

# İlişkisel Estetik ve Kamusal Alan Bağlamında Sanatta Yeni Arayışlar\*

K. Özlem ALP\*\*

## Özet

Modern sanat, sosyo-ekonomik dinamiklerin güncel yaşamı hızla dönüştürdüğü 20. yüzyılda, bu hızlı dönüşümün ana paydası olan zaman olgusunu irdelemiştir. Güncel sanat eğilimleri ise, 1980'li yıllarla birlikte, dünya düzeni ve globalleşme olguları etrafında ortaya çıkan merkez-çevre ve mekan ilişkilerini sorunsallaştırmaktadır. Günümüzde iyice ticarileşen ve araçsallaşan estetik paradigmlar, sokağa ve sokaktaki insana ulaşamayan sanat pratikleri sanatçıları, yaşamın canlı mekanları ve insanları ile yapay mekanları ve sergi izleyicileri arasındaki uzlaşmaz çelişkiyi düşünmeye zorlamıştır. Bu bağlamda 2000'li yıllarla birlikte 'ilişkisel estetik' olarak anılan, bir dizi sanat pratiği güncel sanatın yeni bir arayışı olarak öne çıkmaktadır. Bu arayışın sanatın kendine içkin sorunlarından sosyalleşme ve katılımcılık olarak özetlenebilecek toplumsal sorunlara dek uzanan pek çok farklı nedeni olduğu söylenebilir. Öte yandan, bu arayışlar, sokağa taşınan sanat pratiklerinden, sokağın içinden çıkan sanat pratiklerine dek uzanan ve bu anlamda kamusal alana yayılan geniş bir etki alanına sahiptir. Bu çalışmada, kamusal alanda oluşturulan güncel sanatın kolektif pratikleri, sosyo-kültürel ve kavramsal temelde farklı örneklerle incelenerek tartışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** İlişkisel Estetik, Güncel Sanat, Kamusal Alan, Kolektif Sanat, Globalleşme.

## New Pokes in Art within the Context of Relational Aesthetics and Public Space

### Abstract

Modern art has examined the time phenomenon which was common denominator of fast transformation of daily life by socio-economic dynamics in 20th century. Starting with 1980's, contemporary art trends make center-periphery and space relations which appear on the basis of new world order and globalization as problematic. Nowadays quite commercialized and instrumentalized esthetic paradigms, art practices which cannot reach to the people in the streets, enforce artists to think the uncompromising contradiction between live spaces with people and artificial spaces with spectators. In this context, a series of art practices which called 'relational aesthetics', come to the front line in 2000's as a new poke of contemporary art. It can be said that this poke has several reasons in the span from internal problems of art itself up to the social problems which can be summarized as socialization and participation. On the other hand, these new pokes have large impact areas from art practices taken to the street and to those coming from the streets, and diffusing to the public space in the same context. In this study, collective practices of contemporary art which are formed in public areas are investigated and discussed on socio-cultural and conceptual basis with different examples.

**Keywords:** Relational Esthetics, Contemporary Art, Public Space, Collective Art, Globalization.

\* Bu makale, 'Re-Created Collective Spaces and New Pokes in Art' başlığı altında, 26-28 Haziran 2015 tarihleri arasında düzenlenen 4th World Conference on Design&Arts'da (4. Dünya Tasarım ve Sanat Konferansı) (St.Petersburg, Christian University, Rusya) sözlü bildiri olarak sunulmuş, ancak basılmamıştır.

\*\* Doç. Dr. Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, Ankara.  
E-posta: k.ozlem.alp@gmail.com

## Giriş

Sanatın kapsamı, işlevi, amacı ve ne olduğu sorusu kuşkusuz yeni bir soru değildir. Modernizmle birlikte tekrar gündeme gelen sanatın özerkliği konusu, sanatın herhangi bir amaç ya da araç olma durumunu tartışılır hale getirmiştir. Sanatı kendine dönük, kendi kendini üreten ve açıklayan özerk, estetik bir form alanı olarak sınırlayan görüşlere karşılık sanatın en başından beri kültürel ve kamusal alanın ayrılmaz bir parçası olduğu ve buradan giderek sosyal yapılar ve bu yapılara eklenmiş etki eden ve etki edilen yapısını öne çıkaran görüşler iki farklı konumda birbirinden ayrılır. Bu birbirine farklı konumlanan iki görüş aslında sanat pratiklerini ve kuramlarını tartışıp belirlemede tarihsel süreçlere ve sosyal dinamiklere kısaca tekrar dönüp bakmayı gerektirmektedir. Öte yandan bu tartışmaların güncel boyutu Zeytinoğlu'nun (2014: 21) belirttiği gibi “sanat yapıtı ve onun kuramsal temellerinin “mevcut durum” ile “olması gereken”i özerk bir gerçeklik içinde örtüştürürken, fiziksel dünyanın vulgar gerçekliği ise sanatın dışında kendisini ondan bağımsızca ve hızla üreterek sokağın pratiğini işgal etmesi” olarak özetlenebilir.

Bu tartışmanın özünde sanatın insan ve toplum ile kurduğu ilişkinin, üretim, dolanım ve tüketim biçimleri ile toplumsal olarak ürettiği etkililik ve veya etkisizlik durumu öne çıkar. Sanatın bu etkililik durumu, her dönemin kendi toplumsal dinamikleri ve yapılanması ile sanatın bu dinamiklere nasıl eklenmediği ve veya karşıt-alternatif söylem ve eylem biçimleri geliştirdiği ile açıklanabilir. Aslında her dönemde sanat bir taraftan kurumsal olarak konumlanmış hegomonik yapılara karşıt bir söylemi oluştururken diğer taraftan bu hegomonik yapılara eklenmiş ve araçsallaşmış pratikleri de yaşama geçirmiştir.

