

T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANABİLİM DALI
RESİM BİLİM DALI

ÇAĞDAŞ SANATTA TOPLUMSAL GERÇEKÇİ SÖYLEMLER

CEREN SENA YILDIRIM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
DR. ÖĞR. ÜYESİ MEHMET SUSUZ

KONYA-2024

T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANABİLİM DALI
RESİM BİLİM DALI

ÇAĞDAŞ SANATTA TOPLUMSAL GERÇEKÇİ SÖYLEMLER

CEREN SENA YILDIRIM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
DR. ÖĞR. ÜYESİ MEHMET SUSUZ

KONYA-2024

	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü	
	Bilimsel Etik Sayfası	

Öğrencinin	Adı Soyadı	Ceren Sena YILDIRIM		
	Numarası	21811901008		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim Ana Bilim / Resim Bilim Dalı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	✓	
		Doktora		
Tezin Adı	Çağdaş Sanatta Toplumsal Gerçekçi Söylemler			

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Ceren Sena YILDIRIM

ÖN SÖZ (TEŞEKKÜR)

Çağdaş sanat alanında ortaya konulan toplumsal gerçekçi söylemlerin yer aldığı eserlerin incelemesi ve bu eserlerdeki derin anlamlarının ortaya çıkartılması amacıyla belirlediğimiz ‘Çağdaş Sanatta Toplumsal Gerçekçi Söylemler’ başlıklı araştırmada bana rehberlik eden ve destekleyen değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SUSUZ’a öğrenim hayatım boyunca yanımda olan ve desteğini esirgemeyen annem Fatmagül SALUK, babam Özgür SALUK, kardeşim Berkay SALUK ve değerli eşim Muhammed YILDIRIM’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ceren Sena YILDIRIM

Aralık 2024

	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü	 SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
---	--	---

ÖZET

Öğrencinin	Adı Soyadı	Ceren Sena YILDIRIM		
	Numarası	21811901008		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim / Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SUSUZ		
	Tezin Adı	Çağdaş Sanatta Toplumsal Gerçekçi Söylemler		

Toplumsal gerçekçilik, sosyolojik açıdan bir arada yaşamlarını sürdüren bireylerin toplum içerisinde yaşadıkları savaşlar, göçler, ekonomik değişimler vb. toplumu derinden etkileyen olayların gerçekçi bir bağlamda ortaya konulmasıdır. Toplumsal gerçekçi eserlerde toplumun kültürel yapısını etkileyen ya da bu yapıda meydana gelen değişimler gerçekçi bir bağlamda sanatçı/sanatçılar tarafından eserlere yansıtılır. Sanatta toplumsal gerçekçi bakış açısı 19. yüzyılda özellikle Realizm (Gerçekçilik) sanat akımıyla etkisini göstermiştir. Sonraki dönemlerde sanatta yaşanan değişimler farklı biçimlerdeki (çağdaş sanat formları) eserleri ortaya çıkarmıştır. Realizm akımında sanatçılar toplumun alt tabakasındaki bireylerin yaşantılarını konu alan çok sayıda eser üretmişlerdir. Çağdaş sanatta ise sanatçıları etkileyen konuların evrensel boyutu söz konusudur. Çağdaş sanatı öncesindeki sanat yapılarından ayıran özellikler arasında; kullanılan tekniklerin, malzemelerin ve diğer etkenlerin farklılığı gösterilebilir.

Başladığı zamandan günümüze kadar sanat kavramının yapısı incelendiğinde sürekli değiştiğini gözlemleyebiliriz. Bu ifade sanatın her dönem yapısının değişebileceği fikrini ortaya koyar. Fakat eserlerin içerdiği anlamların toplumsal gerçekçi etkiler içerdiği söylenebilir. Burada ifade edilen gerçekçi söylem, toplumsal yaşamın ortaya çıkarttığı olguların sanatçı eksenli gerçekçi bir bağlamda esere yansımaları olarak düşünülebilir. Zaman içerisinde değişen toplumsal yapı, yaşam şartları, savaşlar ve teknolojinin gelişmesi gibi etkenlerden sanat da etkilenmiştir. Çağdaş sanat denildiğinde geniş bir çalışma alanı karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal gerçekçi söylemleri (konuları) eserlerinde işleyen sanatçılar dönemin güncel konularından beslenirler. Burada ifade edilen ‘toplumsal gerçekçi söylem’ toplumsal yaşamın ortaya çıkarttığı olguların sanatçı eksenli gerçekçi bir bağlamda esere yansıtılması olarak düşünülebilir. Bu çalışmada, çağdaş sanat eserlerinin içerdiği ‘toplumsal gerçekçi’ konuların ortaya çıkartılması ve incelenen eserlerde sanatçıların kullandığı nesnelerin örtük anlamlarının ‘toplumsal gerçekçi söylemler’ bağlamında değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Çağdaş Sanat, Realizm, Toplumsal Gerçekçilik

 KONYA	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü	 SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
--	--	---

ABSTRACT

Author's	Name Surname	Ceren Sena YILDIRIM		
	Student Number	21811901008		
	Department	Resim / Resim		
	Study Programmer	Master's Degree (M.A.)	X	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SUSUZ		
Title of the Thesis/Dissertation	Social Realistic Discourses in Contemporary Art			

Social realism is the presentation of events that deeply affect society, such as wars, migrations, economic changes, etc., experienced by individuals living together in society from a sociological perspective, in a realistic context. In social realist works, the changes that affect the cultural structure of the society or occur in this structure are reflected in the works by the artist/artists in a realistic context. The social realist perspective in art showed its influence in the 19th century, especially with the Realism art movement. The changes in art in subsequent periods have brought forth works of art in different forms (contemporary art forms). In the realism movement, artists produced many works about the lives of individuals in the lower strata of society. In contemporary art, there is a universal dimension to the issues that affect artists. Among the features that distinguish contemporary art from previous art structures are the differences in the techniques, materials and other factors used.

When we examine the structure of the concept of art from the time it began until today, we can observe that it has been constantly changing. This statement reveals the idea that the structure of art can change in each period. However, it can be said that the meanings contained in the works contain social realist effects. The realistic discourse expressed here can be considered as the reflection of the facts revealed by social life in the work within an artist centered realistic context. Over time, art has been affected by factors such as changing social structures, living conditions, wars and technological developments. When we talk about contemporary art, we come across a wide field of work. Artists who use social realist discourses (topics) in their works are inspired by the current issues of the period. The 'social realist discourse' expressed here can be thought of as the reflection of the facts revealed by social life in a realistic context centered on the artist. This research aims to reveal the 'social realist' issues contained in contemporary works of art and to evaluate the implicit meanings of the objects used by the artists in the examined works in the context of 'social realist discourses'.

Keywords: Art, Contemporary Art, Realism, Social Realism

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası.....	i
Ön Söz (Teşekkür).....	ii
Özet.....	iii
Abstract.....	iv
İçindekiler.....	v

BİRİNCİ BÖLÜM

1. Giriş.....	1
1.1 Araştırmanın Problemi	2
1.2 Araştırmanın Amacı	2
1.3 Araştırmanın Önemi	3
1.4 Araştırmanın Sınırlılığı.....	3
1.5 Araştırmanın Yöntemi.....	4

İKİNCİ BÖLÜM

2.Sanatta Toplumsal Gerçekçilik.....	5
2.1 Resim Sanatında Realizmin (Gerçekçilik) Etkileri	7
2.2 Çağdaş Sanat.....	16
2.2.1 Çağdaş Sanatın Temeli: Dadaizm.....	25
2.2.2 Çağdaş Sanatta Toplumsal Gerçekçilik.....	29

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

3. Çağdaş Sanatta Toplumsal Gerçekçi Söylemler	32
3. 1 Adrian Piper, Catalysis (Kataliz) III, 1970 ve Catalysis (Kataliz) IV, 1971.....	32
3. 2 Joseph Beuys, ‘I Like America, America Likes Me, (Amerika’yı Seviyorum, Amerika Da Beni), 1974’	40
3. 3 Marina Abramovic, ‘Balkan Baroque (Balkan Barok), 1997’	47
3. 4 Lee Bul, ‘Live Forever (Sonsuza Kadar Yaşamak), 2001’	56
3. 5 Chiharu Shiota, ‘A Room of Memory (Anı Odası), 2009’	62
3. 6 Gustav Mertzger, ‘Flaming Trees (Çırpınan Ağaçlar), 2009’	69
3. 7 Ai Wei Wei, ‘Life Jackets (Can Yelekleri)’, 2016.....	73
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	79
KAYNAKÇA.....	82
Görseller Kaynakçası.....	90
İnternet Kaynakçası ve Dipnotlar.....	94

BİRİNCİ BÖLÜM

1. Giriş

‘Sanat’ kavramı hakkında çok sayıda tanım veya ifade ile karşılaşılmaktadır. Sanatın farklılaşan yapısı da bu durumun nedenleri arasında gösterilebilir. Bu durumda, ilk önce sanatın ne olduğuna yönelik değerlendirme yapmak önemlidir. ‘Sanat nedir?’ sorusuna yönelik Stokstad ve Cothren şu değerlendirmeleri yapar:

“Sanatçılar, eleştirmenler, sanat tarihçileri ve genel halk bu dikenli soruyla boğuşuyor. Random House Sözlüğü ‘sanatı’ “güzel olanın veya olağandan daha önemli olanın niteliği, üretimi, ifadesi veya alanı” olarak tanımlıyor. Diğerleri ‘sanatı’ yaratıcı hayal gücü ve teknik beceriyi birleştiren ve düzen ve uyum için doğuştan gelen bir arzuyu tatmin eden insan yapımı bir şey olarak nitelendirdi”. (...) Bu, ‘Sanat nedir?’ konusunda hararetli ve uzun bir tartışmanın yaşandığı modern ve çağdaş sanata bakmaya başlayana kadar nispeten basit görünüyor. Odak noktası genellikle aşkın güzellik, düzenli tasarım veya teknik beceri sorularından uzaktır; bunun yerine seçkin bir hedef kitle için bir eserin kavramsal anlamına veya zorlayıcı sorular sorma veya köklü kültürel fikirleri altüst etme girişimine odaklanır” (Stokstad ve Cothren, 2018, s. xx).

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere ‘modern ve çağdaş sanatın yapısı karşılaştırıldığında ‘sanat’ın karmaşık, anlaşılması kolay olmayan bir kavram haline geldiği görülmektedir. Çağdaş sanat ile modern sanatın ayrımının yapılabilmesinde eserlerin teknikleri önemlidir. Aynı şekilde eserlerin biçimleri oluşturulurken kullanılan malzemelerin yapılarının farklılıkları da bu sanat yapıları arasındaki ayrımın yapılabilmesinde yardımcı etkenler olarak görülebilir. Çağdaş sanatı meydana getiren unsurların öğrenilebilmesi için modern sanatın da bilinmesi gerekmektedir. ‘Toplumsal gerçeklik’ sanatın 20. yüzyıldan önceki yapısında da gözlemlenmiştir. Realizm (Gerçekçilik) akımında sanatçılar bu ifade doğrultusunda eserlerini oluşturdukları görülmüştür. Çağdaş sanatta da ‘toplumsal gerçekçi’ bakış açısını eserlerine yansıtan çok sayıda sanatçının bulunur. Burada çağdaş sanatın sınırlarını çizirken geniş bir zaman

diliminin alınması önemlidir. Çünkü günümüz sanatının yapısı 20. yüzyılın ortalarından sonra oluşan sanat hareketleri ile önemli ölçüde benzer durumlara sahip olduğu kaynaklarda belirtilmektedir. Sonuç itibariyle bu araştırmada, 1960 sonrasında oluşturulan çağdaş sanat çalışmalarında sanatçıların ‘toplumsal gerçekçi’ bakış açılarını yansıttıkları eserleri incelenmiştir.

1. 1 Araştırmanın Problemi

‘Çağdaş Sanatta Toplumsal Gerçekçi Söylemler’ başlıklı bu araştırmada, öncelikle toplumsal gerçekçilik olgusunun sanat tarihindeki varlığına değinilmiştir. Araştırmanın başlığında yer alan ‘çağdaş sanat’ kavramına değinilerek, çağdaş sanatın yapısına (oluşumuna) etki eden durumlara değinilmiştir. Çağdaş sanat eserleri incelendiğinde, ‘toplumsal gerçekçi söylemlerin etkileri görülmektedir. Bu durum ele alındığında araştırmanın problem cümlesi, ‘Çağdaş Sanatta Toplumsal Gerçekçi Söylemler’ olarak ifade edilebilir.

1. 2 Araştırmanın Amacı

Değişen sanat anlayışıyla beraber ortaya çıkan çağdaş sanat, alışılmış tekniklerin ve kullanılan malzemelerin dışına çıkıp yeni teknikleri ve malzemeleri sanatçıların kullanımına sunmuştur. Sonuç olarak, çağdaş sanat sanatçılara sınırları kaldırarak bir çalışma alanı hazırlar. Dünya’da 20. yüzyılda yaşanan olaylar sanatçıları da etkilemiştir. Yaşadıkları toplumların gerçekliğini eserlerine yansıtmaya gayretinde olmuşlardır. Özgün tasarımlarla yaptıkları eserlerde ‘Toplumsal Gerçekçi’ konuların işlendiği çok sayıda eser sanat literatürüne kazandırılmıştır. Bu araştırmada, ‘Toplumsal Gerçekçi’ konuları eserlerine yansıtan sanatçıları arasında seçilen eserler incelenmiştir. Bu incelemede, eserlerde kullanılan nesnelerin örtük anlamlarının ‘toplumsal gerçekçi söylemler’ bağlamında ortaya çıkartılması amaçlanmıştır.

1. 3 Araştırmanın Önemi

Çağdaş sanatın temelinde birçok olgunun olduğu bilinmektedir. Sanatçı her dönem ürettiği esere anlam ya da anlamlar eklemiştir. Çağdaş sanatı öncesindeki yapılardan ayıran özelliklerin başında nesne kullanımı gelir. Bu çalışmada, incelenen çağdaş sanat eserlerinde kullanılan göstergelerin işaret ettiği ‘toplumsal gerçekçi söylemler’ in açığa çıkartılmasıdır. Bu sayede eserler ile sanatçının aktarmak istediği mesajın anlaşılması bakımından bu araştırma önemlidir.

1. 4 Araştırmanın Sınırlılığı

‘Çağdaş Sanatta Toplumsal Gerçekçi Söylemler’ konulu bu araştırma ‘çağdaş sanat’ ve ‘toplumsal gerçekçilik’ kavramları doğrultusunda oluşturulmuştur. Bu araştırma, 1960 sonrası çağdaş sanat eserlerinde ‘Toplumsal Gerçekçi’ konuları çalışmalarında işleyen sanatçıların tablo 1’de belirtilen eserlerin incelenmesiyle sınırlandırılmıştır.

	Sanatçı	Eser Adı	Yapım Yılı
1	Adrian Piper	Catalysis (Kataliz) III	1970
		Catalysis (Kataliz) IV	1971
2	Joseph Beuys	I Like America, America Likes Me (Amerika’yı Seviyorum, Amerika Da Beni)	1974
3	Marina Abramović	Balkan Baroque (Balkan Barok)	1997
4	Lee Bul	Live Forever (Sonsuza Kadar Yaşamak)	2001
5	Chiharu Shiota	A Room of Memory (Anı Odası)	2009
6	Gustav Metzger	Flailing Trees (Çırpınan Ağaçlar)	2009
7	Ai Weiwei	Life Jackets (Can Yelekleri)	2016

Tablo 1: İncelenen Eserler

1. 5 Araştırmanın Yöntemi

Araştırmanın kuramsal çerçevesinin oluşturulma sürecinde kullanılan teorik bilgilere tarama yöntemi ile ulaşılmıştır. Araştırmada yer alan çağdaş sanat eserlerinin görselleri bilimsel yayınlardan ve internet kaynaklarından elde edilmiştir.



İKİNCİ BÖLÜM

2. Sanatta Toplumsal Gerçekçilik

Yaşamı şekillendiren etkenler, karakterlerin özellikleri, durumlarının nitelikleri gibi faktörler sanatçı tarafından sanat yapıtına işlenir. Sanatçı bu etkenleri yasalar ve doğrudanlık çerçevesinde bir bütün haline getirerek sunar. Buradaki tipler ve durumlar gerçekliğin örnekleri olmanın yanı sıra, sanatçının bireysel dünyasının süreç ve bütünlüğü ile yaşamın bir yansımasıdır (Rieser, 1957, s. 239).

“Sınıflara bölünmüş, bir iç çatışmayı sürdüren toplumda sanatın görevi başlangıçtaki görevinden birçok bakımlardan ayrılır. Bununla birlikte, toplumsal durumlar değişse bile, sanatın hiç değişmeyen, bir gerçeği yansıtır niteliği de vardır. İşte biz yirminci yüzyıl insanını tarih öncesi mağara resimleri karşısında ya da çok eski ezgileri dinlerken heyecanlandıran, sanatın bu niteliğidir” (Fischer, 2018, s. 25).

Lucas’a göre, gerçekçi sanat yapıtları da tüm sanat yapıtları gibi propaganda etkisi gösterebilir. “Bu nedenle Stalin sanatçıları “ruhun mühendisleri” olarak adlandırdı”. Gerçeklik ile sanatsal yansıma arasında fark vardır. “Sanat yapıtının hakikati, gerçeklikten keyfi olarak koparılan ve daha sonra ayrıntıları bir bütün olarak eserin mantığından kaynaklanmayan bir tür montaj içinde yeniden düzenlenen herhangi bir ayrıntıdan değil, bütünün hakikatinden oluşur” (Rieser, 1957, s. 239).

“Sosyal gerçekçilik ile diğer olası gerçekçilikler arasındaki temel önemli fark şurada yatıyor gibi görünüyor? Sosyal gerçeklik öncelikle görsel ve algısal değil, bilişsel ve kavramsalıdır. Sosyal gerçeklikler öğrenilir, bilinir ve tanınır. Karmaşık davranışlarla kabul edilir. Sosyal gerçekliği asla bir ağaç, bir gölet, bir gitar ve şişe gördüğümüz anlamda görmeyiz. Olayları ve sahneleri görürüz, ancak sosyal gerçeklik her zaman görünümün ‘arkasında’, onun ‘altında’ olarak kavranır. Doğrudan tasvir edilemez. Dahası, sosyal gerçekliğe ilişkin kavrayışımız, boyalı yüzeylerden oldukça ayrı bir bilgi biçimidir” (Brett, 1983, s. 16).

Bu ifadeler doğrultusunda, sanat eserini oluşturan sanatçının eserine üslubunu yansıtması önemlidir. Toplumsal gerçekçilik anlayışı sanatçılara büyük bir çalışma alanı sunar. Etrafındaki yaşamı iyi gözlemleyen sanatçı edindiği bilgileri Brett'in de belirttiği üzere "... bilişsel ve kavramsal..." olarak çalışmalarına yansıtır. Sanatta toplumsal gerçekçiliğin 19. yüzyılda sanatçılar tarafından yoğun olarak Romantizm ve Realizm sanat akımlarında konu olarak işlendiği görülmektedir. Bu bağlamda Nochlin şu değerlendirmeleri yapar:

Edebiyatta tarihsel bir hareket olarak ortaya çıkan realizm (gerçekçilik), "...İngiltere'de ve Amerika Birleşik Devletleri'nde yankıları, paralellikleri ve çeşitleriyle Fransa'ya ulaştı. Öncesinde Romantizm ve sonrasında da genel olarak Sembolizm olarak adlandırılan akım, yaklaşık 1840'tan 1870-80'e kadar egemen olan hareketti. Amacı, çağdaş yaşamın titizlikle gözlemlenmesine dayalı olarak gerçek dünyanın doğru, nesnel ve tarafsız bir temsilini vermektir" (Nochlin, 1971, s.1).

Gladstone'a göre, savaş çerçevesinde gelişen gerçekçi algı endüstriyel gelişme ve fabrikaların etkisi ile daha da yükseldi. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında kapitalizm ve orta sınıf aileler küresel anlamda önemli bir noktadaydı. Bu dönem büyük servetlerin biriktirildiği, ekonomik alandan büyük vakıfların oluşturulduğu, gösterişli tüketimin büyük jestleriyle görkemli malikanelerin birbiri ardına inşa edildiği ve özel sanat koleksiyonlarının ilk kez yetiştirildiği bir dönemdi. Sınıf ayrımının gitgide keskinleştiği bu dönemde 'saldırganlık' adı altında rahatsız edici görüntüleri yasaklayan, estetiği destekleyen sansürcü bir bürokrasiye dönüşen Ulusal Tasarım Akademisi'nin yarım yüzyıllık hakimiyetine meydan okuyan Amerikan Sanatçıları Derneği, 1878'de kuruldu. Amerika'nın çalışan kadın ve erkeklerinin, göçmenlerin, işsizlerin, kimsesiz ve yetimlerin, yoksulların, dolayısıyla ihmal edilen ve görmezden gelinen sıradan vatandaşların çok sayıda görüntüsü 1876 Kuşağı tarafından resmedildi. Madencileri, denizcileri, inşaatçıları, grev yapanları, makinistleri, terzileri, nakliyecileri, cam üfleyicileri, kasapları, kovboyları ve demiryolu işçilerini resmederek, modern izleyiciye somut tarihsel bilgiler vererek toplumun gerçek ruhunu ve eğilimini aktaran dikkate değer eserler ortaya koydular (Gladstone, 1994, s. 113-114). 19. yüzyılın ortalarından itibaren Batı sanatı devrimin getirdiği değişiklikler ile yapılanmıştır. Savaş süreçleri sanatçıların

bakış açılarında da değişikliklerin olmasına zemin hazırlamıştır. “Özellikle, Bolşevik Devrimi’yle ortaya çıkan toplumcu sanat anlayışına bağlı olarak toplumsal ve politik alanlarda, sanatçıların daha fazla etkin olması gerektiği fikrini öne çıkarmıştır” (Aslan ve Karaaslan, 2016, s. 52). Sanatın toplum içerisindeki yerinin, toplumu etkileyen sorunlar ekseninde değişkenlik gösterildiği söylenebilir. Toplumsal gerçekçilik anlayışının ortaya çıkmasıyla beraber sanatçı, toplumu aydınlatan ve yön veren bir konuma gelmiştir. Sanatın değişen yapısı gözlemlendiğinde savaşlar, sınıf ayrımı, iklim değişikliği, çevre kirliliği, vb. toplumu yakından ilgilendiren konuların toplumsal gerçekçi anlayışla eserlere yansıtıldığı görülmektedir.

2. 1 Resim Sanatında Realizmin (Gerçekçilik) Etkileri

Fischer, sanat ve sanatçının toplum için önemini şu ifadelerle ortaya koyar: Sanatın insanı bütünleştirici bir potansiyeli vardır. Sanat insana gerçekleri sunarak, onların süreci anlamalarına katkıda bulunur. Aynı zamanda sanat, “... gerçekleri daha insanca, insanlığa daha layık kalma kararlılığını da arttırır. Sanatın kendisi bir toplum gerçeğidir” (Fischer, 2018, s. 64). 20. yüzyılın sanatındaki toplumsal gerçekliğin anlaşılabilmesi için 19. yüzyılda Batı’da ortaya çıkan hareketlere odaklanılması gerekmektedir. “1830’larda Fransa’da egemen olan Romantizm’den gelişen ve yüzyılın ortalarında İngiltere’de de taraftar kazanan sanat akımı olan ‘Realizm (Gerçekçilik)’in yirminci yüzyılda ortaya çıkan sanat eserlerindeki gerçeklik olgusunun algılanabilmesi için bilinmesi gerekmektedir. Courbet o dönemde Fransa’da popülerleşen atölyelerin ve belirli çizgilerin dışına çıkmayan akademilerin dayatmalarına karşıydı. Courbet on dokuzuncu yüzyıldaki eserler gibi belirli bir tarihi anın, ahlaki ya da duygu içerikli hikayelerin işlenmesi yerine var olan nesnelerin ressam tarafından nasıl göründüklerinin işlenmesi gerektiğini öne sürdü (Malpas, 1997, s. 9). 19. yüzyılda toplumsal gerçeklik evrensel bir kavram olarak farklı ülkelere mensup sanatçılar tarafından da resimlerine konu olarak yansıtılmıştır.

Araştırmanın bu bölümünde, toplumsal gerçekçi anlayışı eserlerine yansıtan sanatçılara ve eserlerine değinilmiştir.

Fransız Devrimi, var olan düzenin geride bırakıldığı, halkın sahip olması gereken hakları halka veren devrim’dir. Toplumdaki farklı düşüncelere sahip gruplar devrimin

gelişini farklı tepkilerle karşıladı. Sağ görüşe sahip Kral'ın destekçileri görüşlerinin tam tersi olan devrimden nefret ediyorlardı. Burjuvazi onlara nazaran daha ılımlıydı. Cumhuriyetçi Sol görüşe sahip kesim ise olması gerekenin zaten bu olduğunu savundular (Furet, 1981, s. 202). Eski düzenin değişmesi ile halk ve kral arasındaki sınıf ayrımının ortadan kalkması, halkın vatanseverlik duygusunun gelişmesi gibi faktörlerle modernleşmeye başlayan Fransa'da toplumsal birlik ve düzeni kurmak açısından zor bir dönem yaşanmıştı. Devrimci düşünce için yapılan propagandalar milliyetçilik için de yapılmaktaydı. Dönemde halkın iç içe olduğu bütün kulüpler, festivaller, oyunlar gibi etkinliklerin yanı sıra; resimler, heykeller, anıtlar ve dekorasyonlar birer propaganda aracı haline gelmişti. Tabi ki halka hitap etmek ve ulaşmakta etkili olan görsel ve işitsel araçlar birçok kitle tarafından özümsemişti. Halkın burjuva veya aristokratlar gibi pahalı kitapları, gazeteleri ve tiyatro biletlerini alacak durumları olmadığından devrim döneminde sanat sergileri, halk konserleri ve şarkıcılar gibi halkın kolayca erişebileceği imkanlar üretildi. Böylece kitlelere hitap etmek için siyasiler tarafından bir araç olarak kullanılan sanat önem kazanarak propaganda tekniği haline geldi (Dowd, 1951, s. 533-534).

Fransa'da realizmin görülmeye başlandığı bir diğer olay 1830 ihtilaliydi. Temmuz 1830'da 1789 Fransız İhtilalinde önemli rol oynayan La Fayette öncülüğünde teşkilatlanma başlamıştı. Meclis, Kral'a hükümetin değişmesi yönünde bildiriler gönderiyordu ancak Kral kabul etmiyordu. Kral ve Meclis arasında gerginlik oluşmuştu. "Temmuz 1830'da yeni seçimler yapıldı. Hükümet partisi ancak üçte bir oy aldığı halde Başbakan Polignac "Tanrı tarafından kendisine Fransa'nın kurtarılması görevinin verildiğini" ileri sürerek iktidarı bırakmadı". Gerçekleştirilen seçimi iptal ederek halkın basın hürriyetini elinden almıştı. Bu sebeple muhalefet halkı savaşılmaya çağırdı. 29 Temmuz'da Halk, Lourve ve Tuileries'i ele geçirdi. 1789'daki gibi La Fayette, Muhafızlar Birliği'nin başına getirilerek geçici bir hükümet kuruldu. Muhalefet üç renkli bayrağı dalgalandırarak cumhuriyetin ilanını istediklerini söylediler. Charles X tahtından feragat ederek ardından sürgün edilmişti. Meclislerin ortak kararı ile Louis Philippe d'Orleans kral ilan edilmişti (Mourre, vd., 1974, 301-303). Devrim dönemi sanatçıları bu yolda yapılan yeniliklere katıldıklarını söylediklerinde sanatı yeniden yapılandırma

yoluna gittiler. Devrimci biçimde sanata yön vererek bir noktada tarih boyunca sanat için sanat anlayışını benimseyecek bir toplumun temelini atmış oldular (Riffkin, 1978, s.220).



Görsel 1: Eugène Delacroix-La liberté guidant le peuple (Halka Yol Gösteren Özgürlük), 1830, (URL 1)

“Eugene Delacroix’nın 1830 Temmuz Devrimi’ni anmak için çizdiği Liberty Leading the People (Görsel 1) adlı tablosu, otoriteye karşı başkaldırının ve eşitlik ve özgürlük mücadelelerinin evrensel bir imgesi haline geldi. Çoğunlukla Delacroix’nın kendi siyasi görüşleri veya özellikle Liberty olmak üzere imgelerin kaynakları sorusunu ele alan geniş bir sanat tarihi literatürü yarattı” (Hoffman, 1990, s. 24).

