman felsefeci, sosyolog ve siyaset bilimci. Eleştirel kuram ve Amerikan pragmatizmi geleneğine mensuptur. Kuramında temellendirdiği kamusal alan (public sphere) kavramı ve iletişimsel eylemin pragmatizmi ile tanınır (http://www.felsefe.gen.tr/jurgen_habermas_kimdir.asp).

² ÜNAL, Burçin. “*Kamusal Alanda Sanat ve Tarihi Belgeleme*”, IX. Ulusal Sanat Sempozyumu “Kamusal Alanda Sanat”, 18-20 Kasım 2009 Bildiriler Kitabı, Ankara: Hacettepe Üniversitesi GSF Yay., s.255

³ Detaylı bilgi için bkz. <http://tr.internationalism.org/icconline/1968/01>

⁴ RANCIÉRE, Jacques., *Özgürleşen Seyirci* (Çev. E. Burak ŞAMAN), İstanbul:Metis Yay., 2009,s.38

aslında ‘oyun’un özgürlük anlayışı ile Guy Debord’un ardılı Fransız aydınlarının deyimiyle ‘gösteri toplumundaki ticarileşmiş eğlence biçimlerini’ karşılaştıran düşünce biçimlerinden beslendiği”⁵ görüşü yer almaktaydı. Clark, daha erken bir tarihte-1920’li yıllarda-Gerçeküstücülerin oyun biçiminde, politik duruş adına gerçekleştirdikleri absürd ve anlamsız bir takım eylemin kapitalist ekonominin yararlılığı tarafından kullanılmadığına dikkat çekerken, bu geleneğin, 1957’de kurulan Situationist International(Durumcu Enternasyonal) ile yeniden ele alındığını ve Mayıs 1968 Olayları’yla doruğa ulaştığından bahseder.

“Situationistler, Marx’ın kapitalizmin koşulları içerisinde emeklerini satarak metalaşan insanların konumu olarak tanımladığı “meta fetişizmi” teorisinden yola çıkmış ancak vurguyu üretimin yarattığı etkiden kitlesel tüketimin etkilerine yönlendirmiştir. Situationistler kitle-kültürü tüketiciliğinin “gösterileri”, zorla kabul ettirdiği uysal eğlence biçimleri ve içi boş zevk bağımlılıkları ile geleneksel toplumsal ilişkilerin samimiyetini erozyona uğrattığını savunmuşlardır.”⁶

Bourriaud ise Sitüasyonist Enternasyonel ve ‘inşa edilmiş konumlar’ndan; ‘oyun’- ‘gösteri’ ikircikliğini; Hubert Damisch’in, ‘sanatın sonu’ kuramlarının ‘oyunun sonu’ ve ‘gösterinin sonu’ ile korkunç bir şekilde karıştırıldığı görüşünden referansla bahseder. Toplumsal içeriğin köklü bir değişime uğradığında, oyunun-tartışmasız-yeni bir gösteri başlatacağını, kurulan/eleştirilen sisteme göre oyunun ve oyuncuların durmadan yenileceğinden, bunun da ele aldığı konu olarak insanlar arası oyunun kolayca kaçarak ‘sanat’ denilen şeyin çerçevesini aştığını savunur. Bu bağlamda Debord’un onlarda sanatsal bir özellik olmadığını yadsımasına, hatta tersine günlük yaşamdaki bir devrim sonucu ‘sanatın aşılması’ olarak görmesine rağmen Sitüasyonist Enternasyonel’in göklere çıkardığı ‘inşa edilmiş konumlar’ını, bu oyuna dahil eder. Diğer yandan ise Bourriaud ilişkisel sanatı değerlendirirken; izleyiciyi çalışmanın içine çeken oyunsal yapısının bir kökenin, yönelimin işaret ettiği bir sanat kuramı değil-yeni bir form kuramı olarak-yaslanmış olduğu estetik ölçütün materyalist geleneğe dahil olduğuna değinir. Fakat burada bahsi geçen materyalist gelenek, yapıtları ekonomik terimlerle okumaya dayanan dar bir çerçevede değildir. Louis Althusser’in tanımladığı haliyle ‘karşılaşma materyalizmi’ ya da ‘rastlantısal materyalizm’ olduğu şeklindedir. Bu materyalizmin çıkış noktası ise dünyanın olumsuzluğuna dayanır, yani dünyanın

⁵ CLARK, Toby., *Sanat ve Propaganda*(Çev. Esin HOŞSUCU), İstanbul:Ayrıntı Yay.2004,s.185

⁶ CLARK, Toby., Ag.k. s.186

kendinden önce varoluş kökeni, anlamı ya da gelecek için amaç belirleyen bir tavrı olmadığına⁷. İlişkisel sanat yapıtları bu anlamda-hep-şimdiki zamanda vuku bulur, yapıtlar davetkâr, kendin-yapçı yaklaşımlarla bireye kendi evrenlerini dışa açma imkânı sunar tıpkı 1960’lı yılların öncül örneklerinde(Gösteri, Happening) görüldüğü gibi. Ancak 60’lı yılların bu tür sanat yapıtları ile 90’lı yılların yapıtlarının benzerliğine ilişkin genel görüşe karşıt olarak, Bourriaud da, 90’lı yapıtların 60’lı yıllardaki yapıtlar kadar siyasi olduğunu iddia etmesine rağmen var oluş amaçları bakımından farklılıklar olduğu konusunda ısrarcıdır;

“Onun gözünde temel fark, toplumsal değişime yönelik tavırdaki kaymadır: Bugünün sanatçıları “ütopyacı” bir gündemden sadece bugün ve şimdi için geçici çözümler bulmakla uğraşıyorlar; çevrelerini değiştirmeye kalkışmaktansa sadece “dünyada daha iyi bir şekilde ikamet etmeyi öğreniyorlar”; gelecekteki bir ütopyayı beklemektense bu sanat şimdide işleyen “mikrotopyalar” kuruyor.[...]Bourriaud bu kendinyapçı, mikrotopyacı değerler düzenini, ilişkisel estetiğin esas siyasi anlam ve önemi olarak algılıyor.”⁸

Kuşkusuz 1960’lı yıllara doğru izleyicinin duyusal, mekânsal algı alanına yoğunlaşan kurguların, 60 ve sonrası dönemde muhalif sanat ifadeleriyle kolektif bir aralığa taşındığı, mekânsal dönüşümde tercihlerin daha çok dış mekân kurgularına kaydığı görülür. Konuya açıklık kazandırmak adına 60’lara doğru öne çıkan Happening ve Gösteri sanatı ile 60’larda başta ABD olmak üzere Avrupa’da öne çıkan Fluxus gibi serbest yapıya sahip, protest sanat yaklaşımlarını ve örneklerini incelemek yararlı olabilir.

1960’lı yıllara doğru toplumun düşünsel yapılanmadaki değişiklikleri ve yarattığı etki alanı, sanat hareketlerine de yansımıştır. Bu dönemde sanatsal varoluşun galeri, müze ve belirli sanat kurumlarının dışına taşması ile Happening(Oluşumlar) ve Gösteri sanatının belirgin bir şekilde ön plana çıktığı, sanatın bireyle etkileşimin üst seviyeye taşındığı görülür. Gösteri sanatı, izleyici kitlesi önünde canlı olarak gerçekleştirildiğinden yüksek oranda etkileşim yaratmakta, Oluşumlar ise izleyici ile etkili iletişimin eyleme dayalı olduğu-o an’a özgü-planlamalar üzerinden gerçekleşmekte ve tekrarlanabilmekteydi. 1960’lı yıllarda izleyici katılımı ile oluşan sanat yapıtlarının yaratıcı sürecine katkıda

⁷ BOURRIAUD, Nicolas., *A.g.k.*, s.28-29

⁸ BISHOP, Claire., “*Antagonizma ve İlişkisel Estetik*” (Çev. Nazım DİKBAŞ). *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları*, Ed. Pelin TAN, Sezgin BOYNIK, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay 193.2007, s. 33

bulunan en önemli sanat yapıtı John Cage'in '4'33"'(ilk performansı 1952, NY) isimli, üç bölümden oluşan müzik yapıtı '4'33" lük sessizlik' olarak da bilinir. Yapıt tek bir notanın bile çalınmadığı, nota kağıtlarını çevirme ve her bölüm için kronometre eşliğinde piyano kapağını sembolik olarak açıp kapatma performansı eşliğinde sadece dinleyicilerin çıkardığı ve çevredeki sesler bütününden oluşan bir sanat yapıtıdır.⁹

Oluşumlar'ın önde gelen isimlerinden ABD'li sanatçı Allan Kaprow içinse izleyici, işin vazgeçilmez parçasıdır. John Cage'in deneysel müzik derslerinden etkilenen Kaprow, Reuben Galerisi'nde gerçekleştirdiği "6 Bölüm, 18 Oluşum"(Resim 1-2) isimli projesiyle izleyici katılımına dayalı gerçekleştirdiği ilk oluşumunu hayata geçirmiştir.



Resim 1. Allan Kaprow, "6 Bölüm, 18 Oluşum", Reuben Galerisi, New York, 1952



Resim 2. "6 Bölüm, 18 Oluşum", Detay

"Kurgudaki her bölüm üç oluşum içerip başlangıç ve bitişlerinde çan sesi eşliğinde işaret verilir. Kurgunun eşzamanlı gerçekleşmesi için her izleyiciye program talimat kartları verilmiş ve izleyiciler bu talimatları sırası ile yerine getirmiştir(Schimmel 1998:61)". Kaprow'un Oluşum'u, her izleyicide farklı duygular yaratmış, fakat tam bir yönlendirme yapılmaksızın her birim için genel kurguyu yorumlamak, anlam üretmek işi katılımcıya bırakılmıştır.

⁹ <http://www.music.princeton.edu/~carson/4'33.htm>

Gösteri ve Oluşumlar'ın kullandığı kurgulama ve sunum yöntemlerinin 60 dönemi 'muhalif sanat' diğer bir adıyla 'protest sanat' yaklaşımları için de yeni bir dil, sunum şekilleri oluşturduğu görülür. Fakat onlara nispeten, gündem içerikleri daha güçlü tavır, duruş sergilemeleri, kavramsal derinliğini toplumsal, siyasi olaylardan alması yönünde belirgin bir şekilde birbirlerinden ayrılır.

60'lı yıllarda muhalif sanat cephesinin ön plana çıkmasındaki en etkili olaylar başında kuşkusuz Vietnam Savaşı'nın ağır izleri ve devam eden toplumsal kaygıları gelmektedir. Bunun yanı sıra Berlin'deki öğrenci hareketleri ve 1961' de örülen Berlin Duvarı ve toplumsal etkileri, Alman Dada'nın yeniden yükselen ruhu, alternatif sanat oluşumlarının var olmasında büyük rol oynamıştır. Clark, özellikle 1958 yılında Düsseldorf'da düzenlenen büyük Dada sergisinin Fluxus adındaki yeni oluşum için itici bir güç oluşturduğu görüşündedir. Radikal Alman sanatçılar olarak da bilinen Fluxus sanatçıları arasında başta muhalif tavırlı performanslarıyla öne çıkan Joseph Beuys, Gustav Metzger ve Wolf Vostel yer almaktadır. Özellikle Vostell çalışmalarında savaş konusunu tekrar tekrar işlemiş, Beuys'un ve Amerikan Happening'lerinden yola çıkarak; bozuk araba parçalarının-kapitalist üretim ve yıkım kalıntılarının-ortasında şair, sanatçı ve izleyicilerle beraber kolektif bir yapıya dönüşen 'Hadise' performansını gerçekleştirmiştir(Resim 3). Clark, bu performanstaki en önemli şeyin; bu dönemde Woodstock gibi, bir pop-rock konserinin bile alternatif bir sosyal toplantı deneyi ve yeni sosyo-politik bilincin simgesi olarak görülmesi olduğuna dikkat çeker.¹⁰



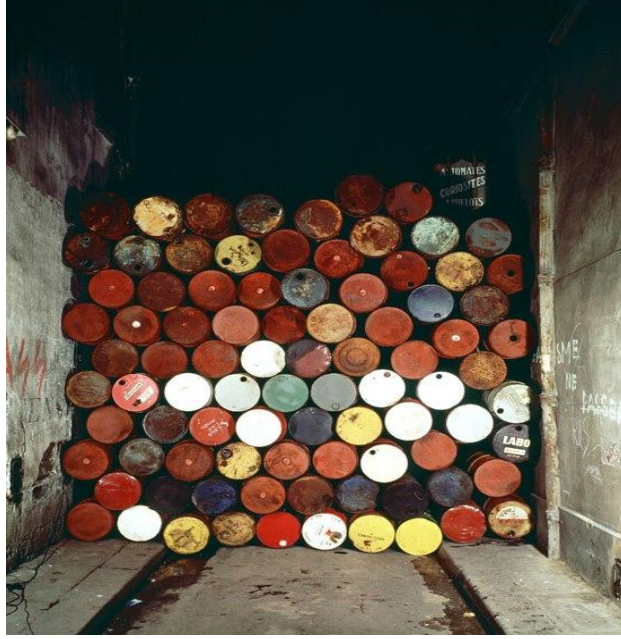
Resim 3. Wolf Vostell, "Hadise", Berlin, 1965

¹⁰ CLARK, Toby.,A.g.k., s.177-181

Bu dönem oluşumları sadece izleyicinin ve/ya farklı sanatçıların katılımını içermez; aynı zamanda politik duruşu içinde barındıran, yaşanan, çevresinde dolaşılabilen kamuya açık alanlarda da mekânsal düzenlemeler şeklinde de kendini gösterir. Bu anlamda dış mekân düzenlemeleriyle tanınan Christo ve Jean-Claude'un, 1962'deki erken dönem çalışmalarından Rideau de Fer(Demir Perde) öne çıkar(Resim 4).

“...Rideau de Fer (Demir Perde), 1961'de örülen Berlin Duvarı'na tepki olarak yapılmıştı ve yerleştirme sanatının isabetli gücünü gösteriyordu. 27 Haziran 1962 gecesi, parlak renkli 240 bidon, Rue Visconti'yi kapatacak şekildi bir barikata dönüştürüldü. Bu hem şaşırtıcı derecede güzel bir görsel eylem, hem de güçlü bir siyasal gösteri idi.”¹¹

“Demir Perde'de, Paris'in sokaklarından birine yerleştirilen petrol varilleriyle sokak bir süreliğine bloke edilmiş¹², ve insanlar o süre içinde alternatif başka yollar kullanmaya başlamıştır.



Resim 4. Christo&Jean-Claude, Demir Perde, Fransa, 1962

1960'lı yıllarda, izleyici ile etkileşimin günlük aktivitelerle birlikte sunulması deneyimleme yoluyla iletişime açık farklı alanların oluşumuna katkı sağladığı gibi sonrasında da insanlar arası etkileşimin farklı bir düzeye taşındığı 'diyalog yoluyla gelişen sanat' gibi yapıların oluşmasında etkili olmuştur. Bu yapılanmalar arasında;

¹¹ KURT, Efe Korkut, “Güncel Sanat İçinde Bir Melez İfade Alanı:Yerleştirme(Enstalasyon)”
(http://www.warholamagazine.com/?page_id=287)

¹² <http://www.e-skop.com/skopbulten/mastaba-christodan-gunumuz-firavunlarına-anit/984>

“Hélio Oiticica’nın 1960’larda samba yapmak; Adrian Piper’ın 1982-84 arasında “funk” dansı öğretmek; Tom Marioni’nin 1970’te arkadaşlarıyla bira içmek; Ian Wilson’ın 1970’lerden bu yana galerilerde yaptığı felsefe tartışmaları; gene aynı tarihlerde Joseph Beuys’un politika, estetik, metafizik ve toplumsal ilişkiler üzerine yaptığı sanatsal konuşmalar; Martha Rosler’in 1973’te bir garajda gerçekleştirdiği satış; Allen Ruppersberg’in 1969’da başka sanatçılarla (Daniel Spoerri, Gordon Matta-Clark) birlikte işlettiği kafe ile 1971’de Alighiero Boetti’yle birlikte işlettiği otel bu tür sanatsal etkinliklere örnek sayılabilir.”¹³

Toplumsal hareketliliğin sanata yansıdığı deneyim ve katılıma yönelik oluşumlara dair Nermin Saybaşı, “Deneyim ve Katılım” isimli makalesinde, Giorgio Agamben’in günümüzde deneyimlemeden tümüyle yoksun olduğumuz şeklindeki argümanından yola çıkarak, çağdaş yabancılaşmanın getirisiyle toplumsal yaşamın araçsızlaştırıldığı ve ilişkilerin mekanikleşmesinin her alandaki katılımı olanaksız kıldığının altını çizerek; bu görüşü toplumsal ve kültürel yaşamda karşı karşıya kalınan bazı temel sorularla ilişkilendirir:

“Sosyal yaşamda nasıl katılımcıya dönüşebiliriz? Kaybettiğimiz ‘jestlerimizi(gestures) nasıl yeniden kazanabiliriz? Ortaklaşa olarak nasıl kültürde etkin bir rol oynarız? Yukarıda değindiğim çağdaş dünyada deneyimin yitimi ve katılımın olanaksızlığı, Nicolas Bourriaud’nun İlişkisel Estetik(Relational Aesthetics) adlı kitabında da temel izlektir. [...] Bourriaud’nun, Felix Gonzalez-Torres, Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Liam Gillick, Philippe Parreno gibi sanatçıların sanatsal pratiğinin temel niteliği olarak gördüğü “ilişkisel sanat”, erken 1990’ların sanatsal üretim biçimi olarak bu toplumsal duruma bir karşı-tepki, bir karşı-yanıt olarak okunabilir.”¹⁴

İlişkisel Estetik ise bu anlayışa paralel olarak yeni sanat sorunlarının eskiye özgü sanat ve estetik kuram/kurallarıyla açıklanamayacak, insanlar arası ilişkiye odaklı özel yeni bir yapı oluşturur. Bu yapıyı açıklayıcı ilişkisel estetik tanımlaması “Sanat yapıtlarını, betimledikleri, ürettikleri ya da kaynaklık ettikleri insanlar arası ilişkilere dayanarak yargılamayı ifade eden estetik kuramı”¹⁵ olduğu şeklindedir. Bu çerçevede sanat çıkışı noktasını kendini ifade etme, galeri, müze ve belirli sanat kurumlarında önemli sergilerle/sergilerde hayat bulmak yerine, insan ilişkileri-etkileşim odaklı-sosyalleşme alanı ile ‘işleyen bir sürece’ işaret eder. Bu süreç yaşayan, çoğalan, performatif yani hareket eden ve harekete geçirendir. Kesin sınırları olmaktan-tam anlamıyla tek bir şeye işaret etmekten-daha çok, var olduktan sonra ne tür tepkimelere gireceği ve sunacağı yeni kullanım/dolaşım olanakları ile ilgilidir.