Sanayi toplumuna özgü hızlı kentleşme ve kent odaklı yaşam biçimi, iki dünya savaşı, kapitalizmin kültürü bir endüstri olarak ele geçirip metalaştırması modern sanat anlayışını belirleyen önemli olgulardır. Öte yandan kent merkezli yaşam ve üniter yapı zaman ve mekanın kapitalist üretim ve dolanım biçimine uygun bir şekilde örgütlenmesini gerekli kılmıştır. Zaman herkes için en üst düzeyde üretim ve tüketimi sağlayan bir araç haline gelirken henüz zamandan ayrılmamış mekan da yeniden ele geçirilip örgütlenmiştir. Adorno ve Horkheimer'e (akt. Oskay, 1982:

187) göre “iş ve iş dışı alan arasındaki ayrım ortadan kalkmış, kültür endüstrisi de ürettiği ürünler ile iş ve iş dışı alanın birbirleriyle benzeşmesine, eşitlenmesine yol açmıştır”. Debord'a göre ise (1996: 83), “zamanın kendisi de bir tüketim metası haline gelmiştir”. Modernizmi belirleyen bu dinamikler 20. yüzyılın başında ortaya çıkan Dada, Dışavurumculuk ve Gerçeküstüçülük gibi sanat akımlarının ve özünde homojen olmamakla birlikte modern sanat hareketlerinin, yıkıcı ve insanı sıfırlayan sanayi toplumuna, kapitalizme ve yaklaşan savaşa karşı toplumsal eleştiriye dayalı bir anlayışla yola çıktıklarını göstermektedir. Öte yandan Empresyonizm, Kübizm ve Fütürizm gibi modern sanat akımlarının modern toplum yapılanması ve bilimsel gelişmelere koşut olarak hareket, hız ve zamana ilişkin araştırmaları bir bakıma modernizmin zaman-mekan birlikteliği üzerine kurulu yapısına dayanır. Bu bakımdan modern sanatın zaman olgusunu öne çıkarması tesadüfi olmayıp doğrudan modern kapitalist dinamiklere bağımlıdır.

Modern sonrası ve postmodern olarak anılan 1980'li yıllarla birlikte yıkılan duvarlar, açılan sınırlar, yeni liberal politikaların globalleşme başlığı altında merkezi ve üniter bir siyasal yapılanmadan etnisite, cinsiyet, din ve kültür üzerinden geliştirdiği çok merkezli ve çok kimlikli toplumsal hareketler bazında kurumsallaşan yapılar ile kültürün siyasal ve ekonomik olarak araçsallaşması yeni dünya düzeninin özünü oluşturur. Öte yandan postmodern dönemi belirleyen teknoloji, medya ve internet kamusal alanın yeni mecraları olarak yer alırken bir taraftan bu yeni araçlar dil, söylem ve göstergeleri ile simülatif bir ortam yaratmakta diğer yandan bu simülasyon hem yabancılaşmayı hem de buna karşı yeni örgütlenme biçimlerini kurmaya çalışmaktadır. Özellikle geç modern dönemi belirleyen hızlı teknolojik gelişmeler birbirine bağımlı dönüşen zaman ve mekan kavramlarının birbirinden ayrılması olgusunu getirmiştir. Urry (1999: 295), Modern sonrası toplumlarda bireylere ait zaman-mekan yollarının eş zamanlı olmaktan çıktığını, insanların zamanlarında büyük bir çeşitlilik arayışı olduğunu ve insanların daha az kolektif olarak örgütlenmelerini belirtmektedir. Giddens (2010: 31-33) ise, zaman ve mekanın ayrılmasını öncelikle mekanın belirli bir 'yer' den koparılmasının temel mekanizması olan 'boş' zaman boyutunun gelişimiyle ilişkilendirir. Giddens'e göre, evrensel

ve küresel düzeyde standart zaman dilimlerine sahip olan bir dünyada hiç bir yerin ayrıcalığı kalmamıştır. Zamanın yerden ayrılması ve standartlaşması konusunda Giddens, toplumsal etkinliklerin, farklı zamanlar ve mekanlarda yerin özelliklerine zorunlu ve bağımlı olmadan biraraya gelebileceğini belirtmektedir. Özellikle 1980 sonrası sanatın mekan, coğrafya, beden, cinsiyet, etnisite, kimlikler ve nihayet kamusal alan ile ilgilenmesi yeni liberal politikaların kültür üzerindeki etkileri ve zaman-mekanı yeniden örgütlemesi ile açıklanabilir. Emmelhainz (akt. Artun, 2013: 178-179), neoliberal politikaların yaşam biçimlerini aşındırma eğiliminde olduğunu belirtirken, yaşam kalitesi, eşitlik, bireysel kendini gerçekleştirme, demokrasi, insan hakları, çevre, küresel karşıtlığı ve güvenlik gibi konuların öne çıktığını belirtmektedir.

1960'lı yıllarda kavramsal sanat adı altında ortaya çıkan sanat pratiklerinin özünde de yukarıda sözü edilen toplumsal çürümelere, kurumsallaşan, metalaşan sanata ve sanatın metalaşma sürecinde kullandığı biçim dili, estetiği, izleyici, yapıt ve sanatçı hiyerarşisi gibi tüm araç ve amaçlarına kökten bir karşı çıkışla alternatif arayışlar üretmek amaçlanmıştır. Dadalar ile başlayan tarihsel avangardta olduğu gibi toplumsal kırılmaların yaşandığı dönemlerde ortaya çıkan yeni avangardlar her zaman olmuştur. Bürger (akt. Artun, 2014: 21), avangardı, sanatın kurumsallaşmaya karşı bir saldırısı, özerkleşmenin terk edilerek sanatın yeniden hayata sindirilmesi mücadelesi olarak tanımlar. Ne var ki Bürger (2014: 116-118), tarihsel avangardın sanat kurumuna saldırısı ve sanatı yaşam pratiğine dahil etmesi girişimlerinin başarısızlığa uğradığını ancak bu saldırının sanatın bir kurum olarak kavranmasını sağladığını, eser kategorisinin hazır nesnelere ile değiştiğini belirtmektedir.