Toplumsal gerçekçi eserleriyle Jean-François Millet resmettiği imgelerle topluma ışık tutmuştur. Millet’nin eserleri için Reidy şu değerlendirmeleri yapar: “Millet’nin eserleri insan ruhuna derin bir manevi çağrıda bulunur. ‘Hayatın sıradan şeylerini yüceltir, üzüntüyü güzelleştirir ve emekçilerin geçim kaynaklarını topraktan koparmak için verdikleri bitmek bilmeyen mücadeleyi yüceltir. En büyük resimleri izleyiciye bir mesaj verir. Ruhu davet ederler. Ölü toprak, firçasının büyüsü altında canlı hale gelir”

(Reidy, 1931, s. 380). Reidy'nin bu açıklamaları doğrultusunda Millet'nin 'The Potato Harvest (Patates Hasadı)' (Görsel 2) adlı eseri örnek olarak gösterilebilir.



Görsel 2: Jean-François Millet, The Potato Harvest (Patates Hasadı), 1855, (URL2)

Millet'nin eserlerinde patates hasadı yapan emekçilerin estetik bir bağlamda yansıtıldığı görülmektedir. Reidy'nin de belirttiği gibi, geçimlerini sağlamak için yapmak zorunda olan bireylerin gündelik doğal yaşamın bir parçası olan tarım aktivitelerinin yansımaları eserde görülmektedir. Esere bakan izleyiciye yaşam mücadelesi, kararlılık, zorluk ve mecburiyet gibi kavramları düşündürür. Toplumsal gerçekliğin sadece görüntüyü olduğu gibi esere yansıtmak olmadığını Millet bu resminde göstermiştir. Sanatçının güçlü gözlemini, sanat üslubuyla birleşerek estetik bir yapıya dönüştürdüğü söylenebilir.

Amerikan sanatında sınıf ayrımı bağlamında toplumun bilinçlenmesi, Sumter Kalesi'nin bombalanmasından ve Devletler Arası Savaş'ın başlamasından dokuz ay önce Winslow Homer'ın eserleriyle başlar. Homer (1836-1910) 'Şükran Günü 1860-Toplumun İki Büyük Sınıfı' adlı ahşap gravürü tasarladığında yirmi dört yaşındadır. Sanatçı bu

gravüründe, zengin ve yoksulları ‘Akşam yemeğini iştahından daha fazla yiyenler ve akşam yemeklerinden daha iştahlı olanlar’ başlığı adı altında bir arada resmetmiştir. Bu eserin ortaya konulması ile birlikte ilk kez bir sanatçı Amerika toplumundaki zenginler ve fakirler arasında karşılaştırma yapmıştı. Uzun yıllar varlığını sürdüren pozitif Romantizmden sonra, İç Savaş’ın trajik deneyimi ulusu karartmıştı. Bu sebeple insanlar yeni, gerçekçi bir yaşam anlayışını benimsemişlerdi (Gladstone, 1994, s. 113).



Görsel 3: Winslow Homer, Thanksgiving Day, 1860-The Two Great Classes of Society, 1860 (Şükran Günü, 1860-Toplumsal İki Büyük Sınıfı, 1860), (URL 3)

Realizm sanat akımının önemli temsilcileri arasında Gustave Courbet'nin toplumsal gerçekçi bakış açısı sanat anlayışının oluşmasında etkili olmuştur. Tseng'e göre, Gustave Courbet, sanat yaşamı boyunca gerçekçi bir estetik arayışı içerisinde olmuştur. "Zamanının tavırlarını ve fikirlerini yorumlama amacıyla, insanların hayvanları nasıl algıladığı ve onlara nasıl davrandığı konusundaki eleştirel anlayışını yansıtan ve tarihsel sorunları dile getiren bir eser üretti". Bu bakış açısı, özellikle 1856 ve 1869 yılları arasında yaptığı av sahnelerini yansıtan eserlerde görülmektedir (Görsel 4). Sanatçının yaptığı eserlerin çağdaşları tarafından aldığı tepkilerden kaynaklı olarak eserlerini oluştururken yeni bakış açılarına yönelmiştir. "Giderek daha fazla kentleşen, endüstriyel ve kapitalist bir toplum karşısında Courbet, kendisine sanatsal ilham, ruhsal şifa, kırsal

burjuva kimliği, fiziksel egzersiz, rüyalar ve hafıza için hayati kaynaklar sağlayan doğanın dayanıklılığı ve beslenmesinden yararlanarak sanatsal pratiğini sürdürdü” (Tseng, 2008, s. 218).



Görsel 4: Gustave Courbet, The Death of the Stag (Geyiğin Ölümü), Episode of Chase Hunting in a Snowy Terrain, 1867, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon, (Tseng, 2008, s. 230).

Nochlin'e göre, eserlerde görmeye alışılan soylular, diplomatlar ve kralların yer aldığı gösterişli sahneler yerini günlük yaşamını sürdürürken sahnelenmiş işçi sınıfı ve sıradan insanlara bırakmıştı. Flaubert 1854 yılında yazdığı bir mektupta şunları söylemiştir: “Yüzyılımızın en önemli özelliği tarihsel anlamıdır. Bu yüzden kendimizi gerçekleri anlatmakla sınırlamak zorundayız”. Bundan böyle geçmiş ve geleceğin olduğu gerçeklik halinde anlaşılması, herhangi bir ahlaki veya geleneksel doğrultuda değerlendirmenin yapılmamasının bir gereklilik olduğu söyleniyordu. Bu görüşü ile sanata yön veren Courbet için resim sanatı, mevcut olanın gerçekliği ve somutlandı. Ona göre sanat, görünür nesnelerden oluşan tamamen fiziksel bir dildi. Soyut olan, varlığı bilinmeyen bir nesne resim sanatı içerisinde bulunamazdı. Bu konu hakkında İngiliz gazeteci Walter Bagehot, yoksul yaşamın sürekli olarak işlenmesinin sanat açısından uygun olmadığını ileri sürdü. Ardından eleştirmen Enault, Courbet'in ‘Ornans’ta Cenaze’ eserinde yer alan karakterlerin önemsiz, sıradan ve gülünç olduğunu söyledi.

Buna rağmen İngiltere’deki realistler alt sınıfın da sanatın bir parçası olması fikrini savunmayı sürdürdüler. Bir dönem tabloların arka planlarında görülen dilenciler, sokakta yürüyenler, madenciler, işçiler ve çamaşırcılar artık eserlerin ana konusu haline gelmişti (Nochlin, 1971, s 23-.34).



Görsel 5: İlya Repin, Barge Haulers on the Volga (Volga’da Sal Çekiciler), 1873, (URL 4)

İlya Repin’in ilk dönem eserlerinde olan ‘Volga’da Sal Çekiciler’i (Görsel 5) gerçekçi Rus resim ekolünün doğuşuna işaret eden aynı zamanda dönemin muhafazakar kesimi tarafından da övgüyle karşılanan bir eserdir. Ivan Kramskoy ve Vladimir Stasov gibi dönemin sanat eleştirmenleriyle yakın ilişkiler kurması eserin oluşumunda etki göstermiştir. Tarihçi ve Rus Sanatı uzmanı olan Elizabeth Kridl Valkenier, Repin hakkında liberallerin halkla iletişim kurma arzusunu benimseyecek kadar idealist, ulusal ilham alan tuvallerin ifadesini özleyecek kadar Rus ve yine de iyiliğe saygıyı koruyacak kadar akıllı olarak tasvir ediyor (Windhausen, 1997, s. 146). Malycheva’ya göre, Repin’in bu eserinde, izleyiciye şefkat ve öfke duygularını hissettirmek için sal çeken işçileri natüralist bir üslupla betimlemiştir. “Gerçekçi izlenimi artırmak (ve böylece resimsel alan ile bakanın alanı arasındaki sınırı ortadan kaldırmak) için, her bir taşıyıcıyı ve giydikleri paçavraları titiz bir ayrıntıyla tepsiye yerleştirir” (Malycheva, 2017, s.76). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere Repin, ‘Volga’da Sal Çekicileri’ eseriyle dönemin önemli sorunlarından biri olan ‘sınıf ayrımı’na dikkat çekerek sal çeken bir grup insanı resmetmiştir. İşçi kesimini yorgun yüz ifadeleri, yırtık ve eski kıyafetler içerisinde tasvir ederek, işçilerin hissettiği duyguları izleyiciye yansıtmıştır. Bu bağlamda ‘Volga’da Sal

Çekicileri' eserinin, toplumsal gerçekçilik çerçevesinde önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Realistler bolluk ve refah içerisinde yaşam süren burjuva kesiminin yanı sıra; sıradan, alçakgönüllü bir yaşam süren halkın tasvir edilmesine önem verdi. Köylü, işçi sınıfı, çamaşırcı, orta sınıf gibi halktan insanları yaşamlarının tüm şeffaflığı ile samimi ve açık bir şekilde resmettiler (Nochlin, 1971, s. 34). Realizmin temel meselesi doğayı ve doğal biçimi taklit etmesi değil, doğal olanın özündeki çirkinlikti. Gerçek ve somut dünyanın özenle taklidi ile sunulması sanatçının en önemli repertuarıydı (Goldman, 1967, s. 28).



Görsel 6: Vincent Van Gogh, The Potato Eaters (Patates Yiyenler), 1885, (URL 5)

Eserlerinde dönemin gerçekliğini yansıtan sanatçılar arasında yer alan Vincent Van Gogh, 'Patates Yiyenler' (Görsel 6) eserini resmettiğinde gündelik köylü yaşamından bir kesit sunmuş gibiydi. Van Gogh, konularını temsil edecek bir zorlu yaşam ve çalışma koşullarını yaratıcı bir biçimde yansıtmak istiyordu. Bunu hayatın zorluklarını ele alarak üslup soyutlamasıyla kaba denilebilecek bir biçimde resmederek yapmıştır. 'Patates Yiyenler' eseri hakkında abisi Teo'ya şu sözleri yazmıştır: "Köylülerin olduğu bir resimde pastırma, duman, patates ve buhar kokusu varsa bu iyi ve sağlıklıdır. Özellikle

bu tür resimler şehir insanlarına bir şeyler öğretebilir. Bir köy resminin ihtiyacı olan şey parfüm kokması değildir” (Kieran, 1996, s. 344). Bu ifadelerden yola çıkarak, toplumsal gerçekçi anlayış ekseninde ortaya konulan bu eserde köylü kesimin gündelik hayatından bir kesit görülmektedir. Sanatçının bu eserinde figürler elleri büyük ve yıpranmış, yüz ifadeleri ise çalışmaktan yorgun düşmüş şekilde tasvir edilmiştir. Sanatçının, bu eseri üretirken estetik kaygıdan ziyade, izleyici üzerinde hissettirmek istediği duyguyu etkili bir şekilde yansıtmaya odaklandığı söylenebilir.

Halk tarafından anlaşılamayacağı düşünüldüğü için sanatçılara yalnızca halkın yaşamının açık bir şekilde yansıtıldığı eserler yapmalarını önerdiler. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında Fransa gerçekçiliğinde üretilen eserlerde Rusya’ya göre toplumsal gerçekçilik hissi yeterince hissedilmiyordu. Liberal görüşün etkileri hala devam etmekteydi. Görüş farklılıklarının ortaya çıkması ile Rus sanatı, Devrim’in getirileri ve öğretilerinin resmedilmesi ile sanatta gerçekçilik olgusunun resmedilmesinin asıl olduğunu düşünenler ile ikiye ayrılmıştı. Bolşeviklerin halk üzerindeki etkisinin güçlenmesi ile Devrimci düşünce daha yaygın bir hal almıştı. Öyle ki bazı sanatçılar bu düşünceyi destekleyip eserler üretirken, Naum Gabo ve Kandinsky gibi bazı sanatçılar da bu fikrin dışında kalmayı tercih etmişti (Malpas, 1997, s. 29).

20. yüzyılda toplumların en çok etkilendiği olayların başında I. Dünya Savaşı gelmektedir. Birçok toplumun savaş sebebiyle yaşadığı olumsuz etkiler sanatın toplum tarafından algılanış biçimini değiştirmiştir. Avrupalı sanatçılar sanatın, toplumun sosyal ve siyasi durumlarıyla bağlı olduğunu savunarak burjuvaya ve akademinin estetik algısına, toplumdaki sınıf ayrımına karşı bir tutum sergilemişlerdir. Aynı zamanda sanatın ve sanat eserlerinin burjuvanın beğenilerine göre şekillenmesi, sanat eserlerinin metalaşması gibi durumlara da karşı çıkmışlardır (Aslan ve Karaaslan, 2016, s.53). 20. yüzyılda dünyada meydana gelen savaşın neticesinde sanatın da değişime uğradığı söylenebilir. 2. Dünya Savaşı’nın yaşanmasından sonra ise sanatçılar eserlerini yaparken toplumsal gerçekçi konuları yoğun şekilde kullandıkları görülmektedir. Bu dönemde yapılan eserlerin anlaşılması için *Çağdaş Sanat*’tan ‘2. 2 *Çağdaş Sanat*’ alt başlığında bahsedilmiştir.

2. 2 Çağdaş Sanat

Çağdaş sanat ilk ortaya çıktığı dönemlerde geçmişten kopmayı ve yeniliği savunan; geleneksel sanat anlayışı ve estetik kavramını sorgulayan bir bakış açısına sahipti. Çağdaş sanat eserlerini ortaya koyarken nesne ve fikir kavramları üzerinden hareket etmişlerdir. Yirminci yüzyılda ortaya çıkan çağdaş sanat, günümüzde gelişmeye devam etmektedir. Kökenleri yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan Sürrealizm, Kübizm, Fütürizm ve Dadaizm gibi sanat hareketlerine dayanmaktadır. Bu hareketler alışlagelmiş sanat anlayışları ve kurallarına meydan okuyarak farklı ifade biçimleri geliştirmeyi amaçlamışlardır. Gerçekçi ve yansıtmacı kuralları reddederek soyutlama, görüntüyü parçalama ve yeni malzeme kullanımı gibi kavramları ortaya koydular. Çağdaş sanat sadece resim ve heykel ile sınırlı kalmayarak çeşitli uygulamalar ve mekân kullanımlarını da içermektedir. Çağdaş sanatçılar enstalasyon, video, performans, fotoğraf ve ses sanatı gibi daha birçok ifade biçimlerini de eserlerinde kullanarak küreselleşme, politika, teknoloji gibi konuları işliyorlar. Çağdaş sanat günlük yaşamın kaygıları, toplumun sorunları ve gerçeklerini yansıtabildiği gibi gündelik hayattan yaşamsal faaliyetleri de konu alabilir. Çağdaş sanatçılar bu gerçekleri yorumlayarak toplum içerisindeki tartışmalara da yön vererek alternatif bakış açıları geliştirmeyi hedefler. Ancak gündelik yaşamdan bir kesit eserde konu alınsa da bu, izleyicinin kültürel çevresi, bakış açısı gibi etkenlerle farklı yorumlanabilir (Theodore, 2024, s. 75-85).

“Kant’a göre hayal gücü, özellikle estetik fikirler üretmeye yönelik bir yetiydi; oysa kavramsalcılar, mantıkta meydana gelen türde bilişsel düşünsel süreçleri vurguluyor gibi görünüyor; Kant’ın estetikten farklı olduğunu kanıtlamaya çalıştığı alanlar, etik yetilerin yanı sıra bilişsel yetilerdi. Kavramsal sanat teorisinin sanatı sanat olmayandan ayırmadaki bu başarısızlığı şaşırtıcı değildir, çünkü hareket, sanat ile yaşamın diğer alanları arasındaki ayrımı ortadan kaldırma kaygısıyla kesinlikle Neo-Dadaisttir” (Akt.: Leuthold, 1999, s. 39).

Dünyayı birçok açıdan etkileyen olaylar 1989 ve sonrasında yaşanmaya başlamıştı. Bu süreçte Almanya yeniden birleşmiş, Sovyetler Birliği parçalanmış ve Çin kısmen de olsa kapitalist bir ekonomik düzen içerisine girmişti. Tüm bunların yaşanması

küresel ticaretin artmasına ve değişen küresel düzen çerçevesinde sanatın da değişimine sebep olmuştu. İkinci Dünya Savaşı'nın sonrasında sanatın başkenti artık Paris değil New York'du. Soğuk Savaş döneminde Doğu ve Batı sanatı çatışmaları ortaya çıkarak sanat bakımından bir nevi işe yaramaz bir çekişme ve kararsızlığı beraberinde getirdi. Bu karmaşık dönemin netleşmesiyle yeni dünya düzeninde egemen olan kapitalist düzenin de etkisiyle sanat dünyası yeni bir hal almıştı. Batı'da uzun zamandır varlığı çok göz önünde bulundurulmayan etnik köken ve uluslardan sanatçılar eleştirel nitelikte eserler üreterek sanat dünyasında önemli bir etki bıraktı. 1990'lardan itibaren dünya genelinde bienaller ve sanat etkinlikleri düzenlenerek çağdaş sanat müzeleri inşa edildi. İş dünyası ile kurulan ittifaklar ve ticari kültürün etkileriyle çağdaş sanat müzelerinin gösterdiği faaliyetler ticari bir hal almıştı. Dünya genelinden artan bienaller ile sanatçılar bu bienallerde sergiledikleri mekân içerisinde yer alan enstalasyon çalışmaları ile dünyanın dört bir yanında eser sergileyebilen gezginler haline gelmişlerdi (Stallabrass, 2004, s. 2-10).

Leuthold'a göre, 'biçimsel hegemonya' olarak da tanımlanan kavramsal sanat hareketi estetik kaygı ve dönemin güncel konularını ele alarak açıklamaya çalışan bir sanat felsefesidir. Modernizm ise aynı değerleri ve amacı içermediğinden bir sanat felsefesi değildir. Modernizm sanat içerisindeki hareket ve motiflere gönderme yapmakta ancak kavramsal sanatta olduğu gibi sanatın tanımı ve değeri bakımından açıklamalar yapmıyor. Bu bağlamda kavramsal sanatın geçmişteki sanat geleneklerinden uzak bir anlayışa sahip bir hareket olduğu söylenebilir. Kavramsal sanatın temelleri Duchamp'ın çalışmaları ve Dada'ya dayanmaktadır. Kavramsal sanatçılar adlarından da anlaşılacağı üzere malzeme kullanımı ve teknik gibi unsurların kullanılmasından ziyade eserde vurgulamak istedikleri fikirlere odaklanırlar. Her eserin ilk basamağı olan karar verme unsuru kavramsal sanatçılar için diğer sanatçılardan daha farklı bir konumda yer almaktadır. Eserini ortaya koyduğu sürece ve problemlere eserinde yer verir. Bu şekilde sanat eserinin değerli varsayılmasını sağlayan geleneksel sanat tekniklerine karşı bir görüş belirterek toplumun sanat anlayışına farklı bir bakış açısı getirmeyi hedefler (Leuthold, 1999, s. 41). Günümüzde sanatın Flaubert ve Courbet'nin öncülük ettiği ilk avangard hareketlerden çok farklı bir konumda olduğu varsayılıyor. Değişen yaşam şartları ve dünya düzeni sanat dünyasının faaliyetlerinin de değişmesine neden oluyor.

Yirminci yüzyılın ilk yıllarından itibaren sinema, fonografi ve radyo gibi icatlar ile sanat bir arada kullanılmaya başlanmıştı (Stallabrass, 2004, s. 51).

Terry Smith'in, "... doğrudan ilgili olanlar da dahil olmak üzere ... sanat tarihi disiplini içinde bir alan haline geldiğine dair son işaretlerden ne anlamalıyız?" sorusu, çağdaş sanatın sanat tarihi içerisinde geldiği noktaya yönelik farklı bakış açılarının geliştirilmesine alan açar. 20. yüzyılda sanatta yaşanan değişim 'çağdaş' kavramını sanat disiplinine dahil etmiştir (Smith, 2010, s. 366).

"Hazır nesnenin etkisinin bir yönü, kurumsal sanatın kutsal kavramını rahatsız etmek veya hatta yok etmekse, Duchamp'ın sanat dünyası adına hareket ettiğini haklı olarak söyleyebilir miyiz? Doğru, bulunan nesneler sanat hakkında sanat olarak yorumlanabilir, ancak gördüğümüz gibi, kendi kendilerini yansıtmaları, en azından kısmen, sanat kavramının kendisini çürütmek içindir; yalnızca o bağlamı zayıflatmak için toplumsal veya teorik bir bağlamda çalışırlar. Dickie, hazır nesnenin yapıbozumcu eğiliminden, yorumu örneklediği ve muhafazakâr bir şekilde sürdürdüğü toplumsal davranışa odaklayarak kaçınır, ancak diğer çıkarımlar pahasına. Hazır nesne yalnızca bir nedenden dolayı önemlidir; sanatın statüsünün bahsedildiğini gösterir. Kavramsal bir araç olarak taşıdığı kendini yok edici anlam ve biçimsel boyutunun eşitleme potansiyeli tamamen göz ardı edilir. Sanatın toplumsal ilişkilere dayalı 'açık' tanımı, diğer tanımlar kadar sınırlayıcı hale gelir ve tanımlama sürecinde yer alan eleştirmenin kaçınılmaz olarak muhafazakâr bir doğaya sahip olduğunu düşündürür" (Goldsmith, 1983, s. 207).

Goldsmith'e göre, 1950'lerde felsefeciler sanatın tanımlanamayacağına dair savunmalar yapsa da bu çağdaş sanatçılar için bir engel olmamıştı. Özellikle görsel sanatlar alanında pek çok tartışmaya sebep olan Marcel Duchamp'ın hazır nesneleri meydan okur nitelikteydi. Duchamp 'Çeşme' adını verdiği gündelik nesne olan pisuarı sergi salonunda bir kaide üzerinde sergilediğinde sanat dünyası sarsılmıştı. Başlarda tiksinti ve kahkaha gibi alaycı tepkiler alan nesneler zaman içerisinde sanat eseri değeri görerek müzelerde sergilenmeye başladı. Bu şekilde Duchamp akademik sanat tarihini de

etkileyerek Pop Art gibi gündelik nesnelerin kullanıldığı sanat akımlarının temellerini atmıştı. Duchamp'ın hazır nesne çalışmaları günümüz sanat teorisyenleri tarafından sanatın tanımının yapılmasında Dada bariyerinin aşılmasında rol oynadı. Geleneksel sanat normlarının yıkılması girişimlerinde yer alan hazır nesneler, sanatta kavramsallık ve estetiğin algılanışı bağlamında araç haline gelebilir. Aristoteles ve Platon'a göre hazır nesne sanatın yapısını yıkmaktadır. Bir tuvalet veya bir raf tam anlamıyla bir memnuniyet sağlayabiliyorsa her şey sağlayabilir. Bu noktada ayrıcalıklı ve özel bir konumda olan sanat mevcudiyetini yitirir. Geleneksel sanatta sanatçıların fikirlerini iletmesinde bir araç olarak kullanılan hazır nesneler sanattır (Goldsmith, 1983, s. 197-198).

“Kavramsal Sanatı 1980'lerin sonundaki bakış açısından yeniden keşfetme motivasyonu: Görselliğin ve temsilin geleneksel tanımlarının en katı şekilde ortadan kaldırılması olarak Kavramsal Sanatı, geleneksel sanatsal biçimlerin ve üretim prosedürlerinin oldukça şiddetli bir şekilde restore edildiği bu on yıla bağlayan diyalektiktir. (...) Dilin ortaya çıkan yapısalcı analizi ile temsilin biçimsel incelemesi arasında bir paralellik de orada kurulmuştur. Ancak Kavramsal uygulamalar, dilsel modelin algısal modele bu şekilde eşlenmesinin ötesine geçerek, dilin mekânsallaştırılmasını ve görsel yapının zamansallaştırılmasını aşmışlardır” (Buchloh, 1990, s. 105-107).

1960'larda kavramsal sanat hareketleri bağlamında Performans Sanatı; müzik, dans, deneysel tiyatro gibi olaylarla beraber sanatçının rolü de sorgulanarak politik yıllar geçirmiştir. 1970'lerin sonunda ise Performans Sanatı resmi olarak tanınır hale geldiğinde Amerika Birleşik Devletleri'nin çağdaş sanatçıları başta kadınlar olmak üzere performans sanatının geliştirilmesinde önemli rol oynamışlardır (Roth, 1997, s. 73). İkinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı süreç; başkaldırı, toplumsal koşullar, sosyal çevre ve ekonomi bağlamında performans eserlerinin konusu haline gelmiştir (Ayteş, 2014, s. 11).

Araştırmanın bu aşamasında, çağdaş sanatın oluşmasına katkı sağladığı düşünülen sanat hareketlerinden (Fluxus, Happening, Performans Sanatı, Yoksul Sanat, Video Sanatı, Arazi Sanatı, vb.) bahsedilmesi gerekmektedir.

George Maciunas, Fluxus'un kurulmasından önce bir Avrupa turu başlatmıştı. Fluxus'tan ilk kez bir etkinlikte 19 Ekim 1961 yılında bahsedilmişti. Maciunas bu etkinlikteki sergide bulunan tarihçi Shattuck'a, Neo-Dada'nın imalı savunmasının yapıldığı bir soru yöneltmişti. Maciunas'ın panele yönelttiği soruda yalnızca gündelik nesnelerin resim ve heykel gibi alanların içerisine biçimsel olarak dahil edilmesinin yanı sıra Dada'nın deneysel potansiyelinden de faydalanmayı içeriyordu. Müzik ve performans gibi tekrar halinde olan, katılımcı ve işbirlikçi uygulamaların yer almasıyla sanat eserinin mekânsal ve zamansal anlamda genişlemesine olanak tanıdı (Harren, 2016, s. 45). George Maciunas Fluxus hareketinin kurucusu olarak bilinmektedir. Ortaya çıktığı dönem olan 1962'den 1978 yılındaki vefatına kadar Amerika ve Avrupa'da hareketin faaliyetlerini organize ederek destek vermiştir. Siyasetle yakından ilgilenen, aynı zamanda bir grafik tasarımcı olan Maciunas Fluxus'u posterler, el ilanları ve etkinlik tasarımları için kullanarak protesto yönünde yaptığı çalışmalarla sanatçı kimliği konusunda tartışmalara sebep olmuştur. Bunun yanı sıra Fluxus'un merkezinde gündelik hayatta 'alışkanlık' olarak adlandırabileceğimiz sürekli bir hal alan aktiviteler yer alıyordu: Işığı açıp kapatmak, şemsiye ve şapkayı kaldırıp indirmek, diş fırçalamak gibi. Fluxus, basit denebilecek gündelik hayattan kesitler ile bir yönden eğlendirirken bir yönden de sanatın ve sanatçının üretkenliğini kısıtladığı söyleniyordu. Sanatçılar Marcel Duchamp'ın 'hazır nesne' görüşünü ve John Cage'in deneysel kompozisyonlarından yola çıkarak kendi sanat anlayışlarını geliştirmişlerdi. Aynı zamanda performanstan da büyük ölçüde yararlanmışlardı (Robinson, 2008, s. 57-62). Friedman'a göre, bazı fikirler ortaya çıktıkları dönemden sonra daha farklı bir şekle evrilmiştir. Fluxus ilişkiler ve yöntemlerin karmaşık bir uygulama biçimi olmuştur. Sanat dünyasının çok yönlü yapısı ile birlikte felsefenin sanat içerisindeki varlığı, Fluxus'un zaman içerisinde endüstriyel tasarım, mimarlık, yayıncılık gibi alanlarda fikirlerin ortaya çıkması ve gelişmesini sağlamıştır (Friedman, 1998, s. ix). Fluxus performansları arasında Yoko Ono'nun 1964 yılında yaptığı 'Cut Piece (Kesilmiş Parça)' isimli performansı önemlidir.