¹³ ATAKAN, Nancy, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, İstanbul: Karakalem Kitabevi Yay.,2008, s.135

¹⁴ SAYBAŞILI, Nermin., “*Deneyim ve Katılım*”, *Katılımcı Sanat*(Ed. HAYDAROĞLU, Mine), İstanbul: Sanat Dünyamız Kültür Sanat Dergisi Güz/Sayı 96, 2005, s.214

¹⁵ BOURRIAUD, Nicolas.,A.g.k., s.175

Stewart Martin, “Critique of Relational Aesthetics(İlişkisel Estetiğin Eleştirisi)” isimli makalesinde, Bourriaud’nun görüşüne referansla doksanların sanatındaki yeniliğin, herhangi bir stil, tema veya ikonografi değil, insanlar arası ilişki alanında faaliyet gösteren gerçekliğe yoğunlaşması ve bunun yanı sıra çağdaş sanatın sosyal yapılanmasını vurgulayan bir teori olduğunu vurgular. Martin, Bourriaud’nun da tekrar tekrar sanatın ‘özel bir sosyallik yaratılan alan’ ve ‘sanatın bir karşı karşıya gelme durumudur’ tanımlamasına vurgu yapar;

Sanatın "sosyalliği" başlıca "nesne"dir veya sözde ilişkisel sanatın "çalışması" dır; sanatın bütün "nesne"leri bu sosyal ve ilişkisel boyutun altında yer alır: "sanatçının ürettiği şey, ilk ve öncelikli olarak, estetik objeler vasıtası ile insanlar ve dünya arasındaki ilişkilerdir". Kısaca ifade etmek gerekirse Bourriaud’a göre ilişkisel estetik fikri, sanatı bir tür sosyal alış veriş(exchange) olarak ifade eder¹⁶.

Özetle; İlişkisel sanatı tanımlarken, 60’lı yıllarda deneyim ve izleyici katılımı içeren oluşumların ardılı olarak görülmesi ve bunun yarattığı muğlâklık, sanat yapıtlarındaki sunuş benzerliklerinin içiçeliğinden kaynaklanmaktadır. Daha önce de belirtildiği üzere; 90’ların yapıtlarının, 60’lardaki yapıtlar kadar siyasi olduğu savunulsa da bu yapıtların var oluş gerekçeleri içinde daha güzel bir-gelecek-dünya yaratma kaygısı, geleceğe yönelik çözümleyici bir önerme bulunmamakta ve yapıtlar “o an’a-şimdiki zamana ait” uzamda var olmaktadır. Bu anlamda ilişkisel sanat yapıtı, bakan kişiye sunulan alanı, birlikte/karşılıklı eyleme dayalı, tekillikleri gideren, ayrıştırıcılığı ortadan kaldıran alana taşıyarak, ilişkinin/duygunun madde halini oluşturur. Diğer yandan ise ilişkisel estetik, bu yapıtlara nasıl yaklaşılması gerektiğine açıklık kazandırır.

1.2. İLİŞKİSEL FORM VE VAROLUŞ AMACI

İlişkisellik üzerinden izleyiciyle kurulan iletişimde, sınırlarını sürekli genişleten bir etki alanı yaratmak amaçlanır. Ancak bu şekilde bir form üzerinden türeyen iletişimin veya bir diyalog üzerinden gelişen ilişkinin biçimsel yapısı ile ‘diğer’ hatta ‘bir başka diğer’ üzerinden yaygınlaşması ve ölümsüzleşmesi sağlanır. Tıpkı sanat tarihinde başköşeye konulan/ölümsüzleşen bir sanat eseri ve onun yok olmayacak aurasına karşın, başka bir uzamda yeni bir dil ve var oluş alanı yaratılması gibi.

¹⁶ MARTIN, Stewart., “Critique of Relational Aesthetics”, Third Text, Vol. 21, Issue 4, July, 2007, s.370. (<http://www.tandf.co.uk/journals>)

“Sanat yapıtının metafizik boyutu ve fiziksel varlığı üst üste çakıştığında aurayı meydana getirir. Yapıtın metafizik yapısı, sanatçının imzası ve onun hakkındaki bilgiler, tarihsel anlamdaki konumunu da içine alan bir kavramlar bütünü oluşturur.”¹⁷ Bu anlamda da aura; yapıtın tüm biriktirdiklerinden, tarihsel konumu ve sanatçısını imleyen aidiyetiyle bir bütün olarak meşrulaşan yapıtının görünür olma durumunu yansıtır. Diğer yandan ilişkisel sanat yapıtlarında aura tanımlaması çok farklı bir bağlamda değer kazanır. Bu bağlam; biricikliği ve özerk alanı ile kendi aurasını oluşturan sanat eserlerinin çok uzağında, izleyiciye devredilen etki alanları üzerinden değerlendirilir.

“Sanki artık, ‘bir uzak’ın biricik ortaya çıkışı’ olan sanatsal aura’yı seyirci yaratıyor: İmgenin karşısında kümelenen mikro-topluluk aura’nın kaynağı oluyor, ‘uzak’ güçlerini ona devreden yapıtı çevrelemek üzere tam zamanında ortaya çıkıyor. Sanatın aura’sı, yapıtın temsil ettiği arka-dünyada ya da formun kendisinde değil, yapıtın karşısında, sergilenmekle ürettiği geçici kolektif formun bağrında yer alıyor.”¹⁸

İlişkisel sanat yeni ‘aura’ tanımını, izleyicinin kuşattığı ve içinde var olduğu bir etkileşim alanına çekerken, aynı zamanda izleyicinin yapıtı yaklaşımında önemli rol oynayan “ortak varoluş kıstası” çerçevesinde de değerlendirilebileceği tanımlı bir alan yaratır.

Bishop, tarafından sıklıkla eleştirilen ilişkisel sanat yapıtlarının Bourriaud’un da “ortak varoluş kıstası” olarak tanımladığı; yapıtla karşı karşıya gelindiğinde sorulması gereken; ‘bu yapıt onunla diyaloga girmeme izin veriyor mu? Tanımladığı uzamda var olabilir miyim ve nasıl?’ gibi soruların kuramsal olarak her sanat eseri için geçerli olan bir önerme olduğu yönünde eleştirir. Bishop, konu ile ilgili olarak ilişkisel sanat yapıtlarıyla öne çıkan Liam Gillick’in duyuru panosu ve benzer çalışmalarına atıfla, çalışmaları, günlük hayatın akışı içindeki heterojen portreler olarak görmekte ve düzenlemelerin sanatçının kişisel zevklerinden, günün olaylarına değin değişebildiğini Bourriaud’nun da biçimsel düzenlemede belirgin bir ölçüt arayışı olmadığına dikkat çekmektedir. Tam da bu sebeplerden dolayı ortak varoluşun tanımı, Gillick’in duyuru panosu ve benzeri işleri(Resim 5) üzerinden gelişen alımlamada daha da muğlâk bir hal almaktadır. Fakat Bishop’un asıl eleştirisi, panodaki kupür ve metinlerin içeriğinin tartışma konusu bile edilmeden sunum şekli ile malzemenin demokratikleşmesi ve

¹⁷ KORTUN, Vasıf. *Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi 3*, İstanbul: Refika Yay., 2000, s.22

¹⁸ BOURRIAUD,N., a.g.k., s.98

esnek formatta değerlendirilmesinin sadece ‘ortak varoluş’ adına değil, onlarla iletişim kurmamızı sağlayan şeyin belirsizliğinden dolayı kritiğinin nasıl yapılacağı yönündedir.¹⁹



Resim 5. Liam Gillick, “100 cm Margin Time Board (Pinboard Projesi)”, Londra,1992- 2012

Günün içinden bir durum, olay veya kesitin; ütöpk gerçeklik algısı ile; eleştirel bir söylem, imaj ya da yeni bir gelecek inşası imler şekilde ele alınması sıklıkla avangart sanat sınırlarına dahil edilmektedir. Günlük hayat akışı içinde yer alan nesne ve durumların ilişkisel sanattaki yeri ise yeni kullanım olanakları yaratması ile ilişkilendirilmektedir. Bu sebeple avangart üzerinden yükselen anlayış ile benzer özellikler gösterse de var oluş amacı bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Martin, konuyla ilgili görüşünü şu şekilde dile getirir:

“Bourriaud, tarihsel avangardın ütopyacılığının üstesinden geleceklerini, fakat bunu, onu kolayca terk ederek değil, ancak lokalize ve anlık alternatif yaşam yollarının formasyonları vasıtası ile gerçekleştirileceğinden bahseder ve "artık sanatın rolü hayali ve

¹⁹ BISHOP, C.,a.g.m., s.38

ütöpic gerçeklikler oluşturmak değil, ancak artist tarafından seçilen ölçek ne olursa olsun, mevcut gerçeklik içinde yer alan yaşam yolları ve eylem modelleri oluşturduğunu savunur.”²⁰

İlişkisel form, yapılanma bakımından daha başka türevlerinin oluşumunda itici güç unsuru oluşursa da her oluşum işaret ettiği kendi zaman aralığında var olur ve gelişir. Kuramsal ve uygulamalı sanat edinimlerinden yer yer izler taşımasına karşın daha önce de belirtildiği gibi, gerçekte, geçmişe dönük bir eleştirisi veya geleceğe dönük çözümlenici bir arayışı yoktur, sadece ‘o anda, orada’ olma durumu ile ilintilidir, geçişkendir, var olur ve etkileşim yoluyla çoğalır. Bu çerçevede ortaya konulan yapıtların varoluş gerekliliği iki temel üzerinden gerçekleşir, “a/toplumsallık anları, b/toplumsallık üreten nesnelere.”²¹Bu çerçevede, Bourriaud’nun ‘yaşam yolları’ dediği şey ‘toplumsallık anları’na, ‘eylem modelleri’ dediği şey ise ‘toplumsallık üreten nesnelere’ işaret eder.

Özetle; İlişkisel sanat bağlamında oluşturulan yapıtlarda var oluş amacı; öncelikle çalışmanın ‘kendi var oluş’ amacı ve daha geniş çerçevede, onlara yaklaşım kıstaslarından ‘ortak var oluş’a sunduğu katkı üzerinden değerlendirilir. Bu sebeptendir ki bu bağlamda üreten sanatçılar, çalışmalarını, bireysel ve özel mekânlarda değil, tam aksine insanların hem yapıtla hem de çevresiyle etkileşim içinde olabileceği sosyal bir mekân yaratma çabası içinde kurgular ve yapıtın kendi ‘var oluş sebebi’ tam da bu anlamda ‘ortak varoluş’ denilen amaca hizmet eder.

²⁰ MARTIN,S., a.g.m., s.371

²¹ BOURRIAUD,N., a.g.k., s.53

2.BÖLÜM

İLİŞKİSELLİK BAĞLAMINDA SANAT VE SORUNLARI

Çağdaş sanat pratiklerinde, izleyicinin katılımcı konumuna taşınmasını sağlayan ilişkisel kurgular özellikle son yirmi yıldır yaygın bir şekilde tercih edilir bir üretim şekli haline gelmiştir. Bu tarihsel süreç dikkate alındığında izleyicinin başlıca misyonu gibi görülen “izleme” eyleminden sıyrıldığı ve sanatsal üretim şeklinde de izleyicinin katılımı üzerinden yapılandırılan bir sürecin ağırlık kazandığı görülür.

İlişkiselliğe dayalı çalışmalarda her geçen gün daha talepkâr bir tutumla, izleyiciden; bir düğmeye basması, bir şeye dokunması, bir yere girmesi, gitmesi, konuşması, dinlemesi gibi daha fazla şey beklenmektedir. Kuşkusuz sanat eserinin müdahaleye açık olma veya katılımı gerekli kılma durumu, beraberinde sanat yapıtının ya da ilişkisel bir kurgunun son sürecinin neye tekabül edeceği, kime, neye hizmet sunacağı, amacı ve gerekliliği, yaşayan bir yapılanma içermesinden dolayı bağlam ve özgünlük kıstaslarının neye göre değerlendirileceği gibi soru ve sorunları da beraberinde getirir.

2.1. ‘BİR ŞEY’İN YERİNE ‘BAŞKA BİR ŞEY’:BAĞLAM SORUNU

İlişkisel estetik, maddesel bir yapılanmanın diyalog üzerinden gelişen, genişleyen soysal evresini oluşturduğu gibi döngüsel olarak ilişkisel bir yapılanmanın da maddesel yanını oluşturan bir form kuramıdır. Sanat çevrelerince alışlageldik estetik kuramlarının dışında, kuramsal bağlamda tam bir yapılanma içermediği düşünülerek sıklıkla tartışılmasına rağmen bu tartışmalar aynı zamanda çoğu sanat yazarı ve eleştirmeni tarafından irdelenerek derinlik kazanmasında da etkili olmuştur(başta Claire Bishop, Julia Svetlichnaja, Stewart Martin vb.).

Anna Dezeuze, ‘Everyday Life, ‘Relational Aesthetics’ and the ‘Transfiguration of the Commonplace’’, adlı makalesinde günlük hayat içinde kapitalist sistemin ön gördüğü ticari amaçlı değiş-tokuş sistemine ve bu sistemin sanatta kar amacı güdülmeyen ortak alan oluşturmak için kullanılan yanına dikkat çeker. Dezeuze, ilişkiselliğin “sosyal

aralık" oluşturduğunu savunan Bourriaud'nun "aralık" terimini baskın kapitalist ekonomiden kaçan alış veriş alanlarını(değiş-tokuş buna bir örnektir) açıklamak için Marksist görüşten ödünç aldığından bahseder;

“Global sistemin içerisinde yer alan sanat eseri alternatif alışveriş olanaklarının var olduğunu gösterir. Günlük yaşamın belirli yönü olarak sanatın yeni sosyal aralıkları çoğaltarak direnebileceği global kapitalist sistem içindeki günlük hayatın belirli bir yönünü ayrı tutar: günlük hayat içindeki kişiler arası ilişkilerin ticarileştirilmesi ve muhteşemleştirilmesi. Bu anlamda sanatı tanımlamaya çalışmak yerine esnek form kavramına ayrıcalık tanıyarak, olayların, performansın, davranışların ve kullanılmaz, metalaştırılmış objeler üzerinden alternatif karşılıklı değişim/alışveriş(exchange) biçimlerinin önemini vurgular.”²²

Toplumsal aralık, insani ilişkiler uzamı olarak global sistemin içinde yer alırken bir yandan da baskın olan alan dışında da değiş tokuş alternatifleri olduğunu hatırlatır. Ortak bir alanda buluşma; bilindik bir nesne, form ya da ünlü bir imaj üzerinden izleyiciyi kurgunun içine çekerek diyalog başlatması beklenir ki bu da çoğu zaman deneyimsel bir alımlamayı şart koşar. Bu anlamda Thomas Hirschhorn'un, küreselleşmiş ekonominin hayat sürdüğü mekânlara, büyük boyutlarda ve çok fazla sayıda yerleştirdiği markalaşmış gündelik formlar ve uyandırdığı rahatsızlık ile bir tür direniş sezinletirken, aynı zamanda yapay etkileşimlere izin vermeyen, deneyimlenmesi gereken bir boyuta açılır(Resim 6).

Nesneler ve mekânlar çoğu zaman bilgi, anı ve sembolik değerleri-eski olanı-şimdiye, yeniye nakleden bellek depolarıdır. Böylelikle onlara yüklenen sembolik değerlerle anlamlandırılır ya da buldukları konum itibariyle kendi anlamlarını kendileri yaratırlar. Bu sebeple bir eserin konumu veya bağlamı değiştirildiğinde, yeni konumu/bağlamı da sanat eseri üzerinde değer değişikliklerini etkiler.

Sanat eserinde, bağlam değişikliği ya da bağlamın kaydırılması sadece konumu ile ilintili değildir yapılanmasını sağlayan fiziki ve kavramsal tüm bileşenlerinin de zaman aralığındaki seyri söz konusudur ki bunlar arasında tüketilme(alımlanma) şekli ve sanat nesnesinin el değiştirmesi veya satın alınarak farklı bir aidiyete ulaşması da varoluş niyetindeki değişkenlerin geçişliliği üzerinden dikkate alınır.