Resim 1. Allan Kaprow, 6 Bölümde 18 Oluşum, 1959.

Tarihsel avangardın ardından 1959'lardan itibaren yapılan estalasyonlar özellikle elit galeri mekanı, estetik sanat nesnesi ve sanatın üretim ve tüketim süreçlerini sanat kurumlarına karşı politik bir tavırla ele almıştır (Resim 1). 1960'lardan 70'lere uzanan tarihi içerisinde Fluxus eylemlerini sosyo-politik mücadelenin bir parçası olarak tanımlamış ve etkisi uzun yıllar devam etmiştir (Antmen, 2013: 204) (Resim 2). Ardından 1970'li yıllarda büyük ivme kazanan feminist sanat, beden ve eylem sanatı pratikleri yeni avangardlar olarak tanımlansa da, Artun'un (Burger, 2014: 23-24) belirlemesiyle avangardlar hiç istemedikleri şekilde giderek sistemin bir parçası olmuşlar ve avangardın tarihsel örnekleri modern müze koleksiyonlarının gözdeleleri olarak, geleneğe işlenmiş ve modern sanat tarihine eklenmiştir.



Resim 2. Joseph Beuys, I like America and America like me (Amerika'dan Hoşlanıyorum ve Amerika Benden Hoşlanıyor), 1974.

1980'li yıllar yeni liberal politikaların, hayata geçirilmeye başlandığı bir dönemdir. Eagleton'ın belirlemesiyle, 1960'lar ve 70'lerin karşı kültürel iklimi, 80'ler ve 90'ların postmodernizmine evrildikçe kültür endüstrisi de büyük işe dönüşmüştü. Eagleton'ın (2006: 45-46) "kültür kuramı" olarak ortaya koyduğu bu postmodern süreçte kültür yüzünü hem kişisel olana hem de siyasal olana döndü. Bu yıllar büyük anlatıların ve tarihin sonu imlemelerinin ve giderek örgütlü toplumun çözüldüğü yıllardı. Kültür, 60'lı yıllardan başlayarak 90'lı yıllarda yeni liberal politikaların en çok reorganizasyonuna tabi olan bir alan haline geldi. Güncel sanatın pek çok pratiği tamamen yaşamdan ve toplumdan koparak, sermayeye eklenildi. Globalleşme

nin sanattaki yüzü olan bienaller ve bu bienalleri destekleyen global sermaye sanatı araçsallaştırdı. Kültür, turizm ve diğer yeni mal ve hizmet sektörlerinin geniş ve karlı bir piyasası durumuna geldi. Zeytinoğlu'nun (2014: 79) belirttiği gibi “dünyanın yeni toplumsal yapılanması ile sanat ve onun organizasyonları bir uyum içindedir”. Ancak tüm bu toplumsal dinamiklerin getirdiği örgütsüzlük ve toplumsal çürüme daha geniş çaplı bir yabancılaşmaya yol açtı. Özbudun (2007: 13-14), yeni dünya düzeninin yabancılaşmayı küreselleştirdiğini, dünya insanlarına dayatılan tüketim, nükleer silahlanma, ırkçılık, cinayet, savaş ve şiddet, adaletsizlik, insan hakları, ekolojik ve çevre sorunlarına dek giden bir yabancılaşmanın giderek küresel bir yabancılaşmaya dönüştüğünü öne sürmektedir. Tüm bu başat dinamikler temel olarak 90'lı yıllarla birlikte dünyanın her yerinde gözlenen özgürleşme hareketlerinin patlamasını getirdi. Kuşkusuz bu sorunlar güncel sanatın çözülen toplumsal bağlara, içine kapanan ve iyice sanal ortamlarda yalnızlaşan insanlara, bir türlü ulaşamadığı izleyici kitesine ve her şeyden önce sokak ve sokağın ürettiği yaratıcılığın ve yarattığı sosyal bağların farkına varmasına ve yeni alternatif arayışlarına neden oldu.

Bu arayışlar daha çok sanatın izole edilmiş mekanlardan kurtulup, kamusal alan olarak tanımlanabilen ulaşılabılır ve paylaşılabılır mekanlara doğru yol almasına neden olmuştur. Kamusal alan kavramı olarak kamu hukuku ile sınırlanan halkın özgürce dolaştığı fiziksel bir mekan olmasının ötesinde ideal olarak çoğulcu ve demokratik fikir, söylem ve eylemlerin gerçekleştiği ortak katılım süreçlerinin üretildiği toplumsal alanlardır. Bu bakımdan güncel sanat pratiklerinin kamusal alanın özgürleştirici, paylaştırıcı ve etkin özelliğinden yararlanması ve kamusal alanın yeni estetik ilişkilerde yeniden kurulum örgütlenmesini getirmiştir.

Yeni bir kamusal alan, sosyal mekanlar, kolektif sanat uygulamaları, insiyatifler ve proje temelli sanat uygulamalarının peşpeşe patlak vermesi bir anlamda, sanat ile ne yapabilirim sorusunun ve özünde güncel sanatın kendisi ile yüzleşmesinin bir sonucu olarak ele alınabilir. 1998 yılında Nicolas Bourriaud *İlişkisel Estetik* isimli kitabında sanatın bir form alanı olmaktan çıkıp bir karşılaşma ve sosyalleşme alanı olması gereği üzerinde durdu. Güncel pek çok pratiği hem tanımlayan hem de bu pratiklerin kuramsal

alt yapısını oluşturan ilişkisel estetik neredeyse pek çok kolektif ve proje temelli pratiklerle ilişkilendirilmektedir. İlişkisel estetiğin ve kolektif sanat uygulamalarının ayır-dedici yönleri, sınırları ve avantajlarına bakmadan önce bu uygulamaların ana mecrası olan kamusal alan ve sanatın özgürleştirici etkilerine kısaca bakma gereği vardır.