Wilson'a göre, Yoko Ono'nun Fluxus oluşumu olan Cut Piece'de yer alan bedeninin ülkesine geri dönmesi durumunda savaşın izlerini taşıyan Japonya'nın atom bombası etkilerine bir gönderme olarak yorumlanabilir. Cut Piece sergilenirken şu üç hareket temeldir: davet, fedakârlık ve hatıra. Bir diğeri ise kıyafetinden kesilen parçalar

sebebiyle çıplak kalan bedeniyle Ono'nun hareketsiz kalmasındaki şaşkınlık halidir. Tüm bunlar olurken Ono'nun etrafında çevrili kameramanlar anı kaydederek sanat eseri ve alıcı kombinasyonuna bir üçüncü terim kazandırdı. Eserin kayda alınmasıyla o anda gerçekleşen canlı etkinliğin tekrar izlenilebilmesi imkânı sağlanmıştır (Wilson, 2003, s. 106). "... izleyiciler, ona doğru yürümeye ve giysilerinden parçalar kesmeye davet edildi. (...) ... yalnızca bireysel katılımcıların özerkliklerini ve dolayısıyla kendini koruma içgüdülerini gönüllü olarak askıya aldıkları bir ortamda..." gerçekleşen bu performans, sanatçı ve izleyicilerin/katılımcıların etkileşimini ortaya koyar (Rothman, 2015, s. 322).

Happenings hareketinin önemli sanatçılarından Allan Kaprow, 1961 yılında 'Yard' adını verdiği eseriyle aşınmış ve kullanılamaz durumda olan yüzlerce araba lastiğini yüzeye yerleştirerek galerinin bahçesini kaplamıştı. Lastikleri yerleştirdiği yer sergi salonunun heykel bahçesiydi. Bu lastik yığınlarının arasında Barbara Hepworth ve Alberto Giacometti'nin sabit heykelleri siyah plastiğe sarılarak lastiklerle kamufle edilmişti. Tamamen kullanılamaz halde olan lastiklerin kullanılması kitlesel tüketime bir gönderme olarak düşünülebilir. 1958'de yayınlanan 'Jackson Pollock'un Mirası' isimli makalede soyut dışavurumcuların mirasını kabul etmişti. Bu mirasın iki alternatifi vardı. Biri aynı şekilde bu doğrultuda devam etmek, diğeri ise resim pratiğinden tamamen uzaklaşmaktı. Kaprow ikinci alternatifi tercih edip bu alanda özgürleşmeyi seçerek aksiyon resmindeki 'aksiyon' terimini resimden ayırarak bu terime odaklanmıştı. Bu bağlamda sanatçının aksiyon terimi, gerçek zaman düzlemi içerisinde gerçekleşen eylemin izleyicinin de dahil olmasıyla harekete geçmesi eylemiydi. Aksiyon resmindeki sanatçının kısıtlı hareket ve jestleri bu anlayış ile resmin çerçevesinden çıkarak geniş bir alana yayılmıştı. 'Yard' ın sergilendiği sırada çekilen bazı fotoğraflar Pollock'un 1950'de ortaya koyduğu 'Hans Namuth' eserinin oluşumu sırasında çekilen fotoğraflar ile benzerlik göstermektedir. Pollock'un resim yaparken eğilme, diz çökme, tuvalin üzerinden geçme gibi hareketleri kendine özgü bir koreografi oluşturmaya sebep olmuştur. Kaprow'un "Bahçe" eserinden çekilen fotoğraflarda da lastiği fırlattığı kareler görülüyor. Jeff Kelley'e göre bu basit bir belge olmaktan çok uzak, harekete davettir (Akt.: Melin ve Kaprow, 2017, s. 4-6).

Happenings 1945 sonrası sanat akımları arasında yer almaktadır. Drucker’a göre Happenings’in tasarlanma kaygısı olmayan, bir amaç ya da sonuç içermeyen bir oluşum olduğu söylenebilir. Öyle ki herhangi bir biçimin ortaya konulmadığı etkinliklerin, kişiler arasındaki etkileşimin sanat eserinin kendisi olduğunu söyleyebiliriz. Kapitalist sistemde pek çok mecrada da olduğu gibi sanatta da bir metaya, ilişkilerden ziyade bu ilişkilerin temsili olarak ortaya konulan nesnelerin yerine Happenings bizzat bu ilişkileri konu haline getirdi. Happenings’in özü müzik, tiyatro ve danstan çok sanat dünyası ile ilgilidir. Özellikle Allan Kaprow, Jim Dine, Claes Oldenburg, Robert Watts ve George Brecht her şeyden önce sanatçılardı ve öyle de kaldılar. Dick Higgins, Charlotte Moorman, John Cage ve Jackson MacLow gibi diğer isimler kendilerini müzisyen, şair, performans sanatçısı olarak tanımladılar. Bu bağlamda Happenings’in Soyut Ekspresyonizm, Pop, Minimalizm ve Kavramsal Sanat gibi 1960’larda ortaya çıkan sanat akımları ile ilişki içerisinde olduğunu söyleyebiliriz. Cage’in metotları sıradanlığın estetiğinin fark edilebilmesi açısından Happenings ve Fluxus oluşumlarına bir destek niteliğindedir. Bununla birlikte Cage’in eserlerinde kullandığı materyaller genellikle sesler ve performanslar olurken resim ve güzel sanatlar materyallerine ise nadir yer veriyordu. Heykel ve soyut resimde malzemeler belirli bir kural ve sınır çerçevesinde kullanılırken Happenings, bu sınırlı malzeme kullanımını reddederek neredeyse bir çöp yığımına dönüşecek kadar çeşitli ve sınırsız nesneler kullanıyordu (Drucker, 1993, s.51-52).

Kavramsal Sanat çerçevesinde ortaya çıkan bu hareketler, sanat eserinin ortaya konulma süreci ve bu süreçte kullanılan malzemeler bakımından çeşitlilik göstermesi açısından modern sanat ile olan farklılığına işaret ettiği söylenebilir. Bu farklılık, beraberinde sanatın alışılmış kurallarının yıkıldığı ve yeni bir sanat algısının oluştuğunu göstermektedir.

Yirminci yüzyıldaki yenilikçi anlayışla beraber sanatın meta haline gelmesi, galerilerde sergilenmesi, bir gelir kaynağı haline gelmesine tepki gösteren sanatçılar kendi bedenlerini bir tuval misali sanat nesnesi haline getirerek yaptıkları her eylemi kayıt altına alarak kayıttan sergilemişlerdir. Vücut sanatı olarak adlandırılan bu sanat hareketi bedeninin merkezde yer aldığı işlerden oluşur. Performans Sanatı denildiğinde akla soyut dışavurumcu sanatçı Jackson Pollock’un Action Painting’leri gelir (Ayteş, 2014, s. 56-

57). Teknolojinin hızla gelişmesiyle insan ruhunun teknoloji tarafından kötü etkilenmesi sebebiyle tartışmalar ortaya çıkmaya başlamıştı. Bu tartışmaların merkezinde ise modernizm ve kapitalizmin çöküşüyle çatışan performans sanatı yer alıyordu. Hugo Ball ve Tristan Tzara gibi Dadaist sanatçıların ortaya koyduğu canlı işler 50’li ve 60’lı yıllarda Wiener Aktionistler için birer örnek niteliğindeydi. Bu alandaki en büyük sanatçılardan biri de nesneleri, eylemleri ve felsefeleriyle barışçıl hareketin karşıt figürü haline gelmişti. Etkilediği sanatçılardan biri olan Marina Abramovic, ilk yıllarda beraber çalıştığı Aktionistler ve Beuys’un fikirlerini en saf haliyle görme fırsatını bulmuştu. Abramovic’in ilk dönem çalışmalarında ses ve enstalasyon görülürken zamanla geçiş niteliğinde heykellerle eserleri performansla doğru yol aldı. Çalışmalarının içeriği üstün düzeyde dayanıklılık, saldırı gibi kendine zarar vermeyi de içeren eylemlerden oluşuyordu (Dawes, 1995, s. 26).

İzleyici katılımının da beklendiği bu eserlerde ahlaki açıdan beklenmedik durumlar da görüldü. ‘Rhythm 0’ eserinde sanatçı Napoli’den rastgele seçilen kişileri performansına katılmaya davet etmişti. Sanatçı 72 adet farklı nesnenin bulunduğu masanın önünde hareketsiz bir şekilde, nesne olarak duracağını; izleyicilerin ise bu süreçte istedikleri nesneleri sanatçı üzerinde kullanabileceklerini söylemişti. Ancak bu nesneler içerisinde ruj, çiçek, sabun, balın yanında kurşun, silah gibi kesici ve delici aletler de vardı. Akşam saat 8’de başlayan performans izleyicinin bir nesne gibi hareketsiz ve tepkisiz duran sanatçıya gösterdiği şiddet ve agresif tavırlar nedeniyle sabah 2’de sona ermişti. Abramovic bu süre zarfında soyulmuş, vücudunda kesikler açılmış, şiddete uğramıştı. Bir izleyicinin sanatçıyı silahla vurmaya kalkması ile müdahale etmek isteyen izleyiciler arasında tartışma çıkmıştı. Sanatçı kendisini bir nesne olarak nitelendirdiğinde kayıtsız duruşunu gören izleyici sanatçıya karşı her açıdan istekleri doğrultuda hareket etme hakkını bulmuştu (Green, 2001, s. 159).

19. yüzyıl İtalyan sanat hareketlerine meydan okumuş olan Michelangelo Pistoletto, Arte Povera akımının da önemli isimlerinden olmuştur. 1967’de Gruba adını veren Germano Celant’a göre Arte Povera değişen tüketim anlayışındaki yapaylık unsurunu ortadan kaldırarak temsili olana karşı çıkan ve doğal varoluşsal nitelikleri geri

kazanmayı amaçlayan bir akımdır. Yoksul nesneler, enerji kuvveti ve doğal formlar Celant'ın da tanımladığı gibi Arte Povera'nın ilgi alanlarıydı (Gilman, 2008, s.53).

“Michelangelo Pistoletto'nun en büyük heykeli, Pistoletto'nun çıplak bir Venüs'ün mermer heykelini alıp, kendisinden daha uzun renkli paçavralardan oluşan bir yığına bakacak şekilde poz verdiği 1967 tarihli ‘Paçavraların Venüsü’ adlı eserdir. Bu eseri, güzelliğin ayrıcalıkları ile alt sınıfların sessiz talepleri arasındaki bir yüzleşme olarak görmemek zor. Böyle bir ayrıcalığı reddeden Pistoletto, materyallerinin zevk aristokrasisinin devam etme olasılığını sorguladığı bir sanata yönelir. İzleyicileri, Venüs'ünün çöplerle boğulmuş olduğunu anlar; kendi başlarına hiçbir anlamı olmayan ancak bir yığın halinde toplandıklarında dile getirilmeyen bir ihtiyacı ileten kumaş parçaları. Venüs geçmişe, paçavralar ise geleceğe aittir; kesişme noktaları, her ikisinin de şimdiki anda buluşmasını temsil eder” (Goodman, 2011)¹.

Fotoğraf makinasının icadıyla beraber hayatımıza giren fotoğrafın kabul görmesi gibi medya sanatının da kabul görmesi biraz zaman alsa da yirminci yüzyılın sonlarında büyük bir etkiyle hayatımızda yer edindi. Çağdaş sanat müzelerinde, sanat araştırmalarında ve kişisel koleksiyonlarda yer almasıyla beraber bu kabul görmenin kolaylaştığını söyleyebiliriz. Öyle ki medya sanatın kayıt altına alınmasını, izleyici tarafından sanatın algılanması ve sanatın icra edilmesini etkilemektedir (Hanhardt, 2008, s. 2). “Nam June Paik televizyonun her yerde bulunan toplumsal ve politik olarak kontrol edici özelliğinin açıkça farkında ve bununla ilgili olsa da, televizyonun içeriğinden çok biçimin manipülasyonu ile daha fazla ilgileniyor gibi görünüyordu”. Video Sanatı'nın öncüsü olarak adlandırılan Paik, televizyonun despot etkisinin farkındaydı. Televizyonun birçok eve tek yönlü iletişim aracılığıyla yanlış bilgiler getiren tek yönlü bu pencere niteliğinin yok edilmesini sağlamıştı. Televizyonu yatak, çello ve giyilebilir sütyen

¹ Jonathan Goodman, (2011). “Michelangelo Pistoletto: A Theater for Everyone”,
Kaynak: <https://www.fronterad.com/wp-content/uploads/2011/04/pistoletto.pdf> (Erişim Tarihi: 15.09.2024).

formlarına sokarak izleyici ile arasındaki alışılmış ilişkiyi yeniden yapılandırmıştır (Freed, 1982, s. 249-251).

Kara veya Yeryüzü Sanatı olarak adlandırılan Land Art, 1960'lı yıllarda sanatçıların alışlagelmiş stüdyo ve sergi salonlarını bırakarak el değmemiş doğal alanlarda, arazi ve çöllerde çalışmaya başlamaları ile ortaya çıkmıştır. Sanatçılar bu noktada sanat nesnesi, zaman ve mekân olgularını yeniden nitelendirmeye çalışarak daha büyük ölçekli eserler üretmek istemişlerdi. Land Art eserleri yeri geldiğinde kamyon ve buldozerler yardımıyla büyük inşaatların oluşturulması, fotoğraf ve video yoluyla belgelenen doğa yürüyüşlerinden oluşuyordu. Robert Smithson ve Dennis Oppenheim gibi sanatçılar mekân ile bir bütün halinde olan, hareket ettirilemeyecek türden eserler üretirken; Richard Long zaman içerisinde doğada kendiliğinden yok olan veya bir süre sonra sanatçı tarafından yok edilen eserler üretmişti (Ginsburgh ve Penders, 1997, s. 219-220).

2. 2. 1 Çağdaş Sanatın Temeli: Dadaizm

Orta ve Doğu Avrupa'da, Batı Avrupa'da olduğu gibi Dadaist bir grup olmamasına rağmen Dadaizm, Fütürizm ve Ekspresyonizm üzerinde gözle görülür bir etki yaratmıştı. Dadaizm etkisi sanatın benliğine, dünyanın ve insanın kendisine yaratmış olduğu imaja karşı duruş geliştirmişti. Rönesans döneminden bu yana ayrılmaya başlayan sanat bu avangard hareketlerle savunmasız bir hale gelmişti. Mitoloji, din, dekoratif gibi amaçlarını kaybeden sanat, bir anda kendini gereksiz, nefretle kuşatılmış ve toplumdan dışlanmış bir halde bulmuştu. Bu noktada Dadaizm, sanatın toplumla iç içe geçmesini sanatın ölümü olarak kabul etmişti. Sanatın mitlerden ayrılması Dadaistlere göre yaşam ve sanat arasındaki bağın net bir şekilde kurulmasıydı. Bu sebeple Dadacılar sanatın nihai belirleyicisi olan amacı ortaya çıkararak gerçekte var olan her olguyu kabul edebilecekleri için kaybolduğunu düşündükleri gerçekliği yeniden görünür hale getirdiklerine inandılar. Dadaizm avangard akımın kendisi olmaktan ziyade diğer avangard akımlara eşlik ederek onları teşvik eden bir hareket niteliğindeydi. Dadaistlere göre kendi gerçeklerini tek bir sanat eserine bağlamak zor olduğundan sanata karşı olmak onların özüydü. Dada'nın eğlence anlayışı Fütürizm gibi kavramları destekleyerek iyimserliğin artmasına yardımcı

olmuş, sosyal açıdan diğer eğilimleri desteklemiştir (Bojtár, 1990, s. 56-57). Kristiansen'e göre, "Dada, bağımsızlık ihtiyacından ve birliğe duyulan güvensizlikten doğmuştur. Dadaistler özgürlüklerine tutunurlar çünkü onların görüşüne göre dünya, belirlenmiş veya tanımlanmamıştır; izleyicinin sayısız varyasyonuna aittir. Bu nedenle, Dadaistlere göre mantık, duyular tarafından hapsedilen ve zihinlerimizin acizliğini kanıtlayan inorganik bir hastalıktır. Herkes için ortak bir mantıksal temel yoktur". Dada'nın nihai hedefi yeni bir ekol haline gelmek değil, tüm ekolleri reddederek, bir protesto ve ruhun hareketini simgelemektir. Mantığın ve rasyonelliğin olmadığı, yalnızca spontane gelişen fikirlerin doğru kabul edildiği bu bakış açısı bir bakıma Freud'un izlerini taşıyordu (Kristiansen, 1968, s. 457-458).

Dada hareketinin küresel etkisi politik hareketlerin yanı sıra doğacak olan birçok sanat akımının oluşmasına da zemin hazırlamıştır. Fluxus, Happenings, Sürrealizm, Pop Art gibi birçok sanat hareketi Dada'nın fikirlerinden yola çıkarak sanat tarihinde yerlerini almışlardır. Yaşamımızın bir parçası olan gündelik nesnelerin estetik değeri, bu nesnelerin toplum yararına ve işleviyle kullanılması gerektiğini düşünen sosyalistler için anlamsızdı. İzlenimciler için fotoğrafın keşfi gerçeğin farklı şekilde de yansıtılabilmesi açısından büyük bir gelişimdi. Fotoğraf yardımı ile hayatın trajedi ve acı duyguları, bir manzarada gördüğümüz ışık-gölge unsurları artık çok daha net bir şekilde yansıtılabilirdi. Sanat bağlamında bu tür yenilikler yapılmış olsa da Rönesans döneminden beri sanatçılar için bakış açısından ziyade sanatın doğasında bir değişim başlamıştı (Codrecu, 2009, s. 45-47).

"İsviçre, Avrupa'nın dört bir yanından gelen çeşitli hoşnutsuz yaratıcı genç adamlar için savaştan bir sığınak olmuştu. Şubat 1916'da Cabaret Voltaire, bir grup şair ve sanatçı tarafından Zürih'te başlatıldı. Katılımcılar arasında Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans (Jean) Arp, Marcel Janco ve Richard Huelsenbeck vardı. Larousse sözlüğünde 'Dada' kelimesinin tesadüfen keşfedilmesiyle, grup derhal incelemeleri ve Paris'te beklenen, New York'ta halihazırda devam eden ve yakında Almanya ve Fransa'ya yayılacak bir hareket için bir isim buldu. Deneysel şiir, dersler, doğaçlama

dans ve müzik, Cabaret Voltaire'nin programlarını Dada jestleri ve izleyici katılımını da içeren çeşitli tuhaf şakalarla paylaştı” (Rubin, 1968, s. 36).

Dada hareketinin ortaya çıkmasıyla birlikte geleneksel sanat normlarının yıkıldığı, bu bağlamda da Dadaizm'in tepkisel bir sanat hareketi olduğu söylenebilir.



Görsel 7: Hugo Ball, Cabaret Voltaire, 1916 (URL 6)

Gösterilerde tiyatro, kukla gösterileri, oyun ve şiir okumaları yapılıyor; sıra dışı ve avangard karakterlere yer veriliyordu. Dadaistler Birinci Dünya Savaşı'nın korkunç katliamının etkisini bastırmak adına akıl karşıtı ve ilginç sunum yöntemleriyle ortaya çıkan çalışmalar üretmeye odaklanmışlardı (Burt, 1995, s. 65). Codrecu'ya göre, Cabaret Voltaire'de ilk performans için hazırlıklar yapıldığında halkın ne ile karşılaşacağı konusunda bir fikri yoktu. Program şu şekildeydi: İlk bölümde Emmy Hennings söylediği

geleneksel şarkılar ve Morgenstern'in şiirleri savaşlarda birçok yakını kaybeden seyircileri derinden etkilemişti. İkinci bölüm ise tam tersi bir festival havasında saçma denilebilecek performanslar bütününden oluşuyordu. Marcel Janco'nun tasarladığı maskeler eşliğinde anlamsız şiirler okuyan Tzara'nın çevresinde resimler asılıydı. Tüm bu yeni performans anlayışı sebebiyle katılımcılar da dahil çok az kişi performanstan keyif almıştı. Performans her ne kadar amatör gibi görünse de sanatçıların hiçbiri acemi değildi. Emmy Hennings, Berlin'den Moskova'ya kadar birçok kabarede şarkılar söylemiş; Hugo Ball, Berlin'de şiir ve makaleler yayınlamış, oyunculuk yapmıştı. Arthur Segal ressam, Marcel Janco 'Sembol' dergisinin editörüydü. Tzara ve Janco Romanya'dan döndüklerinde on yıllık bir birikim ile gelmişlerdi. Dadaizm ile beraber şiir alanında yapılan yenilikler arasında ritmik birliği oluşturmaya yarayan tekrarlar halinde zzzz, rrrr, ssss gibi ünsüz harflerin baskın bir biçimde kullanılarak anlamsız gürültülerin oluşturduğu 'bruitism' yer alıyordu. Davullar ve piyano Hugo Ball'un performansının merkezinde yer alan çalgılardandı. Performans öylesine şiddetli ve gürültülüydü ki bazı seyirciler mobilyaları parçalayarak birbirlerine saldırdılar. Mekân sahibinin tepkisi sebebiyle sesi azaltmak zorunda kalsalar da görsel dekorlar, maskeler ve kostümler yer almayla devam etmişti (Codrecu, 2009, s. 30-33).

“Avrupa ve modernitenin doğurduğu ilerlemeye dair her umut, Birinci Dünya Savaşı'nın vahşetiyle temelden sarsılırken, Dada'nın kendiliğinden ortaya çıkışı, burjuva toplumunun kurulduğu mantık ve aklın temellerini yok etmeye başladı. Performanslar, manifestolar ve incelemelerin disiplinlerarası medyası aracılığıyla, hiç kimse ve hiçbir şey Dada'nın aşındırıcı, skandal eleştirilerinden kaçamadı. İsyan ve protesto, Dada'yı konumlandırmada açıkça anahtar kelimelerdir, ancak Cabaret Voltaire'deki erken Dada gösterilerinden de anlaşılacağı gibi, farklı yaratıcı biçimler arasındaki iş birliği, değişim ve hiyerarşinin parçalanması da bir Dada sanat/sanat dışı anlayışını anlamak için esastır” (Parish, 2011, s. 93).

1914'teki korkunç savaşta yer aldıktan sonra Hugo Ball, dilin savaşı haklı çıkaran bir propaganda olduğunu düşünerek itibarsızlaşmıştı. Bu noktada Ball'un kullandığı dil bir nesneyi adlandırırken de tanımlarken de uygulandığı pozitif değerler sisteminden

soyutlanarak; kelimenin anlamını, dili parçalayan, herhangi bir amaç veya araçtan ayrılmış salt ses ve hecelerin tekrarlanması halini aldı. Avangard'ın gerçekleştirmiş olduğu kolaj ve şiiri yeni bir alanda konumlandırmışsa o zaman Dada bu konumlandırmadan ziyade kökten kopmayı, geleneksel kimlik ve dillere politik bir eleştiriyi gerçekleştirdi (Akt.: Demos, 2003, s. 148-149). Dada hareketi altı yıl gibi kısa bir zamanda sürse de vermek istediği mesaj dünyanın büyük bir kısmına yayılarak sonraki nesilleri ve sanat akımlarını etkilemeye devam etti. 1962'ye gelindiğinde Dada büyük ölçüde geride kalmış, Dadaist olarak anılan sanatçılar kendilerine ait bir grup veya sanat hareketi oluşturamadıklarından dolayı bu etiketi reddettiler. Neo-Dada terimi dönemin sanatçıları tarafından kabul görmemiş olsa da Fluxus, Happenings, Pop Art gibi bir sanat yelpazesine hâkim olan tutuma işaret etmesi bakımından değerlidir (Hapgood ve Rittner, 1995, s. 64). Hapgood ve Rittner'in de belirttiği gibi, Dadaist anlayış, her ne kadar varlığını uzun süre sürdürememiş olsa da birçok sanat hareketinin temeli niteliğindedir. Çağdaş sanat hareketlerini diğer sanat hareketlerinden ayıran önemli noktalardan biri olan 'estetik kaygının geri planda, fikrin ön planda olma' yer alma düşüncesinde Dadaist söylemlerin etkili olduğu söylenebilir.

2. 2. 2 Çağdaş Sanatta Toplumsal Gerçekçilik

Campana'ya göre, Avrupa başta olmak üzere bazı sosyoloji teorisyenleri çağdaş toplumsal hareketlerin birçoğunun 1970'ler hareketlerinin 1950 ve 1960'ların toplumsal hareketlerinden büyük ölçüde farklı olduğunu söylemektedir. Sivil haklar ve kadın hareketleri gibi yurttaşlık hareketleri topluma dahil olma çabası içerisindeyken 1970'ler sonrası hareketler egemen kültür ve toplumun duyduğu memnuniyetsizliği göstermek amacıyla yapıyordu. Toplumsal hareketlerin incelenmesinde sanatın, toplumsal hareket, aktivizm ve değişime katkı sağladığı görülmektedir. Sanatın aktivizm bağlamındaki rolüne baktığımızda bir hareketin veya grubun dünya görüşünü, toplumun siyasi ve sosyal bilince yönelik diyalogunun kolaylaştırılması ve baskıcı koşulları kabul etmekten ziyade rahatsız olunan koşulları değiştirmeye hazır olmak fikrinin edinilmesinde bilişsel bir özgürlüğe kavuşmak olduğunu söyleyebiliriz. James Jasper'a göre sanatçı ile protestocu arasında metaformik bir bağ vardır. Farklı yaşam tarzlarını ve dünyanın farklı yönlerini

görerek, yargılama, hissetme ve düşünmenin yeni yollarının ifade edicileri olarak görüyor. Bu bağlamda sanatçılar, bazı gelenekleri eleştirerek alternatifler üretmek amacıyla mevcut gelenekler üzerine yenilikler kuran, yeniden düşünmeyi savunan yenilikçilerdir diyebiliriz. Toplumdaki her bireyin seçtiği sanatsal ortam farklılık göstermektedir. Topluluklardaki eğitim çalışmaları eğitim yollarını birbirinden ayırarak bireyin farklı şekillerde gelişmesini sağlar. Bireysel ve toplumsal deneyimler, anlayışlar da biçimlendirici bir fonksiyondur (Campana, 2011, s. 281).

“Gablik, sanatın amaçlarını toplumsal adalete bağlı olarak yeniden gözden geçirmede öncü olmuştur. Gablik’in fikirleri üzerinde etkili olan Arthur Danto (1986), ‘Sanatın Felsefi Haklarından Mahrum Edilmesi’ adlı eserinde, sanat yapmanın sanat dünyasına yönelik olmaktan ziyade insanların hayatlarını iyileştirmeye hizmet etmesi gerektiğini savunmuştur. Hal Foster (1996), ‘Sanatçı Etnograf Olarak’ adlı eserinde, sanatçının geleneksel sanatsal üretim tekniğini değiştirmesini ve burjuva kültürüne karşı devrimci bir işçi olmasını istemiştir. Sanatçının işçiyle aynı konumda olmadığını, ancak işçi sınıfının çıkarlarına yönelik eseri yönlendirirken üretim araçlarına eşit derecede eleştirel bir yaklaşım geliştirmesi gerektiğini belirtmiştir” (Garber, 2004, s. 4).

