
GÜNCEL SANATTA ANIMSAMA BİÇİMLERİ

Editör: Doç. Dr. Evren SELÇUK

yaz
yayınları

Güncel Sanatta Anımsama Biçimleri

Editör

Doç. Dr. Evren SELÇUK

yaz
yayınları

2025

Güncel Sanatta Anımsama Biçimleri

Editör: Doç. Dr. Evren SELÇUK

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-5838-51-3

Eylül 2025 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

info@yazyayinlari.com

İÇİNDEKİLER

Arşiv Rejimlerine Karşı Sanatsal Müdahale: Belleğin Politikası.....	1
<i>H. Esra OSKAY</i>	
Thomas Hirschhorn'un Anıtlarında Katılımcılık.....	11
<i>Seniha ÜNAY SELÇUK, Özkan IŞIK</i>	

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

ARŞİV REJİMLERİNE KARŞI SANATSAL MÜDAHALE: BELLEĞİN POLİTİKASI

H. Esra OSKAY¹

1. GİRİŞ

Resmi tarih anlatılarının ve kurumsal arşivlerin seçiciliği unutkanlık ve kolektif hafızanın ardındaki iktidar süreçlerini gösterir. Buna paralel olarak günümüz sanatında bireysel ve kolektif anlatıları geçmişle günümüz arasında köprüler kurarak düşünme eğilimi dikkat çeker. Hal Foster (2004) bu anlamda sanatçıların bir “arşivsel dürtü” içerisinde hareket ettiklerini belirtir. Arşive yönelen ilgi hem arşivin hammaddesi olan belgenin yeniden değerlendirilmesini hem de arşivin kurumsal otoritesinin sorgulanmasını beraberinde getirir. Arşivin nesnellik iddiasının aksine onun iktidarla kurduğu yakın ilişki, unutkanlık ve hatırlama mekanizmalarındaki gerilim içerisinde düşünülür. Zira arşiv sadece muhafaza etmez hem de bastırır. Hangi hikayelerin tarihe mal olacağı hangilerinin susturulacağı arşivin otoriteyle olan ilişkisiyle şekillenir. Günümüz sanatçılarının arşive olan ilgisi hem belleğin yeniden üretimi hem de tarihin politik olarak yeniden yazımı açısından güçlü bir potansiyel taşır. Bu süreçte, arşiv, yalnızca tarihsel belgelerin birikimi değil, aynı zamanda bireylerin ve toplulukların hikayelerinin yeniden anlatılması için bir alan sunmaktadır.

Bu makale, seçili örnekler üzerinden alternatif bir arşiv fikrini gündeme getiren sanatın ifade biçimlerine odaklanır. Nancy Atakan, Gülçin Aksoy ve Nur Koçak’ın arşivsel

¹ Doç.Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, harika.oskay@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6684-4204.

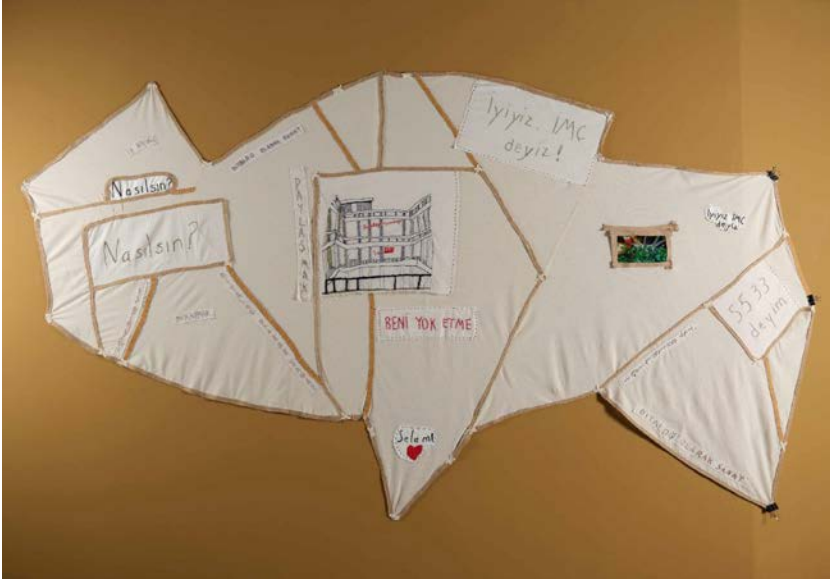
müdahaleleri yalnızca unutulmuş veya dışlanmış hikâyeleri geri çağırarak kalmaz; arşiv rejimlerinin geçmişi tüketme eğilimine karşı direnç üreterek, toplumsal hafızaya yeniden biçim verme arzusuna cisim verirler.