### **Kamusal Alan ve Sanatın Özgürleştirici Gücü**

Kamusal alan yeni bir kavram olmamakla birlikte, günümüzde sosyo-politik, felsefi ve sosyo-kültürel alanlara dek uzanan geniş bir tartışma zeminine yayılmıştır. Kamusal ve buna bağlı olarak özel alanın neliğine, işlevine ve etkilerine ilişkin tartışmalar asıl olarak modernizmle birlikte başlamış, yeni liberal politikalar ile çeşitlenmiş ve karmaşıklaşmıştır. Kamusal alana ilişkin tartışmaları sürekli güncel kılan en önemli olgulardan birisi, her toplum dinamiğine göre farklılaşan, kendine özgü canlı ve değişken yapısıdır. Bu canlı ve dinamik yapı bir ölçüde diğer bağımsız değişkenlere bağımlı olarak değişmektedir. Bu bağımsız değişkenler, yönetim biçimleri, eğitim, demokrasi, toplumun gelişmişlik düzeyi, söylem, gelenekler gibi uzun bir listeyi oluşturur. Salt bir mekan ile sınırlandırılmayan, soyut ve çok değişkenli yapısı nedeniyle kamusal alana ilişkin farklı argümanlar geliştirilmiştir.

Arendt (199: 69-258), Antik Yunan üzerine temellen-dirdiği kamusal alan modelini, iş, emek ve eylem ayırımları ile ele alır. Özel alan, iş ve emeğin yer aldığı zorunlu ve eşitsizliklerin alanı iken kamusal alan eylemin özgürler tarafından üretildiği politik alandır. Bu politik alan insanların eşitlik ve farklılıkları üzerine kurulu eylemin esas olduğu bir alandır. Bu bakımdan kamusal alan eylem ile özgürleşmenin sağlanabileceği, uyumlu, katılımcı, iş ve emek zorunluluğu olmayan biraz da ütöpik bir alandır.

Habermas ise (2012: 98-116), kamusal alanın 17-18. yüzyılda Avrupa'da burjuva toplumunun ortaya çıkan taleplerinin Fransa'da salonlar, İngiltere'de kahvelerde toplanan entellektüel tartışmalar etrafında yapılandığını vurgularken basın, yayın ve haber dolanımına ilişkin gelişmelerin büyük etkisine de dikkat çeker. Habermas, demokrasinin temel bir aracı olarak düşündüğü kamusal alanı özünde eşitlerarası ve benzer özelliklere sahip insanların fikir üretme ve tartışma alanı olarak ele alır.

Öte yandan kamusal ve özel alanın herşeyden önce zaman ve mekanla koşullu yapısı onun zaman-mekanın örgütlenmesindeki konumu ile ilişkilidir. Öyle ki, Modernizmle birlikte yeniden düzenlenen zaman-mekan, kamusal alanın da yeniden düzenlenmesini, iş ve iş dışı alanın birbirine benzer, sistematik ve belirli kodlarla örgütlenmesini getirmiştir. Lefebvre (2011: 36), sanayi şehirlerini anlatırken, “endüstriyel alanın, doğal nitelikleri taşıyan veya böyle olduğu varsayılan özgürlüklerin yerine metodik ve sistematik olarak empoze edilen bir homojenliği getirdiğini” öne sürer. Featherstone ise (2005: 170), “kentlerin endüstriden arındırılıp birer tüketim merkezine dönüştürüldükçe mimari düzenlemelerin, café ve alışveriş merkezlerinin yeniden tasarlanması gerektiğini” vurgular. Bu durum ise, “uzamların birikimini, kodların harmanlanmasını, yüksek ve aşağı kültürün kaynaşmasını getirir” (Featherstone, 2005: 173). Kamusal alanın modern kapitalist toplumun üniter yapıları içinde ortak demokrasi bilinci olan herkesin eşit ve statüsüz bir şekilde yer aldığı bütüncül bir alan olarak ele alınması günümüzün etnik, dinsel, mezhepsel ve çeşitli cemaatler çerçevesinde parçalanmış dünyasında mümkün görünmemektedir. Modern sonrası olarak anılan süreçte zamanın mekandan büyük ölçüde ayrılarak çeşitlenmesi, medyanın ve sosyal paylaşım ağlarının etkili bir kamusal alanı oluşturması, çok merkezlilik ya da merkezsizlik olarak çevre ve merkez ilişkilerinin yeniden düzenlenmesi, mahalle ilişkilerinin zayıflaması gibi yeni dinamikler toplumsal yalnızlaşmanın, bireyciliğin ve yabancılaşmanın artmasına ve en önemlisi özgürleştirici bir alan olan kamusal alanın etkisizleşmesine neden olmaktadır. Yeni liberal politikaların toplumsal katmanların benzerlikleri yerine farklılıklarını öne çıkarıp, kamusal alanı daraltan ve bölen uygulamaları bireyi kendi özel alanına çekilmeye, özgürleşme alanlarından kopmasına ve korkmasına neden olmaktadır. Silier (2013: 158), “gün geçtikçe kamusal alanların daraldığını ve insanların politikaya inancını kaybederek bireyciliğin güçlendiğini” belirtmektedir. Ancak yabancılaşmanın küresel çapta etkileri ona karşı sosyal örgütlenmeleri de beraberinde getirmiştir. 1999 yılından itibaren Avrupa’da kapitalizme karşı yürütülen karnavallar, 2002’den itibaren her yıl düzenlenen Dünya Sosyal Forumu, sosyal insiyafitler eşliğinde gerçekleşen

gösteriler, insanların özgürleşme sürecinde tekrar kolektif bir arzu içinde olduklarını göstermektedir. Kamusal alanın siyasal, sosyal ve kültürel etkinlikler kapsamında tekrar örgütlenmesi olarak ele alınabilecek bu pratikler özellikle toplumsal hareketlerin merkezinde yer alan sanatın özgürleştirici ve yaratıcı eylem biçimleri ile yüzleşmesine yol açmıştır. Bu bakımdan kamusal alan bir taraftan sanatın özgürleştirici ve yaratıcı eyleminin bir aracı iken aynı zamanda mekan ve zamanın farklı yaratıcı ve estetik alternatiflerle yeniden üretildiği bir alan olur. Böylece kamusal alan hem bir araç hem de bir amaç haline gelir.