Gillick’e göre, çağdaş sanat terimi tarihsel süreçlerle değişim geçiren, küresel, ekonomik ve politik değerlerle iç içe olduğundan aynı zamanda kapsayıcı bir terimdir. Ancak çağdaş sanatın bu esnek yapısı ve giderek artan çağdaş sanatçılar sebebiyle güncel sanatı kapsaması zor bir hal almıştır. Çağdaş sanat terimi çok yönlülüğü ile dikkat çekmektedir. Çağdaş sanatın anlamının ürün ve fikir gibi noktalara odaklanarak sanat tarihini yeniden tanımladığını görüyoruz. Bazı sanatçılar kendilerinin belirli bir tanım ve taraf içerisinde olmalarından hoşlanmamaktadır. Donald Judd kendisini bir minimalist olarak tanımlamaz. Bu noktada çağdaş sanat uygulamayı değil, varlığın kendisine odaklanır. Bu bağlamda çağdaş sanat, bireysel çalışmanın toplum etkisinin önüne geçmediği bir anlayışı savunur. Hiçbir eser işlevsel olarak bakıldığında bir diğer eserden daha üstün veya değerli konumda değildir (Gillick, 2016, s.1-4). Hein’e göre, modern sanat toplumsal bağlamda sanatçının gerektiğinde kendini inkâr etmesi ancak içerisinde

bulunduğu kolektif topluluğa uyum sağlamasıdır. Modernizmin doğuşuyla birlikte sanatçı yüceltilerek özel bir kişilik haline gelmiştir. Modernizm anlayışıyla sanat öznel bilinç, ifade ve özgürlük kavramlarıyla tanışmış oldu. Toplumsal sanat kavramı nesnenin kökeni, tarihi ve sosyal amacı gibi koşulların sağlanmasıdır. Gelişen teknoloji, kültürel göç ve ekonomik yeniden yapılanma gibi sebeplerle tüm dünyada koşullar anlamlarını değiştirdi. Toplumda pek çok farklı bakış açıları ve yaşantılarla ortaya çıkan karmaşık fikirler gibi zamanla toplumsal sanat kavramı da birçok değişikliğe uğramıştır. Kamusal tartışmalar ve güncel olaylar gibi etkenler sanat kavramında kutuplaşma ve ayrışmalara da sebep olmuştur. Roma heykelleri ve resimlerinde yer alan kültürel varsayımlar artık geçerli değildir. Burada gördüğümüz görsel formların toplumun değerlerini ifade etmesi ve toplumun birleşmesinde yarattığı etkinin tarihin bir kalıntısı haline geldiğini söyleyebiliriz. Toplumsal sanat zamanla soyutlaşmasıyla açık bir şekilde toplulukçu bir hareket haline gelmişti. İzleyici artık pasif olmaktan çıkarak sanat eserinin oluşumunda aktif bir şekilde rol almaya başlamıştı. Eserin tam olarak oluşumu izleyicinin yüklediği anlama bağlıdır (Hein, 1996, s.1-2). Çağdaş sanat eserlerinin ortaya konulma biçimi, materyal kullanımı vb. etkenler çerçevesinde toplumsal gerçekçi anlayışın eserlere yansıtıldığı görülmektedir. Çağdaş sanatta toplumsal gerçekçi bakış açısı evrensel bir boyut kazanmıştır. Farklı kıtalarda ortaya çıkan sorunlara ya da problemlere de çağdaş sanatçılar kayıtsız kalmayarak eserlerinde bu konulara yer vermişlerdir. Bu bağlamda üretilen eserlerin birçoğunda izleyicilerin de eser ile etkileşim halinde oldukları söylenebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

3. Çağdaş Sanatta Toplumsal Gerçekçi Söylemler

Bu araştırmada, toplumsal gerçekçiliği eserlerine yansıtan sanatçılar ve eserleri tercih edilmiştir. Belirlenen eserler çözümlenerek, eserlerin içeriğinde bulunan toplumsal gerçekçi söylemler ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, aşağıda yer alan sanatçıların belirlenen eserleri incelenmiştir:

3. 1- Adrian Piper, *Catalysis (Kataliz) III*, 1970 ve *Catalysis (Kataliz) IV*, 1971.
3. 2- Joseph Beuys, *I Like America, America Likes Me (Amerika'yı Seviyorum, Amerika Da Beni)*, 1974.
3. 3- Marina Abramović, *Balkan Baroque (Balkan Barok)*, 1997.
3. 4- Lee Bul, *Live Forever (Sonsuza Kadar Yaşamak)*, 2001.
3. 5- Chiharu Shiota, *A Room of Memory (Anı Odası)*, 2009.
3. 6- Gustav Metzger, *Flailing Trees (Çırpınan Ağaçlar)*, 2009.
3. 7- Ai Wei Wei, *Life Jackets (Can Yelekleri)*, 2016.

3.1 Adrian Piper, *Catalysis (Kataliz) III*, 1970 ve *Catalysis (Kataliz) IV*, 1971.

20 Eylül 1948 yılında avukat bir babanın öğretmen bir annenin çocuğu olarak New York'ta doğan ve Washington Heights'de orta sınıf bir evde büyüyen Adrian Piper Riverside Kilisesi Anaokuluna gittikten sonra New Lincoln School Gramer Okulu'na giderek buradaki 'Sanat Öğrencileri Birliği'nin sanat derslerine katılmıştı. Okul yılları olabildiğince faaliyet dolu ve verimli geçmişti. Piper aldığı eğitimler sayesinde çağdaş sanat, felsefe, müzik ve film gibi alanlara olan ilgisi artmıştı. Çocukluk yıllarında yaşadığı kimlik bunalımı ilerideki sanat hayatında bir klavuz olarak toplumdaki sınıflandırma ve ırkçılık konularına değinmesini sağlayacaktı. Babası beyaz Amerikalı annesi göçmen Jamaikalıydı Piper yetiştirilme tarzını anlatırken sıcak ve içten olarak tanımlıyor ve

ekliyor “(Ben) fiziksel olarak dokunulmaz bir şekilde büyüdüm, fiziksel bütünlüğümün ihlal edilme olasılığını bile hayal edemedim”. Piper ırkçılık, cinsiyetçilik ve ötekileştirme karşısındaki sarsılmaz özgüvenini ailesinin sevgisine bağlıyordu. New York’daki Görsel Sanatlar Okulu’nda resim ve heykel eğitimi alan Piper, 1969 yılında güzel sanatlardan mezun oldu. Öğrencilik yıllarında edindiği çevresi; sanatçılar, müzisyenler ve yazarlar gibi sanatla yakından ilgilenen kişilerdi. Piper, Sol LeWitt’in “fikir, sanat yapma makinesine dönüşür” söyleminden yola çıkarak kavramsal sanat eserleri ortaya koyma eğilimindeydi. Sanatçı olarak çalışmaya devam ettiği dönemin ardından 1974’te New York’ta felsefe alanında onur derecesi, Orta Çağ ve Rönesans Müzikolojisi alanında yandal, 1981 yılında felsefe alanında yüksek lisans ve ardından doktora derecelerini aldı. 1970’lerde Piper, kendi eserlerine yön vermek ve fikir tanımlamak adına kutuplaştırıcı söylemleri, ırk ve cinsiyet konularını araştırmaya başladı. Bunu ortaya koyduğu sıralarda ise kendi biyografisi ve otoportrelerinden yola çıkıyordu (Lesso, 2019)²

Naomi Blumberg’e göre, Piper’ın ilk sanat eserleri Kavramsal Sanat’ın özelliklerini barındırıyordu. “1970’ler ve 80’lerde ırksal kimliğini ön plana çıkaran diğer önemli eserleri arasında, bir çizim olan Self-Portrait Exaggerating My Negroid Features (1981) ve öğrencilere dans etmeyi ve popüler Afro-Amerikan müziğini dinlemeyi öğrettiği bir video olan Funk Lessons (1983) (1982-84 performans serisinin bir parçası olarak) yer alır”. 2002 yılında devam eden çalışmalarının da yer aldığı arşiv olan Adrian Piper Araştırma Arşivi’ni (APRA) kurdu. Berlin’e taşınarak Wellesly Collage’da 2008’e kadar öğretmenlik yaptı. Amerika Birleşik Devletleri’ne dönmeyi reddettiğinden görevine son verildi. Adının ABD Ulaştırma Güvenliği İdaresi’nde şüpheli gezginler izleme listesinden olduğunu düşünüyordu. Bu yüzden bu liste kaldırılana kadar ABD’ye seyahat etmeyeceğini belirtti (Blumberg, 2024)³. Yirmi yılı aşkın süredir felsefe profesörü olan Piper, cinsiyetçilik, ırkçılık gibi yabancılaştırma düşüncelerinin alt temalarına değinmiş; aynı zamanda Kant’ın felsefesini de benimsemiştir. Küçük yaşlardan beri benlik ve

² **Rosie Lesso**, (2019). “**Adrian Piper Artist Overview and Analysis**”, The Art History, Kaynak: <https://www.theartstory.org/artist/piper-adrian/> (Erişim Tarihi: 23.08.2024).

³ **Naomi Blumberg**. (2024). “**Adrian Piper**”, Encyclopedia Britannica, Kaynak: <https://www.britannica.com/biography/Adrian-Piper> (Erişim Tarihi: 28.08.2024).

kimlik sorunlarıyla yüzleşmek zorunda kalmış, sanatını güçlü bir şekilde kullanmıştır. Büyüdüğü Harlem’de çoğunluğun beyaz ve zengin öğrencilerden oluştuğu bir okulda başarısıyla almaya hak kazandığı burslar sayesinde okumuştur. Eserleri kaydettiği konuşmalarından çizimlere, yerleştirmeden performansa pek çok kavramsal unsurları içeriyordu (Piper ve Stoll, 2002, s. 38). Rosemary Mayer arkadaşı Piper’in sanatını, sanatçının içine kapanıklığı açısından tanımladı:

“Piper’in çalışmaları hem yaşam tarzıyla hem de deneyimleriyle ilişkilendirilebilir. Piper neredeyse yalnız bir hayat sürüyor. Okula gidiyor ve bir işi var ama nadiren arkadaşlarını görüyor veya sosyalleşiyor. Büyük bir çatı katında hayvanlar bile olmadan tek başına yaşıyor. On bir yaşından beri tuttuğu günlüğüyle çok meşgul. Buna gizli hayatı diyor. “Hayatımı ve düşüncelerimi hayali bir dinleyiciye anlatıyorum. Kendimi gelişen bir destanın yıldızı olarak görüyorum”. Piper’in çalışmaları yıllardır özel” (Akt.: Bowles, 2011, s. 171).

Farrington’ın ifadesiyle Piper, sosyopolitik görüşlerini farklı araçlar ve düşüncelerle ifade ederek döneminde Afrikalı-Amerikalı kadın sanatçılar için rehber niteliğindedir. Siyah Feminizm ve Siyah Sanatlar’dan ilham alarak özgürce eserler üretmeye başlayan bu kadınlar, estetiğe ve kavramsallığa farklı bir bakış açısı getirdiler. “Coreen Simpson, Pat Ward Williams, Vicki Meek, Carrie Mae Weems ve Lorraine O’Grady gibi kavramcılar, (...) toplum merkezleri, okullar, gece kulüpleri ve galeri partileri gibi alışılmadık yerlerden ve durumlardan yararlanarak, genellikle rahatsız edici ortamlar yarattılar” Piper kendisini ötekileştirerek gerçekleştirdiği performansı ‘Catalysis (Kataliz)’ ile toplumsal bir etkileşimi amaçlamıştı. Vücudunu ve kıyafetlerini balık yağı, yumurta ve sirke gibi ağır kokulu maddelerle kaplayıp toplu taşımaya binmiş, halkın arasında dolaşmıştı (Farrington, 2005, s. 67-68). Piper, ‘Kataliz’ serisi hakkında şunları söyler:

“Kendimi bir çelişkiye dâhil edip etmediğimden emin değilim. Bir yandan başkasının varlığına, birinin bana yaklaşmasına dair farkındalığımı kaydetmek istiyorum. Psikolojik olarak benlik duygumu etkilediğimi görüyorum ama kendimi onların yaklaşımına hazırlamıyorum (...)

Çalışmanın tamamen apolitik olduğunu düşünüyorum. Ama yaptığım işin birey olarak benim ürünüm olduğunu düşünüyorum ve bunda kadın olmamın da mutlaka etkisi var. Sonuç olarak buradayım ve bedenimi ihlal ediyorum. Bunu kamuoyuna açıklıyorum ve kendimi bir nesneye dönüştürüyorum.” (Lippard ve Piper, 1972, s.76-78).



Görsel 8: Adrian Piper, Catalysis (Kataliz) III, 1970 (URL7)

TDK Sözlüğüne göre ‘kataliz’, “Bir maddenin kimyasal bir tepkimede hiçbir değişmeye uğramadan tepkimenin olmasını veya hızının değişmesini sağlayan etkisi” anlamına gelir (TDK Sözlüğü)⁴. Piper bu performanslarında; izleyici, sanatçı ve eser etkileşimi ile elde edilen tepkimeyi görmeyi amaçlamıştır.

⁴ TDK Sözlüğü, <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 05.10.2024).

“Piper’in estetiğinin en eski örneklerinden biri, ağzına paçavralar tıktırarak; vücudunu balık yağı, yumurta ve sirke gibi saldırgan maddelerle kirleterek; giysilerini ıslak boyaya batırarak ve burnuna ve dişlerine balonlar takarak kendini aksiyomatik ‘Öteki’ olarak yeniden icat ettiği etkileşimli performansı Catalysis’ti (1970). Piper, bu çeşitli kılıklarda kitap ve mağazalardan alışveriş yapmak ve metroya binmek gibi sıradan faaliyetlerde bulundu” (Farrington, 2005, s. 67).

‘Catalysis (Kataliz)’ serisinde Piper, toplum tarafından tuhaf karşılanabilecek davranışlar sergileyerek bir tür kışkırtmayı hedefler. Piper’ı tuhaf, kötü kokan kıyafetler içerisinde gören toplum ona iğrenme, yadırgama, tikslenme gibi tepkilerde bulunur. Sanatçı bu noktada çocukluğundan beri yaşadığı ırkçılık temelli ötekileştirmeyi farklı bir boyuta taşımış, somut bir eylemin toplum tarafından ötekileştirilmesini gözler önüne sermiştir. Toplumun içerisinde farklı olarak dikkat çekmesi, gündelik hayatta siyah insanların beyazlar arasındaki ayrımcılığına ve bu farklılığın ötekileştirilmesine göndermedir.

Piper, büyük bir banyo havlusunu ağzına tıkararak otobüse, metroya ve Empire State binasının asansörüne binerek kendisini sanat nesnesine dönüştürüyor (Görsel 10-11). Bu performansları arasında Amerika’nın ünlü alışveriş merkezlerinden biri olan Macy’s’de çantasını ketçapla dolduruyor ve daha sonra çantasından ketçaba bulanmış cüzdanını çıkarıyor. Bir diğer performansında New York’un işlek caddelerinden birinde yürürken boynunda ‘ıslak boya’ yazılı bir tabela taşıyor (Görsel 8-9). (Akt.: Cervenak, 2006, s. 118).



Görsel 9: Adrian Piper, Catalysis (Kataliz) III, 1970, (insanların sanatçıya tepkileri) (URL8)

Görsel 9’da ‘Catalysis (Kataliz) III’ performansından bir kare yer almaktadır. Piper, New York’un işlek caddelerinden birinde boynunda ‘ıslak boya’ yazılı bir tabelayla yürümektedir. İnsanlar sanatçıya bakar, bazıları boyanın gerçekten ıslak olup olmadığını anlamak için tabelaya dokunur. Yazı, giydiği beyaz kıyafetin üzerine koyu renk boya ile yazılmıştır. Beyaz kıyafet yazının fark edilmesi için seçilmiş olmakla beraber, Piper’ın kendisini siyahi olarak tanımlamasına rağmen görünüşte beyaz bir bireyin fiziksel özelliklerine sahip olması sebebiyle de seçtiği söylenebilir. Sanatçının yürüdüğü caddede çevredeki insanların bakışları ve bu insanların çoğunluğunun siyahi olması dikkat çekmektedir (Görsel 9).



Görsel 10: Adrian Piper, Catalysis (Kataliz) IV, 1971, (insanların sanatçıya tepkileri) (URL9)

Sanatçının ‘Catalysis (Kataliz) IV’ performansından iki görsel kesit yer almaktadır. (Görsel 10-11). Sanatçı ağzındaki havluyla toplu taşımada seyahat etmektedir. Yanında iki kadın oturmaktadır. Sanatçının yanındaki kadın hafif bir şekilde sırtını dönmüş, kollarını bağlamış ve başka yöne bakmaktadır. Piper’ın ağzında havluyla oturması tuhaf bulduğundan iletişime geçmek istemez gibi bir tavır sergilediği söylenebilir. Diğer kadın ise sanatçının bu durumuna anlam vermek ister gibi göz ucuyla bakmaktadır. Meraklı bakışlarına rağmen yine de vücudu tam olarak sanatçıya dönük değildir. Bu iki figürden anlayacağımız üzere izleyiciler, sanatçının eserinde görmek istediği tepkileri yansıtmışlardır. Sanatçının ağzına havluyu yanaklarını fazlaca şişkin gösterecek şekilde yerleştirmesi ilginç bir görüntü yaratarak dikkat çekmesi için yapılmıştır. Aynı zamanda bu eylemini, kadının toplumdaki yeri, cinsiyet ayrımı gibi kavramlar bağlamında da ele alabiliriz. Ağzını kapatması ve konuşmıyor durumda olması özgürce kendini ifade edemediği, toplum içerisinde sessiz kalması gerektiği, tepki görse dahi kendini

savunmasına engel olan bir durum içerisinde olduğunu anlatmak istiyor olabilir. Sanatçının toplu taşıma içerisinde bu performansı gerçekleştirmesi, yaşadığı dönemde ırkçılığın toplumun önemli problemlerinden olduğunu göstermektedir. Öyle ki bu dönemde siyahi insanlar, toplu taşıma araçları içerisinde dahi ayrımcılığa uğruyor ve bir beyaz ile oturulmasına, toplu taşımanın ön koltuklarında oturulmasına izin verilmiyordu. Piper, özellikle bu performansını toplu taşıma içerisinde gerçekleştirirken ayrımcılığın hayatın içerisindeki yerini göstererek farkındalık sağlamayı amaçlıyordu.



Görsel 11: Adrian Piper, Catalysis (Kataliz) IV, 1971, (insanların sanatçıya tepkileri) (URL10)

Adrian Piper'ın 'Catalysis (Kataliz)' performansları 1960'larda ortaya çıkan kavramsal sanat hareketleri bağlamında değerlendirilmesi gereken önemli eserlerdir. Siyah-beyaz ayrımcılığına farkındalık sağlamak amacıyla yaptığı bu performansları aynı zamanda toplumun tabularını yıkmaya da yöneliktir. Sanatçı, toplum nezdinde ayıplanan veya tuhaf görülen davranışları sergileyerek toplumun tepkilerini ölçüyor, hatta

kışkırtıyor. Piper bu performanslarında, toplumsal gerçekçi söylemler çerçevesinde ırkçılık ve ötekileştirme sorunlarına dikkat çektiği söylenebilir.

3.2 Joseph Beuys, I Like America, America Likes Me, (Amerika'yı Seviyorum, Amerika Da Beni) 1974

Joseph Beuys, Almanya'nın Krefeld şehrinde 12 Mayıs 1921'de dünyaya geldi. İlkokul yıllarında Achilles Moortgat'ın stüdyosunu ziyaret ederek, Wilhem Lehmbruck'un heykellerini gördü. Sanatçı, sanata dair ilk ilhamını burada almıştı. 1940 yılında tıp eğitimi almaya başlamış fakat savaşın başlamasıyla birlikte orduya katılarak pilotluk yapmaya karar vererek, tıp eğitimine ara verdi. 1943 yılında görev sırasında uçağının Rusya'nın güneyinde bulunan Kırım bölgesinin ıssız bir alanına düşmesi sonucu ağır yaralandı. Bu kaza sonrasında ortaya çıkan süreç sanatçının eserlerini oluşturmaya yön verecek bir etkiye sahipti (Guggenheim)⁵. Kaza hakkında şu sözleri söylemiştir:

“Tatarlar olmasaydı bugün hayatta olmazdım. Onlar, o zamanlar Rus ve Alman cepheleleri arasında kimsenin olmadığı bir bölgede bulunan Kırım'ın göçebeleriydi ve her iki tarafı da desteklemiyorlardı. Onlarla zaten iyi bir ilişki kurmuştu ve sık sık onlarla oturmak için dolaşıyordum (...) beni onların klanına katılmaya ikna etmeye çalışıyorlardı. Göçebe yaşam tarzları elbette beni cezbedti...” (Akt.: Nisbet, 2001, s. 6).

Savaşın izlenimleri ve deneyimleri, Beuys'un sanatı üzerinde kalıcı bir etkiye sahipti. Fakat, Beuys'un uçak kazası ve sonrasında Tatarlar tarafından kurtarılıp tedavisinin yapıldığına yönelik anlatısında; tarihler, yerler ve olaylar açısından çelişkilerin olduğuna inanılır. Almanya'nın teslim olmasıyla Beuys, 5 Ağustos 1945'te savaş esiri olarak serbest bırakıldı ve Kleve'ye geri döndü (Aszodi, 2021, s. 3).

“Savaştan sonra hayatını sanata adamaya karar verdi. 1947'de Düsseldorf Staatliche Kunstakademie'ye kaydoldu ve burada Joseph Enseling ve

⁵ The Guggenheim Museums and Foundation, (t.y.), “Joseph Beuys”, Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/joseph-beuys> (Erişim Tarihi: 15.08.2024).

Ewald Mataré'den eğitim aldı. Beuys 1951'de mezun oldu... (...) Beuys, 1961'de Düsseldorf Staatliche Kunstakademie'de anıtsal heykel profesörü olarak atandı. Ertesi yıl, başta Nam June Paik ve George Maciunas olmak üzere Fluxus sanatçılarıyla iletişim kurmaya başladı ve daha sonra Minimalist sanatçı Robert Morris ile tanıştı. 1963'te Düsseldorf Staatliche Kunstakademie'de Festum Fluxorum Fluxus'un düzenlenmesine yardımcı oldu ve 1964'te Kassel'deki *Documenta* 'ya ilk kez katıldı" (Guggenheim)⁶

Fluxus'un 1960'lardaki etkili yapısı çok sayıda sanatçıyı etrafına toplamayı başarmıştır. Fluxus'un bu dönemdeki yükselişi Beuys'un dikkatini çeker. Bu sanat hareketinin Beuys açısından önemli görülmesi iki açıdan değerlendirilebilir: "... birincisi, estetik söylemin kitle kültürüne açılması, sanat ve yaratıcılığın kültürel bir seçkinler ve onun kurumlarında yer almaktan ziyade toplum genelinde dağılmış güçler olduğu konusundaki ısrarına ivme kazandırdı; ikincisi, yüksek modernizmin kavramsal estetik özerkliğinin parçalanması, açıkça politik temalarla daha fazla sanatsal etkileşim için yeni olasılıklar ortaya çıkardı" (Gandy, 1997, s. 639). Beuys'un siyasi aktivist anlayışı 1970'ler ve 1980'ler süresince devam etmişti. Kurucusu olduğu Alman Öğrenci Partisi ve Yeşiller Partisi ile aktivizm anlayışı daha geniş kitlelere ulaşarak politikacı rolündeki bir sanatçı olarak tanınmıştı. Bu süre boyunca ürettiği eserlerden ziyade Yeşiller örgütü için yaptığı bilim ve ekonomi çerçevesindeki konuşmalarla ön plandaydı. Toplum adına takındığı bu tavırla sanatı kamusal tartışmaya kazandırmıştı. 1974'de Amerika'ya yaptığı ziyarette dönemin ana akımlarından olan minimalizm ve kavramsal sanat bağlamından kısmen uzak olan sanatı pek de fark edilmemişti. Savaştan sonra Amerika sanat tarihi 1940'larda Clement Greenberg'in öne sürdüğü Kant'çı düşünceyi klavuz alıyordu (Mesch ve Michely, 2007, s. 14-15).

Gandy'e göre, savaş sonrasında doğa ve modernizm arasındaki en büyük etkileşim Joseph Beuys'un 'Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni' performansıdır. Performans, New York'daki Rene Block Galerisi'nde kafesle örülü bir odada gerçekleştirilmiştir.

⁶ The Guggenheim Museums and Foundation, (t.y.), "Joseph Beuys", Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/joseph-beuys> (Erişim Tarihi: 15.08.2024).

Sanatçı kafes içerisinde Coyote adı verilen vahşi bir kurt türüyle üç gün geçirmiştir. “Beuys, John F. Kennedy Havaalanından doğrudan ambulansla bir sedye üzerinde galeriye nakledildi”. Sanatçı performans kurt’un yanı sıra farklı birkaç malzeme getirmiştir: Kendisiyle özdeşleşen keçeden yapılmış bir battaniye, baston, eldiven, odanın köşesine yerleştirilmiş bir yığın saman, üçgen denilen bir müzik aleti ve Wall Street Journal’ın elli kopyası vardı. Sanatçının performans dahil ettiği her bir nesne ve eylem metaforik anlamlar içermektedir. Beuys, “çoğu zaman keçe battaniyesinin altında gizli kalıyor, bastonu hareket sağlamak için bir çeşit uzuv gibi kullanıyordu. Beuys’a göre performansın kritik önemi, Kuzey Amerika mitolojisinde kutsal bir hayvan olarak çakalın üzerinde yoğunlaşmasıydı” (Gandy, 1997, s. 644).



Görsel 12: Joseph Beuys, I Like America, America Likes Me, (Amerika’yı Seviyorum, Amerika Da Beni), 1974. (Beuys’un sedye ile Rene Block Galerisi’ne getirilmesi), (URL11)

Beuys’un ‘I Like America, America Likes Me, (Amerika’yı Seviyorum, Amerika Da Beni)’ adlı eseri bağlamında ulaşılan görsel materyaller incelendiğinde, sanatçının performansına yönelik şu değerlendirmeler yapılabilir: Kafesle çevrili odaya girdiğinde sanatçı, elindeki Wall Street gazetelerini bir köşeye bırakır. Keçe battaniyesi ve diğer malzemeleri de odanın ortasına bıraktıktan sonra bir kap suyu kafes tellerinin altına bırakır. Kurt ürkek ama meraklı tavırlarla Beuys’un etrafında dolaşarak yaptıklarını

izlemektedir. Bir süre sonra büyük keçe battaniyesine kendini sarar ve bastonunu battaniyenin tepesinden çıkarır. Sabit bir şekilde odanın ortasında durarak kurt'un tepkisini izler.



Görsel 13: Joseph Beuys, I Like America, America Likes Me, (Amerika'yı Seviyorum, Amerika Da Beni), 1974, (URL12)

“Beuys, yalnızca insanlarla hayvanlar arasındaki ilişkilerdeki çöküşü vurgulamayı değil, aynı zamanda yerli halklardan da faydalanmayı amaçladı. Amerikan kültürel mirası. Bu performansın merkezinde Beuys'un, anlamın doğuştan gelen ve ilkel kaynaklarından faydalanmak amacıyla hayvanlar alemi ile iletişim kurduğu iddiası yer alıyordu. Coyote, hem batılı hem de batılı olmayan kültürler arasında ve insan ile insan olmayan doğa arasında tarihsel bir uzlaşma olacaktı: Amerika Birleşik Devletleri'nin enerji kümesinin psikolojik travma noktasıyla temas kurduğuma inanıyorum: Amerika'nın Kızılderili, Kızıl Adam ile yaşadığı travma. Çakalla hesaplaşmanın gerekli olduğunu ve ancak o zaman travmanın ortadan kaldırılabilceğini söyleyebilirsiniz” (Gandy, 1997, s. 644).

Bu ifadeler bağlamında, sanatçının bu eserinde kültürel farklılıklara dikkat

ekecek bir performans sergilediği belirtilebilir. Amerika’nın, yerli halkı karşısındaki tutumunu eleştirerek empati duygusunun önemini vurguladığı söylenbilir. Sanatçı, doğru yaklaşım ve süreç ile beraber anlaşmanın ve bir arada yaşamanın sağlanabileceğini bu eseri ile topluma sunmuştur.

“Coyote... New York’taki Rene Block Galerisi’ni Beuys ve New Mexico’dan getirilen ve üç gün boyunca birlikte yaşamayı öğrenen bir akal için bir meskene dönüştürdü (Görsel 13). Eylem, Beuys’un ‘sevdiği’ Amerika’yı açıkça ortaya koydu: akal, Avrupalıların gelişinden önce var olan yerli Amerikan nüfusunu ve manzarasını temsil ediyordu. (...) Geyik veya tavşan gibi, akal da Beuys için hayvan dünyasının canlılığını ve zekâsını temsil ediyordu. Coyote... Amerikan emperyalizminin bir suçlaması olarak daha da yorumlanabilirdi; ulusun Vietnam’daki son rolü göz önüne alındığında (Beuys, savaş sırasında Amerika Birleşik Devletleri’ni ziyaret etmeyi tamamen reddetmişti) belirgin bir alaka vardı” (Temkin, 1993, s. 17).