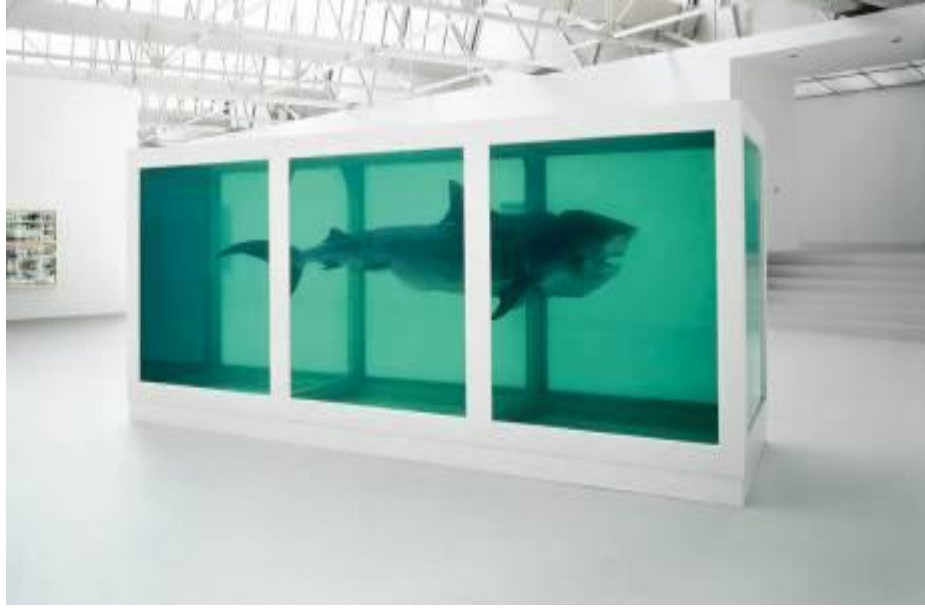
²² DEZEUZE,Anna., 'Everyday Life, 'Relational Aesthetics' and The 'Transfiguration of The Commonplace'', Journal Of Visual Art Practice 5: 3, pp. 143-152,doi: 10.1386/jvap.5.3.143/1, pdf., 2006, s.147



Resim 6. Thomas Hirschhorn, “Çok Çok – Daha Daha”, Dhondt-Dhaenens Müzesi, Belçika, 2010

Ali Akay, “Sanatın Gramları” isimli kitabında eserin değer değişikliğinden ‘kullanım değeri’ ve ‘değişim değeri’ şeklinde bahseder, bu değerlerin kendi içinde de değişebileceğini vurgular. Başka bir deyişle bir eserin yapımındaki biricikliği onun ‘kullanım değeri’ni verirken, kullanım değerinin metalaşması ise onun ‘değişim değeri’ni vermektedir(Akay 2010:77). Bağlamın kaydırılması, değiştirilmesi kuşkusuz eserin kullanım/değişim değeri arasındaki geçişliliğe ve yeni bağlamının değerlendirilmesinde başvurulacak kıstasların neler olduğuna ilişkin sorulara ortam hazırlar. Don Thompson’ın, “Sanat Mezat” isimli kitabında bahsettiği üzere Damien Hirst’ün “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Maddi İmkânsızlığı”(Resim 7) isimli enstalasyonu bağlam ve değer değişkenlerine ışık tutmak adına etkili bir örnektir. Sürecin, çalışmanın kullanım değeri ve bağlamsal değeri ile ilgili kısmı; Hirst’ün dev bir vitrin içine yerleştirilmiş, doldurulmuş kaplan köpek balığı heykelinin zamanla çürümeye başlaması ve çürümenin önüne geçilmesine yönelik bir dizi çaba ile başlar. Markalaşmış bir isim olan Saatchi’nin özel galerisinde 1992’den itibaren ciddi bir bozulma sürecine giren ve bozulmayı durdurmak için uygulanan bir dizi nafi işlemden sonra, iş Hirst’ün isteği üzerine köpek balığının yerine bir yenisini konulması için ilan verip, eski köpek balığının yerine yenisini bularak yerleştirmesi ile sonuçlanır. Kısa sürede sanat nesnesi olarak sergilenen köpekbalığının yerine bir başka köpekbalığının konularak işin başlı başına yeni bir iş olacağı, orijinalliğinin, özgünlüğünün bozulup

bozulmayacağına ilişkin tartışmalar gündeme oturur. Oysaki Hirst'ün ki gibi bir çağdaş sanat kurgusunda bağlamı belirleyen en önemli şey sanatçının amacıdır.



Resim 7. Damien Hirst, “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Maddi İmkânsızlığı”, Saatchi Galeri, 1991

Diğer bir deyişle bağlam değişkenleri; kurguyu içeren bir şeyin yerine başka bir şeyin konulması ve kurguyu yapılandıran tüm diğer şeylerin bu amaca hizmet edip etmediğiyle yakından ilişkilidir. Kurguyu yapılandıran fiziki öğeler(nesne, form) özel bir anlam aralığında konumlanmıyorsa; değiştirilmesi, yenilenmesi bağlamda bir değişikliğe yol açmaz. Bu da eserin orijinalitesinin hiçbir zaman yüksek sanat eseri statüsüne erişmiş bir sanat eseriyle aynı düzlemde değerlendirilemeyeceğini gösteren kıstasların farklılığından kaynaklanır. Diğer taraftan kurgunun fiziki orijinalitesi bozulur ki, bu da kurgudaki kavramsal orijinalliğe(sanatçının kurgudaki asıl amacına)etki etmez.

Konuya ilişkin paralel görüşü, Thompson şu şekilde ele alır:

“Sanat taciri Larry Gagosian, flüoresan tüpleriyle çalışan Amerikalı enstalasyon sanatçısı Dan Flavin’e atıfta bulundu. Bir Flavin heykelinde flüoresan tüplerden biri yanarsa yenisiyle değiştiriyordunuz. Charles Saatchi, köpekbalığının yenilenmesi halinde sanat olarak taşıdığı anlamı yitirip yitirmeyeceği sorulduğunda, “Tamamen” diye karşılık verdi. O halde, hangisi daha önemliydi: Orijinal eser mi, sanatçının amacı mı?”(Thompson 2011:10).

Bir sanat eserinin değiştirilmek zorunda kalınmasıyla; değişimi/yenilenmesi düşünülen bir kurgu üzerine yapılandırılması arasında önemli bir fark vardır. Biri durum değişikliği gerektiren bir sonuca dayanırken, diğerinde sanatçının seçimi ve çalışmayı

oluşturma amacı önem taşımaktadır. Diğer bir örnekle, Felix Gonzalez-Torres'in, "İsimsiz" (Ross'un Portresi) adlı çalışmasına bakıldığında bu durum daha anlaşılır bir hal almaktadır(Resim 8).



Resim 8. Felix Gonzalez Torres, "İsimsiz"(Ross'un Portresi), USA. 1991

Sanatçının çeşitli renklerdeki selofanlara sarılmış şekerlerden oluşan 80 kg ağırlığındaki şeker kümesi seyircinin yapıttan bir parça olarak ona kısmen sahip olması, izleyici misyonu olarak onu seyretme, alımlayarak sunulanı tüketmesini farklı bir konuma çeken gerçekliğe sahip olması ve aynı zamanda tüketirken de yerine yenisinin konulmasını şart koşan bir kurguya dayanmaktadır. Şekerden alan her izleyiciden sanat yapıtını tükettiği kadar yerine yine şeker koyarak yenilemesi beklenir. Böylelikle izleyici, eserin teşhiri boyunca, şekerlerin bitmesine izin verilmeden, çalışmanın yenilenme sorumluluğuna dahil edilir. Benzer şekilde Rirkrit Tiravanija'nın yemek pişirme ve topluca yeme performansları tüketilen maddesellik üzerinden gelişse de buna ek olarak sanatçı mekânda bulunmadığında da işleyen bir sürece dayanır(Resim 9).

"Bourriaud, Tiravanija'ninki gibi çağdaş çalışmaları yanından geçip gidilecek alanlar olarak değerlendirilmemesi, aksine, çalışmanın edimsel tarafının bir yerde veya galerilerde görülen objelerden daha önemli olduğu, tecrübe edilecek süreçler olarak görülmesi gerektiğini açıklar. Sanatçı ve galeri ziyaretçileri arasındaki ilişkilere, konuklar arası etkileşimlere ve Tiravanija'nın yemek pişirmesinin oluşturduğu atmosfere odaklanarak önem vurgusunu; açık bir şekilde bitirilmiş objeden sürece, performansa, sanatçının günlük hayata müdahalesinden doğan davranışlara kaydırır. Çalışmanın formunun gerçekte neden oluştuğunu tanımlamak oldukça zordur."²³

²³ DEZEUZE, A., a.g.m. s. 146-147



Resim 9. Rirkrit Tiravanija, “İsimsiz(Bedava)”, Galeri 303,Soho, 1992

Bu tür deneyime, müdahaleye açık kurgularda yer alan bir şeyin yerine başka bir şey koymak, onu değiştirmek ya da yenilemek, sanatçının sürece eşlik etmesi veya çekilmesi, başka bir yerde ve zaman aralığında gerçekleşmesi çalışmanın bağlamında da değişikliğe neden olup olmayacağı gibi soruları beraberinde getirir. Bağlama dair bir diğer sorun ise kurgularda ilişkisellik, bir aradalık ve yeni sosyal alanlar yaratma bağlamında kurguya eşlik eden, kurgunun bir parçası/gerekliliği olan tüm katılımcıların sanat adına neyi alımlayacağı, sahip olmak isterse sanat ürünü olarak neye sahip olacağı ve canlı yapısının hangi bağlamda değerlendirileceğidir.

Bourriaud da “Liam Gillick, Dominique Gonzalez Foerster ya da Vanessa Beecroft gibi sanatçılar tarafından somut olarak üretilen aslında nedir? Son tahlilde çalışmalarının nesnesini oluşturan nedir?” gibi sorular üzerinden sanatın kullanım değeri/bağlamıyla ilgili kısma şu şekilde değinir:

“Bir koleksiyoner Jackson Pollock’un ya da Yves Klein’in bir yapıtını satın aldığı anda, yapıtın estetik yararından öte, hareket halindeki tarihin bir adımını satın almış oluyor. Dün, Jeff Koons’un bir yapıtı satın alınırken, daha çok sanatsal değerinin hipergerçekliği öne çıkarılıyordu. Tiravanija’nın ya da Douglas Gordon’un bir yapıtına sahip olduğumuzda, neyi satın almış oluruz; bir nesne üzerinden somutlaştırılmış bir dünyayla kurulan bir

ilişkiden ki nesne, onunla kurulacak ilişkileri kendiliğinden belirler, bir ilişkiyle ilişkiden başka?”²⁴

Özetle; ilişkiselliğe dayalı çalışmaların çoğu zaman kullanılıp, tüketilen bir formun/maddenin faniliği üzerinden seyretmesi; maddesellikten çok, biraradalık ve karşılıklı alışverişin yüceltiildiği bir alan yaratır. Bu sebeple birçok çağdaş sanat çalışmalarında olduğu gibi, ilişkiselliğe dayalı sanat üretimlerinde de kurgunun asıl varoluş amacı her herhangi bir bileşeni üzerindeki değişiklikten etkilenmiyorsa bağlamda bir değişiklik, sorun veya kargaşaya yol açmaz.

2.2. GÜNÜMÜZ SANATINDA SANATÇI VE İZLEYİCİNİN DEĞİŞEN ROLÜ

Günümüz sanatında; ilişkisellik bağlamında oluşturulan üretimlerin ağırlık kazanması, sanatsal yaratımın ticari pazarlamanın kuyısından özerk bir şekilde kurtulma çabaları ve gündelik yaşamda “biraradalık, beraberlik” yapısını güçlendirecek sosyalleşme modellerine duyulan gereksinimi ön plana çıkarılırken ‘sanatçı’ ve ‘izleyici’ tanımlamaları da yeniden ele alınır.

Son dönemlerde daha fazla sanatçı, çalışmasını izleyicinin de iştirak edebileceği ya da çalışma ile oluşturduğu atmosferle izleyiciyi işin içine çekerek, işe ortak edebileceği stratejiler üzerine kurguluyor. Bu kurgularda eseri oluşturan kişi olarak “sanatçı” özel tanımlı alanını terk ederek birlikteliğe dayalı açık alanları kurgulayan kişiye dönüşürken, izleyici ‘bakan kişi’ olma rolünden sıyrılarak yapıtın anlamlandırılmasında bir ön koşul haline geliyor.

İlişkisellik ya da deneyimleme yoluyla izleyicinin bir kurguya dâhil edilmesinin; sanatsal oluşumlar içinde, katılım ve üretim şekli farklılıklarına göre sıklıkla ‘katılımcı sanat’, ‘kolektif üretim’, ‘interaktif sanat’ gibi başlıklar altında yer aldığı görülür. Fakat karşılıklı eylem, karşılıklı öznelliği temel alan ilişkiyel sanat tüm bu tanımlı alanlardan farklı ve yeni olarak; geleneksel bir yapıyı canlandırma ve son moda kuramsal bağlama uyum sağlama gibi bir çabası olmamakla diğerlerinden ayrılır. Diğer ayırım yaratan nokta ise sanatçı ve izleyicinin birer işbirlikçi olarak ‘karşılıklı eylem’de bulunma

²⁴ BOURRIAUD,N., a.g.k., s.78

halidir ki, bu yeni bir kavram olmayıp, öncesinde, 1957’de Duchamp’ın, “Yaratıcı Hareket” isimli konferansta ‘sanatın katsayısı’ dediği kavram üzerinden tariflenmesine dayanır.

Duchamp’ın konuşması; Sanatçı kimdir? İzleyicinin değişen misyonu ve yeni kimliği nedir? Öznellikler arası mübadele ve biraradalığa dayalı kurguların ileri tarihlerde yaygın şekilde talep göreceğini sezinleten şeyler nelerdir? gibi sorulara cevap niteliğindedir. Duchamp, sanatçıyı, zaman ve mekân ötesindeki bir labirentten düzlüğe çıkış yolunu arayan medyumsal bir varlık gibi hareket eden kişi olarak tanımlar. Seigel Jerrold, Duchamp’ın konuşmasına referansla olayı şöyle özetler:

“(…) ‘seyirci içsel niteliklerini deşifre ederek ve yorumlayarak çalışmanın dış dünya ile olan bağlantısını sağlar ve böylece yaratıcı harekete olan kendi katkısını ekler’. Son sözü söyleyen sadece izleyici değildir; izleyicinin müdahale etmesi gereklidir, çünkü sanatçı, bir işi yaparken, "çabalar, acılar, tatminler, reddetmeler, kararlar" ı içeren mücadele yolu ile niyetten gerçekleştirmeye geçer, en azından bir kısmı bilinci dışında kalarak. Böylece, "niyetle gerçekleştirme arasında sanatçının tamamen farkında olamayacağı bir fark ortaya" çıkar ve Duchamp "kişisel 'sanat katsayısı" olarak tanımladığı bu durumu "ifade edilememiş ama niyet edilmiş ile istemeden ifade edilmiş arasındaki bir aritmetiksele benzer bir ilişki" olarak açıklar. Niyet ile ifade arasındaki bu boşlukta seyirci kendine düşen önemli görevi yerine getirir.”²⁵

Sanatçının ortaya koyduğu bir fikrin ya da formun izleyicinin katılımına, müdahalesine açık bir iletişim alanına ‘ortak bir alana’ taşınması, izleyiciyi işe dâhil edebilmek için yapılan yönlendirmeler, taktik ve stratejiler içeren bir dizi planlamalar içerir. Bu tür kurgular, en yalın haliyle bir form üzerinden başlatılmanın yanı sıra iletişim ve etkileşimi esas alarak işin üretilebilir bir diyalog şeklinde kurgulanması da başka bir alternatif oluşturur.

Özellikle form üzerinden sosyal bir alan, açık aralık oluşturma fikrinde; sanatçı, izleyiciyi çalışmaya teşvik etmek ve onun, izleyici kimliğinden sıyrılarak çalışmanın yürütücüsü/ yöneticisi haline gelmesi için kurguda kullanılacak formu en etkili iletişimi oluşturacak şekilde seçer ya da oluşturur. Bu anlamda Hans Hemert’in, “Seviye” isimli projesi iyi bir örneklem oluşturmaktadır(Resim 10).

²⁵ JERROLD, Seigel., “The Private Worlds of Marcel Duchamp: Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture”. Berkeley: University of California Press, 1995,s.221-222 (<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft9h4nb688>)



Resim 10. Hans Hemmert, “*Seviye*”, Kavi Gupta Galeri, Chicago, 1997

Hemert’in hafif malzemeden oluşturduğu platform ayakkabıları galeriye gelen izleyicilerin boylarını belirli bir seviyede tutan teknik bir ayrıntı içermektedir. Örneğin 2 metre uzunluğunda sabitlenen bir boy birimi için; 160cm. boyunda biri 40 cm topuklu ayakkabı giyerken, 190 cm boyundaki biri 10 cm ayakkabıyı kullanır. Bir çeşit günlük nesnedeki teknik ayrıntı üzerinden başlatılan diyalogun, devamında katılımcıların aynı boyda, yüz yüze ve göz göze olma durumu gözetilerek o an’a kadar deneyimlemedikleri ilişkisel/sosyal, yaşayan bir alan yaratılmasını sağlar. Bu sayede alan gitgide genişleyen ve çoğalan bir yapıyla birinden bir diğerine başka bir diğerine daha ulaşır, dokunur. En basit haliyle;

“Sanatçı formun üzerinden bir diyalog başlatır. Bu durumda, sanatsal pratiğin özü, birtakım özneler arasında ilişkilerin keşfedilmesinde yer alır; her sanat yapıtı, ortak bir dünyada yer

almaya yönelik bir öneri; her sanatçının işi de, dünyayla kurulan ilişkilerden bir demet olur; bu ilişkiler daha başkalarını doğurur ve bu böylece sonsuza dek devam eder.”²⁶

Diğer taraftan bir diyalog, ortak alan üzerinden örnekle kurgulanan projenin sosyal yapısını maddesel anlamda görünür kılınmasıyla Jens Haaning’in “Türkçe Şakalar” (Resim 11) çalışması ele alınabilir. Sanatçı, Kopenhag’daki bir meydandaki hoparlörden Türkçe fıkralar anlatarak yurtdışında yaşanan sürgünlük halini tersyüz ederek bir anda kahkaya dönüştüren göçmenleri bir araya getirir. Burada oluşan mikro topluluk diğerlerinden ayrılarak kendi özel alanında bir sosyalleşme oluşturur ki bu da sosyalleşme modelleri arasında temsilen tercihlerin de olabileceği insani ilişkiler kategorisinin sentezine vurgu yapar. Diğer yandan ise sanatçı, simgesel verilerin dönüştürücü gücüyle toplumsal farklılıkların bütünleştirici ve ayrıştırıcı özelliğini kullanarak sosyal mertebeye erişen bir değer aktarılabilir/paylaşılabilir ve sürdürülebilir yapısına dikkat çekmektedir.