Sanatın özgürleştirme gücünü Ranciere (2009: 23-24) eylemde bulunanlar ile izleyenler arasındaki, birey ile kolektif bir yapının mensupları arasındaki sınırın belirsizleşmesi, mekanın ve zamanın, emeğin ve boş zamanın paylaşımının şimdi ve burada yeniden yapılandırılması olarak ele alır. Bu belirleme bir bakıma gücünü global sermayeden alan, rekabete dayalı, halka ve izleyiciye ulaşamayan, spekülative ve manipülasyona açık bir kısım güncel sanatın yapısına bir alternatif olarak öne çıkar. Sanatın özgürleştirici gücünün araçları aynı kamusal alanın eşitlerarası mantığındadır. Ana vurgu benzerlik ve eşitliğin aynı anda birarada olma zorunluluğudur. Bu ise sanatçının uzmanlaşmış özerk alanını terk etmesi anlamına gelir. Simmel (2009: 213), “insanın bütünüyle kendisi olmayan her şeyden kurtulduğunda, varlığının fiili cevheri olarak geriye kalanın genel insan olduğunu, bunun ise onda ve başka herkeste yaşayan insanlık olduğunu” vurgular. Ollman (2008: 177) ise, “insanın toplumsal özelliğinin en açıkça ortaya çıktığı alanın üretim olduğunu ve bu üretimin insanlararası işbirliği ile mümkün olduğunu” öne sürer. Marx (Akt. Ollman, 2008: 194), “sadece diğer insanlarla ortaklaşalık içerisinde bir birey yeteneklerini bütün yönleriyle işlemenin araçlarına sahip olur ve bu nedenle sadece ortaklaşalık içerisinde kişisel özgürlük mümkündür” diyerek bireysel özgürleşmenin de yaratıcı emek ve toplumsal paylaşım ile mümkün olabileceğini belirlemektedir.

### **İlişkisel Bağlamında Sanatta Yeni Arayışlar**

1990’lı yılların sanatı izleyici, mekan ve nesne ile kurduğu ilişki biçimleri, sosyo-politik konumu ve özellikle bienaller etrafında gelişen güncel pratiklerin topluma dokunması ve anlam sorunu gibi tıkanma noktaları çerçevesinde tartışmalara neden olmuştur. Bu tartışmalar ve özün-



de toplumsal çözülme, örgütsüzlük, bireycilik, yalnızlaşma ve yabancılaşmanın aşılmasında doğrudan sanatın işlevi soruşturması “kamusal alanda sanat” genel başlığı altında kolektif üretim ve proje eksenli, daha çok eylem ve süreç odaklı örgütlü oluşumların hızla çoğalarak öne çıkmasını sağlamıştır.

Fransız eleştirmen Bourriaud (2005: 11), 1998 yılında yayımladığı *İlişkisel Estetik* isimli kitabında, “90’lı yılların sanatında izleyici-yapıt ve sanatçı arasındaki ilişkilerin karşılıklı birlikteliğe ve ilişkiselliğe dayalı olduğunu” öne sürmüştür.

İlişkisel estetik, “formun mutlak tekilliği üzerinden ortak bir dünya kurmak yerine zaten verili olan ortak dünyanın nesnelere ve imgelerini yeniden düzenlemekte ve bu kolektif oluşum çevreye yönelik bakış ve tavrımızda değişikliğe neden olabilecek türden durumlar yaratmaktadır” (Ranciere, 2012: 25). İlişkisel estetiğe göre mekan ve ona bağlı eylemler yeniden şekillenerek ele geçirilir. İzleyici edilgen konumdan eyleyen konuma girer. Bourriaud (2005: 21-28), ilişkisel estetik ile sanatın bir uzmanlık alanı olmaktan çıkarak bireyler ve hayatla ilgili bir şey haline dönüştüğünü ifade eder. Böylece sanat bir form alanı olmaktan çıkarak daha çok bir karşılaşma alanı haline gelir. Bourriaud (2005: 45-74), sanatın toplumsal boyutunu sosyal ilişkiler üretmede tutarlı bir konum edinmek olarak tanımlarken, bu sanatın seyirciler arasında yaratacağı toplumsal ilişkilerden ve sosyalleşme modelleri üzerine kurulu işlevinden söz eder. İlişkisel sanat salt izleyicinin sanat yapıtı ile ilişkisini imlemekle kalmayıp aynı zamanda izleyiciler arasında ortak ilişki biçimleri ve kolektif eylem biçimlerine dek uzanan etkileşimleri kapsamaktadır.

Bourriaud’a göre “izleyicilerin arasındaki etkileşimi teşvik eden sanat, toplumsal parçalanma yönündeki genel eğilime dolaysız bir tepkidir. Bu parçalanma çalışma hayatında giderek daha da artan uzmanlaşma ve insanların insanlarla değil medya ile yoldaşlık kurarak evlerine kapanmalarına kadar çeşitli şekillerde kendini gösterir” (akt. Stallabrass, 2010: 159).

Ranciere (2009: 66), “Bourriaud’nun ilişkisel estetiğini oluşturan sanat düzeneklerinin doğrudan toplumsal bağ önermeleri kurması olduğunu belirtir. Bu üretilen yeni

etkin topluluk biçimleri toplantılar, randevular, gösteriler, ortak projeler, oyunlar, kutlamalar, birlikte yaşam alanları yaratmak gibi özetle yeni karşılaşmaları ve yeni ilişkileri kapsamaktadır”.