Görsel 14: Joseph Beuys, I Like America, America Likes Me, (Amerika’yı Seviyorum, Amerika Da Beni), 1974, (URL13)

Eser incelendiğinde kurt, meraklı bir şekilde sanatçıya yaklaşarak üzerindeki battaniyeyi çekmeye başlar (Görsel 14). Bir süre uğraştıktan sonra battaniyeyi parçalara

böler. Sanatçı kurdun bu tepkisi karşısında hareketsiz kalmaktadır. Kurttan bağımsız olarak bazen eğilir, bazen dik durur, bazen de battaniyeyi çıkararak odanın içerisinde gezmeye başlar. Bu noktada sanatçı örtüyle birlikte izole halde ve iletişime kapalıdır. Vahşi olarak gördüğümüz kurt ise aynı ortamda bulunduğu insan ile iletişime geçmek istercesine etrafında dolanır ve aralarında bir duvar niteliğinde olan battaniyeyi çıkartmaya çalışır. Burada iletişimsiz bir şekilde duran sanatçıyı Amerika, vahşi olarak nitelendirilen kurt ise Amerika'nın yerlilerini temsil ettiği söylenebilir. Sanatçı genel olarak iletişime kapalı bir tavır içerisinde. Zaman zaman battaniyeyi üzerinden atar, elindeki üçgen zili çalar. Bu eylemler ise kurdun ürkmesine sebep olur. Elleri giydiği deri eldiveni çıkarıp kurda attığında ise kurt eldivenleri ağzına alarak bir oyun aracıymış gibi eldivenlerle oynamaya başlar. Beuys eldiveni çıkararak aralarındaki engelleri kaldırıp barış mesajı verir.



Görsel 15: Joseph Beuys, I Like America, America Likes Me, (Amerika'yı Seviyorum, Amerika Da Beni), 1974, (URL14)

Beuys'un bu eserinin günümüze ulaşan fotoğraf ve video görselleri incelendiğinde şu değerlendirmeler yapılabilir: Sanatçı ve kurt saatler ve günler geçtikçe birbirlerine alışmaya başlar. Beuys'un üzerindeki keçe battaniye neredeyse paramparça olmuştur. Ancak onu yeniden örtme gereği duymaz. Çünkü artık birbirlerini tanımış ve

alışmışlardır. Beklenenin aksine kurt, performansın başından itibaren hiçbir zaman aşırı saldırgan tavırlar göstermez. Sanatçıyı ve nesneleri koklayarak, çekiştirerek bulunduğu ortamı ve nesneleri tanımaya çalışır. Bastonuyla beraber duruşu aynı zamanda bir çobanı andırmaktadır. Dengede durmak ve bazen nesnelerin yerini değiştirmek gibi eylemler için bastonunu kullanır. Sanatçının tekrar halinde gerçekleştirdiği eylemlere zamanla alışan kurt, sanatçıyı tehdit olarak görmemeye başlar. Zamanla aralarında güven duygusunun oluştuğu söylenebilir.



Görsel 16: Joseph Beuys, I Like America, America Likes Me, (Amerika'yı Seviyorum, Amerika Da Beni), 1974, (Performansta yerde duran Wall Street Gazeteleri) (URL15)

Sanatçı seçtiği nesneler arasında Wall Street Gazetesi'ne de yer vermiştir (Görsel 16). Wall Street gazetesi Amerika Birleşik Devletleri merkezli günlük bir gazetedir. Sayfalarında genellikle ekonomi, günlük borsa ve finansal haberler yer alır. Toplumu yakından etkileyen olaylara yer veren bir gazeteden ziyade, belli bir kesime hitap eden ve sadece günlük sayısal verilerden yararlanarak finansal haberler yayınlayan bir gazetedir. Sanatçının bu gazeteyi seçmesinin sebebi, halkı aydınlatmak ve toplumu bilgilendirmek amaçlı haberler yapmamasından kaynaklı olduğu söylenebilir. Getirdiği bir dizi gazeteyi performansın gerçekleştirildiği alana yerleştirip, birkaç sayfasını da açık bir şekilde yere sermiştir.

“Eylemin belgelenmesi, çakalın davranışının dönüşümlü olarak meraklı ve oldukça şaşkın olduğunu, çeşitli zamanlarda düşmanca ve uysal arasında gidip geldiğini gösteriyor. Ancak Beuys bundan rahatsız olmadı. Çakal güçlü çeneleriyle keçesini ondan sıyırmış ya da ona kısa bir kucaklama izni vermiş olsun, sanatçı performansın son saatlerine kadar çakalla bağlantı kurma çabalarını sürdürdü; bu saatlerde çakal tekrar sarılıp Avrupa’ya geri dönmek üzere havaalanına geri götürüldü” (Man, 2017)⁷.

Beuys’un bu eserinde; ötekileştirme, şiddet ve savaş gibi içinde yaşanılan toplumdaki ‘toplumsal gerçekçi’ söylemler ön plandadır. Eserin adının ‘Amerika’yı Seviyorum, Amerika Da Beni’ şeklinde olması ironik bir söylemdir. Sanatçı Amerika yerlileri ve Amerika arasında yaşanan olayları gereksiz bulduğunu ifade etmektedir. Öyle ki kendi türünden olmayan bir canlı ile beraber aynı odada üç gün geçirerek vermek istediği mesaj oldukça açıktır. Birbirine tamamen yabancı iki canlı dahi zamanla birbirine alışarak varlığını kabul edebilmiştir. İstendiği takdirde bir arada ve barış içerisinde yaşamının çok da zor olmadığı bu eserde işlenmiştir. Toplumlar içerisindeki savaşların aslında tamamen gereksiz olduğuna vurgu yapan Beuys, çağdaş sanat çerçevesinde savunduğu fikri uygulamaya dökerek performans haline getirmiştir. Kendisini tehlikeye atma pahasına gerçekleştirdiği bu performansın, çağdaş sanatta toplumsal gerçekçi söylemler bakımından önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

3. 3 Marina Abramović, Balkan Baroque (Balkan Barok), 1997

Marina Abramović, 1946’da Josip Bronz Tito’nun egemenliğindeki Yugoslavya’da doğmuştur. Abramović doğduğu ve yaşadığı yeri şu sözlerle tanımlar:

“Karanlık bir yerden geliyorum. 1940’ların ortasından 70’li yılların ortasına kadar ki savaş sonrası Yugoslavya’dan. Komünist bir diktatörlük, Mareşal

⁷ Jon Man. (2017). “When Joseph Beuys Locked Himself in a Room with a Live Coyote”, Kaynak: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-joseph-beuys-locked-room-live-coyote> (Erişim Tarihi: 18.10.2024).

Tito iktidarda. Her şey her zaman kıt, her yerde kasvet. (...) Bütün aileler devasa, çirkin apartman bloklarında yaşırdı. (...) Annem ve babam savaş kahramanıydı. Naziler'e karşı Tito önderliğindeki komünistlerle, Yugoslav partizanlarla birlikte savaşmışlardı. Bu nedenle savaştan sonra Parti'nin önemli işler üstlenen önemli üyeleri haline geldiler. (...) Anneannem Milica bizi ziyarete geldiğinde ne kadar zayıf olduğumu görüp dehşete kapılmış. Hemen beni yaşayabilmem için evine götürmüş ve ben kardeşim doğana kadar anneannemin evinde altı yıl kaldı. (...) Ailem beni yalnızca hafta sonları ziyaret etti. Benim için, haftada bir çıkagelen ve bana hoşlanmadığım hediyeler getiren iki yabancıydılar." (Abramović, 2020, s. 14-17).

Eski Yugoslavya'da yer alan Balkan rotası Tito'nun dönemindeki adıyla Kardeşlik ve Birlik Otoyolu'na bağlanıyordu. Balkan rotasında yer alan mülteci merkezleri Yugoslavya'dan gelen işçilerin çalıştığı fabrikalardan oluşuyordu. Birçok fabrika ekonomik kriz sonrası iflas etmişti. Bu krizden başta Yunanistan olmak üzere tüm Balkan ülkeleri etkilenmişti. Böylece Balkan rotası, mültecilerin evlerini kaybetmesinin yanında toplumun kaybı, dayanışma ve refahın kaybını da simgelemeye başladı. Sosyalist rejimin halkı korumak amacıyla gerçekleştirdiği izolasyon anlayışını sanatçılar eserlerine konu almışlardı (Badovinac, 2017, s. 103-105). Abramović 1976'da performans kariyerine Belgrad'da başlamıştı. 4 Mart 1980'de Josip Broz Titonun ölmesi ve 1990 yılına kadar kolektif yönetimin sürdüğü politika 1990-1995 yılları arasında iç savaşa neden olmuştu. 1997'de rejiminin de çökmesiyle Abramović dağılan Yugoslavya'ya geri dönmüştü. Uzun zaman Belgrad'da bulunmasına rağmen eserlerinde eski Yugoslavya'yı konu alması tartışılmıştı. Balkan Barok'u 47. Venedik Bienali'nde 'En İyi Sanatçı Dalında Altın Aslan' ödülünü kazanmıştı. Ancak bazı eleştirmenler Abramović'i Sırp ve Balkan karşıtı duruştan yararlandığı ve Yugoslavya'yı Balkanlar ile eş tuttuğundan dolayı eleştirdiler. Abramović herhangi bir etnik kimlik kullanmak yerine 'Balkan' terimini kullanmıştır (Ravetto-Biagioli, 2017, s.126).

Performans sanatının doğası gereği hem sanatçının hem de izleyicinin süreç itibarıyla ortaya koyduğu hareketlilik sürekli değişkenliği ortaya çıkaracak bir potansiyel içerir. Performansın başından sonuna kadar geçen süredeki değişim ya da dönüşüm

olasılığı bu sanat hareketini etkili yapan özellikler arasında yer alır. “İnsanlar genellikle film izlerken veya video akışı izlerken önemli ve anlamlı izleyicilik deneyimleri yaşayabilirler” (Phelan, 2004, s. 575). Performans sanatı ile izleyicilerin etkileşimi film ya da video izleme eyleminden farklıdır. Film ve video benzeri görsellikler karşısında izleyiciler belirli bir görselliğin (değişim olasılığı olmayan) karşısında sadece izleyici konumunda kalırlar. Fakat performans sanatında durum farklıdır. Çünkü performans sanatında hem sanatçının davranışlarında meydana gelebilecek değişkenlikler hem de performansı izleyenlerin olası davranış değişkenlikleri bu sanat hareketini önemli hale getirir.

“Abramović’in çalışmaları erken dönem ses enstalasyonlarından aşırı performans çalışmalarına ve daha yakın zamandaki ‘geçiş dönemi heykellerine’ doğru ilerledi. Eylemleri arasında kendini sakatlama, saldırı ve ölüm tehdidi ve en katı dayanıklılık seviyeleri yer aldı (...) Hollandalı sanatçı Ulay ile on iki yıllık iş birliği, her şeyden çok, paylaşılan bir zihinsel ve ruhsal ortamın dışında düşünülemez yeni güçlerin yaratılması için bir laboratuvarı. İlginç bir şekilde, ikilinin birlikte çalışma yapmayı bıraktığı dönemde yapılan daha yakın tarihli 'geçiş dönemi heykelleri', eserleri tamamlamak için izleyicinin yerinin önemli olduğu niyetiyle yapılmış ve sunulmuştur” (Dawes, 1995, s. 26).

Abramović, toplumsal gerçekçi söylemlerle oluşturduğu performansları arasında 1997 yılında gerçekleştirdiği Balkan Baroque (Balkan Barok) çalışması yer alır. Sanatçı performansını oluştururken kullandığı nesnelere örtük anlamlar yüklemiştir. Bu anlamlar, eserin barındırdığı toplumsal gerçekçi bakış açılarını net olarak ortaya koyar.

Ravetto-Biagioli’ye göre, Balkan Baroque (Balkan Barok)’u ilk kez 1997 Venedik Bienali’nde sahnelenmiş, ardından 1999’da Pierre Coulibeuf’ün aynı adlı filmine konu olmuştur. Abramović beyaz bir kasap ceketi giyerek 1.500’den fazla inek kemiğinin bulunduğu bir yığının üzerine oturmaktadır. Dört gün boyunca günde altı saat duygulu Rus ve Yugoslav şarkıları söyleyerek hararetli bir şekilde kemiklerin üzerinde kalan etleri fırçalamaktadır. Her gün aynı şarkıları söylerken Sosyalist Federal Yugoslavya Cumhuriyeti’nin altı cumhuriyetinden şarkılar seçiyordu. Aynı zamanda

performansına üç dizi video eşlik ediyordu. Bu videolarda Abramović'in kendisi ve Komünist Parti üyesi ve Ulusal Kurtuluş Savaşı sırasında partizan olan ebeveynleri yer alıyordu. Abramović'e göre ebeveynlerinin çalkantılı ilişkileri sebebiyle aile içi şiddet eylemlerinin olduğu bir ortamda yetişmesine sebep oldu. Videolarda yer alan kişiler ayrı ayrı çekilmiş ancak portreler birbirlerine bakacak şekilde düzenlenmiştir. Bu görüntülerle Komünist Parti'de tanışmış iki tutkulu âşık olan ebeveynlerin portreleri birbirlerine duygusal jestlerde bulunur gibi görünüyordu. Duygusal jestlerin yanı sıra çiftin uyumsuzluklarını gösteren babasının kameraya doğru silah sallaması ve annesinin haç çıkarıp ona karşı durmuş gibi sergilediği tavırlar da görölüyordu (Görsel 19) (Ravetto-Biagioli, 2017, s. 154). Abramović performansına eklediği farklı kodlamalar ile eserinde vermek istediği mesajı güçlendirmiştir. Gerek doğduğu ülkeye ait müzikler gerekse anne ve babasının görsellerinden oluşan videolar bütün olarak ele alındığında dönemin sosyokültürel yapısına ışık tutar.



Görsel 17: Marina Abramović, Balkan Baroque (Balkan Barok), 1997, (Detay) (URL16)

“Öfke ve şefkatin zıt kutupları sanatçı tarafından somutlaştırılır ve icra edilir (...) Balkan ötekiliğinin uzak anlatıcısı pozisyonunu, tarafsızlığı ve kopuk nesnelliği ima eden, Batılı gözlemciyle özdeşleşmiş bir rolde üstlenir;

alternatif olarak Balkan mitini tutkuyla canlandırır, kendi bedenini kullanır. Böylece, Balkan Barok’unda, beyaz bir tıbbi cübbe giymiş bir bilim insanı olarak ekranda gösterilir ve insanların Balkanlar’da fareleri birbirlerini yemeye teşvik ederek nasıl öldürdüklerini anlatan kurt-fare hikâyesini anlatır. Bu hikâye Balkan vahşetini ve birbirini öldürmenin ‘doğal’ içgüdüsünü sembolize eder” (Avgita, 2012, s. 15).

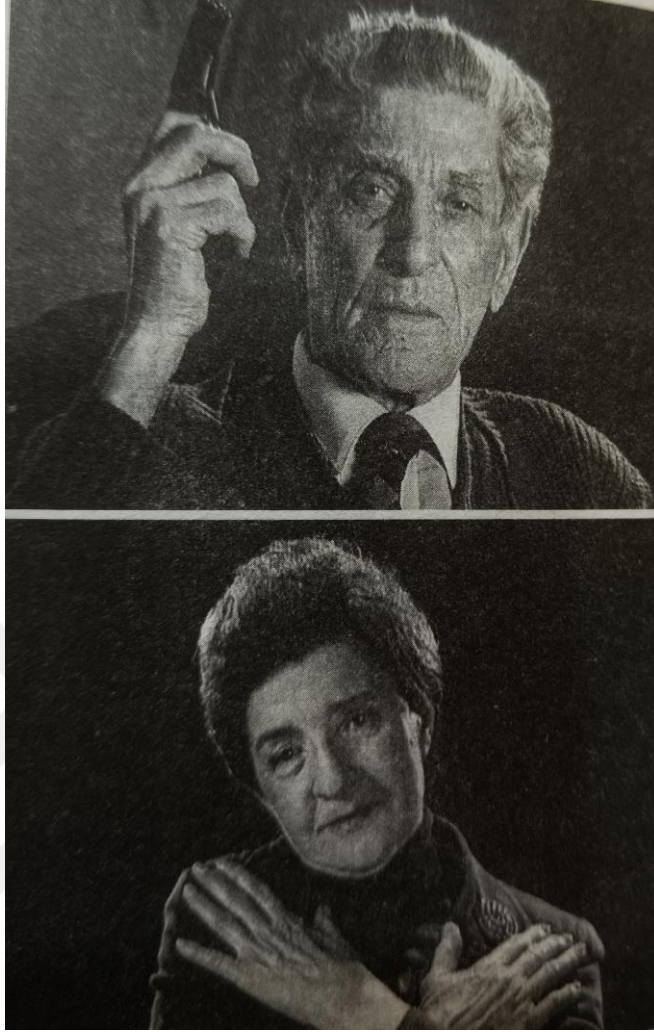
Abramović, Balkan Barok’u hakkında; “Balkan Baroque (Balkan Barok), barok sanat hareketine değil Balkan zihniyetinin barokluğuna göndermede bulunuyordu. (...) - ... duygular adeta çılgın bir volkan gibidir, çılgıncadır. Bu gezegenin her yerinde her zaman savaş var ve ben herhangi bir yerde çıkabilecek bir savaş için evrensel bir imge yaratmak istedim”. (Abramović, 2020, s. 284) ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, eserin adında yer alan ‘barok’ ifadesi ‘Barok Sanatı’nın aşırılığına işaret eder. Abartılı formlar, abartılı ışık ve mimikler, vb. durumları çağrıştıran bu eserin çıkış noktası toplumsal gerçekçi söylemlere dayanır. Eserde kullanılan sığır kemikleri, bu kemiklerin üzerindeki eslerin sert bir fırça ile günlerce süren temizleme aktivitesi, sahnede koyu fonun önünde gerçekleşen performansın güçlü ışık etkileriyle izleyiciye aktarılmaya çalışılması ‘Barok Sanatı’ nın abartılı yapısını akla getirir.



Görsel 18: Marina Abramović, Balkan Baroque (Balkan Barok), 1997, (Detay), (URL 17)

Ülkesinin savaşa sürüklenmesiyle halkın hatta ailesinin yaşadığı zorluklar, verilen kayıplar sanatçıyı derinden etkilemişti. Balkan Barok’da bir yığın şeklinde yerleştirilen kanlı inek kemikleri bu kayıpların bir sembolüydü. Sanatçı kemik yığınlarının üzerinde oturarak sert dişli bir fırça ile kemikleri temizlerken hüznü Yugoslav şarkıları söylüyordu. Kemiklerin üzerinde oturan sanatçının üzerinde sarı-turuncu tonlarda loş bir ışık yansıtılıp, arka planın karanlık bırakılarak dikkatlerin sanatçı üzerine ve yaptığı eyleme odaklanılması istenmiştir (Görsel 18). Işık sarı-turuncu tonlarında fazla parlak olmayan bir yapıda seçilerek sanatçının hüznü ve yas tutan ifadesine dikkat çekmiştir. Giydiği beyaz elbise ile karanlık fon ve kanlı kemikler üzerinde oturarak etkiyi arttırmış ve kendisini ön plana çıkartmıştır. Abramović birçok eserinde oturma ve eylemsizlik durumlarına yer vermiştir. Sanatçı hareket eylemine karşı olan tutumunun çocukluktan geldiğini şu şekilde ifade eder: “Küçükken yürümeyi sevmediğimi söylerler. Anneannem markete gittiğinde beni mutfak masasının başında bir sandalyeye oturtmuş ve geri döndüğünde aynı yerde bulmuş. Yürümeyi neden reddettiğimi bilmiyorum ama bence oradan buraya verilmiş olmakla bir alakası olabilir. Yerinden edilmiş hissediyordum ve muhtemelen eğer yürürsem yeniden bir yerlere gitmek zorunda kalabileceğimi düşünüyordum” (Abramović, 2020, s. 17).

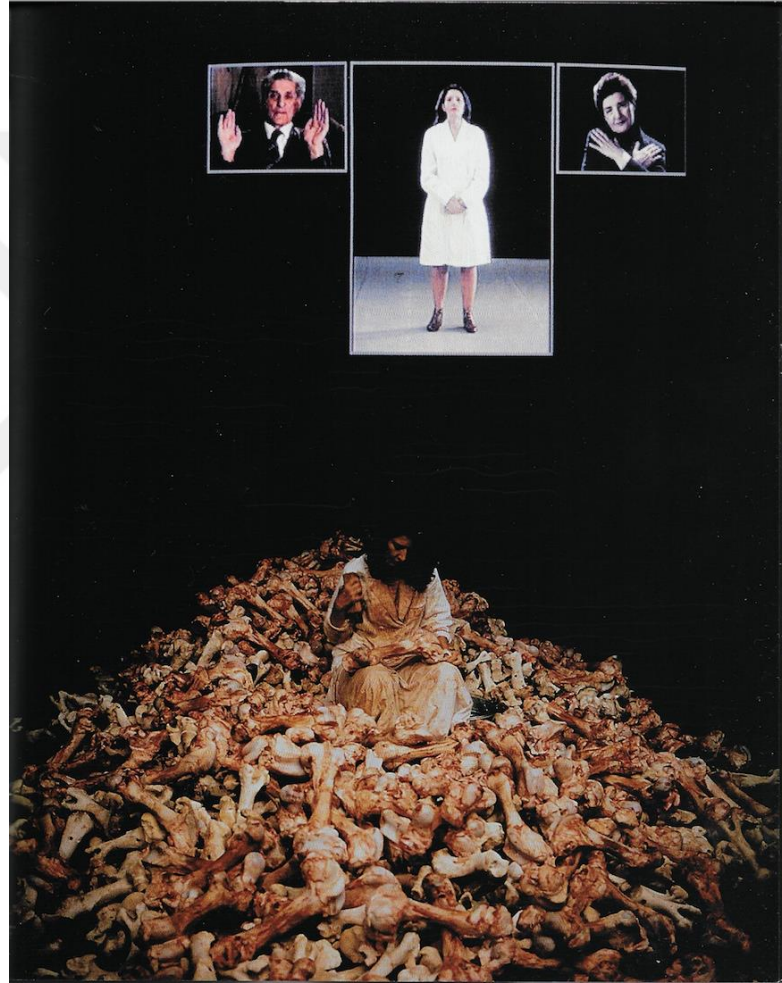
Sanatçının performansının özünde sadece savaşların çocuklar, kadınlar ya da tüm toplum bireyleri üzerinde bıraktığı etkilerin yansıması şeklinde ifade etmek yetersiz olabilir. Nedeni ise, sanatçının çocukluğunda yaşamış olduğu aile içi şiddetten kaynaklı olarak yaşadığı ruhsal durumların izlerinin performans çalışmasında kendini göstermesidir. Özellikle anne ve babasının yer aldığı kısa videolarda bu açık şekilde kendini gösterir. Bu açıdan düşünüldüğünde, sanatçının performansında sadece savaşın yarattığı şiddet değil, aynı zamanda sanatçının çocukluğunda karşılaştığı aile içi şiddetin de bu eserin ana fikrinin oluşmasına etki ettiği söylenebilir.



Görsel 19: Marina Abramović, *Balkan Baroque* (Balkan Barok), 1997, (sanatçının anne ve babasının video görüntüleri - 4 gün, 6 saat süren performans, (Abramović, 2020, s. 264).

Abramović özellikle çocukluk dönemlerinde doğduğu topraklarda yaşanan savaş ve benzeri toplumsal yapıyı değiştirebilecek göç ve benzeri süreçleri başlatan büyük ölçekli sosyokültürel durumlardan kaynaklı olarak içinde bulunduğu ruhsal yapının esere yansıtıldığı 'Balkan Barok'ta kullanılan nesneler ve görseller, çok sayıda toplumsal gerçekçi mesajları içerdiği söylenebilir. Sığır kemiklerinin üzerindeki yarı kanlı et parçaları savaşların ortaya çıkarttığı yıkıma işaret eder. Sanatçının bu kemiklerin üzerindeki etleri sert bir fırça ile günlerce süren temizleme işlemi ise, sanatçının savaş ve benzeri toplumsal yıkıma neden olabilecek olayları izleyiciye aktarabilmesi ve duyarlılık oluşturabilmesi açısından bu eser önemli görülebilir.

“Sanatçının 1997’de, dört gün boyunca 2,5 ton kanlı sığır kemiğini durmaksızın fırçaladığı, acısı ve bitkinliğinin açıkça görüldüğü tartışmalı Balkan Barok eseri için Venedik Bienali’nde Altın Aslan ödülüne layık görüldü. Mezardan çıkarılan kemikleri yıkamaya yönelik Ortodoks Katolik geleneklerini ve Barok resimde bulunan acı, utanç ve arınma temsillerini hatırlatan eser, eski Yugoslavya’daki yakın kan dökme tarihiyle güçlü bir şekilde yankılandı” (Kaldor Public Art Project, 2015, s. 8-9).



Görsel 20: Marina Abramović, Balkan Baroque (Balkan Barok), 1997, (Detay) (URL 18)
(Balkan Barok’da arka planda yer alan video görüntüleri)

Abramović, Balkan Barok’da kullandığı kemiklerin özellikle gerçek hayvan kemikleri olmasına ve tam anlamıyla etinden sıyrılmamış olmasına dikkat etmişti. Sanatçı için önemli olan tam anlamıyla bir empati ortamı kurmayı sağlayarak savaşın

sonuçlarının görülmesiydi. 4 gün süren bu performansta sanatçı yaşadıklarını şu sözlerle anlatıyor:

“Kliması bulunmayan bodrum katında, Venedik’in nemli yaz havasında, kanlı, etli ve kıkırdaksı kemikler ben ovdukça çürüyor ve larvalarla doluyordu: Koku fenaydı, savaş meydanındaki cesetlerin kokusu gibi. Seyirciler doluştu ve kokudan tiksiniş ama performanstan büyülenmiş bir halde gözlerini dikerek beni izlediler.(...) Dört gün boyunca günde yedi saat. Her sabah geri dönüp bu larvalı kemik yığınını kucaklamak zorunda kaldım. Bodrum katındaki sıcaklık bunaltıcıydı. Koku dayanılmazdı. Ama iş buydu. Bana göre Balkan Barok’un özü buydu. Performansın bitişinden sonraki her gün kiraladığım daireye gider, uzun bir duş alır, gözeneklerime işlemiş olan çürük et kokusunu yıkayarak üzerimden çıkarmaya çalışırdım. Üçüncü günün sonunda artık çıkarmak imkânsız gibi geliyordu” (Abramović, 2020, s. 285-287).



Görsel 21: Marina Abramović, Balkan Baroque (Balkan Barok), 1997, (Detay), (URL19)

Marina Abramović, Balkan Barok ile ilgili bir röportajda şunları söylemiştir:

“Sanırım bu şimdiye kadar yaptığım en politik eserdir. O zamanki savaşa tepkiydi ve bu savaştan çok utanıyordum. Yalnızca o an için geçerli olacak değil, aynı zamanda her an her yerde her türlü savaşı çağrıştırabilecek bir görüntüye dönüşebilecek bir görüntü yaratmak istedim. Aynı zamanda asla bitiremediğim bir eylem yapıyordum. Kemiklerdeki kanı yıkamak veya temizlemek imkânsız bir eylemdi çünkü öldürmenin anısını hiçbir zaman tam olarak temizleyemezsiniz” (Parr ve Abramović, 2021, s.13-14).

Sonuç olarak Marina Abramović’in ‘Balkan Baroque (Balkan Barok)’u birçok toplumsal gerçekçi mesajı içermektedir. Savaşların meydana getirdiği yıkımlardan kaynaklı olarak ortaya çıkan toplumsal değişimler, sonraki süreçlerde o toplum bireylerinin bilinçaltında yer eder. Bu eserde Abramović kullandığı nesneler ve görselliklerle metaforik anlamları eserine yüklediği söylenebilir. Çünkü sığır kemiğinin, fırçanın, sanatçının giydiği beyaz elbisenin, kan renginin, performans ile eş zamanlı gerçekleşen video görsellerinin birbiriyle olan bağlantısı, sanatçının yaşantısı ile sağlanır. Performansın sonunda kemikler kandan ve etten tam anlamıyla temizlenerek bir yığın halinde sergi salonuna yerleştirilir. Sanatçı bu eylemiyle savaşın izlerini silmek istercesine kemikleri tamamen beyaz hale gelene kadar temizlemiştir. Her ne kadar kan ve etler kemiklerden arınmış olsa da savaşın izleri silinemez. Bu performans çalışmasında kullanılan tüm nesnelerin ve görsellerin sanatçının yaşamının bir bölümünde etkili olan olay ve kahramanları kapsadığı söylenebilir. Bu açıdan düşünüldüğünde Abramović, hem kendisini derinden etkileyen hem de doğduğu topraklardaki halkı etkileyen savaşlar gibi toplumsal gerçekçi olayları etkili bir şekilde bu performans çalışmasına yansıttığı söylenebilir.