Resim 11. Jens Haaning, “Türkçe Şakalar”, Kopenhag, 1994

Ortak eyleme dayalı kurgularda sanatçı ve izleyicinin öznellik mübadelesi, sanat yapısını kurgulayan olarak ‘sanatçı’, katılım/ müdahale ile kurguyu ürüne dönüştüren olarak ‘katılımcı’ kimliklerinin ön plana çıkmasıyla sürecin aidiyetinin kimde olduğuna dair sorgulama gereksinimi yaratmaz. Çünkü postmodern süreç ve sonrasındaki

²⁶ BOURRIAUD,N., a.g.k, s.34

kuramsal oluşumlar “yaratıcı” tanımı dışlar. Aslında bu durum sadece günümüz sanat pratikleri için değil daha öncesinde, 20 yy. ortalarında, teknolojik avantajların sanatsal üretimle iç içe girdiği bir anlayış üzerinden yükselir. Bu tür üretimlerde sanat yapıtının kime ait olduğunun açık edilme gerekliliğinin dönüşüme uğraması belirgin olarak Andy Warhol’un çalışma şekli üzerinden örneklenebilir.

Warhol seri üretimlerinin yanı sıra sipariş üzerine aldığı işleri asistanlarına vererek tamamlattır. Yapıt üzerindeki teknik ve kurgulamanın sadece Warhol tarafından yapılması dışında, diğer tüm işlemler onun dışında, ona ait olarak gerçekleştirilirdi. “Warhol, işi dışarı vermenin yarattığı sahilik sorunlarının farkındaydı: “Daha çok insan ipek baskı yapsa ve böylece resmin bana mı başkasına mı ait olduğunu kimse bilmeseyse harika olurdu.”²⁷ derken daha o zamandan üretimi ortaya koyan olarak sanatçı özerkliğini sonlandıran, üretim işini başkalarına devredebilecek bir yapılanmanın ön adımlarını tariflemekteydi.

Warhol gibi teknik çoğaltmanın imkânlarından yararlanan Sherrie Levine de çalışmalarında ünlü sanatçıların (Walker Evans, Rodchenko ve Edward Weston gibi) bildik fotoğraflarını tekrar fotoğraflayarak kendisine ait olanı, başka bir yapıt üzerinden alıntıladıklarını, ona çevrilen tanıdık bakışlarla yoğurur. Sanatçı yeni düzlemde yer alan sanat nesnesi ve izleyici tanımını; “İzleyici, resim dediğimiz şeyi oluşturan bütün alıntıların yazıldığı tablete dönüşmüştür. Bir resmin anlamı onun kökeninde değil, varacağı yerde bulunmaktadır. İzleyicinin doğumu, ressamın ölümü anlamına gelmektedir”²⁸ şeklindeki yorumu ile sanatçının, eseri oluşturan kişi olarak bir süre sonra yaratıcı süreçten çekilmesi ve süreç devamının izleyiciye terk edildiği bir alanda var olması gerekliliğine vurgu yapar. Benzer görüş Roland Barthes tarafından “Müellifin Ölümü” isimli makalesinde okur odaklı bir yaklaşım üzerinden ele alınmıştır. Bu yaklaşıma göre metin okundukça var olmaya, değişmeye ve anlamca çoğalmaya, kendisini oluşturan sınırlardan sıyrılarak okuyucu hatta okuyucular tarafından yeniden ve yeniden üretilmeye başlanır.

²⁷ THOMPSON, D., a.g.k.,s.120

²⁸ ANTMEN, Ahu. *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul:Sel Yayıncılık, 2008, s.284

“Barthes'a göre okurun doğumuna ödenen bedel yazarın ölümüdür. Okur ise yine farklı metinler içinde kurularak belli bir başka-son okunan-metnin karşısına gelir. Başka bir deyişle söylersek okuyucu için farklı özne konumları geçerlidir. Kendi okuma pratiklerine ilişkin deneyimlerini yazarken Barthes kimi zaman bir romanın belli bir yerine dokunduğunu diğer yerlerini ise neredeyse atlayarak okuduğunu anlatır. Ancak farklı bir okuma deneyiminde bu kez de atlanan yerler değişecektir. Okuma, Barthes için bir yeniden yazmadır; metin ve okurun buluştuğu yerde metin yeniden yazılır -ya da yazılmaz.”²⁹

Michel Foucault'un, “Müellif Nedir?” isimli yazısında eseri oluşturan kişi olarak kullandığı ‘müellif’ tanımı, her ne kadar yazar tanımına karşılık gelse de, kullanım tanımı eseri yaratan kişi ‘yaratıcı’ya vurgu yapar. “Bu metninde müellifliğin işlevini sorgulayan Foucault, söylemin düzeninde yalnızca bir metnin ya da kitabın müellifi olmanın çok ötesine gidilebileceği, bir kuramın, geleneğin ve disiplinin müellifi olunabileceğinden bahseder.”³⁰ Foucault'nun müellifi, aynı zamanda bireysel bir tekillik durumunun çok ötesinde ortak üretimlere imza atan kişidir, buna göre bir eser bazen sadece bir kişi tarafından yaratılmadığı gibi bazen başlı başına, ‘diğer yaratıcıların, ürünlerin/eserlerin’ yaratıcısı haline dönüşür.

Yapıtın varoluş amacı doğrultusunda izleyiciye ulaşma ve alımlama süreçlerinde oluşan ‘açık alan’lar yeni kullanımsal veya anlamsal aralıklar yaratır. Bir sanat eserini okumak(alımlamak) için belli oranda sanat kuramsal bilgi birikimine sahip olmak ön şart gibi görünse de günümüzde bu ön şartın aynı anlamları üretme, kurallara riayet ederek varoluşsal sonucun her defasında aynı düzlemde gezinerek kısır bir döngüyü de açığa çıkardığı aşikârdır. Sadece plastik/görsel sanatlar alanında değil diğer disiplinlerdeki yapıtlar için de aynı nedensellik söz konusudur. Bu sebeple her bir yapıt için izleyici, katılımcı, dinleyici ya da okuyucu tarafından bazen yanlış anlama bazen de ilişkisellik, deneyimleme boyutunda her birey ve her bellek üzerinden ayrı dünyalar yaratması, kendinden bir sonraki için alt başlık oluşturmasına da katkıda bulunur.

Eserin, her yeni bireyle anlam ve imge üretimi belleğe dayalı olabileceği gibi anlık yanlış anlamalar üzerinden de yeni bir alan oluşturabilir. Mika Hanula'nın yanlış anlamaya dayalı çoklanabilir anlam katmanlarının yanı sıra karşılıklı etkileşimden

²⁹ İNAL, Ayşe., “ Bir Avant Garde Yazarı: Roland Barthes”, İletişim:araştırmaları, s.29 (<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/23/665/8473.pdf>)

³⁰ TALU, Nilüfer., “Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey”, DOI:10.4305/METU.JFA.2010.2.8, s.154(http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2010/cilt27/sayi_2/141-171.pdf)

doğduğunu söylediği ‘üçüncü alan’³¹ ve Deleuze-Parnet’in, “Diyaloglar” kitabında bahsettiği yanlış anlamının şimdiki zamana özgü kavramlar üretmesi bakımından bir tür iletişim diğer bir deyişle yaşayan, sosyal bir alandır.

“Diyaloglar” kitabındaki örneklem üzerinden ; “Yapılan her yanlış anlama iyidir, yeter ki yorum olmasın, fakat kitabın içeriğini çoğaltsın, kendi dilinden bir başka dil çıkartsın.”(Deleuze&Parnet 1990:24) şeklinde bahsedilirken, Hanula ise yanlış anlamının-bir yolculuk olarak nitelendirdiği-üçüncü alana ulaşabilmenin ön koşulu olduğundan; “Yolculuk için en önemli fikir “yanlış anlama” fikridir. (...) Buradaki temel fikir; görüşlerini ve düşüncelerini sorgulamayı ve değiştirebilmeyi uman iki insanın, her ikisinin de isteyerek yeni bir patikaya, bir yolculuğa başlamasıdır.”(Hanula 2002:51) şeklinde bahseder.

Hanula’nın, ‘Üçüncü Alan’ı, Deleuze-Parnet’in ‘Dialoglar’ı, Bourriaud’nun ‘İlişkisel Estetik/Sanat’ söylemlerinde her şey o anda, orada gerçekleşen sosyal ilişkiler ve bunların çoğalması ile yakından ilişkilidir. Bu nedenle ‘ilişkisellik’ bağlamında yapılandırılan bir eser, sadece izleyicisi, okuyucusuna ulaşarak kavramsal açıdan zenginleşebilmenin çok ötesinde, yaşayan, anlamca çoğalan, yeniden üretilebilen kavramlar oluşturur. Bu gibi durumlar sanatçı, yazar, okuyucu, dinleyici, izleyici, katılımcı gibi kimlikler arasında geçişkenlik yaratmanın yanı sıra yaratıcı tanımlamasındaki tekilliğinin terki ile ortak bir üretim şeklini benimseyen çoklu yazar, çoklu yaratıcı, üretici gibi tanımların yaygın bir şekilde kullanılmasına olanak sağlar.

2.3. ANONİMLEŞME VE ÖZGÜNLÜK SORUNU

19.yüzyıl Endüstri Devrimi sonrası meydana gelen hızlı makineleşme, 20.yüzyıl sanatının teknik boyutuna önemli katkılar sağlamanın yanı sıra, iş gücünden, emekten ve zamandan tasarruf sağlama gibi avantajlar ile sanatın üretim şeklinde dönüşüm başlatır. Bu dönüşümün en önemli yanı; sanat eserini oluşturan şeylerin başında sanatçısının elinden çıkmış olması, bir ve öz olması gibi kıstasların terk edilerek, yeni

³¹ Mika Hanula’nın, ortaya attığı; “Karşılıklı etkileşim ve iletişim halindeki iki insan arasında yaratılan bir şeydir.” şeklinde tanımladığı kavram.

sanat nesnesi tanımlamalarının oluşması, bir fikrin de sanat olabileceği anlayışının kabul gördüğü bir sürece geçilir.

Özellikle 20.yüzyılın ikinci yarısından sonra üretim şekillerinde görülen yenilikler; çağın getirisine ayak uydurma ve günü yansıtmaya bakımından toplumsal yapılanmadaki değişiklikleri bünyesinde öğütürken yeniden şekillendiren bir anlayışla kendini gösterir. Bu durum popüler kültür ürünlerinin yaygın bir şekilde çevreyi kuşatması ve tüketim toplumu tabirinin sıklıkla her alanda kendine yer edinmesinde etken olur.

Teknolojik gelişmeler sayesinde bireylerin ihtiyaçlarına hızlı bir şekilde cevap verilmesi ihtiyacı oluşturan tüm kategorilerde ‘hızlı yaşa, kullan-at’ taktikleri üzerine kurulur. Bu anlayış üretim-tüketim sisteminin devamlılığı, kullanılıp atılan ürünün yerine hızla bir yenisinin-hatta bir üst modelinin daha cazip hale getirilerek sunulmasını da beraberinde getirir. Ürünlerin, ticari pazarlamanın en üst seviyesinde seyretmesi için, sağladığı avantajlarla etki oluşturma yanı sıra, ürün tanıtımlarının da bir o kadar etkileyici olması beklenir. Bu sebeple tüketim ürünlerinin hayata müdahalesi, metropollerde afiş ya da billboardlarda yer almaktan çok, kenti kuşatan dekoratif elemanlar şeklinde görülür. Bu ürünlerin tasarımında kullanılan imajlar öyle yoğundur ki bir avantaj sunmanın çok ötesinde tüketilmek üzere dayattığı üslupla gündelik hayatı kuşatır. Günümüzde sanat nesnesi de tüketilebilme, alımlanabilme özelliğiyle tıpkı tüketim ürünleri gibi etki alanlarını çoğu zaman güven duygusunu geliştirici bir strateji olarak sıradan, bilindik, tanıdıklık hissi uyandıran, günün içinden imajları seçerek, bir reklama ya da slogana dönüştürür.

“Ticari ürünlerin yanında sıradan düşünceler bile reklam ve propaganda ile önem kazanabilmektedir. Tanıtma, gösterme ve telkin bir uzmanlık haline geldiğinden, bireyin her günü, endüstri ürünleriyle standart fikir pazarının reklamları içinde geçmektedir.”(Turani 1998:109).

Sanatın ticari amaçlarla bazı kurum ve kuruluşların tekeline girmesiyle popüler kültür imajlarının sadece alımlayıcısının değil, ticari bir ürün gibi, alıcısını da düşünerek tasarlandığı görülür. Bu imajlar üzerinden diyalog başlatmak; dönemi içinde popüler olan kültür ve kültür ürünlerini içerebildiği gibi, belleğe-hatta daha genel çerçevede

toplumsal belleğe-kaydedilmiş bir durum, imaj, kişi, söylem, aynı duygu ve düşünce paylaşımı üzerinden de sağlanabilir(Resim 12).



Resim 12. Jenny Holzer, “*Beni İstediklerimden Koruyun*”, Londra, 1988

Jenny Holzer’in dikkat çekmek için kullandığı led ve elektronik ışıklı tabelalara yazdığı mesajlar didaktik ve kuşku uyandırıcı bir fikri harekete geçirmenin yanı sıra aslında çoğu zamanda bilinen, düşünülen tanıdık fikir ve hissiyat üzerine temellenir. Holzer afişlere, bronz plakalara, granit levhalara ve elektronik tabelalara yazdığı mesajları “kendi” ağzından değil; hükümet, eğitim, reklamcılık, kamusal tavsiyeler ve kişisel itiraflar gibi diğer anonim³² otorite söylemlerini taklit ederek sunmuştur.”(Clark 2004:204). Holzer’in sosyal mesajlarının bazen söylenmemiş, fakat çoğunluğun aynı kanıda olduğu fikirleri de içerdiği bilinir, ortak bir düşüncenin veya anonim hal almış bir söylemin teknolojik avantajlarla daha kolay ulaşılır ve çoğaltılabilir olması bilindik bir söylemin sıradanlığından sıyrılarak kurgu dâhilinde her defasında yeniden sunulmasına olanak sağlar. Aynı örnek üzerinden gidilecek olursa; billboardlarda ya da ışıklı tabelalarda yer alan yazıların kentin başka yerlerinde yer alması oluşturulan etki alanının, içeriğinin algılanmasında da, bulunduğu yer ve kesime göre farklılıklar yaratır. Tıpkı yerleştirmenin bir galerinin, alışveriş merkezinin dış cephesine ya da kırsalda olan bir yere yerleştirilmesinde ortaya çıkacak algı farklılıkları gibi.

³² TDK Sözlüğünde üç ayrı tanımlama şeklinde verilir. 1. Adı sanı belli olmayan, 2. Çok anlamlı, 3. Yazanı, yapanı, söyleyeni bilinmeyen, laedri(http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=ANON%C4%B0M).

İlişkisel kurgularda strateji ve taktikler; ortak bir dilde buluşmak veya herkesin kullanabileceği bir dil alanı içinde var olması amacıyla çoğu zaman bilindik kültür imajları, söylemleri ve formları üzerine yapılandırılır. Bu sebeple bu tür üretimlerde güven duygusu geliştirme, samimi görünme, ilgi çekme amacıyla başvuru imajlar ya da yönlendirmeler çoğu zaman üretimlerde anonimleşmeyi ön plana çıkarır. Üretimlerin anonim bir hal alması birkaç şekilde kendini gösterir;

1. Popüler olan bir imajın fazlaca tekrara maruz kalması(tercihin anonimleşmesi)
2. Katılım, deneyimleme ve müdahaleye açık kurgu sürecini son tahlilde ürüne dönüştüren kişiler olarak; sanatçı, katılımcı ve diğer bireylerin ortaklığı üzerinden var olması(sanatçının anonimleşmesi)
3. Katılımı/müdahaleyi şart koşan uygulamalarda katılımcıların geçmişe dönük edinimlerini(ezbere imaj ve düşünceleri) çalışmaya nakletmesi(içerik ve görüntünün anonimleşmesi).