1990 sonrası üretilen ilişkiselliğe ve kamusal alana dayalı üretim modelleri çok çeşitli uygulamaları içermektedir. Bu pratiklerin deneysel yapısı, izleyicilerin doğal ortamda bulunması, izleyicilerin sosyalleşme sürecine aktif katılımı gibi özellikleri ortak bir payda da buluşmaktadır.

Rirkrit Tiravanija kolektif alanlarda sosyal ilişkiler üzerine yaptığı projeler ile öne çıkan bir sanatçıdır. Çalışmaları ilişkisel estetik kapsamında değerlendirilen sanatçı, kolektif bir tartışma ya da karşılaşma yaratmak üzere sergi ziyaretçilerinin kullanımına sunduğu kendi yaptığı ya da ortaklaşa yapılan yemekler, içecekler, piknik tüpü, hatta ziyaretçilerin dinlenip duş alabilecekleri odalar düzenlemektedir (Resim 3) (Walkerart, 2015).



Resim 3. Rirkrit Tiravanija, Social Pudding (Sosyal Puding), 2003.



Resim 4. Rirkrit Tiravanija, Untitled (İsimsiz), 1992.

Sanatçının izleyicileri sanat yapıtı olarak hazırladığı yemekleri tüketen ve bu süreçte sosyal ilişki içine giren kişilerdir (Resim 4). Onun sanatı herhangi bir nesne üretmez. İlişkiselliğe dayalıdır. Öte yandan Tiravanija özel mülkiyet, para ve toplumsal hiyerarşi gibi kapitalizmin öne çıkardığı kavramları seyircinin doğrudan deneyimlemesi ile sorunsallaştırır. Tiravanija'nın sanatı düzen bozucu, rahatsız edici ve üstelik bedavadır. Tiravanija Budizm düşüncesindeki bağlanmama halini benimseyerek eskiden kalma nesneyi, gerçek zamanlı deneyimler için göz ardı etmektedir (Bozdurgut, 2012: 15-16).

Sürdürülebilir tasarımlarıyla, beden, çevre, mekan, mimari, kimlik ve aidiyet kavramları çerçevesinde çalışan İngiliz sanatçı Lucy Orta farklı ihtiyaçları karşılayacak biçimde tasarladığı dönüştürülebilir giysileri kamusal alanda katılımcıların hizmetine sunmuştur. "Giyisler acil durumlarda yardım çadırına dönüştürülmek için veya kolektif bir gösterinin katılımcılarını doğrudan birbirine bağlamak için kullanılabilir niteliktedir" (Ranciere, 2010: 67) (Resim 5).



Resim 5. Lucy Orta, Social Fabric (Sosyal Kumaş), 2001.



Resim 6. Lucy Orta, Antarctic Village (Güney Kutbu Köyü), No Borders, 2007.

Orta, bir bakıma Kapitalist sistemin insanı dönüştüren ve yok sayan ekolojik ve sosyal ilişkiler ağına odaklanmış ve bunu bir nesne üretmek yerine bir sosyal ilişkiler çerçevesinde gerçekleştirmiştir (Resim 6).

Küba orijinli Amerikalı sanatçı Felix Gonzalez-Torres (1957-1996) yaptığı "İsimsiz" yerleştirme ve projeleriyle güncel yaşamın içinde yer alan nesnelere izleyicilerin farklı biçimlerde tüketimine ve ilişkisine dahil eden önemli sanatçılardan birisidir. Torres'in renkli kağıtlı şeker yığınları ile oluşturduğu ve AIDS'ten ölen sevgilisi Ross için yaptığı "İsimsiz" çalışması izleyicilerin şekerlerden alarak sanat yapıtı olarak sunulanı tüketmesi ve dolayısıyla yapıta sahip olması mantığına dayanır (Queerculturalcenter, 2015) (Resim 7).



Resim 7. Felix Gonzalez Torres, Untitled, Portrait of Ross in L.A. (İsimsiz, Ross'un Portresi) 1991.

Çalışmanın ilginç olan yanı ise sanatçının izleyicilerden aldıkları şeker kadar şekerini tekrar yerine koymalarını istemesidir. Bu durumda izleyici sanat yapıtını tüketirken aynı zamanda onu tekrar üretmekte ve sürece doğrudan dahil olmaktadır.



Resim 8. Jens Haaning, Turkish Jokes (Türkçe Şakalar), 1994.

İrkçilik, ötekileştirme, sınırlar ve egemen kültür üzerine eleştirel çalışmalarıyla tanınan Jens Haaning 'Türkçe Şakalar' isimli çalışmasında Kopenhag'daki kamuya açık bir meydana yerleştirdiği hoparlörden Türkçe fıkralar yayınlamıştır (Resim 8). Meydanda dolaşanlar arasında Türkçe bilenlerin fıkralara güldüğü bu çalışmada sanatçı merkezi olan kamusal alanı merkez-çevre ilişkileri çerçevesinde ve kendi içinde dil ve kültür bağlamında parçalamış ve ötekinin kimliğine değinerek yeni bir birleşme sağlamıştır. Bu pratik doğrudan izleyicinin eyleme ortak olduğu ilişkisel ve kolektif bir sanat anlayışına dayalıdır. Mekanda duyumsanabilir belirlilikler oluşturularak mekan yeniden kurulur.



Resim 9. Rene Francisco, İsimsiz, Fotoğraf, 2003.



Resim 10. Rene Francisco, İsimsiz, Fotoğraf, 2003.