3. 4 Lee Bul, Live Forever (Sonsuza Kadar Yaşamak), 2001.

Lee Bul, 1964 yılında Güney Kore’nin Yongwol kentinde doğmuştur. Sanatçı, ortaya koyduğu eserlerin etkili yapısından kaynaklı olarak çağdaş sanatta önemli bir konuma ulaşmıştır (Murray, 2008, s. 38). Giles’in ifadesiyle, Lee Bul, 1960’larda Güney Kore’nin askeri diktatörlüğü altında doğduğunu söylemektedir. Yaşadığı bu dönemi şu sözlerle anlatır: “Demokratik bir devlete geçişin damgasını vurduğu inanılmaz sosyal ve

ekonomik çalkantıların olduğu bir dönemde reşit oldum. Hayatım boyunca yaşadığım bu siyasi değişim çalışmalarımın çoğunu şekillendirdi”. Bul’un çocukluğunda hayatına dâhil olan korku, hayatının ilerleyen zamanlarında da kendini gösterecekti. Aktivist olan anne ve babasının 1970’li yıllarda hapse atılmasından kaynaklı olarak ailede sorumluluğu üstlenmek zorunda kaldı. Bu süreçte, Bul, küçük erkek ve kız kardeşlerine bakmakla yükümlüydü. Okul yılları da onun için zor geçmişti. 1987 yılında Güney Kore tekrar demokratik seçimler uygulamaya başladığında Bul sanat diplomasıyla mezun olmuştu. Sonrasında ise özgür bir şekilde sanatını icra etmeyi amaçlayarak ‘yumuşak heykeller’ olarak tanımladığı birden fazla kollu, şişman takım elbiseleri anımsatan kıyafetler yapmaya başladı. Bazıları ıstakozun derisine benzer şekilde kırmızıyken bazıları pul ve payetlerle süslenmişti. Bul, bu kostümleri performanslarında giyerek yüksek sesle konuşur, bağırır ve seyircinin dikkatini çekmeyi amaçlardı (Giles, 2021)⁸.

Bul’un teknolojiye olan ilgisi, özellikle de teknolojinin insan bedeni üzerinde yapabileceği değişikliklere olan ilgisi nedeniyle “...1990’ların başında sanatçı, mutasyonlar konusunda hazırladığı grotesk bir katalog için kendi figürünü baz alarak bir dizi kostüm yapmıştır. Ardından dişil formda daha aşırı düzeylerde sapmalar, bozulmalar yapma fırsatı bulmasını sağlayan silikon ve porselen heykeller üretti” (Wilson, 2015, s. 80).

“Lee Bul’un canavarca ve sibernetik hayal gücü, sanat nesnesi ile izleyici arasındaki konfor alanını hiçe sayarak, doğa, beden ve teknoloji arasındaki sınırların en rahatsız edici şekilde açıldığı karmaşık estetik deneyimler yaratır. Teknolojinin ölümsüzlük mücadelesinde kapsüllenmiş olan insan ve doğa arasındaki çatışma, Lee’nin Live Forever (2001) adlı eserinde ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu çoklu ortam enstalasyonunda, sergi alanında fütüristik otomobil tasarımlarına benzeyen üç beyaz kapsül düzenlenmiştir ve her biri bir video projeksiyonuna eşlik eder. Yaklaşık yüz inç

⁸ Oliver Giles. (2021). “South Korean Artist Lee Bul on Her Homecoming Exhibition at the Seoul Museum of Art”, Tatler Asia, Kaynak: <https://www.tatlerasia.com/lifestyle/arts/hk-lee-bul-exhibition-seoul-museum-of-art> (Erişim Tarihi: 19.10.2024).

uzunluğundaki üç fiberglas yapı, dışarıdan aynı olup, aerodinamik prototip araçları veya bilimkurgu filmlerinde görülebilecek türden hava kontrollü kapsülleri çağrıştırır. (...)Her biri ayrıca kişisel LCD ekran, kulaklık ve mikrofon gibi kendi ses-görüntü sistemleriyle donatılmıştır ve popüler karaoke şarkılarından herhangi birini seçip söylemeye uygundur” (Murray, 2008, s. 45).

Eser incelendiğinde, doğadan koparılan bireylerin yaşamlarını sürdürebilmelerine olanak sağlayan yapay bir yaşam alanı görülmektedir. Doğa ile bağlantısını koparan bireylere sunulan teknolojik imkânlar sayesinde, hareketsiz fakat bireysel olarak yaşama tutunulabileceği izlenimi verdiği belirtilebilir.



Görsel 22: Lee Bul, Live Forever, (Sonsuza Kadar Yaşamak), 2001, (URL20)

Sanatçının, “*Sonsuza Kadar Yaşamak* örneğinde olduğu gibi “ilerleme” kasırgasına yakalanan bir nesil için bu tip temaları yeniden yorumlamak, şaşırtıcı derecede engin bir referans sahasına yayılmayı gerektirir” (Wilson, 2015, s. 80). İzleyiciye deneyimleme imkânı tanıyan ‘Bul’un Live Forever (Sonsuza Kadar Yaşamak)’

adlı eserinde, gündelik yaşamda eğlence odaklı olan bir etkinliğin izleyicinin deneyimiyle bireyselleştiği görülmektedir. Bu eserde yer alan üç karaoke kabininin içeriğine yönelik New Museum’un sayfasında ‘Lee Bul: Live Forever’ başlıklı makalede şu değerlendirmeler yapılmaktadır:

“Live Forever’da Lee, her biri kendi renk şemasına, şarkı çalma listesine ve eşlik eden videoya (kabin içindeki bir monitörde gösterilen ve ayrıca dışarıdaki bir duvara yansıtılan) sahip üç ayrı karaoke pod deneyimi sunar. Birincisi, ‘Live Forever I’, şöhret (ne kadar yanıltıcı veya geçici olursa olsun) ile ölümsüzlük arasında bir ilişki olduğunu öne sürer. (...) İkinci bölmenin, ‘Live Forever II’nin astarı, çalma listesinin temasına uyacak şekilde renklendirilmiş zengin, etli bir turuncudur: aşk şarkıları. Gloria Gaynor’ın ‘I Will Survive’ veya ‘the Cure’un Friday I’m in Love’ şarkılarını söylerken, Amatör (Lee bize amatör kelimesinin etimolojisini hatırlatır: seven kişi) başlıklı eşlik eden video, bir grup ergen Koreli kız öğrencinin ormandaki maceralarını takip eder. (...) Üçüncü kapsül olan ‘Live Forever III’, serin gümüş-mavi deriyle kaplı, görsel metni olarak Anthem başlıklı bir video gösteriyor. Görüntüler, Seul’deki altı şeritli bir otoyolda yapılan yüksek hızlı bir yolculuğa ait” (New Museum, 2002)⁹.

Lee, hayatının bir bölümünde muhalif bir ailenin çocuğu olarak zor zamanlar geçirdiğinden kendisini toplumda görünmez olmaya zorlamıştı. Bu nedenden kaynaklı olarak, olabildiğince dikkat çekmeden sessiz sakin bir yaşam süren sanatçı, kendisini toplum tarafından reddedilen ya da dışlanan biri olarak görmüştür. Bu dışlanma durumu sanatçının yaptığı eserlerde örtük anlam olarak ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda sanatçı, ‘Live Forever, (Sonsuza Kadar Yaşamak)’ adlı eserde yalnızlık, ötekileştirme, dışlanma ve kimlik gibi kavramları izleyicilerin deneyimleyerek sorgulamalarına fırsat tanıdığı söylenebilir.

⁹ New Museum. (2002). “Lee Bul: Live Forever”, Kaynak: <https://newmuseum.linkedbyair.net/exhibitions/389> (Erişim Tarihi: 20.10.2024).



Görsel 23: Lee Bul, Live Forever, (Sonsuza Kadar Yaşamak), 2001, (URL21)

Lee Bul'un 2001 tarihinde yaptığı 'Sonsuza Kadar Yaşamak' adlı çalışmasının merkezinde dikkat çeken bir çelişki yer alır. Eser, izleyicinin aktif katılımını gerektiren ve seyirciyi tüm dış seslerden ve görüntülerden izole ederek kendi vokallerini icra etmesine olanak tanıyan, üç özel karaoke makinesinden oluşan interaktif bir enstalasyondur. Her biri ses geçirmez kaplamalarla donatılmış olan bu zarif fiberglas bölmeler, video ve müzik ekipmanlarını içerir. Kapsüle yalnızca bir kişi girebilir ve bu kişinin kapsüle oturmadan önce kulaklık takması ve oda menüsünden popüler şarkıları seçmesi gerekmektedir (Görsel 24). İlk olarak, bu makinelerin kısa klipleri, daha yaygın olan ticari benzerleriyle ilişkili olarak gösterilmektedir. 'Şarkıcılar' karaoke yaparken ses yükseltici mikrofonlar da kullanabilir, ancak her iki durumda da tek dinleyicileri kendileridir.



Görsel 24: Lee Bul, Live Forever, (Sonsuza Kadar Yaşamak), 2001, (Detay) (URL22)

Çoğu zaman grup etkinlikleriyle gerçekleştirilen karaoke, çevremizdekilerin nasıl şarkı söylediğimiz hakkındaki yorumları başarımızın bir ölçüsü olarak kabul edilmektedir. Katılımcılar bu kapsüller sayesinde başkalarının tepkileriyle uğraşmak veya önemsemek zorunda kalmazlar, yalnızdırlar. ‘Sonsuza Kadar Yaşamak’ın sağladığı ses geçirmez, ortamında katılımcılar, orijinali taklit etmeye çalışmak yerine şarkının kendilerine hissettirdiği anlamlar ve çağrışımlar üzerinde düşünmekte ve şarkıyı istedikleri gibi yorumlamakta özgürdürler. Ancak şarkıcılar kapsülün teknolojik ve fiziksel tahakkümü altında kaldığı sürece bu özgürlük artık görüldüğü gibi ‘mutlak özgürlük’ değildir. Bul’un çocukluğundan beri yaşamış olduğu toplum tarafından yargılanma, eleştirilme ve dışlanma gibi onu derinden etkileyen olayların yansımalarını

eserlerinde görebiliyoruz. ‘Sonsuza Kadar Yaşamak’ eserinde sanatçı kendisini güvende hissedeceği ve yargılardan uzak kalacağı bir ortam yaratmak istemiştir. Yaşadığı toplumda bir kadın olarak zor zamanlar geçirmesinden dolayı birçok eserinde gördüğümüz kadına ait yansımaları bu eserde de görüyoruz. Lee Bul, ‘Live Forever, (Sonsuza Kadar Yaşamak)’ adlı eseriyle ilgili şunları söyler:

“Genellikle bir bölme veya kapsül biçimindeki uzay gemisi, fütüristik fantezilerde yinelenen bir motiftir; bunların tümü, temel bir anlamda ölümsüzlük arzusuyla, askıya alma, zamanın akışından kaçmayla ilgilidir. Bu fantezilerde kapsül, teknolojik bir dış iskelet, ilahi bir kabuk gibi işlev görüyor ve ölümlü bedenin kısıtlamalarının ötesine geçmemize olanak sağlayacağını umuyoruz. Kapsüllerde, zamanın ve mekânın belirsiz olduğu bir dünyaya giriyorsunuz” (Akt.: Murray, 2008, s. 45).

Sonuç olarak, ‘Sonsuza Kadar Yaşama’ adından da anlaşılabilceği üzere sanatçının gayesi ölümün olmadığı bir alan yaratmaktır: Korunaklı ve güvenli. Hem çevresel etkenlerden hem de insanlardan uzakta olmak demektir. Sadece fiziksel anlamda değil, zihinsel ve psikolojik bir sonsuza kadar yaşam da endişe ve korkunun olmadığı izole edilmiş bir ortamda mümkün kılınabilir. Sanatçının yaşadığı travmatik olaylar ve toplum nezdinde kendisini dışlanmış hissetmesi sebebiyle bir hayata tutunma aracı oluşturmak istemiş olabilir.

3. 5 Chiharu Shiota, A Room of Memory (Bir Anı Odası), (2009)

1972 yılında Japonya-Osaka’da doğan Chiharu Shiota’nın ailesi kırsal kesimden gelmekteydi. Yaz aylarında iki erkek kardeşiyle beraber büyükannesinin mezarına giderek yabani otları ve kökleri temizlerlerdi. Komşusunun evinde çıkan yangın sonucu enkaz altında kalan piyanonun Shiota’da bıraktığı etki gibi bu da onu etkileyen olaylardan biriydi. “Ebeveynleri balık kasaları üreten bir fabrika işletiyordu. Shiota bunun kendisine göre olmadığını biliyordu. Sürekli resim çiziyordu ve on iki yaşındayken sanatçı olmaya karar verdi. 1991’de Shiota, Shiga’daki Modern Sanat Müzesi’nde Polonyalı heykeltıraş ve elyaf sanatçısı Magdalena Abakanowicz’in eserlerinin yer aldığı bir sergiyi gördü”.

Bu sergi sanatçının üzerinde önemli etkiler bıraktı. Sonrasında 1992'den 1996'ya kadar Kyoto Seika Üniversitesi'nde yağlıboya eğitimi aldı. Sonrasında Canberra Sanat Okulu aracılığıyla değişim öğrencisi olarak yurt dışına giderek Avustralya Ulusal Üniversitesi'nde okudu (Hyatt-Johnston, 2022)¹⁰.

“Chiharu Shiota, ... toprakla, geçmişle ve hafızayla olan bağlantıyı ele alan performanslar sergiliyor. Ana malzemesi yün olan enstalasyonlarıyla tanınan sanatçının çerçeveleri, iticilik ve rüya gibi çekim arasında bir karışım yaratırken, hafızayı, felsefi bir formun varlığını ve yokluğunu canlandırıyor. (...) Onun çalışma felsefesine göre, özgün sanatsal çalışma, ancak bilinen sanatsal ifade biçimlerinin beklentileri, anlam atfetmeden kendi yoluna giden bir algı lehine terk edildiğinde yaratılır” (Fernandez, 2023)¹¹.

Shiota'nın eserlerinde, “İçsel olanın, psikolojik durumların (deneyimler, travmalar, korkular, kaderin darbeleri veya mutluluk anları, güvenlik duygusu veya toplumsal aşağılanma) temsil edilebilirliği, sanatsal formun verilmesinde karşılığını bulur”. Shiota sanatını izleyicilere vermek istediği mesajın iletilmesi için bir araç olarak görmüştür. Sanatçının eserlerine bakıldığında, tutarlı estetik değerler görülmektedir. Eserlerinin içeriğinde geçmiş yaşantılarından kaynaklı olarak kültürel yapıları ele alır (Kunstraum Dornbirn, 2023)¹².

“Chiharu Shiota'nın çalışmaları performans, vücut sanatı ve enstalasyonları bir araya getiriyor. 1990'larda Hamburg'da Marina Abramovic'in öğrencisi olan sanatçı, bedenini heykel sürecinin merkezine yerleştiriyor. Sanatsal dili, hem fiziksel deneyler ve bilinçaltına odaklanma hem de kumaşlar,

¹⁰ **H. R. Hyatt-Johnston.** (2022). “Chiharu Shiota”, This essay was originally published in Artist Profile, Issue 58, Kaynak: <https://artistprofile.com.au/chiharu-shiota/> (Erişim Tarihi: 02.09.2024).

¹¹ **NF/Nieves Fernandez.** (2023). “Chiharu Shiota”, Kaynak: https://nfgaleria.com/wp-content/uploads/2023/01/cs_dossier_es_web_compressed.pdf (Erişim Tarihi: 05.09.2024).

¹² **Kunstraum Dornbirn.** (2023). “Chiharu Shiota Who am I Tomorrow?”, Kaynak: https://www.kunstraumdornbirn.at/wp-content/uploads/2023/07/KRD_media_information_Shiota_2023_en-1.pdf (Erişim Tarihi: 15.10.2024).

iplikler ve elbiseler gibi geleneksel olarak kadınlıkla ilişkilendirilen hassas malzemelerin seçimi açısından öncü sanatçılar Louise Bourgeois, Eva Hesse ve Ana Mendieta'dan etkilenmiştir” (Galerie Daniel Templon, 2013)¹³.

Shiota enstalasyon çalışmalarında günlük hayatta kullanılan, insanların yaşamlarında iz bırakan yatak, pencere, piyano, sandalye, vb. nesneleri eserlerinde kullanarak izleyicilerin hatıralarını ya da anılarını harekete geçirerek “... yaşamın kırılğanlığını ve geçiciliğini hatırlatıyor”. (...) Shiota'nın çalışmalarında hafıza yinelenen bir temadır. Enstalasyonlarının çoğunda anıları ve geçmiş deneyimleri canlandırmak için mektup, fotoğraf ve oyuncak gibi kişisel nesneleri kullanıyor” (Prieto, 2024, s. 7). Shiota'nın eserleri tek bakışta görülebilir bir deneyimin aksine, görünenin altında yatan gizli anlam ve duyguların izleyicinin anı ve deneyimleriyle harmanlayarak ortaya çıkarttığı anlamlardan oluşmaktadır. “Shiota, sanatında toplumsal ve benlik problemlerini, korku-güven, umut-umutsuzluk, iletişim-iletişimsizlik gibi kavramlar çerçevesinde ele alarak hayatı sorgulamakta ve izleyiciden de izlenimleriyle ilgili sorular sorma ve kendi yorumlarını yapma eylemini beklemektedir”. Enstalasyonlarında kullandığı gündelik nesneler bellek ve bilinçdışı kavramlarıyla özdeşleşerek yeni bir anlam kazanmaktadır. Sanatçı birçok eserinde geçmiş anılarını yeniden eserleri yoluyla ortaya koyar. ‘A Room of Memory’ eseri ipliklerden oluşmayan, yıkımın geride bıraktığı kalıntılardan yola çıkarak oluşturulan bir eserdir (Akdağlı, 2021, s.1101-1104). Eserde kullanılan pencereler yıkılan hayatların metaforik bir temsilidir. Shiota, bu pencereleri toplayarak yıkılan anıları bir araya getirerek, bu anılardan yeni anıların deneyimlenebileceği bir enstalasyon oluşturmuştur. İç mekândan dış mekana açılan bu pencerelerin özlem, hüznün, üzüntü gibi duyguları içerisinde barındırdığı söylenebilir.

¹³ **Galerie Daniel Templon.** (2013). “Chiharu Shiota”, Kaynak: https://www.templon.com/wp-content/uploads/2023/01/pdf_549_us.pdf (Erişim Tarihi: 06.09.2024).



Görsel 25: Chiharu Shiota, A Room of Memory (Anı Odası), 2009 (URL 23)

‘Window Research Institute’de yer alan ‘Chiharu Shiota-The Sense of Daily Life and Smells Soaked into Windows Gives Power to My Work’ başlıklı makalede, Chiharu Shiota’nın, ‘*A Room of Memory (Anı Odası)*’ adlı eserine yönelik şu ifadeler yer alır: 1998 yılında Berlin’e gittiğinde şehrin dört bir yanında inşaat yapılıyordu. Çalışmanın temelinde yer alan pencereler, inşaat sahasına atılmıştı. Berlin Duvarı’nın yıkılmasının üzerinden dokuz yıl geçse de izleri hala sürüyordu. Kasabada bir sürü boş ev vardı. Bu

terk edilmiş binaların pencerelerinden bir sanat eseri yapmak isteyen Shiota, sabahtan akşama kadar bu pencereleri, kimi zaman günde yirmi taneyi bulacak şekilde, toplamaya başlar. Henüz yıkımı bitmemiş olan inşaatları gözlemleyerek yıkım zamanını bekler. İnşaat alanında pencerelerin sökülüp dizilmeye başladığını görünce çalışanlara giderek bunları bir sanat eseri için kullanacağını söyler ve almak için ricada bulunur. Çoğu eski olan pencerelerin dönüştürülemeyeceğinden dolayı çalışanlar pencereleri cömertçe Shiota'ya verirler. Yaklaşık altı ayını bu pencereleri biriktirerek eserini tamamlamakla geçirir. Atölye olarak kullandığı çatı katı pencereleri depolamak için yeterli değildi. Berlin'de küçük bir depo kiralamak zorunda kalmıştı ancak bu yüzden zor zamanlar geçirmiş, parasız kalmıştı. Berlin duvarı aynı ülke yaşayan, aynı dili konuşan insanları ikiye bölmüştü. Öyle ki bu duvar, zamanla insanların kalplerine de duvarlar örmüştü. Sanatçı pencereleri görüp bir eser oluşturmak istediğinde şunları düşünmüştü:

“Yaklaşık yirmi yıl önce duvarın batı tarafındaki insanların doğu tarafındaki insanlar hakkında ne düşünmüş olabileceğini hayal etmiştim. Pencerelerin insanların geçmişi ve duygularıyla dolu olduğunu, her birinin kendi hikayesi olduğunu fark ettim. Çoğunlukla pencerelerle yalnızca bir binanın parçası olarak temas kurarız ve nadiren yalnızca kendi başlarına görürüz. Ama bir avluya yerleştirilmiş tüm bu pencereleri görünce, bir zamanlar içinde bulundukları odalarda yaşayan insanların anılarına ve hayatlarına bir göz atabileceğimi düşündüm” (Window Research Institute, 2019)¹⁴.

Shiota'nın 'A Room of Memory (Anı Odası)' adlı eserinde, bir ev ya da binayı andıracak şekilde birbiri üzerine dizilmiş pencerelerin içerisinde bir adet sandalye yer almaktadır. Dışarıdan bakıldığında pencereler arasında tek duran sandalye yalnızlık hissi vermektedir. Ancak izleyici içeriye girip sandalyeye oturduğunda 'Anı Odası'nın uyandırmak istediği duygu ve anılar izleyici tarafından daha rahat deneyimlenebilmektedir. Oturan izleyici daha derin duygulara odaklanarak bu süreçte

¹⁴ Window Research Institute. (2019). “Chiharu Shiota - The Sense of Daily Life and Smells Soaked into Windows Gives Power to My Work”, Kaynak: <https://madoken.jp/en/article/6224/> (Erişim Tarihi: 06.09.2024).

düşünme ve hissetme eğilimdedir. Aynı zamanda sandalyenin gündelik bir nesne olması da izleyiciye bir ev ya da odadaymış gibi hissettirir (Görsel 26). Sanatçı bu bağlamda, öncesinde başka evlere ve hayatlara ait olan pencerelerden tek bir ev oluşturarak birçok anıyı, acıyı ve aidiyet duygusunu bir arada izleyiciye yansıtmak istemiştir.



Görsel 26: Chiharu Shiota, A Room of Memory (Anı Odası), 2009, (URL 24)

“Yaklaşık altı ay boyunca pencere topladım ve bunun için buraya geldim ve 700’e yakın biriktirdim. Bir silindir oluşturdum ve ortasına sandalye yerleştirdim. Bunu koydum çünkü sanki kimsenin olmadığı bir uzayın

içinde biri varmış gibi, maddenin doğasında var olduğu hissini ifade etmek istedim. Doğu Berlinliler bu pencereden Batı Berlinlilere bakıyordu. Aynı ülkeden, aynı dili konuşan insanlar. Pencereleler anılarla dolu. Ben de ortadaki sandalyenin bu aşamaların her birinde yer alan hikayeleri ve anıları görebileceği bir enstalasyon yaratmak istedim. Bu çalışma özellikle dikkatimi çekti: Japonya’da doğup büyüyen Japon bir kadın, doğduğu yerden binlerce kilometre uzakta, yerleşip vatandaşı olmaya karar verdiği bir ülkede meydana gelen bir olayı onaylıyor. Ancak olayları gözlemlemesi tarihsel bir perspektiften ziyade son derece insani bir perspektife sahip” (Celedón ve Avilés, 2013, s. 8).

Bu ifadeler doğrultusunda Shiota’nın, ülkesinden uzakta olmanın verdiği özlem ile bu eseri ortaya koyarken kendinden bir parça bulduğu söylenebilir. Sanatçının ülkesinden ayrı kalma durumunun onu derinden etkilemesinden dolayı, Berlin’de şahit olduğu bu olayın üzerine empati kurmuştur. Berlin Duvarı sebebiyle kendi ülkesinde olmasına rağmen bazı Alman vatandaşları ülkelerinde yabancılık çekmiştir. Doğu ve Batı Berlin’de yaşayan insanların anılarından izler taşıyan pencereler, sanatçı için bir hatıra niteliğindedir. Pencereleler artık işlevinden arındırılmış, sanat nesnesi haline dönüşmüştür. İnsanların evlerinden dünyaya açılan pencereler; içsel dünyalarının, hayallerinin ve anılarının bir temsili penceresi haline gelmiştir. Pencerelelerin birbirlerine montelenmesi, başka bir malzeme kullanılmaması farklı anıların birleşerek oluşturduğu bir bütünü simgeler. Görünürde pencereler yeterince sağlam değildir. Ancak her pencere birbirine tutunarak bir yapı oluşturmuştur. Bu noktada her anının bir kişiyi, her kişinin de bir araya gelerek toplum içerisindeki birlik ve beraberliği oluşturduğu söylenebilir.



Görsel 27: Chiharu Shiota, A Room of Memory (Anı Odası), 2009, (URL 25)

Toplumsal gerçekçilik bağlamında bu eser; anılar, yaşanmışlıklar ve ayrılığın yanı sıra toplum çerçevesinde gelişen olayların insanların hayatlarına etkilerini gözler önüne serer. Berlin Duvarı'nın yapılmasının sebep olduğu ayrılık ve ötekileştirme duyguları bu duvarın yıkılmasıyla yerinden edilen insanların yaşadığı değişim, yer değiştirme ve acı gibi duyguları da barındırır. Shiota, her ne kadar Japonya'da doğup büyümüş olsa da yerleştiği ülkede şahit olduğu bu olaylar çağdaş sanatta toplumsal gerçekçiliğin eser üretme, empati kurma ve farkındalık sağlama bağlamında ne kadar önemli olduğunu gösterir.

3. 6 Gustav Metzger, Flailing Trees (Çırpınan Ağaçlar), (2009)

“1926’da Nürnberg’de Polonya kökenli bir Yahudi ailede doğdu, 1939’da bir insani yardım konvoyu sayesinde Almanya’yı terk etti. Gustav Metzger, 1940’ların sonlarından beri Londra’da yaşıyor. (...) Metzger, 1959’da resimle ilişkisini kesti. Aşırı üretim ve kitlesel tüketimin doğaya ve insanlığa

karşı yaptığı şiddetin katalizörü olacak bir sanat olan “Oto-yıkıcı sanat” için ilk manifestosunu yayınladı. Bu sanat, nükleer silahın kalıcı tehdidine doğrudan bir cevaptır. (...) Oto-yıkıcı sanat, insanın doğanın parçalanma sürecini hızlandırma ve bunu uygulama gücünü gösterir. (...) Metzger, II. Dünya Savaşı’nın sonunda atom bombasının kullanımını ve ardından gelecek silahlanma yarışını, benzeri görülmemiş bir tehdit, Dünya’nın ve insanlığın kaçınılmaz sonu olarak değerlendirir” (Modern and Contemporary Art Museum (MAMAC), 2017)¹⁵.

“1945’ten 1953’e kadar Cambridge, Londra, Anvers ve Oxford’da sanat okudu ... 1958’de Metzger, anti-kapitalist, anti-tüketimci hareketlerde ve Nükleer Silahsızlanma Kampanyası’nda yoğun bir şekilde yer almaya başladı; ...” (Leingre, 2019)¹⁶. Metzger’in naylon üzerine hidroklorik asit ile yaptığı kendi kendini yok eden resimleri Dada, Fütürizm, Kübizm’in biçim parçalanması ve Yves Klein’in maddi olmayan estetik anlayışı ile benzerlik içeriyordu. Bu dönemde yaşanan II. Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş gibi insanları derinden etkileyen olaylar sanatı ve sanatçıyı da etkilemişti. 1957 yılında King’s Lynn Nükleer Silahsızlanma Komitesi’nin kurucusu olarak toplumun saldırgan tavrının yönlendirilebilme potansiyeline duyduğu inançla, çözülebileceğine inandığı politik meselelerle birlikte hayatı boyunca iyileştirmeye yönelik eserler üretmeyi amaçlamıştır. Metzger, 1965 yılında verdiği bir konferansta çevre kirliliği, kapitalizm ve tüketim kültürüne değinmiştir (Toop, 2001, s. 90).