Sanat pratiklerinde anonimleşme; uygulamanın anonim bir hal alması(kendiliğindenlik) ya da uygulamanın bilinçli bir şekilde anonimleştirilmesi (planlı)olarak farklı iki yapılanmayla kendini gösterir. Kuşkusuz postmodern sürecin yansıması olarak günümüzde de çoğu uygulamanın anonim bir hal alması ya da bilinçli bir şekilde anonimleştirilmesi bir sanat eserini tanımlayan kıstaslardan “özgün” olma gerekliliği üzerinden yeni tartışmaları gündeme getirebilir. Yapıtın geçmişe yönelik sanat ve estetik kuramları doğrultusunda orijinallliği ve özgünlüğü birbirini etkileyenler olarak aynı ölçüde(bazen de eşdeğer anlamda) değerlendirmeye alınsa da, bugün birçok yapılanma için özgünlüğün tanımlı aralığı farklı bağlamlarda değerlendirilmeye başlanmış, orijinal olma gerekliliği ise postmodern dönemden günümüze ulaşan süreçte bir tartışma konusu olmaktan çıkmıştır. Donald Kuspit’in de dile getirdiği üzere;

“Postmodern dönemde orijinallığe değer verilmez, zaten orijinal diye bir şeyin olduğuna inanılmaz-bir düşünce ya da imgenin, kişinin varoluşsal deneyim sürecinde ortaya çıktığında orijinal olduğuna inanan Fromm’un yaklaşımı bile doğru bulunmaz. Fromm’un söylemeye çalıştığı, kişinin varlığına özgü olan ve kendi varlığının orijinallliğini fark etmesine katkı koyan şeyin orijinal olduğudur. Orijinallığe inanmamak, yaratıcılığa da inanmamak demektir. Daha doğrusu, kişinin bir zamanlar sahip olduysa bile artık sahip olmadığı şeye olan inancını kaybetmesi demektir.”(Kuspit 2006: 154).

Bu sebepler çerçevesinde 1980’li yıllarda çalışmalar üzerinde postmodern yönelimlerin belirgin bir şekilde hissedilmesi ile 90’lı yıllarda çağdaş/güncel sanat bağlamında

üretileen çoğu uygulamanın ‐ilişkisellik‐ üzerine kurulması, çalışmalarda özgünlük, orijinallik arayışını sorgulamak yerine daha önemli sorunlar üzerine yoğunlaşır. Bunlar ilişkisellik bağlamında oluşturulan;

- Katılım ya da müdahale içeren bir yapıtın aslında kime ait olduğu
- Her müdahalede uygulamanın değişen yüze sahip olmasının hangi bağlamda değerlendirileceği, yaşıyan ve değişken bir uygulamayı sanat yapan şeyin ne olduğudur.

Kurgunun ilk halinden değişen tüm yüzlerine değin geçen süreç; bilinçaltına nüfus eden öğretilmişliklerin, eski yöntemlerin, sanatsal bilgi kronolojisinin sınırları içinde gibi görölse de, her yeni oluşum üzerinden açığa çıkan kullanım olanakları, çeşitliliği yeni sanat kriterlerini ve hesaplaşmaları da içerir. Bu oluşumların gözden geçirilmesi yaşıyan dokuya sahip bir kurgulama sonunda üretileni, sanat yapanın ne olduğuna, şimdiki zamanda ‘o anda, orada olma’ durumu sonrasında gelişecek yapılanmanın anlamlandırılmasına da açıklık kazandırır.

Günümüzde çoğu uygulama üzerinden ele alınacak olursa; sanatta asıl özgünlüğün fikir aşamasında da değerli olduğu ve diğer fikirlerle yeniden yoğrularak sadece yeni bir anlam aralığı değil kullanım olanakları ve yeni bağlamlar yarattığı görülür. Bu sebeple ilişkisellik ve sosyal bir alan yaratma bağlamında bir zamanlar Joseph Beuys’un ‘Sosyal Heykel’ini, Sarkis’in ‘Pilav ve Tartışma Yeri’ ni, Rirkrit Tiravanija’nın ‘Bedava’ isimli çalışmasını sanat yapan şeyde olduğu gibi; ilişkiselliği, etkileşimi ön plana çıkarak, üretimi sosyal alan üzerinden yapılandıran şeydeki özgünlük, fikrin bizatihi–kendi–özgünlüğüdür.

3. BÖLÜM

UYGULAMA SÜRECİNDE YAKLAŞIM, STRATEJİ VE KURGULAR

3.1.“BEN” YERİNE “BİZ” DEMEK İÇİN İYİ BİR SEBEP

Öznel olarak, bireysel ve toplumsal konum/statü günlük yaşamdaki farklı roller arasında geçişlilik yaratırken çoğu zaman dayattığı zorunluluklar, gereklilikler, bireyin adına düşünülmesi, karar verilmesi ve eyleme geçilmesinden duyulan rahatsızlığı da beraberinde getirir. Bu sorunların üstesinden gelme ve direnç gösterme bireyin kendi yeni konumunu belirlemesi adına önemli bir dönüm noktası oluşturmaktadır. Yeni konumu oluşturmak bazı durumlarda, bireyin kendini dış dünyadan izole etmesi yerine kendine yaklaşması ile mümkündür. Kendine yaklaşma ‘kendini anlama ve anlamlandırma’ süreçleri ise çoğu zaman, başkası-bir diğeri-üzerinden gerçekleşen günlük yaşam rollerinden ve sorumluluklarından sıyrılarak kişisel çerçevenin dışına taşmayı sağlar. Fakat burada asıl olan bireyin bunu, merkezde “ben” demesi yerine topluluk içinde bir öteki üzerinden “ben” diyebilmesi; birlikte var olmak, paylaşmak ve çoğalmak adına yapmasıdır. Kuşkusuz tüketim sistemi yaşantı biçiminin getirisi olarak bireye; sadece almayı, yapmayı emretmekle kalmamakta, bireyin de sisteme alışıarak, aynı mantıkla davranış biçimi geliştirmesinde etkili olmaktadır. Bu sebeple bir zaman yüz yüze gerçekleşen paylaşımların günümüzde kitle iletişim araçları ile yüzeyselleşmesi, insanların sanal ortamda yeni beraberlikler, ilişkiler sürdürebilmesini ön planda tutan kimi zaman imkânsız mümkün, uzağı yakın eden sihirli bir dünyanın da kapısını aralamaktadır. Bu yapılanma sosyalleşme, stres atma, rahatlama gibi yapay duyguları geliştirirken diğer yandan da insanların gerçek olaylara yaklaşımını ve gündelik yaşam tavırlarını etkilemekte; birliktelik, arkadaşlık ve komşuluk ilişkilerini zayıflatmakta bazen de aykırı şekilde pekiştirebilmektedir. Bugün çoğu insan için geçerli bir tavır olarak; yanından geçip giden bir tanıdığa selam vermenin zorunluluktan kaynaklanması, asansördeki komşuyla konuşma ve yakın durma mecburiyetinin yarattığı huzursuzluk hissi, bir ihtiyaçtan ötürü sıra beklemenin tetiklediği öfke nöbetleri tüm bu sistemin sadece gündelik hayatı değil bireyin ruhunu, beynini de kuşatmasının yan etkileridir. Buna rağmen son dönemlerde çoğu insan, sistemin bir tür

sinsi hastalık gibi yapay güzellikler, paylaşımlar, geçici hazlar şeklindeki yalancı semptomlarını ve birçok şeye sahipmiş, yakınmış gibi durmalarına rağmen kendi iç dünyalarına ve dışarıdaki gerçekliğe ne denli uzak olduklarını fark edebilmekte. Bu sebeple her geçen gün daha fazla insan, daha fazla şekilde; yaşama, ilişkilere ve tüketimlere ‘içinde benim olmadığım bir şey istemiyorum’ mantığı ile bakarak diğerleri arasındaki kendi konumunu belirlemektedir. Elbette bu yeni konum olumlu bağlamda da sosyalleşme, iletişimde kalma, paylaşma, beraber var olmanın yanı sıra sisteme uygun kar gütmeye, dâhil olma, nemalanma, organize olma, örgütlenme gibi bağları da güçlendirebilmektedir. Bu anlamda karşılıklı etkileşim, iletişime açık yapıtlarda değiş tokuş, farklılıkların silinmesi, kurgunun belirlenen bir düzlemde yürütülmesi pozitif bir duruma işaret edebileceği gibi bunun yanı sıra; bir arada bulunma, organize olma gibi bir suça iştirak etme ya da suç ve sorumlulukların paylaşımını da içerir. Bu sebeptendir ki katılıma, müdahaleye açık olma durumu, çoğu zaman kurgu sonunda üretilen her ‘yeni şey’in yaratıcısının kim olduğu ya da kurgunun sanat adına tam anlamıyla neye hizmet edeceği gibi belirsiz bir durumu da içinde barındırır.

Merkezinde belirsizlik olan bu tür ortak üretimler; işlenmiş bir suç, faili meçhul bir cinayet gibi asıl kişiye ait izlerin silinerek suçu, üçüncü şahsa-izleyiciye-devreden bir tür kumpas veya komplonun habercisi gibidir ve “Artık bu komplonun ne tertipçilerini ne de kurbanlarını tespit edebilirsiniz. Bu komplonun yaratıcısı yoktur, herkes hem suç ortağı hem de kurbandır*”¹. Bu anlayış çerçevesinde ele alınan “Faili Meçhul”(Resim 13-14) isimli kurgu, bir grup katılımcının, içine helyum gazı doldurdukları dayanıklı plastik balonların parlak folyolarla kaplanmasından oluşmaktadır.

Çalışma, malzemenin hafifliği nedeniyle rüzgârla savrulabilen ve dış müdahalelerle hareket edebilen yapısıyla, kendi alanını terk ederek başka mekânlara sürüklenebilmektedir. Dış çevre koşulları ile alanını terk eden topların ilk bırakıldıkları konumdan ayrılarak, o konuma yakın çevrelerde çoğu patlatılmış ve ezilmiş halde bulunmuştur. Bu şekilde çalışma, kurgusu gereği, oluşturulmasında ve sonlandırılmasında yaratıcı ve sonlandırıcısının kim olduğu bilinmeyen anonim bir hal almıştır.

*BAUDRILLARD, Jean., *Sanat Komplosu*(Çev. Elçin GEN, Işık ERGÜDEN), İstanbul:2010, s. 74



Resim 13. Burçin Ünal, “Faili Meçhul”(Helyum Gazı, Balon, Folyo, Kâğıt), 2011



Resim 14. “Faili Meçhul”(Detay)

Uygulamaların ana eksenini bireyin kendi düşüncelerini ‘ben ‘ yerine ‘biz’ dediği bir arada ve iş birliğine dayalı üretimler ortaya koymak üzerine kurgulanmıştır. Kurguyu yapılandıran yaklaşımlar ise ortak-açık-alanlar oluşturacak, katılım ve müdahaleyi sağlayacak; ‘tanıdıklık ve merak hissi, temas isteği’ üzerine temellenen stratejiler içermektedir.

Bu çalışmada tekil ifadeler yerine çoğulu anlama, içinde bulunma ya da birlikte organize olma; gündelik yaşam içinde yüzeyselleşen ilişkilerin ve baskın güç dengelerinin dayatmalarına karşın bireylerin sadece tüketici kimliği ile bir şeylere dahil olması yerine üretime katkıda bulunan kişiler olarak da kendilerini ifade edebilmelerine

olanak tanır. Çünkü ancak ‘biz’ olduğunda olumlu durumlar kadar olumsuz durumlar da(suçlar, cezalar, sorumluluklar) paylaşılır. ‘Ben’ merkezli düşünce ve eylemlerden sıyrılır. Örgütlü bir yapılanma yoluyla diyalog ve eylemlerle ‘birinden’ bir ‘diğerine’ daha kolay ulaşılır-ki bu da ‘etki ve etkileşim alanları’nın çıkış noktası olarak herkesin iştirak edebileceği, birlikte var olabileceği ifade olanakları yaratır. Diğer taraftan kurguların belirlenen stratejiler dahilinde seyretmesi için, sanatçı tarafından yapılan yönlendirmeler, oluşturulan imler veya tariflemeler yanlış anlamalar sonucu kurgunun farklı bir boyutta var olmasına, bazen de anlam açısından farklı bir alana taşınmasında da etkili olabilir³³. Tıpkı “Birden#1” (Resim 15-16) isimli kurguda olduğu gibi. Çalışma uygulamacısı tarafından hızlıca, sözel bir şekilde tariflenerek yapılması istenen bir formun, ortak bir üretim şeklinde oluşturulmasını içermektedir. Sürecin sonunda çevreye yerleştirilen her formun, sahibi tarafından alınması istenir fakat formlar, birkaç dikkatli katılımcı dışında, asıl sahiplerini bulamaz. Tarifin ve tarif yapılırken sunulan formun herkes için ‘bir’, aynı olmasına rağmen sürecin ortaklaşa yanlış anlamaya dayalı olarak ilerlenmesi sonucu ‘bir’den başka bir şeye dönüşen yeni bir alan oluşturulur.



Resim 15. Burçin Ünal, “Birden#1”, Tel, Aydinger Kağıt, 2011



Resim 16. “Birden#1”(Detay)

Bu sebeptendir ki; ‘ben’ yerine ‘biz’ önermesi çalışmaların genel yapılanmasında ‘ilişkisellik’ kavramının ön plana çıkmasına; görüş ve düşüncelerin, biri olarak ‘izleyici’ ve bir diğeri olarak ‘diğer tüm bireyleri’ kapsayan o yaşayan ve üretken dokusuyla konumlandığı ana çatıyı oluşturmaktadır.

³³ Raporun 20.sayfasında da bahsi geçen, Mika Hanula’nın ‘üçüncü alan’a ulaşmanın bir öncülü olarak ‘yanlış Anlama’nın önemli bir etken olduğundan bahsetmesi gibi.

3.2. 'KENDİ ALANINI TERK' VE 'DİĞERİ İLE UZLAŞMA'

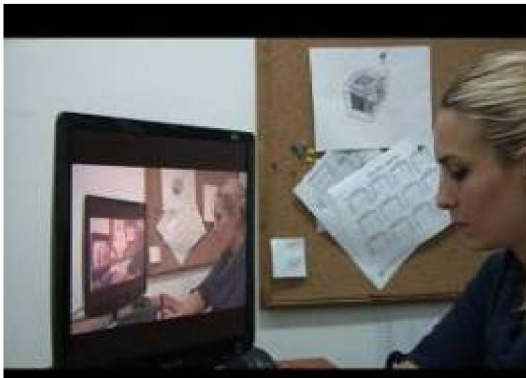
Bu çalışma, öncelikle bireyin kendi ekseninden uzaklaşması, başkasının durduğu yerden kendine bakabilmesi, geçmişe dönük birçok kötü inşasıyla 'öteki' ile uzlaşmasını sağlayan ilk adımlar, düşünce sistemine dair notlar; uygulamalara dair yaklaşımlara açıklık getirilmesi açısından oldukça önemli bir rol üstlenmektedir.



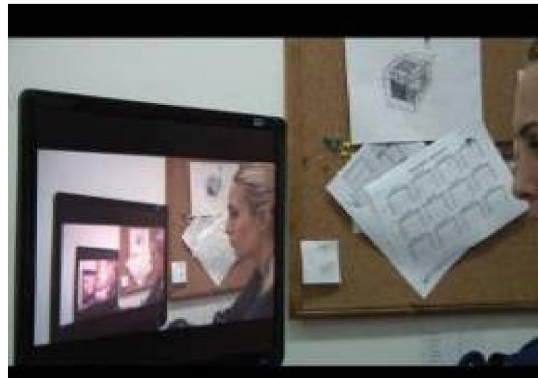
Resim 17. Burçin Ünal, "3. Tekil Şahıs Aracılığıyla"
Süreç 1, Performans, 2011



Resim 18. "3. Tekil Şahıs Aracılığıyla", Süreç 2



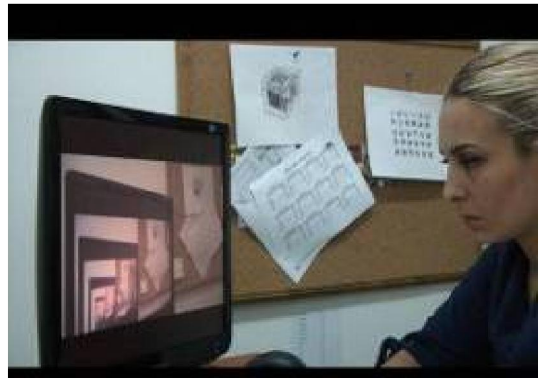
Resim 19. "3. Tekil Şahıs Aracılığıyla", Süreç 3



Resim 20. "3. Tekil Şahıs Aracılığıyla", Süreç 4



Resim 21. "3. Tekil Şahıs Aracılığıyla", Süreç 5



Resim 22. "3. Tekil Şahıs Aracılığıyla", Süreç 6

“Üçüncü Tekil Şahıs Aracılığıyla” (Resim 17-18-19-20-21-22) isimli çalışma; bir zaman orada olan ve bir daha o anda-orada olamayacak ya da olsa da hiçbir zaman aynı olamayacak bir ‘*beden-nesne, zaman, mekân*’ gibi kişinin varlığını tanımlayan kavramların, sonlu bir süreci, başka bir kişi tavrıyla izlenmesi üzerine kurgulanmıştır. Kurguda süreçlerinin her bir önceki video kaydı üzerinden izlenerek fotoğraflanması ve son süreçte kurgunun uygulamacısı tarafından 3. tekil şahıs ağzından başkalarına aktarılması(sözel olarak);kendine dışarıdan bakma, kendi merkezinden sıyrılma, kendini ötekileştirme bağlamında ele alınmasını içermektedir. Bu anlamda kişinin kendine dışarıdan bakışı; ‘kendi’ olarak onu öz varlığını duyumsamaktan uzaklaştırırken, bir başkası olarak kendine yaklaşmasını da mümkün kılar.