Kübalı sanatçı Rene Francisco ise “yoksul bir mahalledeki yaşam koşulları üzerine bir araştırma yapmak için sanat vakfının parasını kullanmış ve dostlarıyla birlikte bu mahalledeki yaşlı bir kadının evini onarmıştır (Resim 9-10). Küba’da

gerçekleşen bu pratik videoya alınarak Sao Paulo Bienalinde sergilenmiştir” (Ranciere, 2010: 67). Jameson (2013: 327), “kapitalizmde hazzın bir nesnenin tüketiminin göstergesinden başka bir şey olmadığını belirtirken bu noktada sanat yapının bir meta toplumunda o büyük işinin bir meta olmamak, tüketilmemek, meta anlamında haz vermemek olduğunu” öne sürer. Francisco benzer bir yaklaşımla yeni sanat formları yaratmak yerine yaşamın içinde kaba bir gerçeklik olarak var olan ve düzenin yarattığı yoksulluğun sanatın politik ve estetik müdahalesiyle takasını gerçekleştirmiş oluyordu.

Arnavut asıllı ve Paris’te yaşayan Anri Sala özellikle 90’lı yıllardaki Saraybosna ve iç savaşı anlatan video ve gösterileri ile tanınır. Sanatçının galeri ve kamusal mekanı ses, müzik, dil, hareket ve güncel nesnelere eşliğinde birbirine bağlayan ve izleyiciyle doğrudan ilişkiye geçirdiği düzenleme ve projeleri dikkat çekicidir.



Resim 11. Anri Sala, Dammi I Colori (Bana Renkleri Ver), Video 2003, NewYork.



Resim 12. Anri Sala, Dammi I Colori (Bana Renkleri Ver), Fotoğraf, 2003, NewYork.



Sala, 2003 yılında Avrupa'nın en yoksul başkenti olan Tiran'da şehirdeki bina cephelerini canlı renklere boyayarak şehir sakinlerinin yaşam alanını dönüştürmekten çok mekanı estetik anlamda kolektif olarak sahiplenmek duygusunu yaratmayı amaçlamıştır (Ranciere, 2010: 73-74). Sanatçının kendi kenti, kendi çevresi üzerine eyleyen ve üreten kent insanlarını doğrudan sanatın üretim gücünün içine çekerek mekanı yeniden üretmesi yeni sosyal ilişkiler içinden okunmaktadır (Resim 11-12). Yaşam ve sanatın asıl buluşma noktası yapay ve yaratılmış beyaz küp (galeri mekanı) sanat mekanlarından çok yaşayan mekanları yeni ilişkiler çerçevesinde yeniden ve alternatif olarak üretmektir.

Liam Gillick, Hans Haacke, Jay Koh, Lygia Clark, Helio Oiticica gibi daha pek çok sanatçının yer aldığı ilişkisel çalışmalar özünde yaşamın içinde var olan nesne, olay ve durumların farklı sosyal ağlar kurarak yeni ilişki biçimlerini araştırmaya dayanır.

Proje temelli ve kolektif sanat uygulamalarının çeşitliliklerine karşılık ortak özellikleri, hedef kitleler ve sanatçılar arasında ortak ve etik bir eşitler kültürünün geliştirilmesi, iletişim, tartışma ve katılımcı demokrasi olarak özetlenen süreçlerin yaşama geçirilmesidir. Ticari olma, kurumsallaşma, hiyerarşi ve ana akım söylemlere bir ölçüde karşı duruşlarıyla dikkat çeken bu deneysel uygulamalar sanatın kurucu olan, uzaklaştırıcı ve böylece aslında izleyiciyi ötekileştiren yanını yani uzmanlık yanını törpüleyen özellikleriyle dikkat çekerler. Ancak, sanatın yeni bir arayışı olarak düşünülen bu deneysel karşılaşmalara ve Bourriaud'nun ilişkisel estetiğine getirilen eleştirilerin başında, "bu tip toplumsal etkileşime dayalı işlerin katılımcılarının yine elitler olması, sayılarının az olması, geçici bir ütopya balonu ile kalıcı ve anlamlı bir politika üretmeyeceği ve son tahlilde uzlaşımçı olduğu" saptamaları yer almaktadır (Stallabrass, 2010: 161). Kuspit (2010: 171) ise "ekonomik açıdan var olma çabasının duygusal açıdan var olma çabasından daha önemli olduğu bir dünyada yaşamın asla estetik bir olgu haline gelemeyeceğini" öne sürmektedir. Öte yandan bu uygulamaların geleceğe ilişkin örgütlü bir özgürleşme alanı yaratamayacağı, şimdinin sorunlarını, anlık ve sınırlı bir ilişkisellelikle deneyimlediği söylenebilir. Yine de bu pratiklerin oluşturduğu deneysellik ve sanatın özgürleştirici gücü içinde ele alınan sosyo-politik duruşu yeni avangart arayışlar olarak değerlendirilebilir.

## Sonuç

Sanat toplumsal kırılmaların yaşandığı her dönemde tarihsel dinamiklere koşut olarak bir taraftan avangart ve protest bir söylemi özgürleşme alanı açmak üzere hayata geçirirken diğer taraftan başından beri hegemonyaya eklenmiş ve kurumsallaşmış bir yapının hem içinde hem de onun sürdürülebilir bir parçası olmuştur. Dadalarla başlayıp, 1960 ve 70'li yıllarda tekrar farklı araçlarla ortaya çıkan sanat pratikleri özünde kapitalizmin her alanda yıkıcı etkisine karşı konumlanan bir yapı oluşturur. Bu yapı sanatın kendine dönük özerk estetik alanından topluma dönük ve yaşamı içeren yeni arayışlarını kamusal alana taşımasına neden olmuştur.