İkinci Dünya Savaşı’nın ortaya çıkarttığı yıkıcı süreç, Gustav Metzger’in sanatının şekillenmesinde önemli bir noktayı oluşturur. Sanatçı 20. yüzyılda meydana gelen ve dünyayı etkileyen şiddetli olayları ele alarak eserlerinde tema olarak işlemiştir. Metzger sanatının son dönemlerinde evrensel bir konu haline ekolojik konuları

¹⁵ **Modern and Contemporary Art Museum (MAMAC).** (2017). “**Gustav Metzger Retrospective**”, Kaynak:https://lesamisdumamac.art/wp-content/uploads/2021/01/Presentation-of-the-exhibition-1_compressed.pdf (Erişim Tarihi: 14.10.2024).

¹⁶ **Guillaume Leingre.** (2019). “**Gustav Metzger Misfits-Memorial**”, Press Release mfc-michèle didier, Kaynak:https://www.micheledidier.com/cspdocs/exhibition/files/mfc_2019_gustav_metzger_pr.pdf (Erişim Tarihi: 15.10.2024).

eserlerinde işlemiştir. Bu eserler arasında 2009 yılında yapılan ‘Flailing Trees (Çırpınan Ağaçlar)’ adlı eser Manchester’da gösterildi. Bu eserde 21 tane ağacın ters şekilde bir beton bloğuna yerleştirilmesiyle oluşturulan heykel görünümündedir (Jaumouillé, 2021, s. 305).



Görsel 28: Gustav Metzger, Flailing Trees (Çırpınan Ağaçlar), 2009 (URL 26)

“31 Temmuz 2014’te Gustav Metzger’in ‘Çırpınan Ağaçlar’ adlı heykeli, başlangıçta 2009 Manchester Uluslararası Festivali için sipariş edilmiş ve Barış Bahçesi’nde yer alıyordu, ancak daha sonra Galeri’nin önüne taşındı ve ön avlunun peyzajlı bir Heykel Avlusu olarak yeniden tasarlanmasına olanak sağlamak için taşındı” (Newsletter, 2014)¹⁷. Metzger, 2009 yılında Manchester Whitworth Galerisi’nin bahçesinde büyük bir beton zeminin üzerine baş aşağı dikilen yirmi bir söğüt ağacından oluşan bir eser ortaya koyar. ‘Flailing Trees (Çırpınan Ağaçlar)’ eseriyle sanatçı, kökleri göğe doğru yükseltecek şekilde konumlandırırken, ağaçların yaprakları betona gömülü olarak konumlandırarak doğal düzeni tersine çevirmiştir (Görsel 28). Doğal ortamından

¹⁷ **Newsletter.** (2014). Friends of Whitworth Park, Kaynak: <https://friendsofwhitworthpark.org.uk/wp-content/uploads/2014/08/friends-of-whitworth-park-newsletter-aug-2014.pdf> (Erişim Tarihi: 15.10.2024).

edilen yapraklar betonun içerisinde kaldığından ağaçlar zamanla büzülür, kurur ve ölür. Doğanın gitgide yok olduğu, makineleşmenin ve betonun hüküm sürdüğü yeni dünya düzeninde ‘Çırpınan Ağaçlar’ doğanın düzeni ve güzelliği karşısında insanlar tarafından gösterilen şiddeti yansıtır (Modern and Contemporary Art Museum (MAMAC), 2017)¹⁸. Bu ifadeler bağlamında, Metzger, ağaçları ters bir şekilde betona yerleştirerek ekolojik dengenin alt üst olduğunu göstermek istemiş olabilir. Eserde zıtlıklar dikkat çekmektedir. Kökler yukarda, yapraklar betonun altındadır. Beton nesnesi durağan bir yapıya sahipken, ağaç nesnesi değişken bir yapıya sahiptir. Sanatçının özellikle insanın doğa üzerindeki tahribatına vurgu yaptığı bu eserinde, insanın doğa üzerinde hem yenileme hem de tahrip etme gücüne işaret ettiği ifade edilebilir.



Görsel 29: Gustav Metzger, Flailing Trees (Çırpınan Ağaçlar), 2009, (Detay) (URL 27)

¹⁸ **Modern and Contemporary Art Museum (MAMAC).** (2017). “Gustav Metzger Retrospective”, Kaynak:https://lesamisumamac.art/wp-content/uploads/2021/01/Presentation-of-the-exhibition-1_compressed.pdf (Erişim Tarihi: 14.10.2024).

Teknolojinin gelişmesi ve sanayileşmenin de artmasıyla birlikte ormanların yerini beton binalar ve yapılar almaktadır. Sanatçının ağaçların tepelerini (dallarını) betona gömmesi, doğanın insan elinin değmesiyle uğradığı tahribata gönderme olarak değerlendirilebilir. Sanatçının ağaçlar içinden söğüt ağacını seçmesi, dayanıklı ve uzun ömürlü bir ağaç olmasından kaynaklı olabilir. Bu şekilde sanatçı, doğanın en güçlü parçalarından birine dahi verilen zararın büyüklüğünü göstermek istemiş olabilir. Yirmi bir adet ağacın kullanılması ise 21.yy'a yapılan bir gönderme olduğu söylenebilir. Metzger'in ortaya koyduğu 'kendi kendini yok etmek' felsefesi bu eserinde de görülmektedir. Bu bağlamda insan, gerekli şartların oluşması için bir araçtır. Sonrasında ise kendini yok etme eylemi süreç içerisinde kendiliğinden gerçekleşmektedir. Çağdaş sanat bağlamında 'Çırpınan Ağaçlar' eseri Ekolojik Sanat ve Süreç Sanatı çerçevesinde değerlendirilebilir.

'Çağdaş Sanatta Toplumsal Gerçekçilik' bağlamında bu eserde; çevre kirliliği, doğanın yok oluşu ve iklim değişikliği gibi noktalara değinildiği söylenebilir. Sanatçı bu eserinde, insanların yaşamlarını sürdürebilmek için muhtaç oldukları doğaya yaptıklarını net bir şekilde gözler önüne sererek ne kadar büyük bir yıkıma sebep olduğunu göstermeyi amaçlamıştır. Eserin adından da anlaşılacağı üzere 'Çırpınan Ağaçlar' aslında gündelik hayatta da karşılaşılabilecek bir görüntüyü anımsatır.

3. 7 Ai Weiwei, Life Jackets (Can Yelekleri), 2016

Bracker'a göre, Ai Weiwei 1957'de Pekin'de doğmuştur. Yazar Gao Ying ve ünlü şair Ai Qing'in oğlu olarak doğan Ai Weiwei, ailesiyle birlikte zorunlu sürgüne gönderildiğinde bir yaşındaydı. Ai Weiwei'ye göre babası Paris'te resim eğitimi almış bir sanatçıydı. 1932'de Şanghay'a döndükten kısa bir süre sonra, antikomünist Milliyetçi hükümet Ai Qing'i hükümet liderine muhalefeti nedeniyle hapse attı. Sonrasında ise onu ve ailesini 1958'de sürgüne gönderdi. Ailesiyle birlikte zor şartlarda yaşam mücadelesi veren Ai Weiwei, erken yaşta mobilya, tuğla ve kıyafet yapmayı öğrendi. Başkan Mao'nun ölmesi ve Maoist reformların son bulmasının ardından 1976 yılında Pekin'e geri dönen Ai Weiwei, Pekin Film Akademisi'ne katılarak animasyon eğitimleri aldı. Çin hükümetinin katı politikalarına mualif sergiler düzenleyen amatör sanatçılardan oluşan

avangard bir grubun kurucu üyelerinden biri oldu. Ai Weiwei, Çin sanatının kendini ifade edebilmesi fikrini yeniden kazandırmayı hedefliyordu. Ai Weiwei ülkesinde bulamadığı sanat ve ifade özgürlüğünü aramak amacıyla Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşmişti (Bracker, 2015, s. 2-5).

Callahan'a göre, Ai Weiwei'nin benzersiz aktivist sanat anlayışını algılamak zordur. Küresel çapta bir sanatçı olmasına rağmen kutuplaştırıcı bir figür olduğu düşünüldüğünden zaman zaman nefret söylemlerine maruz kalmaktadır. Çin Hükümeti'ni eleştirirken pek çok riskle karşı karşıya kalmasına rağmen 'Kahraman Savaşçı Ai' lakabı sanatçının azmini gözler önüne seriyor. 2000'li yıllara gelindiğinde Ai Wei'nin mimariye olan ilgisi Doğu ve Batı'nın yanı sıra toplum ve devlet arasında da bir araç haline dönüşmüştü. Bir bina tasarlamak için sıkı bir planlama ve toplantı yapmak gerekliydi. Bu sürede birçok müteahhit ve hükümet yetkilileriyle görüşen Ai Wei, Çin'in sistem işleyişi hakkında net bir anlayış kazanmıştı. Ai Wei'nin sanatı Çin Devleti'ni rahatsız edecek düzeyde eleştirel bir bakış açısı içeriyordu. Ai Wei'nin aktivist sanatı gerek işlenme biçimi, gerekse fikir bakımından diğer Çinli sanatçılardan farklı bir noktadadır. Değişen Çin kültürü ve siyaset çerçevesinde sanatına yön verdiği gibi, sanatının da topluma yön vermesi bağlamında çalışan bir sanatçıdır. Sanatçının sivil toplumu düşünmeye ve eleştiriye teşvik ederek nasıl yeniden yarattığının önemli örneklerinden biridir (Callahan, 2014, s. 900-916).

Dünya çapında mültecilerin yaşadıkları durumları eserlerine yansıtan sanatçılar, evrensel açıdan değerlendirilebilecek toplumsal gerçekçi konulara değinmişlerdir. Bu süreçte, mülteciler tarafından atılan, ticareti yapılan, satılan veya kaybedilen materyalleri belgeleyen, toplayan ve sahiplenilen önemli büyük ölçekli sanat projeleri ve sergiler olmuştur. Uluslararası düzeyde önemli sanatçılar ve aktivistler, mültecilerin yolculukları sürecinde yaşadıkları zorluklara dikkat çekmek için somut/maddi izlere odaklanılarak yaratıcı müdahaleler yapmışlardır. Ortaya çıkan sanat eserlerinin çoğu, küresel mülteci krizinin sembolü haline gelen can yelekleri ve filikalar gibi materyalleri barındırıyordu. Bu bağlamda son dönemlerde ürettiği eserlerde mültecilerin yolculukları sürecinde yaşadıkları zorluklara odaklanan Ai Weiwei'nin eserleri önemli örnekler arasında

gösterilmektedir. Ai Weiwei'nin 'Life Jackets (Can Yelekleri)' adlı eseri bu bağlamda değerlendirilebilir (Akt.: Barry, 2018, s. 3).

“Son birkaç yıldır Ai Weiwei, sözde ‘mülteci krizi’ üzerine giderek büyüyen bir çalışma grubu yarattı; (...) Yunanistan’ın Midilli adasının plajlarında keşfedilen can yeleklerinden yapılmış yüzen lotus çiçekleri; Akdeniz’de insanları taşıyan gemilerin ürettiği kauçukla aynı malzemeden yapılmış 60 metrelik şişme bir sal. Bu nesneleri sahiplenmek ve gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi istikrarsızlaştırmak yerine, Ai Weiwei bu sanat eserlerine kelimenin tam anlamıyla gerçeklik parçaları yerleştiriyor, onlara bir özgünlük havası veriyor ve ‘sanatçı’ statüsünü destekliyor” (Bellinck & Dienderen, 2019, s. 3).



Görsel 30: Ai Weiwei, Life Jackets (Can Yelekleri), 2016, (eseri için Midilli Adası kıyılarından can yeleklerini toplarken), (URL28)

“Sanatçının çalışmasında can kurtaran botları, can simitleri gibi simgesel objelerden oluşmuş materyalleri kullandığı görülmektedir. Mültecilerin zorlu yolculuklarında kullandıkları bu sıradan gündelik kullanım eşyaları, ilgili dönem ve zamana tanıklık eden bir sanat objesine dönüşmüştür” (Mollaoğlu ve Türkdoğan, 2023, s. 799). Ai Weiwei, Berlin Konzerthaus binasında yaptığı enstalasyon çalışması ile

sanatçı mülteci ve göç sorunlarını ele almıştı. Küresel bir kriz haline gelen yerinden edilme, zor şartlar altında göç etmeye mecbur bırakılan birçok insanın hayatlarını kaybetmesiyle sonuçlanmaktadır. Esere baktığımızda ilk dikkat çeken binanın kolonlarına sarılı olan parlak turuncu renkteki can yelekleridir. Can yelekleri günlük hayatta kullanılan, bedenin üst kısmına giyilerek suyun üzerinde durmayı sağlayan nesnelerdir. Gündelik bir nesne olan can yeleği, sanat eserinin bir unsuru olarak kullanılmasından dolayı işlevinden arınarak sanat nesnesi haline gelmiştir. Ai Weiwei’in bu bağlamda Duchamp’ın ‘hazır nesne’ anlayışından etkilendiği söylenebilir.



Görsel 31: Ai Weiwei, Life Jackets (Can Yelekleri), 2016, Konzerthaus Berlin, (URL29)

“Alman şehrinin ünlü Konzerthaus mekânının sütunlarını kaplayan 14.000 can yeleği, halkın gözünü kesinlikle dürtmek ve göçmen durumunun hala yaygın olduğunu ve kendi kendine çözülmeyeceğini çoktan unutmuş birçok kişi için bir uyarı niteliğindeydi” (Lansroth, 2016)¹⁹. Eserde kullanılan can yeleklerini sanat ve toplumsal gerçeklik bağlamında ele alırsak sanatçı, herhangi bir can yeleğini kullanmak yerine

¹⁹ **Bob Lansroth.** (2016). “Ai Weiwei Covers Berlin Konzerthaus with Thousands of Life Jackets”, Widewalls, Kaynak: <https://www.widewalls.ch/magazine/ai-weiwei-berlin-life-jackets-installation> (Erişim Tarihi: 10.10.2024).

verilen yaşam savaşı sırasında giyilmiş olan, o yaşam savaşı izler barındıran can yeleklerini kullanmayı seçmiştir. 14.000 adet can yeleği mermer sütunlar üzerine boşluk bırakılmadan, birbiri üzerine dizilmiştir (Görsel 31). Göç etmek zorunda kalan insanlar hayatları pahasına şişme botlara sıkışarak, tek seferde olabildiğince çok kişinin taşınması amaçlanmaktadır. Birbiri üzerine boşluk bırakılmadan yerleştirilen can yelekleri ile kalabalık, sıkışıklık hissi verilerek toplumun, zor şartlar altında göç eden insanlar ile empati kurması amaçlanmış olabilir.



Görsel 32: Ai Weiwei, Life Jackets (Can Yelekleri), 2016, Konzerthaus Berlin, ('#SAFE PASSAGE', yazılı şişme bot detayı), (URL30)

Can yelekleriyle kaplı kolonların arasında '#SAFE PASSAGE' yazılı siyah dikey formda bir şişme bot görülmektedir. Binanın giriş kapısının üzerinde konumlandırılan botta yazan '#SAFE PASSAGE (GÜVENLİ GEÇİŞ)' sloganı, konser binasına giren

insanlar için güvenli bir geçişi temsil etmektedir (Görsel 32). Konseri izlemeye gelen halk hayatlarından endişe etmeden, rahat bir şekilde bu geçişi sağlarken göç eden insanlar için siyah bot yaşam savaşını temsil eder. ‘#SAFEPASSAGE’ yazısının başındaki ‘#’ imgesi sanatçının bu slogan üzerinden bir farkındalık sağlamak ve daha çok kişiye ulaşmak amacıyla sosyal medya üzerinden yapılan paylaşımlarında kullanılmaktadır. Ai Weiwei, eserini icra ederken yapım aşamalarını ve eserinden kesitleri sosyal medya hesabından yaptığı paylaşımlarla dünya çapında çok sayıda kitleye ulaşmayı hedeflemiştir. Muhalif olarak adlandırılan Ai Weiwei, eserlerinde toplumun gerçeklerine değinirken eleştirel bakış açısı ortaya koyduğu söylenebilir. Eseri gören izleyicilerin ise bu eleştirel bakış açısından dolayı empati yapmaları sağlanmıştır. Bu bağlamda sanatçı ‘Can Yelekleri’ eserinde vermek istediği mesajı olabildiğince anlaşılır ve dikkat çekici şekilde eserin içerisine kodlamıştır. Sanatçı sanatın toplumu etkileme gücünü bir araç olarak kullanmış, toplumda değiştirmek istediği ve doğru olmadığına inandiğı fikirleri kitlelere aşılamayı amaçlamıştır.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Çağdaş sanat eserlerine baktığımızda hem işleniş biçimi hem de konu bakımından modern dönemle farklılık göstermektedir. Çağdaş sanat çerçevesinde üretilen sanat eserleri, sanat ve toplum arasındaki duvarı kaldırmak, sanatın metalaşmasına tepki göstermek gibi sebeplerle rahat bir şekilde erişebileceğimiz hatta içerisinde bulunabileceğimiz bir anlayış haline gelmiştir. Özellikle enstalasyon (yerleştirme), performans gibi sanat hareketleriyle bizzat izleyicinin gözleri önünde oluşturulan sanat eseri pek çok duyuya aynı anda hitap etmesinden dolayı daha etkili bir hale gelmiştir. İzleyici artık esere yalnızca bakmakla kalmıyor, sesini duyuyor, kokusunu alıyor ve hissediyordu. Sadece bir alıcı konumunda olan izleyici eserin bir parçası (bazı eserlerde izleyici eserin gerçekleştirilmesine katkı sağlarken bazı çalışmalarda ise eserin barındırdığı yoğun anlamlarla kavramsal bir bağ kuruyor) haline gelerek zamanla eserin tamamlayıcı unsuru olmuştur. Gerçekçilik kavramı zamanla değişerek toplumun bir parçası olan yadsınamaz olayların bütün şeffaflığıyla işlendiği bir kavram haline gelmiştir.

Realizm akımı ile başlayan gerçekçilik anlayışı çağdaş sanatla beraber değişim göstermiştir. Modern dönemde gerçeklik algısı toplum içerisindeki sınıf ayrılıkları, sanatın elit kesime hitap etmesi gibi konuları içeriyordu. Toplum içerisinde yaşanan olaylar Realizm Sanat akımı çerçevesinde iki boyutlu eserlerle yansıtılıyordu. Estetik duygusu realizm içerisinde hala ön plandaydı. Dadaizm ile birlikte yıkılan estetik tabuları, çağdaş sanat içerisinde gerçekliğin yansıtılmasında farklı bir anlayışı doğurmuştu. Aynı zamanda bu dönemde yaşanan savaşıardan etkilenen sanatçılar, toplumun içinde bulunduğu sosyal yapıyı konu odaklı ele alarak ürettikleri eserlere yansıtmışlardır. Kavramsal sanatın doğmasıyla beraber sanatçılar, ortaya koydukları eserlerde toplumun sorunlarını ele alarak tepkisel bir sanat anlayışı yarattılar.

‘Çağdaş Sanatta Toplumsal Gerçekçi Söylemler’ başlıklı bu araştırmada incelenen eserlerden Adrian Piper’in ‘*Catalysis (Kataliz) III*’, ‘*Catalysis (Kataliz) IV*’ adlı eserleri ve Joseph Beuys’un ‘*I Like America, America Likes Me (Amerika’yı Seviyorum, Amerika Da Beni)*’ adlı eseri, sanatta toplumsal gerçekçilik bağlamında

değerlendirildiğinde; ırkçılık, ötekileştirme sorunlarına bir protesto niteliği taşıdığı söylenebilir. Toplumsal gerçekçilik çerçevesinde ortaya konulan bu eserler, sanatçıların toplum içerisinde gördükleri problemlere meydan okuma yoluyla estetik bir sanat eseri ortaya koymayı amaçlamaktan ziyade fikir ve mesaj vermeyi amaçladıkları ifade edilebilir.

Marina Abramović'in '*Balkan Baroque (Balkan Barok)*' adlı eserinde ortaya koyduğu performansta, kemikleri temizleme eylemi gündelik hayatta yapılan bir eylemken, sanatçının yüklediği anlam ve vermek istediği mesaj ile kavramsal yapıya dönüşmüştür. Balkan Savaşı'nın yaşanmasına ve savaşın etkilerine karşı tepki gösteren sanatçı, bu eseri üretirken toplumu derinden etkileyen yaşanmışlıkları ele alırken kendi hayatından izleri de eserinde yansıtmıştır. Çağdaş sanatta toplumsal gerçekçilik bağlamında eser incelediğinde, izleyici bakımından eser estetikten uzaktır. Estetiğin geri planda olması, sanatçının toplumsal gerçekçiliği ve savaşın izlerini olabildiğince yansıtmak istemesinden kaynaklı olarak kullandığı kanlı kemikler yaşanan acıyı göstermek bakımından önemlidir.

Lee Bul'un '*Live Forever (Sonsuza Kadar Yaşamak)*' adlı eserinde yer alan kapsül formu fütürist izler taşımaktadır. Sanatçının toplum içerisinde yaşadığı ötekileştirme, toplumdan soyutlanma ve kaygı gibi problemler çerçevesinde eser ortaya konulmuştur. Bu eser, teknolojinin de gelişmesiyle beraber toplumun değişen eğlence anlayışı ve toplumsal kaygı sanatçının güvenli bir ortam yaratma ihtiyacını gösterir. Bu güvenli ortamın izleyiciler tarafından da deneyimlenmesi izleyici ile eser arasındaki bağı güçlendirdiği söylenebilir.

Chiharu Shiota'nın, '*A Room of Memory (Anı Odası)*' adlı enstalasyonunda sanatçı, toplumu etkileyen bir olayı eserine yansıtmıştır. Gündelik nesneleri eserinde kullanarak sanat nesnesi haline getirerek, çağdaş sanatta toplumsal gerçekçilik bağlamında nesnelere yüklediği anlamlarla izleyiciye mesaj verdiği ifade edilebilir. Sanatçı, eserinde kullandığı pencere nesnesini yıkılan evlerden toplayarak bir araya getirerek izleyicinin eseri deneyimleyebileceği bir yapı oluşturmuştur. Sanatçı kendi yaşamından beslenerek vatanından uzakta olmanın verdiği özlem ve yerinden edilme duygusuyla empati kurduğu Berlin halkının anılarını (Berlin duvarının yıkılması) bu

eserde yaşatmıştır. Aynı şekilde sanatçı, izleyicinin de bu anı odasında empati kurması ve anılarını yeniden deneyimleyebilmesine imkan sağlamıştır. Toplumsal gerçekçilik bağlamında bu eser, farklı anılara sahip birçok kişiyi bir araya getirerek, yaşanmışlıkları düşünmeyi sağlamıştır.

Gustav Metzger'in '*Flailing Trees (Çırpınan Ağaçlar)*' adlı eserine bakıldığında, insanlar tarafından doğanın ve doğal yaşamın tahrip edildiği açıktır. Toplumu yakından ilgilendiren sorunlardan olan iklim değişikliği, çevre kirliliği ve küresel ısınma sanatçı tarafından eserlerinde yoğun şekilde konu olarak işlenmiştir. Aynı zamanda bu eser insanın doğa ile olan uyumuna eleştirel açıdan yaklaşarak izleyicide farkındalık sağlamak adına yapılan protesto niteliğinde bir eser olarak değerlendirilebilir.

Ai Weiwei'nin '*Life Jackets (Can Yelekleri)*' adlı eserinde kullanılan her nesne onu kullanan kişiyi temsil etmektedir. 'Can Yelekleri' ile sanatçı toplumsal gerçekçilik bağlamında göç ve mülteci sorunlarına dikkat çekmiştir. Sanatçı yelekleri ve botu Konzerthaus Binası'nın dış sütunlarına yerleştirerek protesto niteliğinde bir eser ortaya koymuştur. Eserde kullanılan nesneler, mültecilerin göç yollarında karşılaştıkları zorlukların kavramsal içerikleriyle kodlandığı söylenebilir. Eser ile karşılaşan izleyicinin gerçekte yaşanmış olan göç olaylarıyla birlikte yaşanan zorlukların içselleştirilmesi açısından bu eser, toplumsal gerçekçi bir yaklaşım ortaya koyulmuştur.

Sonuç olarak; Çağdaş sanatta toplumsal gerçekçilik bağlamında üretilen eserler, toplumu bilinçlendirmeyi ve değişimi amaçlar. Çağdaş sanatta gerçeklik algısı, bir sahneyi yansıtmaktan ziyade yaşanmışlıkları direkt olarak sergilemekle ya da temsili işler yapmakla ilişkilendirilmektedir.

KAYNAKÇA

ABRAMOVIC, Marina. (2020). **“Duvarlardan Geçmek-Bir Otobiyografi”**, Çeviren: Dila Altındış Balcı, Everest Yayınları.

AKDAĞLI, Serpil. (2021). **“Chiharu Shiota’nın Enstalasyonlarında Gündelik Nesnelerin Varlık ve Yokluk Durumu”**. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (3), s.s. 1098-1112.

ASLAN, Engin ve KARAASLAN, Suat. (2016). **“Sanatta Gerçekçilik Kavramına Savaş Olgusu Üzerinden Bakmak”**, İdil Sanat ve Dil Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 28, ss. 45-62, Kaynak: <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1482735349.pdf> (Erişim Tarihi: 24.02.2024).

ASZODI, Zsuzsanna. (2021). **“Biographische Daten und Stationen-Zeittafel”**, pp. 3-7, Joseph Beuys-Handbuch Leben-Werk-Wirkung, Editors: Timo Skrandies & Bettina Paust, J. B. Metzler Verlag.

AVGITA, Louisa. (2012). **“Marina Abramović’s universe: universalising the particular in Balkan Epic”**, Cultural Policy, Criticism and Management Research, Kaynak: <https://culturalpolicyjournal.wordpress.com/past-issues/issue-no-6/balkan-epic/> (Erişim Tarihi: 18.07.2024).

AYTEŞ, Esra. (2014). **“Kavram ve Eylem Boyutuyla Performans Sanatı”**, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

BADOVINAC, Zdenka. (2017). **“Future From The Balkans”**, The MIT Press, Vol. 159, pp. 103-118, Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/48664572> (Erişim Tarihi: 30.05.2024).

BARRY, Kaya. (2018). **“Art and Materiality in the Global Refugee Crisis: Ai Weiwei’s Artworks and the Emerging Aesthetics of Mobilities”**, pp. 1-14, Mobilities, DOI: 10.1080/17450101.2018.1533683.

BELLINCK, Thomas & DIENDEREN, An van. (2019). **““That’s My Life Jacket!” Speculative Documentary as a Counter Strategy to Documentary Taxidermy”**, Critical Arts, DOI: 10.1080/02560046.2019.1627474.

BOJTAR, Endre. (1990). **“The Avant-Garde in Central and Eastern European Literature”**, Art Journal, Vol. 49, No. 1, pp. 56-62, From Leningrad To Ljubljana: The Suppressed Avant-Gardes Of East-Central And Eastern Europe During The Early Twentieth Century, CAA, Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/777181> (Erişim Tarihi: 07.04.2024).

BOWLES, John P. (2011). **“Adrian Piper Race, Gender, and Embodiment”**, Duke University Press Durham and London.

BRACKER, Alison. (2015). “**Ai Weiwei - An Introduction to the Exhibition for Teachers and Students**”, For the Learning Department, Royal Academy of Arts, pp. 1-24,

Kaynak: https://royal-academy-production-asset.s3.amazonaws.com/uploads/00adeea4-2828-421c-9c9e-1a935b01ca0b/AWeiwei_final_lowres.pdf (Erişim Tarihi: 09.07.2024).

BRETT, David. (1983). “**On the Possibility of Social Realism**”, Circa Art Magazine, No. 13, pp.15-19, Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/25556825> (Erişim Tarihi: 27.01.2024).

BUCHLOH, Benjamin H.D. (1990). “**Conceptual Art 1962-1969: from the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions**”, The MIT Press, Vol. 55, pp. 105-143.

BURT, Ramsay. (1995). “**Zurich Dada Conference**”, Dance Research Journal, Congress on Research in Dance, No:27, pp. 65-67, Kaynak: <https://www.cambridge.org/core/journals/dance-research-journal/article/abs/zurich-dada-conference-manchester-metropolitan-university-manchester-england-46-november-1994/DDEB53CC8F398934D7F1D42EFDA4C45D> (Erişim Tarihi: 21.04.2024).