“Bakış, izleyenlerin kendini gözlem altında hissettikleri bir yer yaratır. Aslında bu görüntünün anlam/lar yaratması/bindirmesi üzerinden işleyen bir mekanizmadır. Gözlem altında olma hali, devamlı kendinin izlendiğini varsayan özne tarafından şekillenir. Bu nedenle, aynı Foucault’un “panoptikon” ında ya da “ekran teorisi”nde olduğu gibi öznenin kendinin farkına varması Lacan’ın tanımladığı ayna evresi üzerinden gerçekleşir. Lacan iki ayrı kimlik kazanma evresinden söz eder. Birincisi ‘ben’in ‘birisi gibi’ olduğu hayali bir kimlik kazanma evresidir, diğeri ise sembolik bir kimlik kazanma evresidir.”³⁴

Kendini bir başkası-olarak dışarıdan seyretmek, ifade etmek kendinden uzaklaşmanın, özelde, bir tür monologu gibi görünse de uygulamacısının, diğeri ile yer değiştirme, ilişki kurma üzerine temellenen, onu diyaloga hazırlayan düşünce ve eylem bütünlüğünün tamamını oluşturmaktadır. Diyalog iki kişi ile başlayan ve gelişen bir aralığa işaret etse de sonrasında sanatçı ve diğer her birey için özelden genele giderek genişleyen bir alana da taşınabilir. Bu anlamda seyirci ödülü alan performans sanatçısı Marina Abramović’in 2010 yılında New York Modern Sanat Müzesi MoMA’da gerçekleştirdiği “Sanatçı Aramızda”³⁵ isimli performansı 90 gün süren özel bir kurgu içermektedir(Resim 23-24).

Kurgu, sanatçının belirlenen saatlerde sandalyede hiçbir şey yapmadan oturarak, sadece karşısına oturan katılımcıyla göz göze gerçekleştireceği diyalog üzerine kuruludur. Sürecin ilerlemesiyle birlikte, diyalogun oluşturduğu etki alanı etraftaki tüm izleyicileri

³⁴ ŞENOVA, Başak. “*Jemime Stehli*”. İstanbul: Artist Güncel Sanat Seçkisi 5, 2002,s.110

³⁵ Sundance, San Francisco, Atina ve Valladolid gibi saygın festivallere katılmış, Berlin ve Saraybosna’da seyirci ödülü kazanmış, provokatif sanatçının 2010 yılında New York Modern Sanat Müzesi MoMA’da gerçekleştirilen retrospektifinden yola çıkarak ayrıntılı bir portresini çiziyor (<http://bianet.org/biamag/sanat/143658-vucudunun-sinirlarini-zorlayan-sanatci>).

kuşatmaya başlar. Sanatçı ve katılımcı arasında ortak duygu ve düşünceler arasında geçişliliği sağlayan etkileşim alanı ise bir süre sonra bir tür duygusal-duygusal-kimlik, rol değişimine dönüşür. Abromoviç, performansını kurgularken mekânsal düzenlemeler, nesne tercihleri, kendi davranışları, katılımcının performansa iştirak etmesindeki ön şartlar gibi tüm planlamalar yüksek bir etki alanı oluşturmak için özel strateji ve taktikler üzerine kurgulanır.



Resim 23. Marina Abromoviç, “Sanatçı Aramızda, MOMA, New York, 2010



Resim 24. “Sanatçı Aramızda”(Detay)

İlişkisellik bağlamında kurgulanan çoğu yapıtta, oluşumda, duygusal, duygusallık üzerinden geliştirilen stratejilerin süreç sonunda empatik formlara veya ilişkilere dönüştüğü görülür. Strateji ve taktikler çoğu zaman notlar ve yazılar şeklinde planlar üzerinde kalırken çoğu zaman da uygulamanın biçimsel, anlamsal yönünü oluşturma

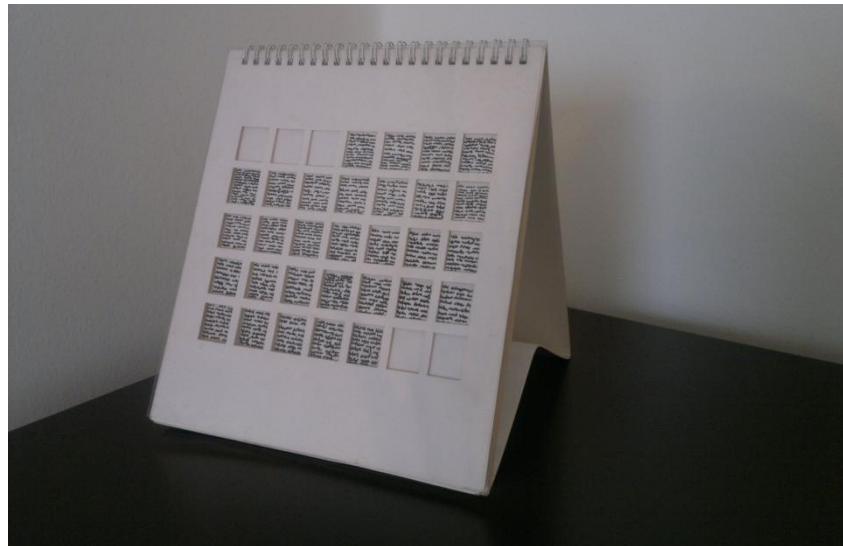
bakımından bir tür ana çatı kurulumu oluştururlar. Bu anlamda çalışmalarını yapılandırılan yazma eylemi kendi özel alanını ifade etmek, kişiselini dışarı sunmak bunu yaparken de yapıcı veya bölücü(ya da her ikisi birden) tüm bileşenlerin ana düşünceye hizmet sunmasını sağlamak üzerine temellenir. Uygulamaların oluşum sürecine tanıklık eden kişisel notlar (Resim 25) gibi sonrasında da başkasına atfen kullanılan notlar(Resim 26-27-28-29), böylelikle tercih edilen ve var olunmak istenen yapılanmayla ilişkisel form bağlamında var olurlar. Bu anlamda kurgulanan Resim 25'teki çalışma, göz hizasının altına yerleştirilen ve sadece kendisine eğilecek kişinin belli noktalardan baktığında anlamını teslim edecek bir tür uzlaşma önerisini de içinde barındırmaktadır.



Resim 25. "3. Tekil Şahıs'a", Metal, Kağıt, Asetat, 52x35x3 cm., 2013

Yazma eylemi özünde uzlaşmacı gibi görünse de kimi zaman aykırı/devrimci bir yapıya sahiptir. Yazının anlamsal katmanları bir şeyi seçerken bir şeyden vazgeçilen, bir şeyi başka bir şeye dönüştüren, bir yeri başka bir yere taşıyan alanda var olur. Jacques Rancière³⁶’ın işaret ettiği bir nokta olarak “Yazmak, hususiyetleri tercüme edip bilgiyi mi aktarır, yoksa paylaşılan duyulur alanını biçimlendirmenin ve bölmenin bir yolu, başlı başına bir eylem midir?”³⁷ sorgulaması “Başkası Adına Kendine Telkin” ve “Everything is Ok” isimli çalışmalarının da yoğunlaştığı aralığa işaret eder. Bu çalışmalarda yazı strateji amaçlı olarak gün ve gün ilerleyen bir süreç üzerinden hayata geçer. Çünkü yazı; günlük hayatın akışkan halini görünür kılan yegâne unsurlardan biridir.

“Başkası Adına Kendine Telkin” (Resim 26) isimli çalışma günlük hayatta can sıkıcı karakterlere ilişkin kişisel ifadelerin anlaşılamayan bir el yazısı ile ifade edilmesini içermektedir. Bu ifadeler, yapıt üzerinden herkes için, bir başkası adına sadece sahibi tarafından bilinen özel bir dilde yazılıyor gibi görünmesine rağmen süreç sonunda her bir bireyin, yazıyı yazan bir diğerine göre, bir başkası adına, başkası olması ile de yapıtın görsel dokusuna taşınan ortak bil dil oluşturur.



Resim 26. “Başkası Adına Kendine Telkin”,Karton, Jelâtin, 20x15x20 cm.,2011-2012

³⁶ Jacques Rancière (d. 1940) Fransız düşünür Paris-VIII (St. Denis) Üniversitesi'nden felsefe profesörü iken emekli olmuştur. 1960'larda Marksist düşünür Louis Althusser ile beraber yazdığı “Kapital'i Okumak” ile ünlenmiştir. 2006'da Rancière'in estetik teorisi görsel sanatlarda bir referans noktası haline gelmiştir.

(http://tr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Ranciere)

³⁷ <http://www.e-skop.com/skopbulten/ranci%C3%A8re-romantik-devrim-edebiyat-ve-siyaset-uzerine/1273>

Michel De Certeau, “Gündelik Hayatın Keşfi I” isimli kitabında yazı ve yazının eylemsel bütünlüğünü “Ben yazıyı kendine ait uzamda yani sayfada, daha önce yalıtıldığı dışarıya üzerinde belli bir güç kuran bir metin oluşturan somut bir etkinlik olarak tanımlıyorum.” şeklinde dile getirir. Certeau, bu temelde üç ögenin belirleyicisi olarak öncelikle *beyaz sayfanın* kendine ait bir uzam, özne için bir üretim yeri olduğundan, sonrasında *metinden beyaz* sayfa üzerinde bir tür gezgin gibi ilerleyen ve uygulanan bir yürüyüş gibi, başka bir dünyanın(edinilmiş değil inşa edilmiş) yapay kopyası olarak bahseder. Son olarak da yazının; dışındakilerin üzerine kurulan, toplumsal açıdan etkin olmayı hedefleyen stratejik bir *oyun* olduğunu vurgular(Certeau 2008:240-241).

“Everything is OK” (Resim 27-28-29) çalışması ise günlük hayat akışını tutan diğer bir araç olarak tv ekranlarına ve ekranlarda dile getirilen akışın aynılığına/sessizliğine olan atfi, izleyicinin de müdahalesine açık olduğunu imleyen tanıdık bir söylem ve form üzerinden sunmaktadır. Çalışmada ortak üretimi esas alan bir yapılanma ile formun ilk oluşturulma tarihinden itibaren ‘Everything is OK’ cümlesinin yazılması, günlük yaşam akışı içerisindeki sıradan hatta olumlu bir duruma işaret eden belirtecin özele çekilerek harekete geçmeyi sağlayan canlandırıcı etkisini ön plana çıkarır.



Resim 27. “Everything is Ok” (Enstalasyon), Alçı, 120x120x20cm.,2011-12



Resim 28. "Everything is Ok"(DetayI), 2012



Resim 29. "Everything is Ok"(DetayII),2012

Çalışma ortak uygulama sonucu yüzeyin, yazıların üst üste binerek tamamıyla renk değiştirmesi ve sonrasında her bir kutunun diğer temiz yüzeyinin kullanılmak üzere çevrilmesi konusunda yönlendirmeler içermektedir. Her bir yüzeyin yazılarla bütünleşerek renk değiştirmesi, formun tamamıyla farklı bir dokuya bürünerek yeni bir yüz edinmesine neden olur. Çalışma kurgu uyarınca, bir tür silme işlemi gerçekleştirir gibi, her defasında tüm yüzeyin zımparalanması ile ilk görünümüne kavuşur. Her zımparalama işlemi formu oluşturan birimlerin ve genel anlamda da formun belirli bir miktarda küçülmesine neden olmakta ve bu işlem tekrara izin vermeyecek biçimde, çalışma tükenene kadar devam ettirilmektedir. Kurgudan geriye kalan ise tüketilebilir bir form üzerinden üretilen birliktelikler, diyaloglar ve bunun maddesellik üzerinden yarattığı kullanım ve sosyalleşme alanıdır.

3.3. AÇIK ALAN/AÇIK YAPIT

Bourriaud, "Postprodüksiyon" isimli kitabında tüketilebilir bir sanat formu yerine, bir form veya olgu üzerinden başlatılan diyalogun bir tür üretim şekli olduğunu Marks'ın, "insan, örneğin bir tüketim biçimi olan beslenme ile kendi bedenini üretir³⁸" söylemi üzerinden örneklendirerek, tüketimin aynı zamanda yeni üretimlere gereksinim yaratan

³⁸ Marks, Karl. A Contribution To The Critique Of Political Economy, Çev.S.W. Ryazanskaya, Ed.Maurice Dobb (New York: International Publishers, 1970, s.195-196)

bir tür model olduğunu savunur ve ekler: “Bir ürünü kullanmak, onun içeriğine ihanet etmektir. Bir işi okumak, seyretmek, tasavvur etmek, onun nasıl başka bir şeye çevrileceğini bilmektir”³⁹. Diğer bir deyişle, var olan bir form ya da kurgu, sanatçı, izleyici ve yapıt arasındaki sınır aşımına işaret etmenin yanı sıra sonrasında gelişecek kavram ve uygulamaların da tetikleyicisi olarak dönüştürülmeyi bekleyen açık alanlar yaratır.

“I was here” isimli performans çoklu katmanların bir arada sunulduğu tüketilebilir ürünler üzerinden yeniden dolaşıma sunulan, üretime dayalı bir yapılanma içerir(Resim 30-31-32-33). Çalışmanın kurgusu, bireyin geçici bir süre yaşadığı yabancı ülkede-bulunduğu süre içinde-tükettiği/kullandığı şeyler kadar, kent dokusuna ait kendisini betimleyen çöpler ve atıklarla oluşturduğu yapay yaşam alanı oluşturmaya dayalıdır. Çalışma, kullanılan, toplayarak biriktirilen ve bu yolla üretilen tüm şeyler(kişisel eşyalar, arkadaşlıklar, birliktelikler gibi)üzerinden aynı zamanda her birey için; kişinin kendi varlığına tanıklık eden “Buradaydım” diyebileceği çok sayıda delil ve ipucu içerir.



Resim 30. “I was Here”, Süreç 1



Resim 31. “I was Here”, Süreç 2

³⁹ BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodüksiyon*. İstanbul:Bağlam Yayıncılık, 2004, s. 14,38,39



Resim 32. "I was Here", Süreç 3

Resim 33. "I was Here", Süreç 4

Resim 30-31-32-33. "I was Here"(4 Süreç), Performans, Estonya, 2013

Bourriaud, ilişkisel sanatı, çalışmanın formu ve içeriği içerisinde katılım, müdahale, araştırmaların yönlendirdiği faaliyetler ve toplum temelli projelerin bulunduğu uygulanabilir sosyal interaktiflik formu ile uğraştığını ve bu formun aynı zamanda 'gösteri' egzersizi olarak var sayılabileceğinden bahseder. Başka bir deyişle bir sanatçı bir şey gösterdiği zaman, çalışmasını 'bana bak' ile 'şuna bak' arasına yerleştirdiği geçişli bir etik üzerine kurgular. Bu da formların görünen yüzü ötesinde, kişiye bakan diğer yüzünü oluşturur. Karşılıklı alış-verişe, sosyal etkileşime, öznel arası iletişime ve reaksiyonlara odaklanarak aynı zamanda onların sosyal geçişli potansiyeli üzerinden yansımaları için düğüm noktaları sağlar⁴⁰. 'Açık alan' denilen alanda, işte tam bu sosyal aralıkta; ara anlamlar, formun yeni yüzleri, sezinletmeler, ipuçları ve yönlendirmeleriyle var olur ve gelişir. Açık alan, yeni reaksiyonları tetikleyen bir tür üreteç görevi görerek; etki-tepki, üretim, paylaşım, bellek kodları ile çalışan duyusal, düşsel kimi zamanda muhalif bir yapılanma üzerinden seyrederek.

Günlük yaşam akışından beslenen sanat formları içerdiği muhalif duruşu çoğu zaman durağan, stabil görüntü, form üzerinden evrilen uyarıcı, sezinletici ve tehditkâr bir

⁴⁰ DOWNEY, Anthony., "Towards a Politics of(Relational) Aesthetics", Third Text ISSN 0952-8822 print/ISSN 1475-5297 online © Third Text (2007),s. 267-268 (<http://www.tandf.co.uk/journals>)

tutumla kendini hissettirebilir tıpkı “Uyumuyorum”(Resim 34-35-36-37-38-39) isimli çalışmada olduğu gibi. Çalışma, mekânda beyaz duvar üzerine yerleştirilen, beyaz örtü ile kaplı bir panonun, izleyici hareketi ile uyarılarak sıradan ve yalıtılmış olma durumundan sıyrılması, kendi yüzünü aralamasıyla anlam bulur. Durağan bir yüzey ve form üzerinden etkileşime dayalı başlayan diyalog, aynı zamanda günlük yaşantıda uyumadığını iddia eden kişi ile girilen diyalog sonunda gerçekleşecek bir tartışmanın da sinyallerini sezinletir. Bu anlamda beyaz, durağan, naif duruştan sıyrılarak tehditkâr, uyarıcı ve hareket haline geçme arasındaki sınırları hissettirir.