Sanatın 90'larda yükselen kamusal alan, politika ve sosyalleşme olguları çerçevesindeki dönüşümü ve arayışı aslında güncel sanatın yaşam ile sanat arasındaki sınırları kaldırma argümanının başarısızlığı, sanatın yapması gereken ile yaptığı arasındaki çelişkilerin ve özünde sanat ile ne yapılabileceği sorularının bir sonucu olarak düşünülebilir. Yeni liberal politikaların hızla uygulamaya geçtiği, kamusal alanın ve özgürlüklerin daraldığı ve bu ölçüde sosyal ilişkilerin parçalandığı bu yıllarda sanat kendi dilinin dışındaki sokağın dilinin etkisini yeniden sorgulamaya başlamıştır. Bu bakımdan sanatın toplum ve kamu ile olan bağına açacak uygulamaların hızla çoğaldığı bu yıllar daha çok kolektif ve proje temelli, ilişkiselliğe ve deneyselliğe dayalı deneyimleri kapsar. Bourriaud'nun ilişkisel estetik olarak tanımladığı 90'lı yılların öne çıkan sanatı çok çeşitli araç ve söylemleri kapsamakla birlikte ortak paydada bu arayışların ana mecrası kamusal alan, ana aktörü göreceli de olsa kamu (sanat izleyicisi değil), ana konusu ise güncel yaşamın içinde yer alan sosyo-ekonomik, sosyo-politik ve sosyo-kültürel özgürleşme alanları olarak saptanabilen, cinsiyet, kimlikler, demokrasi, özgürlük, yoksulluk, kent ve çevre sorunları, silahlanma, yabancılaşma ve tüketim gibi güncel ve gerçek yaşamın gerçek sorunlarına odaklı olmalarıdır.

**Kaynakça**

Antmen, Ahu (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları.

Arendt, Hannah (1994). *İnsanlık Durumu*, çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim Yayınları.

Bourriaud, Nicolas (2005). *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Bozdurgut, A. Ö. (2012). *Mekansallaşan Sanat Yapıtında Figür Olarak İzleyici*.

*Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 21, sh. 16.

Bürger, Peter (2014). *Avangard Kuramı*. Sunuş: Ali Artun. Çev. Erol Özbek, İstanbul İletişim Yayınları.

Debord, Guy (1996). *Gösteri Toplumu*, çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, Terry (2006). *Kuramdan Sonra*, çev. Uygur Abacı, İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Emmelhainz, Irmgard. (2013). *Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanatın ve Dava Sanatının Sonu mu?*. Ali Artun (Der.). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*. (s.171-187). İstanbul: İletişim Yayınları.

Featherstone, Mike (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Giddens, Anthony (2010). *Modernite ve Bireysel Kimlik*, çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul: Say Yayınları.

Habermas, Jürgen (2012). *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*, çev. Mithat Sancar ve Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları.

Jameson, Fredric (2013). *Marksizm ve Biçim*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kuspit, Donald (2010). *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları.

Lefebvre, Henri (2011). *Kentsel Devrim*, çev. Selim Sezer, İstanbul: Sel Yayınları.

Ollman, Bertell (2008). *Yabancılaşma*, çev. Ayşegül Kars, İstanbul: Yordam Yayınları.

Oskay, Ünsal (1982). *Çağdaş Fantazy, Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması*, Ankara: Ayko Yayınları.

Özbudun, Sibel, Markus George ve Temel Demirer (2007). *Yabancılaşma ve...* Ankara:s Ütopya Yayınları.

Ranciere, Jacques (2010). *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis Yayınları.

Ranciere, Jacques (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu. Sanat Rejimi ve Politika*, Ali Artun (Ed.), çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları.

Silier, Yıldız (2013). *Özgürlük Yanılsaması*, İstanbul: Yordam Yayınları.

Simmel, Georg (2009). *Bireysellik ve Kültür*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.

Stallabrass, Julian (2010). *Sanat a.ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*, çev. Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayınları.

Urry, John (1999). *Mekanları Tüketmek*, çev. Rahmi G.Öğdül, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Zeytinoğlu, Emre (2014). *İktidarsızlığın İktidarı ve Sanat*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

**İnternet Kaynakları**

<http://www.walkerart.org/collections/artists/rirkrit-tiravanija/>. Erişim Tarihi: 21.04.2015

<http://www.queerculturalcenter.org/pages/FelixGT/FelixBio.html>. Erişim Tarihi: 21.04.2015

**Görsel Kaynaklar**

Resim 1. Allan Kaprow, 6 Bölümde 18 Oluşum, 1959 <http://cyberurchin.com/tag/performance-art/>

Resim 2. Joseph Beuys, I like America and America like me, 1974 <http://www.e-flux.com/journal/the-boss-on-the-unresolved-question-of-authority-in-joseph-beuys%E2%80%99-oeuvre-and-public-image/>

Resim 3. Rirkrit Tiravanija, Social Pudding, 2003 <https://tiffobenii.wordpress.com/participation/rirkrit-tiravanija/>

Resim 4. Rirkrit Tiravanija, Untitled, 1992 <http://www.artnews.com/2012/03/13/curry-up/>

Resim 5. Lucy Orta, Social Fabric, 2001

<https://mutamorphosis.wordpress.com/2009/03/02/dress-for-stress-wearable-technology-and-the-social-body/>

Resim 6. Lucy Orta, Antarctic Village, No Borders, 2007

<http://www.studio-orta.com/en/artwork/144/Antarctic-Village-No-Borders-ephemeral-installation-in-Antarctica>

Resim 7. Felix Gonzalez Torres, Untitled, Portrait of Ross in L.A. 1991.

<http://www.artrepublik.com/2013/12/100030/candy-felix-gonzalez-torres-damien-hirst>

Resim 8. Jens Haaning, Turkish Jokes, 1994

[http://ic.mmoma.ru/en/artists/jens\\_hanning/](http://ic.mmoma.ru/en/artists/jens_hanning/)

Resim 9. Rene Francisco, Colour Photograph, 2003

<http://universes-in-universe.de/car/habana//bien8/mnba/e-tour-03-2.htm>

Resim 10. Rene Francisco, Colour Photograph, 2003

<http://www.artcircolo.de/overtures/3/html/en/artists/francisco.html>

Resim 11. Anri Sala, Dammi I Colori, Video 2003, NewYork

<http://artforum.com/words/id=37698>

Resim 12. Anri Sala, Dammi I Colori, Photograph,

2003, NewYork <http://www.tate.org.uk/art/artworks/sala-dammi-i-colori-t11813>