CALLAHAN, William A. (2014). “**Citizen Ai: Warrior, Jester and Middleman**” The Journal of Asian Studies, Association fo Asian Studies, Vol. 73, No. 4, pp. 899-920, Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/43553458> (Erişim Tarihi: 26.08.2024).

CAMPANA, Alina. (2011). “**Agents of Possibility: Examining the Intersections of Art/Education, and Activism in Communities**”, Studies in Art Education, Vol. 52, No. 4, Out-of-School Art Education (SUMMER 2011), pp. 278-291 National Art Education Association, Kaynak: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00393541.2011.11518841> (Erişim Tarihi: 13.05.2024).

CELEDÓN, Pedro & AVILÉS, Lucía Acuña. (2013). “**Chiharu Shiota: El Objeto Y La Memoria**”, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Artes/Escuela de Arte, pp. 2-15, Kaynak: https://www.academia.edu/7162833/Chiharu_Shiota_Objeto_y_memoria (Erişim Tarihi: 06.09.2024).

CERVENAK, Sarah Jane. (2006), “**Against Traffic**” Discourse, Vol. 28, No. 2/3 (Spring & Fall 2006), pp. 114-129, Wayne State University Press, Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/41389755> (Erişim Tarihi: 06.09.2024).

CODRECU, Andrei. (2009). “**The Posthuman Dada Guide**”, Tzara & Lenin Play Chess, The Public Square Book Series, Princeton University Press.

DAWES, Mark. (1995). “**Performance Art: Spetacle of the Body**”, Circa Art Magazine, No. 74, pp. 26-29, Kaynak: <https://circaartmagazine.net/issues/issue74/> (Erişim Tarihi: 30.03.2024).

DEMOS, T. J. (2003). “**In and Around Zurich Dada**”, The MIT Press, Vol. 105, pp. 147-158, Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/3397690> (Erişim Tarihi: 21.04.2024).

DOWD, David L. (1951). “**Art as National Propaganda in the French Revolution**”, The Public Opinion Quarterly, Oxford University Press on Behalf of The American Association for Public Opinion Research, Vol. 15, No. 3, pp. 532-546, <https://doi.org/10.1086/266333>

DRUCKER, Johanna. (1993). “**Collaboration Without Objects in the Early Happenings**”, Art Journal, Vol. 52, No. 4, pp. 51-58, Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/777624> (Erişim Tarihi: 15.03.2024).

FARRINGTON, Lisa E. (2005). “**Conceptualism, Politics and the Art of African-American Women**”, Notes in the History of Art, Vol. 24, No. 4, The University of Chicago Press on behalf of the Bard Graduate Center, pp. 67-75, Kaynak: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/epdf/10.1086/sou.24.4.23207951> (Erişim Tarihi: 15.08.2024).

FISCHER, Ernst. (2018). “**Sanatın Gerekliliği**”, Çeviren: Cevat Çapan, Sözcükler Yayınları.

FREED, Hermine. (1982). “**Nam June Paik Retrospective**”, Art Journal, Earthworks: Past And Present, Vol. 42, No. 3, pp. 249-251, Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/776590> (Erişim Tarihi: 04.03.2024).

FRIEDMAN, Ken. (1998). “**Introduction: A Transformative Vision of Fluxus**”, The Fluxus Reader. 1. Baskının içinde (VIII-X). K. Friedman (Ed.). Great Britain: Academy Editions.

FURET, François. (1981). “**The French Revolution**” Government and Opposition, Cambridge University Press, Vol. 16, No. 2, pp. 200-218, Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/44483389> (Erişim Tarihi: 02.03.2024).

GANDY, Matthew. (1997). “**Contradictory Modernities: Conceptions of Nature in the Art of Joseph Beuys and Gerhard Richter**”, Annals of the Association of American Geographers, Vol. 87, No. 4, pp. 636-659.

GARBER, Elizabeth. (2004). “**Social Justice and Art Education**”, Visual Arts Research, University of Illinois Press, Vol. 30, No. 2, pp. 4-22, Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/20715349> (Erişim Tarihi: 15.05.2024).

GILLICK, Liam. (2016). **“Contemporary Art Does Not Account for That Which is Taking Place”**, pp. 1-12, *Industry and Intelligence: Contemporary Art Since 1820*, Columbia University Press.

GILMAN, Claire. (2008). **“Pistoletto’s Staged Subjects”**, *Postwar Italian Art*, (Spring, 2008), The MIT Press, Vol. 124, pp. 53-74, <https://doi.org/10.1162/octo.2008.124.1.53>

GINSBURGH, V. & PENDERS, A.F. (1997) **“Land Artists and Art Markets”** *Journal Of Cultural Economics*, Special Issue On The Art Market, Vol. 21, No. 3, pp. 219-228.

GLADSTONE, John. (1994). **“Social Realism in American Art: The Genereation Of 1876”**, *The Journal Of Decorative And Propaganda Arts*, Vol. 20, pp.112-139.

GOLDMAN, Bernard. (1967). **“That Brute Courbet And Realism”**, *Wayne State University Press*, Winter 1967, Vol. 9, No. 1, pp. 22-41, Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/23094252> (Erişim Tarihi: 20.01.2024).

GOODMAN, Jonathan. (2011). **“Michelangelo Pistoletto: A Theater for Everyone”**, Kaynak: <https://www.fronterad.com/wp-content/uploads/2011/04/pistoletto.pdf> (Erişim Tarihi: 15.09.2024).

GOLDSMITH, Steven. (1983). **“The Readymades of Marcel Duchamp: The Ambiguities of an Aesthetic Revolution”**, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 2, pp. 197-208 Kaynak: <http://www.jstor.com/stable/430663> (Erişim Tarihi: 15.03.2024).

GREEN, Charles. (2001). **“Missing in Action: Marina Abramovic and Ulay”**, *The Third Hand, Collaboration in Art Conceptualism to Postmodernism*, University of Minnesota Press.

HANHARDT, John G. (2008). **“From Screen to Gallery: Cinema, Video and Installation Art Practices”**, *American Art*, The University Of Chicago Press, Volume: 22, pp. 2-8, Kaynak: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/epdf/10.1086/591162> (Erişim Tarihi: 03.09.2024).

HAPGOOD, Susan & RITTNER, Jennifer. (1995). **“Neo-Dada: Redefining Art, 1958-1962”**, *Performing Art Journal*, Vol. 17, No. 1, pp. 63-70, Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/3245699> (Erişim Tarihi: 01.05.2024).

HARREN, Natilee. (2016), **“Fluxus and the Transitional Commodity”** *Art Journal*, Vol. 75, No. 1, pp. 44-69, Kaynak: https://www.academia.edu/24997943/Fluxus_and_the_Transitional_Commodity_Art_Journal_Spring_2016_ (Erişim Tarihi: 19.03.2024).

HEIN, Hilde. (1996). **“What is Public Art: Time, Place, and Meaning”**, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, Vol. 54, No. 1, pp. 1-7.

HOFFMAN, Edith Warren. (1990). **“A Footnote to Eugène Delacroix’s “Liberty Leading the People”**, Notes in the History of Art, Vol. 9, No. 3 (Spring 1990), pp. 24-30, Ars Brevis Foundation Inc., Kaynak: <http://www.jstor.org/stable/23202648> (Erişim Tarihi: 20.09.2024).

JAUMOUILLE, Laure. (2021). **“Studies for the End of the World The Philosophical Question of Ecology in Art from the 1960’s to the present”**, Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. Department of Media, Communications and Cultural Studies, Goldsmiths, University of London.

KALDOR PUBLIC ART PROJECT, (2015). **“Marina Abramović: in Residence”**, Kaldor Public Art Project No 30,24 June-5 July 2015, Pier 2/3, Walsh Bay, Sydney, Education Kit, Kaynak: <https://kaldorartprojects.org.au/projects/project-30-marina-abramovic/> Erişim Tarihi: 18.07.2024).

KIERAN, Matthew. (1996). **“Art, Imagination, and the Cultivation of Morals”** The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 54, No. 4, Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, pp. 337-351, Kaynak: https://static1.1.sqspcdn.com/static/f/816567/28576331/1676023164500/art+imag+morals+jaac_v54_4_337.pdf?token=c%2FkOnNipNY4pKHQ%2BTUQiQDGBi4%3D (Erişim Tarihi: 29.07.2024).

KRISTIANSEN, Donna M. (1968). **“What Is Dada?”**, Educational Theatre Journal, The Johns Hopkins University Press, Vol. 20, No. 3, pp. 457-462, Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/3205188> (Erişim Tarihi: 21.04.2024).

LEUTHOLD, Steven. (1999). **“Conceptual Art, Conceptualism and Aesthetic Education”**, The Journal of Aesthetic Education, Vol. 33, No. 1, pp. 37-47.

LIPPARD, Lucy ve PIPER, Adrian. (1972), **“Catalysis: an Interview with Adiran Piper”**, The Drama Review: TDR, Sayı: 16, pp. 76-78, The MIT Press, Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/1144734> (Erişim Tarihi: 16.08.2024).

MALPAS, James. (1997). **“Realism”**, Cambridge University.

MALYCHEVA, Tanja. (2017). **“The Cosmopolitan Approach as a Constituent Aspect of Modernist Thought”**, pp.71-79, Marianne Werefkin and the Women Artists in Her Circle, Editor(s): Tanja Malycheva and Isabel Wünsche, Brill, Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w8h0q1.11> (Erişim Tarihi: 17.01.2024).

MELIN, Corinne & KAPROW, Allan. (2017). “Allan Kaprow: Yard”, Garage Cosmos, HAL Open Science, 24 Sep 2017, Kaynak: <https://hal.science/hal-01592438v1/file/catalogue%20Kaprow%20bruxelles%20Avril%202017.pdf> (Erişim Tarihi: 01.08.2024).

MESCH, Claudia & MICHELY, Viola. (2007). “Joseph Beuys: The Reader”, I.B. TAURIS, New York (Erişim Tarihi: 20.10.2024).

MOLLAOĞLU, Songül ve TÜRKDOĞAN, Tansel. (2023). “Dökümantasyon: Bir Sanat Pratiğı”, Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 32, ss. 786-804.

MOURRE, Michel; DOMINIQUE, Pierre; POGNON, Edmond; GARDER, Michel; ROUX, Georges; FRANCO, Victor; LAURENT, Jean. (1974). “İhtilaller ve Darbeler Tarihi”, Çevirmen: Sabiha Bozbağı, Kültür Dizisi: 1, Cem Yayınevi.

MURRAY, Soraya. (2008). “Cybernated Aesthetics: Lee Bul and Body Transfigured”, a Jornal of Performance Art, Vol. 30, No. 2, pp. 38-50, Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/30133339> (Erişim Tarihi: 03.06.2024).

NISBET, Peter. (2001). “Crash Course Remarks on a Beuys Story”, pp. 5-17, Joseph Beuys: Mapping the Legacy, Edited by Gene Ray, The John and Mable Ringling Museum of Art, D.A.P.

NOCHLIN, Linda. (1971) “Realism - Style and Civilization”, Penguin Books.

PARISH, Nina. (2011). ““Pour faire un livre dadaïste”: Dada Experimentation with Book Form”, pp. 93-103, Dada and Beyond Volume 1: Dada Discourses, Edited by Elza Adamowicz and Eric Robertson, Rodopi.

PIPER, Adrian ve STOLL, Diana C. (2002). “Adrian Piper: Goodbye to Easy Listening”, Aperture, No. 166, 50th Anniversary 1952, Aperture Foundation, ss. 38-47, Kaynak: <https://issues.aperture.org/article/2002/1/1/adrian-piper> (Erişim Tarihi: 06.08.2024).

PARR, Adrian & ABRAMOVİC, Marina. (2021). “Breaking The World”, Conversations on Violencei an Anthology Pluto Press, Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1h0nv1c.5> (Erişim Tarihi: 30.05.2024).

PHELAN, Peggy. (2004), “Marina Abramović: Witnessing Shadows”, Theatre Journal, Vol. 56, No. 4, Theorizing the Performer (Dec., 2004), pp. 569-577, The Johns Hopkins University Press, Kaynak: https://www.academia.edu/37700259/Marina_Abramovic_Witnessing_Shadows Eriřim Tarihi: 23.07.2024).

PRIETO, Imma. (2024). “Chiharu Shiota. Cada quien, un universo”, Chiharu Shiota. Everyone, a Universe, 2024. Fundació Antoni Tàpies, pp. 1-15, Kaynak:

<https://www.showonshow.com/fundacio-antoni-tapies/2024/chiharu-shiota/Chiharu%20Shiota.%20Cada%20quien,%20un%20universo.%20Fund%20Antoni%20Tapies.%20CAST.pdf> (Erişim Tarihi: 15.10.2024).

RAVETTO-BIAGIOLI, Kriss. (2017). **“In Balkan: Marina Abramovic and the Politics of the Suffering Body”**, Mythopoetic Cinema, On The Ruins Of European Identity, Columbia University Press.

REIDY, Maurice V. (1931). **“Jean Francois Millet”**, The Irish Monthly , Jun., 1931, Vol. 59, No. 696 (Jun., 1931), pp. 376-381, Irish Jesuit Province Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/20513038> (Erişim Tarihi: 17.10.2024).

RIESER, Max. (1957). **“The Aesthetic Theory of Social Realism”**, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 16, No. 2, pp. 237-248.

RIFFKIN, Adrian. (1978). **“Art and the French Revolution”** History Workshop, Oxford University Press, No. 6, pp. 218-221, Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/4288206> (Erişim Tarihi: 02.03.2024).

ROBINSON, Julia. (2008). **“Macinuas as Producer: Performative Design in the Art of the 1960s”**, Grey Rom, No. 33, The MIT Press, pp. 56-83.

ROTH, Moira. (1997). **“A History of Performance”**, Art Journal, Vol. 56, No. 4, Performance Art: Theory And Practice At The End Of This Century, pp. 73-83, Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/777730> (Erişim Tarihi: 27.03.2024).

ROTHMAN, Roger. (2015). **“Fluxus or the Work of Art in the Age of Information”**, Symplike, Vol. 23, No. 1-2, University of Nebraska Press, pp. 309-325.

RUBIN, William S. (1968). **“Dada, Surrealism, and Their Heritage”**, The Museum of Modern Art, New York.

SMITH, Terry. (2010). **“The State of Art History: Contemporary Art”**, The Art Bulletin, December 2010, Vol. 92, No. 4 (December 2010), pp. 366-383, CAA, Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/29546137> (Erişim Tarihi: 03.07.2023).

STALLABRASS, Julian. (2004). **“Contemporary Art: a Very Short Introduction”**, United States by Oxford University Press Inc. New York, (Erişim Tarihi: 10.03.2024).

STOKSTAD, Marilyn & COTHREN, Michael W. (2018). **“Art History-Sixth Edition Volume II”**, Pearson.

TEMKIN, Ann. (1993). **“Joseph Beuys: An Introduction to His Life and Work”**, Thinking is Form The Drawings of Joseph Beuys, Ann Temkin & Bernice Rose with a contribution by Dieter Koepplin, Thames and Hudson in association with Philadelphia Museum of Art The Museum of Modern Art, New York.

THEODORE, B. A. J. (2024), “**Contemporary Art, Twenty-First Century Utopia or Mirror of Everyday Life**”, *Art and Design Review*, 12, pp. 73-94, Kaynak: https://www.scirp.org/pdf/adr_2024022211282797.pdf (Erişim Tarihi: 30.07.2024).

TSENG, Shao-Chien. (2008). “**Contested Terrain: Gustave Courbet's Hunting Scenes**”, *The Art Bulletin*, Jun., Vol. 90, No. 2 (Jun., 2008), pp. 218-234, CAA, Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/20619603> (Erişim Tarihi: 19.01.2024).

TOOP, David. (2001). “**CD Companion Introduction: Not Necessarily Captured, Except as a Fleeting Glance**”, *Leonardo Music Journal*, Vol. 11, Britain’ Golden Age, The MIT Press, pp. 89-94, <https://doi.org/10.1162/09611210152780746>

WINDHAUSEN, John D. (1997). “**Ilya Repin and the World of Russian Art**”, by Elizabeth Kridl Valkenier, *Studies in East European Thought*, Vol. 49, No. 2, pp. 145-153, Springer.

WILSON, Julia Bryan. (2003), “**Remembering Yoko Ono’s Cut Piece**”, *Oxford Art Journal*, Vol. 26, No. 1, pp. 99-123, Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/3600448> (Erişim Tarihi: 17.03.2024).

WILSON, Michael. (2015). “**Çağdaş Sanat Nasıl Okunur: 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak**”, Çeviri: Firdevs Candil Erdoğın, Hayalperest Yayınevi.

Görseller Kaynakçası

Görsel 1: (URL 1): Eugène Delacroix, Eugène Delacroix-La liberté guidant le peuple (Halka Yol Gösteren Özgürlük), 1830, Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/45668004@N08/4189033855> (Erişim Tarihi: 06.03.2024).

Görsel 2: (URL 2): Jean-François Millet, The Potato Harvest (Patates Hasadı), 1855, Fotoğraf: Lluís Ribes Mateu, Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/lluissribes/11105844796/in/photostream/> (Erişim Tarihi: 18.10.2024).

Görsel 3: (URL 3): Winslow Homer, Thanksgiving Day, 1860 - The Two Great Classes of Society, 1860 (Şükran Günü, 1860 - Toplumun İki Büyük Sınıfı, 1860), Kaynak: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=81950143> (Erişim Tarihi: 05.03.2024).

Görsel 4: Gustave Courbet, The Death of the Stag (Geyiğin Ölümü), Episode of Chase Hunting in a Snovvy Terrain, 1867, Musee des Beaux-Arts et d'Archeologie, Besancon, (Tseng, 2008, s. 230).

Görsel 5: (URL 4): Ilya Repin - The Volga Barge Haulers (Volga'da Sal Çekiciler), 1873, Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/45482849@N03/5326841688> (Erişim Tarihi: 05.03.2024).

Görsel 6: (URL 5): Vincent Van Gogh, Patates Yiyenler (Potato Eaters) ,1885, Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/28836329@N08/5967130255/in/photolist> (Erişim Tarihi: 18.08.2024).

Görsel 7: (URL 6): Hugo Ball, Cabaret Voltaire, 1916, Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Hugo_Ball_Cabaret_Voltaire.jpg (Erişim Tarihi: 10.05.2024).

Görsel 8: (URL 7): Adrian Piper, Catalysis (Kataliz) III, 1970, ©Generali Foundation Collection-Permanent Loan to the Museum der Moderne Salzburg, Photo: Rosemary Mayer, Kaynak: <https://foundation.generali.at/en/collection/adrian-piper/> (Erişim Tarihi: 06.09.2024).

Görsel 9: (URL 8): Adrian Piper, Catalysis (Kataliz) III, 1970, ©Generali Foundation Collection-Permanent Loan to the Museum der Moderne Salzburg, Photo: Rosemary Mayer, Kaynak: <https://foundation.generali.at/en/collection/adrian-piper/> (Erişim Tarihi: 06.09.2024).

Görsel 10: (URL 9): Adrian Piper, Catalysis (Kataliz) IV, 1971, ©Generali Foundation Collection-Permanent Loan to the Museum der Moderne Salzburg, Photo: Rosemary Mayer, Kaynak: <https://foundation.generali.at/en/collection/adrian-piper/> (Erişim Tarihi: 06.09.2024).

Görsel 11: (URL 10): Adrian Piper, Catalysis (Kataliz) IV, 1971, ©Generali Foundation Collection-Permanent Loan to the Museum der Moderne Salzburg, Photo: Rosemary Mayer, Kaynak: <https://foundation.generali.at/en/collection/adrian-piper/> (Erişim Tarihi: 06.09.2024).

Görsel 12: (URL 11): Joseph Beuys, I Like America, America Likes Me, (Amerika'yı Seviyorum, Amerika Da Beni), 1974. (Beuys'un sedye ile Rene Block Galerisi'ne getirilmesi), Kaynak: <https://josephbeuysfanclub.wordpress.com/i-like-america-and-america-likes-me-1974/> (Erişim Tarihi: 04.09.2024).

Görsel 13: (URL 12): Joseph Beuys, I Like America, America Likes Me, (Amerika'yı Seviyorum, Amerika Da Beni), 1974, Kaynak: <https://ekphrasis.it/wp-content/uploads/2021/03/beuys-768x532.jpg> (Erişim Tarihi: 04.09.2024).

Görsel 14: (URL 13): Joseph Beuys, I Like America, America Likes Me, (Amerika'yı Seviyorum, Amerika Da Beni), 1974, Kaynak: <https://uploads1.wikiart.org/images/joseph-beuys/i-like-america-and-america-likes-me.jpg!Large.jpg> (Erişim Tarihi: 04.09.2024).

Görsel 15: (URL 14): Joseph Beuys, I Like America, America Likes Me, (Amerika'yı Seviyorum, Amerika Da Beni), 1974, Kaynak: https://cdn.shopify.com/s/files/1/0200/7124/files/joseph_beuys_i_like_america_A_kids_ofdada_article_grande.jpg?14521629439280752080 (Erişim Tarihi: 04.09.2024).

Görsel 16: (URL 15): Joseph Beuys, I Like America, America Likes Me, (Amerika'yı Seviyorum, Amerika Da Beni), 1974, (Performansta yerde duran Wall Street Gazeteleri), Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/58031880@N06/5335347638> (Erişim Tarihi: 24.09.2024).

Görsel 17: (URL 16): Marina Abramović, Balkan Baroque (Balkan Barok), 1997, (Detay), Kaynak: <https://static.bonniernews.se/bildix/api/images/P2UbaxOoMOflMpb7yfdB-ef2zQs.jpeg?fit=crop&w=980&h=737> (Erişim Tarihi: 27.06.2024).

Görsel 18: (URL 17): Marina Abramović, Balkan Baroque (Balkan Barok), 1997, (Detay), Kaynak: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/a-life-in-art-the-mallin-collection/balkan-baroque> (Erişim Tarihi: 01.06.2024).

Görsel 19: Marina Abramović, Balkan Baroque (Balkan Barok), 1997, (sanatçının anne ve babasının video görüntüleri - 4 gün, 6 saat süren performans, (Abramović, 2020, s. 264).

Görsel 20: (URL 18): Marina Abramović, Balkan Baroque (Balkan Barok), 1997, (Detay), (Balkan Barok'da arka planda yer alan video görüntüleri), Kaynak: <https://yodassite.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/03/screen-shot-2016-03-30-at-12-14-20.png> (Erişim Tarihi: 27.06.2024).

Görsel 30: (URL 28): Ai Weiwei, Life Jackets (Can Yelekleri), 2016, (eseri için Midilli Adası kıyılarından can yeleklerini toplarken), Kaynak: https://d16kd6gzalkogb.cloudfront.net/magazine_images/Ai-Weiwei-at-Lesbos-via-Artists-Instagram-profile.jpg (Erişim Tarihi: 28.08.2024).

Görsel 31: (URL 29): Ai Weiwei, Life Jackets (Can Yelekleri), 2016, Konzerthaus Berlin, Kaynak: <https://www.boredpanda.com/blog/wp-content/uploads/2016/02/refugee-life-jackets-konzerthaus-ai-weiwei-19.jpg> (Erişim Tarihi: 28.08.2024).

Görsel 32: (URL 30): Ai Weiwei, Life Jackets (Can Yelekleri), 2016, Konzerthaus Berlin, ('#SAFEPASSAGE', yazılı şişme bot detayı), Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/2f/4e/84/2f4e84e98389419a2cd4fecdd3dfe352.jpg> Erişim Tarihi: 28.08.2024).



İnternet Kaynakçası ve Dipnotlar

Dipnot 1: Jonathan Goodman,. (2011). “**Michelangelo Pistoletto: A Theater for Everyone**”, Kaynak: <https://www.fronterad.com/wp-content/uploads/2011/04/pistoletto.pdf> (Erişim Tarihi: 15.09.2024).

Dipnot 2: Rosie Lesso. (2019). “**Adrian Piper Artist Overview and Analysis**”, The Art History, Kaynak: <https://www.theartstory.org/artist/piper-adrian/> (Erişim Tarihi: 23.08.2024).

Dipnot 3: Naomi Blumberg. (2024). “**Adrian Piper**”, Encyclopedia Britannica, Kaynak: <https://www.britannica.com/biography/Adrian-Piper> (Erişim Tarihi: 28.08.2024).

Dipnot 4: TDK Sözlüğü, <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 05.10.2024).

Dipnot 5: The Guggenheim Museums and Foundation, (t.y.), “**Joseph Beuys**”, Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/joseph-beuys> (Erişim Tarihi: 15.08.2024).

Dipnot 6: The Guggenheim Museums and Foundation, (t.y.), “**Joseph Beuys**”, Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/joseph-beuys> (Erişim Tarihi: 15.08.2024).

Dipnot 7: Jon Man. (2017). “**When Joseph Beuys Locked Himself in a Room with a Live Coyote**”, Kaynak: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-joseph-beuys-locked-room-live-coyote> (Erişim Tarihi: 18.10.2024).

Dipnot 8: Oliver Giles. (2021). “**South Korean Artist Lee Bul on Her Homecoming Exhibition at the Seoul Museum of Art**”, Tatler Asia, Kaynak: <https://www.tatlerasia.com/lifestyle/arts/hk-lee-bul-exhibition-seoul-museum-of-art> (Erişim Tarihi: 19.10.2024).

Dipnot 9: New Museum. (2002). “**Lee Bul: Live Forever**”, Kaynak: <https://newmuseum.linkedbyair.net/exhibitions/389> (Erişim Tarihi: 20.10.2024).

Dipnot 10: Hyatt-Johnston, H. R. (2022). “**Chiharu Shiota**”, This essay was originally published in Artist Profile, Issue 58, Kaynak: <https://artistprofile.com.au/chiharu-shiota/> (Erişim Tarihi: 02.09.2024).

Dipnot 11: NF/Nieves Fernandez. (2023). “**Chiharu Shiota**”, Kaynak: https://nfgaleria.com/wp-content/uploads/2023/01/cs_dossier_es_web_compressed.pdf (Erişim Tarihi: 05.09.2024).

Dipnot 12: Kunstraum Dornbirn. (2023). “**Chiharu Shiota Who am I Tomorrow?**”, Kaynak: <https://www.kunstraumdornbirn.at/wp->

content/uploads/2023/07/KRD_media_information_Shiota_2023_en-1.pdf (Erişim Tarihi: 15.10.2024).

Dipnot 13: Galerie Daniel Templon. (2013). “Chiharu Shiota”, Kaynak: https://www.templon.com/wp-content/uploads/2023/01/pdf_549_us.pdf (Erişim Tarihi: 06.09.2024).

Dipnot 14: Window Research Institute. (2019). “Chiharu Shiota - The Sense of Daily Life and Smells Soaked into Windows Gives Power to My Work”, Kaynak: <https://madoken.jp/en/article/6224/> (Erişim Tarihi: 06.09.2024).

Dipnot 15: Modern and Contemporary Art Museum (MAMAC). (2017). “Gustav Metzger Retrospective”, Kaynak: https://lesamisdumamac.art/wp-content/uploads/2021/01/Presentation-of-the-exhibition-1_compressed.pdf (Erişim Tarihi: 14.10.2024).

Dipnot 16: Guillaume Leingre. (2019). “Gustav Metzger Misfits-Memorial”, Press Release mfc-michèle didier, Kaynak: https://www.micheledidier.com/cspdocs/exhibition/files/mfc_2019_gustav_metzger_pr.pdf (Erişim Tarihi: 15.10.2024).

Dipnot 17: Newsletter. (2014). Friends of Whitworth Park, Kaynak: <https://friendsofwhitworthpark.org.uk/wp-content/uploads/2014/08/friends-of-whitworth-park-newsletter-aug-2014.pdf> (Erişim Tarihi: 15.10.2024).

Dipnot 18: Modern and Contemporary Art Museum (MAMAC). (2017). “Gustav Metzger Retrospective”, Kaynak: https://lesamisdumamac.art/wp-content/uploads/2021/01/Presentation-of-the-exhibition-1_compressed.pdf (Erişim Tarihi: 14.10.2024).

Dipnot 19: Bob Lansroth. (2016). “Ai Weiwei Covers Berlin Konzerthaus with Thousands of Life Jackets”, Widewalls, Kaynak: <https://www.widewalls.ch/magazine/ai-weiwei-berlin-life-jackets-installation> (Erişim Tarihi: 10.10.2024).