Resim 34. “Uyumuyorum”,Süreç 1



Resim 35. “Uyumuyorum”,Süreç 2



Resim 36. “Uyumuyorum”,Süreç 3



Resim 37. “Uyumuyorum”,Süreç 4



Resim 38. “Uyumuyorum”, Süreç 5



Resim 39. “Uyumuyorum”, Süreç 6

Resim 34-35-36-37-38-39. “Uyumuyorum”, Karışık Medya, 2012

İlişkisel bağlamında oluşturan yapıtlar; yeni sosyal ilişki modellerine alternatif sunması, beraberlik ve etkileşim gerekliliği içinde izleyiciyi çalışmanın bir parçası veya yürütücüsü haline getirmesi ile yapıt karşısında izleyiciyi özgürleştiren açık alanlar oluşturduğu kadar, yapıtın var olduğu uzamın ötesine taşarak, sonrasındaki yapıtlar için de yeni kullanım olanakları yaratan açık alanlar oluşturur. Yapıtın kullanım olanaklarından türeyen tetikleyici, açık uçlu yapısı bu anlamda, izleyiciye, dönüştürülmesi için çeşitli alternatifler sunan uzamda var olur. ‘Açık yapıt’ tabiri, aslında yeni olmayan-daha öncesinde-Umberto Eco tarafından tanımlanmış bir kavramdır.

Eco, sanat yapıtının ‘tamlığı’ ile ‘açıklığı’ arasında seyreden bir diyalektik olduğunu, sanat yapıtının ‘biricikliği’ çerçevesinde, dengeli bir organik bütün olarak ‘tamam’ ve ‘kapalı’, aynı zamanda da özgünlüğü zedeleden pek çok farklı biçimde de algılanıp yorumlanmaya elverişli olmasıyla da ‘açık’ yapıda olduğunu öne sürer(Eco 2001:10).

Başka bir deyişle yapıttaki açıklık kavramını Eco, sınırsız bir mümkün okumalar üretebileceğinden; her sanat yapıtının ‘açık’ olma potansiyeli olduğu görüşündedir. Diğer taraftan ilişkisel yapıtlardaki açıklık kavramı ise, kurgusunun dönüştürücü ve üretken bir yapılanma ile kullanım olanakları yaratması ile ilişkilendirilir. Kısacası; özellikle belirtmek gerekir ki Eco’nun açık yapıt yaklaşımı ile ilişkisellik bağlamında

oluşturulan açık yapıt yaklaşımı arasında belirgin farklar vardır ve bunlar da Eco ve Bourriaud'nun-özünde-yapıtı olan yaklaşımlarıyla yakından ilgilidir.

“Eco sanat eserini parçalanmış modern kültürdeki var oluş koşullarımızın bir yansıması olarak görüyordu; Bourriaud ise sanat eserini bu koşulların üreticisi olarak görüyor. Bu yüzden ilişkisel sanatın etkileşimliliği, edilgen ve kopuk olduğu varsayılan, bir nesnenin optik düşünümünden üstün, çünkü sanat eseri olumlu insan ilişkileri üretme becerisine sahip “toplumsal bir biçim”. Bunun sonucunda, sanat eseri sonuçları itibariyle otomatik olarak siyasi, etkileri itibariyle özgürleştirici.”⁴¹

Bu çerçeveyi günümüz sanatı uyarınca yorumlamak-açık yapıtı katılımcısını içine alan bir izlekte-açık alanda var eden çok sayıda önerme içerir. Bu önermelerden biri olarak sanat yapıtının maddesel bir yapılanma üzerinden temellenen davetkâr tutumu; izleyici ile ilişki kurabilmek, katılımını sağlayabilmek amacıyla birtakım taktikler ve stratejiler üzerine kurulur. Bu haliyle yapıtın etkileşime ve dönüştürülmeye açık tarafı, izleyicinin de-geleneksel anlamda- yapıta karşı duruşu ve yaklaşımının özgürleştiği açık bir alan yaratır. Yapıtın kurgusunda belirli sınırlamalar getirilmediyse, bir oyun gibi izleyiciye sunulan alan, yapıtın açıklığı üzerinden birtakım soruları da gündeme taşınır. Bunlar;

“Eserde ima edilen açıklığın, rastlantısallığın, öngörülmezliğin, seyirci katılımının vs. sınırları nerede ve kim tarafından çizilmektedir? Çatışma da, en az dostluk ve paylaşma kadar toplumsal bir “ilişkisel” biçimi olduğuna göre, rastlantısallığın içerdiği her türlü çatışma riski de (Dada skandallarında olduğu gibi) oyuna dahil midir?”⁴²

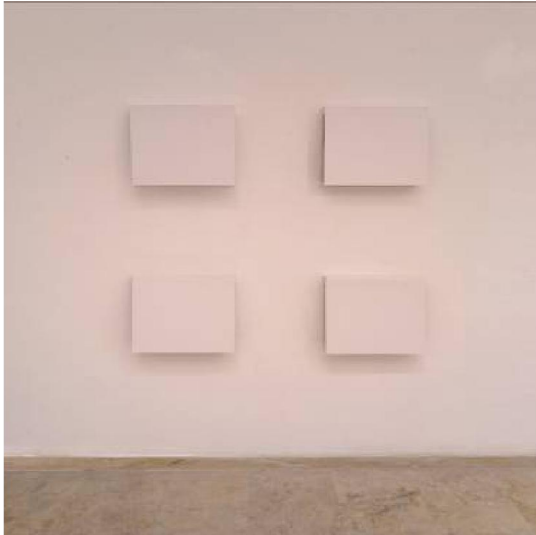
Bu çerçevede iki tür yaklaşım ön plana çıkar; bunlardan ilki sanatçının, çalışmanın ana kurgusunu zedeleyecek tutum ve tavırları dışlar şekilde, izleyiciye, ne derecede müdahalede bulunulacağına alt sinyallerini vermesi, ikincisi ise sanatçının izleyici ile kurmak istediği her tür diyaloga, ilişkiselliğin tüm rastlantısallığına, sınır tanımamazlığına kucak açmasıdır. Birinci durumda yapıtın değerlendirme ölçütlerinde bir karmaşa söz konusu olmazken, ikinci durum, sürecinin son halinde-tüm sürprizlerine rağmen-çalışmanın var olma amacında sapma yaratıp yaratmadığı üzerinden değerlendirilir. Fakat her iki durumda da sanatçı, yapıtın kurgusundaki strateji ve taktikleri, bu durumları göz önünde bulundurarak geliştirir.

⁴¹ BISHOP,C., a.g.m.,s.36

⁴² GEN, Elçin. “Etkileşim, Taciz, Vandalizm? Çağdaş Sanatta Katılımcılık ve İlişkisel Üzerine Bazı Sorular”. (<http://www.e-skop.com/skopbulten/etkilesim-taciz-vandalizm-cagdas-sanatta-katilimcilik-ve-iliskisellik-uzerine-bazi-sorular/1469>)

İlişkisel bağlamında oluşturulan kurgularda, sanatçının geliştirdiği stratejiler her zaman etkileşimin başlaması için yeterli olmayabilir. Çünkü kurgu dâhilindeki tüm hesaplamaları, strateji ve taktikleri dışlayan bir şey vardır ki, o da izleyicinin sunulan davete cevap verip vermemesi, yani bir diyalogun gelişmesi için gönüllü ve istekli olup olmamasıdır. Bu anlamda çoğu sanatçı çalışmalarında, ortak bir dil oluşturacak, merak ya da temas etme hissini ön plana çıkaran öğeleri çalışmalarına taşırlar.

Bu bağlamda “Açık Yapıt#I”(Resim 40-41) isimli kurgu, sunum şekli olan kapalı çerçeve görüntüsü ile dokunulmayı, açılmayı teşvik eden yapısıyla, Açık Yapıt#II’(Resim 42-43-44-45-46) isimli kurgu ise müdahaleye el verdiği ölçüde, gün içinde farklı varyasyonlar halinde sergilenmeye açık yapısı ile var olur.



Resim 40. Açık Yapıt#I (Kağıt Petek, kontrplak Metal), 2012



Resim 41. Açık Yapıt#I(Detay)

“Açık yapıt II”⁴³ yerleştirmesi; görüntünün cezbedici tutumunun teması kaçınılmaz kılan; izlemenin katılıma, görmenin duyumsama/dokunmaya dönüştüğü alanda konumlanır. İzleyicinin müdahalesini talep eden bu tür çalışmalarda davet, kimi zaman çalışmanın biçimsel yapısı üzerinden sezinletilebileceği gibi, kimi zaman da çalışmanın yanına yerleştirilen kavramsal metinlerle, yapıt ile kurulacak ilişkinin ne tür önşartlar içerdiğini tarifleyen-kendi sınır veya sınırsızlıklarını vurgulayan-gizil yönlendirmeler ve uyarılar da içerebilir.

⁴³ Yerleştirme, Sınırlar Yörüngeler 13 sergisi kapsamında, 27.04-31.05.2013, Siemens Sanat Galerisi/ İstanbul’da sergilenmiştir.



Resim 42. "Açık Yapıt#II" (Enstalasyon)
Kâğıt Petek, Kontplak, 2012



Resim 43. "Açık Yapıt#II" (Detay1)



Resim 44.“Açık Yapıt#II”(Detay2)



Resim 45.“Açık Yapıt#II”(Detay 3)



Resim 46.“Açık Yapıt#II”(Detay 4)

“Yazıyor yazıyor”(Resim 47-48), “Az sonra Olacaklardan Habersiz”(Resim 49-50-51) isimli çalışmaların kurgusu gazete haberlerinden derlenen önemli ve trajik olaylara yaklaşımın günlük yaşamın alışlageldik-normal-bir parçasıymışçasına yansıtılmasını farklı bir perspektiften ele alır.



Resim 47. “Yazıyor Yazıyor”, Ahşap Konstruksiyon, Gazete, 2012



Resim 48. “Yazıyor Yazıyor”(Detay)

Kurgu, izleyici ve yapıt arasındaki duyuşal/fiziksel teması ön plana çıkararak “seyirci kalma” eylemini tersyüz ederken, kullanılan form ve malzemeler, görsel ve anlamsal verileri bütüne ulaştırma merakını perçinlemek adına, giz ve özel olana veya alana dair sezinletmeler içermektedir. Örnekle; kutuların saklama, taşıma, gazetelerin ise günlük yaşam akışını bildirme dışında bir şeyi kaplama, sarma, gizleme ve muhafaza etme özelliklerini de içermesi gibi.

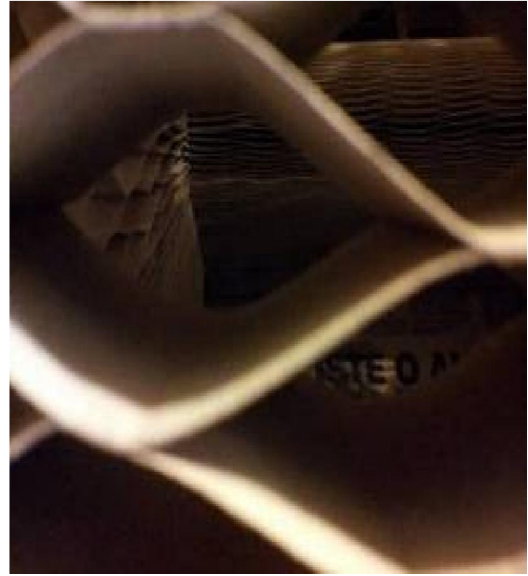
“Az Sonra Olacaklardan Habersiz” serisi izleyicinin her bir çalışma üzerinden gelişen temas eyleminin, bir diğer çalışmaya nasıl yaklaşacağına dair ipuçlar içerdiği bir kurgudur. Kurguda, formun kutu üzerinden ele alınması; kişiye özel bir nesne gibi izinsiz dokunulması etik olmayan, öğretilmiş bir eylemi, keşfetmeyi amaçlayan cüretkâr bir eyleme çevirir. Bu aynı zamanda nesne üzerinden temellenen belleğe yerleşmiş önyargı ve gizil kodları açığa çıkaran bir tür yüzleşmeyi de kaçınılmaz kılar.



Resim 49. “Az Sonra Olacaklardan Habersiz I” (Asetat, Kâğıt Petek, Karton Mukavva, Gazete), 2013



Resim 50. “Az Sonra Olacaklardan Habersiz I”
(Detay 1)



Resim 51. “Az Sonra Olacaklardan Habersiz I”
(Detay 2)



Resim 52. “Az Sonra Olacaklardan Habersiz II”(Parlak Asetat, Kâğıt Petek, Karton Mukavva, Gazete), 2013



Resim 53. “Az Sonra Olacaklardan Habersiz III”(Kâğıt Petek, Karton Mukavva, Gazete), 2013



Resim 54. “Az Sonra Olacaklardan Habersiz III”(Detay)

Çoğu zaman yapıt üzerinden gelişecek diyalogda izleyici ile ortak bir alanda buluşmak; onun yapıt ile etkileşimini sağlayacak, kişisel bellek veya daha geniş çerçevede toplumsal belleğe dayalı bir olay, imaj, duygu veya düşünce üzerinden ele alınabilir. Bu çerçevede kurgulanan “Matem”(Resim 55-56) isimli çalışma izleme eylemi dışında, çalışmalara temasla anlamını teslim eden bir yapıya sahiptir. Çalışmada toplumsal belleğe ait izler üzerinden ortak bir alan yaratmak; her birey için bir şeye dâhil olma, acıyla ya da işlenmiş bir suçla temasla geçme, ona tanıklık etme, farkına varma durumlarına işaret eden yanıyla toplumsal bağlamdaki önemli ve trajik haberleri ‘o gün’ itibariyle yeniden görünür, hissedilir kılar.



Resim 55. "Matem"(Kâğıt Petek, Asetat, Fotoğraf),2013



Resim 56. "Matem"(Detay)

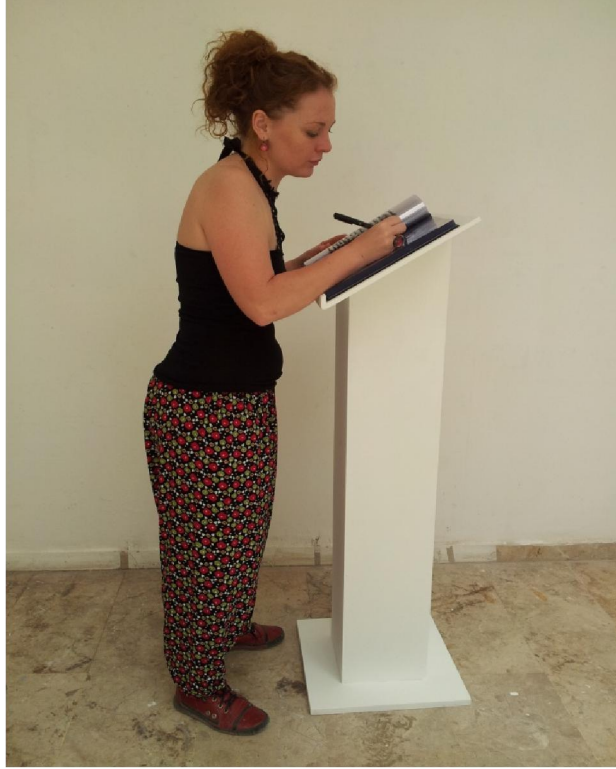
“Askıda”(Resim 57) isimli çalışma ise askıda sisteminin geçerli olacağı bir anlayış içinde kurgulanmış, sanat eserinin kullanım değeri ve değişim değeri üzerinden geçişliliğin, sanat-sermaye ilişkisini dışlayan bir tutum içinde sunumunu içerir. Çalışma, bir sanat yapıtının var oluş amacının ticari amaç kökenli olmasına ve aynı zamanda sanat eserine sahip olmanın lükse işaret etmesine yapılan göndermeyle, kurgunun sosyal bir alana çekilerek bir tür hediye sunma, paylaşma mantığı üzerinden ele alınır. Çalışma, aynı zamanda ‘sanat eserine sahip olmak isteyen, ihtiyacı olan alsın’ gibi bir yan anlamı içermesiyle de izleyiciyle eğlenceli, duyumsal bir iletişim kurar.



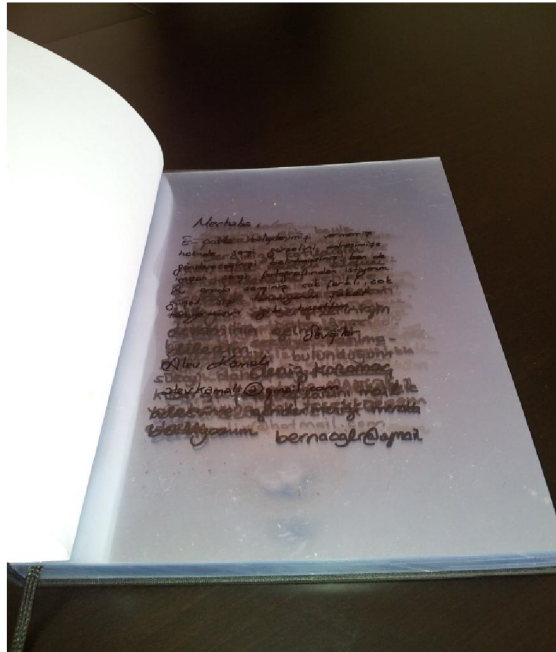
Resim 57. “Askıda”(Kâğıt Petek, Metal), 2013

“Ben de İstiyorum”(Resim 58-59) isimli çalışma sergi esnasında birkaç kişinin yaymış olduğu haberin tüm salondaki insanlara diyalog aracılığıyla ulaşması üzerine kurgulanır. Bu kurguya göre ziyaretçi defterine iletişim bilgilerini yazan tüm izleyicilere, imzalı sergi görseli gönderilecektir. Asetat sayfalarından oluşturulmuş ziyaretçi defteri

katılımcılar tarafından doldurulur ve yazıların üst üste binmesi ile defterin ilk sayfası gitgide koyulaşarak ayna görevi görmeye başlar. Bu şekilde oluşan ‘sergi görseli’ fotoğraflanarak, imzalanır ve iletişim bilgilerini yazan kişilere gönderilir.



Resim 58. “Ben de İstiyorum”, Ziyaretçi Defteri, 2013



Resim 59. “Ben de İstiyorum”(Detay)

SONUÇ

“İlişkisel Bağlamında Yeni Arayışlar” isimli bu çalışmada, uygulamaların var oluş sebebi, kendini nasıl temsil ettiği, hangi bağlamda ele alındığı göz önünde bulundurulduğunda; ‘İlişkisel Sanat’ bağlamında ortaya konan anlayış, yaklaşım ve pratiklerle paralellik göstermesi ve uygulamalarda olduğu kadar kuramsal tanımlamanın da ‘ilişkisel’ kavramı üzerinden ele alınmasında etkili olmuştur.

Birinci bölümde; çalışmanın ana hattını-temel kavramlarını-oluşturmaları bakımından ‘ilişkisel’ tanımlamaları, ilişkisel estetik/sanat ve ilişkisel form üzerinden ele alınmış, 1990 ve sonrasında ilişkisel sanat adı altında tanımlanan sanat pratikleri ile yakın bir yapılanma sergileyen 1960’larda izleyici katılımı odaklı yaklaşım ve pratikler arasındaki benzerlikler ve farklılıklar değerlendirilmiştir. İlişkisel sanatın yeni bir form kuramı olarak dahil edildiği felsefi yaklaşımlara, bu bağlamda oluşturulan yapıtların var oluş gerekliliğine ve onlara yaklaşımdaki ölçütlerin genel çerçevede ‘var oluş kıstası’ üzerinden nasıl değer gördüğüne açıklık kazandırılmıştır. İlişkisel bağlamında oluşturulan yapıtların sıklıkla, bakan kişiye sunulan alanı, birlikte/karşılıklı eyleme dayalı, tekillikleri gideren, ayrıştırıcılığı ortadan kaldıran bir alan olduğuna değinilmiş ve bu alanda üretim yapan sanatçıların çalışmaları ve yaklaşımları üzerinden örnekler irdelenmiştir. Çalışma, ilişkisel sanat tanımlamalarının, kuramı ortaya koyan kişi olması bakımından, sıklıkla Bourriaud’dan alıntılar içermesine karşın, ağırlıklı olarak bu ve diğer bölümlerde konuya ilişkin paralel görüş, açıklama ve eleştiri içeren farklı yazar ve makalelerinden alıntılara, görüşlere de yer verilmiştir.

İkinci bölümde ilişkiselliğe dayalı yapıtların değerlendirilmesinde, sanatçı ve izleyici tanımı, süreç içindeki rol değişimi üzerinden ele alınmakta ve buna bağlı olarak muhtemel gelişebilecek soru ve sorunlar (bağlam, anonimleşme, yapıtta özgünlük) üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu soru ve sorunlar izleyiciye tanınan özgürlük alanında izleyicinin tavırları öngörülemez bir eylem içerebileceğinden; kurguyu oluşturan tercihlerin, her müdahalede uygulamanın değişen yüze sahip olmasının hangi bağlamda değer göreceği, yapıttaki özgünlüğün ise hangi kıstaslara göre değerlendirileceğine ilişkindir. Bu çerçevede yapılan araştırma ve irdemeler sonucu ilişkisel yapıtlarda

bağlam ve özgünlük arayışının, bilindik sanat ve estetik kuramları/kurallarıyla açıklanamayacağını, onlara yaklaşımın, izleyicinin yapıt karşısında ‘o anda, orada olma’ karşılıklı etkileşim ve birlikteliği temel alan kıstaslar üzerinden değerlendirilebileceği anlaşılmıştır. Bu anlamda ilişkisellik bağlamında oluşturulan yapıtların, ilişkiel sanat yaklaşımları ile paralellik gösterdiği ve bu tür yapıtların kritiğinde ilişkiel estetik ölçütlerinden faydalanılabileceği belirtilmiştir. Özellikle bu tür kurgularda rastlantısallığın meydana getirebileceği belirsizlikler irdelenmiş ve bunların, kurgunun bağlamında sorun yaratmaması için kurgulamada strateji ve taktik geliştirmenin önemine vurgu yapılmıştır. Bu doğrultuda ilişkiel yapıtlarda orijinallik/özgünlük arayışının diğer yapıtların kritiğinde kullanılan ölçütlerle değerlendirilemeyeceği, bu tür kurgularda orijinal/özgün olanın; kurgunun oluşumunu sağlayan ‘fikrin bizatihi varlığı’ üzerinden geliştiğine araştırma verileri doğrultusunda ulaşılmış ve bu veriler çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise uygulamalar, izleyicinin ‘izleme’ eyleminden sıyrılarak, katılımcı kimliğiyle onlarla temasa geçebileceği/ müdahale edebileceği stratejiler ve yaklaşımlar üzerinden ele alınarak, değerlendirilmiştir. Bu bölümde yapıt üzerinden gelişecek diyalogda ‘bir diğeri’ ile ilişki kurabilmek için isteklilik ve gönüllüğün önemi sıklıkla ifade edilmiş, bu anlamda teşviki sağlayacak unsurların ‘merak ve temas hissi’ üzerine temellenmesine ışık tutulmuştur. İlişkiel yapıtların var olduğu alan ve aralık olarak ‘açık alan’ ve ‘açık yapıt’ kavramları tanımlanmış ve bu kavramlarla ilişkili olarak ilişkiselliğin olumlu olduğu kadar olumsuz durumları da kucaklayan rastlantısal uygulamalar çerçevesinde dikkat çekilmiştir. Bazı sanatçıların kurguları, bir oyun kurucu edasıyla oluşturduğu ve kurgunun, izleyicinin keyfi yaklaşımlarından ya da aşırılıklarından etkilenmemeleri için yapıtlarında ne tür sezinletmeler içerdiğine yer verilmiştir. Kısacası bu bölüm daha çok uygulamacısının kendi yeni konumunu, diğeri/ diğerleri üzerinden ele aldığı kendi yeni arayışlarını oluşturmanın yanı sıra, uygulamalarını tanımlayan genel çerçeve içinde de-hem teoride hem pratikte-yeni arayışları üzerine çözümler içermetedir.

Sonuç olarak; tüm araştırma ve uygulamalar dâhilinde bu çalışmada, bir form veya olgu üzerinden başlatılan ilişkisellik, bireysel bir yapılanma yerine sosyal birliktelik

önermesi üzerinden ele alınarak irdelenmiştir ve bu bağlamda elde edilen verilerin yeni ifade şekilleri, söylemler ve pratikler oluşturması adına yeni izlekler, açık alanlar oluşturacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- AKAY, Ali. *Sanatın Gramları*. İstanbul:Bağlam Yayıncılık,2010
- ANTMEN, Ahi. *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul:Sel Yayıncılık, 2008
- ATAKAN, Nancy. *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İstanbul: Karakalem Kitabevi Yay., 2008
- BAUDRILLARD, Jean. *Sanat Komplosu*. Editör: Artun Ali, İstanbul: İletişim Yay., 2010
- BISHOP, Claire. “*Antagonizma ve İlişkisel Estetik*”(Çev.Nazım DİKBAŞ).Olasılıklar, Duruşlar,Müzakere Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları,Ed.Pelin TAN, Sezgin BOYNIK, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay 193.2007
- BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodüksiyon*. İstanbul:Bağlam Yayıncılık, 2004
- BOURRIAUD, Nicolas. *İlişkisel Estetik*. İstanbul:Bağlam Yayıncılık, 2005
- CERTEAU, Michel De. *Günelik Hayatın Keşfi-I Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları* (Çev. Lale ASLAN ÖZCAN). Ankara:Dost Kitabevi Yay., 2008
- CLARK, Toby. *Sanat ve Propaganda*(Çev. Esin Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yay., 2004
- DELEUZE, Gilles.PARNET, Claire. *Diyaloglar*(Çev. Ali Akay). İstanbul: Bağlam Yay., 1990
- HANNULA, Mika. “*Third Space: Bir Etik İlke Olarak Yanlış Anlama*”, İstanbul: Artist Güncel Sanat Seçkisi 5, 2002
- KORTUN, Vasıf. *Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi 3*.İstanbul: Refika Yay., 2000
- KUSPIT, Donald. *Sanatın Sonu*(Çev. Yasemin Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- LYOTARD, Jean-François. *Postmodern Durum Postmodernizm*(Çev. Ahmet Çiğdem). İstanbul: Ara Yayıncılık,1990
- MARKS, Karl. *A Contribution To The Critique Of Political Economy*(Çev.S.W. Ryazanskaya).Ed. Maurice Dobb, New York: International Publishers, 1970
- RANCIÈRE, Jacques. *Özgürleşen Seyirci*(Çev. E. Burak ŞAMAN).İstanbul:Metis Yay., 2009
- SAYBAŞILI, Nermin. “*Deneyim ve Katılım*”, İstanbul: Sanat Dünyamız Kültür Sanat Dergisi Güz/Sayı 96, 2005

SCHIMMEL, Paul. “*Leap into the Void: Performance and the Object*”, *Out of Actions: Between Performance and The Object 1949-1979*. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles: Thames and Hudson,1998

ŞENOVA, Başak. “*Jemime Stehli*”. İstanbul: Artist Güncel Sanat Seçkisi 5, 2002

THOMPSON, Don. *Sanat Mezat*(Çev. Renan Akman). İstanbul: İletişim Yay., 2011

TURANİ, Adnan. *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul:Remzi Kitabevi Yay.,1998.

UNAL, Burçin. “*Kamusal Alanda Sanat ve Tarihi Belgeleme*”. IX. Ulusal Sanat Sempozyumu Kamusal Alanda Sanat 18-20 Kasım 2009 Bildiriler Kitabı, Ankara: Hacettepe Üniversitesi GSF Yay.,2009

Diğer Kaynaklar:

ALTHUSSER, Louis. *Yeniden-Üretim Üzerine*(Çev.A.Işık Ergüden&Alp Tümertekin). İstanbul:İthaki Yayınları, 2005

ANTMEN, Ahu. *Sanat/ Cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

BAHTİN, Mihail. *Sanat ve Sorumluluk*(Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yay., 2005

BAUDELAIRE, Charles. *Modern Hayatın Ressamı* (Çev. Ali Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *Simülakrlar ve Simülasyon*(Çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2005

BAUDRILLARD, Jean. *Kusursuz Cinayet*(Çev. N. Kâmil Sevil). Ayrıntı Yay., 2012

BENJAMIN, Walter. *Pasajlar* (Çev. Ahmet Cemal).İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007

BERGER,John. *Görme Biçimleri*(Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları, 2010

BOZKURT, Muammer. *Video Sanatı*. İstanbul: Bileşim Yayıncılık, 2005

CAUQUELIN, Anne. *Çağdaş Sanat*(Çev. Özlem Avcı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2005

ÇALIŞIRLAR, Aziz. *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. İstanbul: Boyut Yayınevi, 1992

DANTO, Arthur. C. *Sanatın Sonundan Sonra*(Çev. Zeynep Demirsu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları,2010

- DEBORD, Guy. “*Sitüasyonistler-Sanat ve Politikada Yeni Eylem Biçimleri*”. İstanbul: Artist Güncel Sanat Seçkisi 1, Haziran 2004
- DELEUZE, Gilles& GUATTARI, Félix. *Felsefe Nedir?*(Çev. Turhan Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001
- ECO Umberto. *Açık Yapıt*(Çev. Pınar Savaş). İstanbul: Can Yayınları, 2001
- ERZEN, Jale Necdet. *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları, 2011
- GINTZ, Claude. *Başka Yerde&Başka Biçimde*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2010
- HARVEY, David. *Postmodernliğin Durumu*(Çev. Sungur Sanran). İstanbul: Metis Yayınları, 2006
- HEIDEGGER, Martin. *Sanat Eserinin Kökeni*(Çev. Fatih Tepebaşı). İstanbul: Babil Yayınları, 2003.
- KRAUSS, Rosalind. E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, USA: MIT Press., 1986
- MAY, Rollo. *Yaratma Cesareti*(Çev. Alper Oysal). İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- MEGILL, Allan. *Aşırılığın Peygamberleri* (Çev. Tuncay Birkan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları,1998.
- O'DOHERTY, Brian. *Beyaz Küpün İçinde:Galeri Mekânının İdeolojisi*(Çev. Ahu Antmen). İstanbul:Sel Yayıncılık, 2010
- STALLABRASS, Julian. *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*(Çev. Esin Soğancılar). İstanbul:İletişim Yay., 2009
- TANYEL, Uğur, SÖZEN, Metin. *Sanat Kavram ve Metinler Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yay.,1992
- ÖZKAYA, Serkan. *Göründüğü Gibi Değil!Açıklayabilirim*(Editör: Ali Akay). İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004
- WEİNTRAUB, Linda. *On Kawara*(Çev.Mine Haydaroğlu).İstanbul: Sanat Dünyamız Kültür Sanat Dergisi Bahar/Sayı 110, 2009

Pdf Kaynakça :

- DEZEUZE, Anna. ‘*Everyday life, ‘relational aesthetics’ and the ‘transfiguration of the commonplace’*, Journal of Visual Art Practice 5: 3, pp. 143–152,doi:10.1386 /jvap.5.3.143/1, pdf., 2006

- DOWNEY, Anthony. “Towards a Politics of(Relational) Aesthetics”. *Third Text* ISSN 0952-8822 print/ISSN 1475-5297 online © Third Text (2007),s. 267-268
<http://www.tandf.co.uk/journals>
- MARTIN,Stewart. “Critique of Relational Aesthetics”. *Third Text*, Vol. 21, Issue 4, July, 2007 <http://www.tandf.co.uk/journals>
- SEIGEL, Jerrold. “The Private Worlds of Marcel Duchamp: Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture”. Berkeley: University of California Press, 1995,s.221-222
<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft9h4nb688>
- ROSS, Toni. “Aesthetic autonomy and interdisciplinarity:a response to Nicolas Bourriaud’s ‘relational aesthetics’”, *Journal of Visual Art Practice* Volume 5 Number 3©2006 Intellect Ltd Article. English Language. doi:10.1386/jvap.5.3.167/1

Web Kaynakça:

- http://arthistory.about.com/od/special_exhibitions/fr/abramovic-retrospective-review.htm
- <http://hyperallergic.com/53337/wtf-is-up-with-marina-abramovic-the-movie-a-review/>
- <http://konsthopp.com/2012/05/01/protect-me-from-what-i-want/>
- <http://moussemagazine.it/liam-gillick-maureen-paley/>
- <http://nymag.com/arts/art/reviews/31511/>
- <http://relationalprosthetics.blogspot.com/2012/05/hans-hemmert-level-1997.html>
- http://www.arndtberlin.com/website/artist_1030
- <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/152961>
- <http://www.e-skop.com/skopbulten/ranci%C3%A8re-romantik-devrim-edebiyat-ve-siyaset-uzerine/1273>
- <http://www.e-skop.com/skopbulten/etkilesim-taciz-vandalizm-cagdas-sanatta-katilimcilik-ve-iliskisellik-uzerine-bazi-sorular/1469>
- <http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/images/3/>
- http://www.o-matic.com/public_art/haaning.html
- http://www.saatchi-gallery.co.uk/aipe/damien_hirst.htm
- http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=ANON%C4%B0M

http://www.terminartors.com/artworkprofile/Christo-Wall_of_Oil_Barrels_-_The_Iron_Curtain

http://tr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Ranciere

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Burçin ÜNAL
Doğum Yeri ve Tarihi : Ceyhan/02.10.1980

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Fakültesi,
Resim İş ABD

Yüksek Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ens./Heykel

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri :“Kent Dinamikleri ve Kamusal Alanda Sanat” / Dynamics
of City and Art in Public Space” International Artist
Meeting, Tartu Centre for Creative Industries,
Tartu/ESTONYA (2012)

- "Sanat ve Tasarım Eğitimi" Panel, Yakın Doğu
Üniversitesi/ Lefkoşa/KKTC(2012)

- 20. Yüzyıl'ın Avangard Tutumu ve Kavramsal Sanata
Yansımaları” (2010) ÇKÜ Seminer Salonu,
Çankırı/Türkiye

- “Heykel Denilen ‘Şey’ de Avangardın Dönüşümü İle
Yeni Açılımlar”(2010) isimli makale. Sanat Dünyamız
Kültür ve Sanat Dergisi, Yapı Kredi Yayınları,
İstanbul., 117.

- “Seramik Heykellerde ‘Kitsch’ Olgusunun Estetik
Kategoride Değerlendirilmesi/ Aesthetic Categorical
Evaluation of the Notion of ‘Kitsch’ in Ceramic
Sculptures” , III. Uluslararası Kütahya Çini
Sempozyumu ve I. Avrasya Seramik Kongresi,
Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya/Türkiye(2010)

- “Toprak ve Ateşin Postmodern Birlikteliği/Post-Modern

Togetherness of Earth And Fire” IV. Uluslararası
Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu, Anadolu
Üniversitesi, Eskişehir/Türkiye(2010)

- “Kamusal Alanda Sanat ve Tarihi Belgeleme/ Art in
Public Sphere and Recording History IX. Ulusal Sanat
Sempozyumu,HacettepeÜniversitesi, Ankara/ Türkiye
(2009)

İş Deneyimi

Stajlar : -

Projeler : -

Çalıştığı Kurumlar : 2009-2011 Çankırı Karatekin Üniversitesi, Güzel
Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü/Öğretim Görevlisi
2011- Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Heykel Bölümü/Öğretim Görevlisi

İletişim

E-Posta Adresi : brcnunall@gmail.com

Tarih : 25.09.2013