2. ARŞİVİN DIŞINDA KALANLARI YENİDEN SESLENDİRMEK: NANCY ATAKAN'IN BEDENSEL YAZISI

Nancy Atakan çalışmalarında farklı hikayelerin peşinden, kadınların yazgısını yeniden yazmaya niyetlenerek arşivin içine doğru konuşur. Tarihin dışında tutulmuş olanı bu tarihin içine yazmaya çalışırken, resmi öğretinin dışında kalanı, kuşaklar arası iletişimin bedene yerleşen alışkanlığında arar. Atakan sanat pratiğinde özellikle hâkim olan aklının dışında tutularak sessizleştiren kadınların anlatılarını seslendirebilecek yeni bir dil arar. Sven Spieker (2008), 19. yüzyılda akıl dışı varlıklar olarak görülen kadınların arşiv gibi iktidarın kaidelerini tutan bir kurum içerisinde yerini hatırlatırken benzer bir olguya işaret eder Kadınlar ancak kendine söyleneni kâğıda aktarma gibi muhakeme gerektirmeyen işlerde yer bulurlar arşivde. Yazman, katip, sekreter olarak yalnızca kendisine söylenenin kaydını tutar. Ama bu kayıtları muhafaza etmek, organize etmek, buradan yola çıkarak tarihi yazmak erkin ve erkeklerin işidir. Oysa tarih boyunca sırtını akla yaslayan yazı, aslında daha derinlerden bir yerden alır kaynağını: “bedenin derinliklerinden, düşüncenin ardında saklı bir yerden” (Cixous, 2004: 172).

Atakan, bu aklın diline karşı bedende yer eden, ondan kaynaklanan yazının peşine düşer, dokunma duyusunda cisimleşen kadının ifadesini arar. Eril dilin akla sabit kelimelerine dokunulmaz oysa ki. Kendini yazarken, kendinden alınan bedenine dönen kadının yazısını (Cixous, 1976: 880), birbirlerine bağlanan iplerle kumaşa nakşeder. Atakan'ın dikişleri, bir şeyi bir

arada tutmanın değil, bazen ayrıştırmanın da aracı olabileceğini gösterir. Nazlı Pektaş (2025), Atakan'ın pratiğinde, dikişin hafızanın tamamlanamazlığını gösteren bir hamle olarak kullanıldığını belirtir. Parçaları birbirine teğelleyerek birleştirirken, kumaşın yüzeyine iğneyle girip çıkarken hafızanın iniş çıkışlarını ve süreksiz yapısını tekrar eder. Bu anlamda Pektaş dikişin üzerinde gezindiği kumaşın geçmişin kaydını tutan başka türlü belgelerden daha farklı çalıştığının altını çizer. Klasik anlamda belge anı sabitlerken kumaş esnek bir yüzey yaratır: “sürekli değişir, katlanır, formunu kaybeder”.



Nancy Atakan & Can Küçük, Oradan Buraya, bez, nakış, video (3', Kurgu: Dilek Aydın), 2025

Bu anlamda Nancy Atakan'ın “Belgeleme” çalışması, kayda değer görülmeyen hikayelerin isyanını belgelemenin bürokratik ve absürt mantığını sonsuz kere yankılayarak duyurur: “Belgeyi belgeliyorum, Birisi benim belgemi belgeliyor, Belge belgeleniyor, Benim belgem, bir belgeleme bizim belgemizdir, Belge belgelendi”. Resmî kurumlarda varlığımızı ispat etmek için tekrar tekrar çoğalttığımız belgelerin kalabalığı hissedilir burada.

Atakan ise iktidarın araçlarınca sürekli kayıt altında tutulan bir yaşamın dışında durarak, bedeninin hafızasına yaslanarak kayıt tutmaya çalışır.



I am documenting the document.
Someone is documenting my document.
The documentation is being documented.
My document, a documentation, is our document.
The document has been documented.

**Nancy Atakan, “Belgeleme”, Tek Kanallı Video Döngü, 1’,
1994/2012.**

Bir başka türlü kaydın aracı olarak beden, Nancy Atakan için sınıflandırması ve arşivin raflarına sığdırılması mümkün olmayana işaret eder. Arşiv farklı anların kayıtlarını yan yana koyarak sabitleyen ve her seferinde bizi aynı yere taşıyabilen bir yapıysa, beden hafızasını zamanın aksak ritminden alan, katman katman işlenmiş umulmadık bir kaynak olarak karşımıza çıkar. Zamanın akışının resmî belgelerle doğrulayan arşivin peşine düşmektense, dosyalara sığdırılamayan bir ortaklığı merkeze alır.

Toplumsal yargıların ve kuralların içinde dokunmuş ortak bir zemini paylaşan farklı aktörlerin birbirlerine yaklaşan hikayelerini farklı cephelerden seslendirir, zamanın bedene nüfuz eden dağınık izlerini takip etme niyetini dile getirir. Ancak bu takibin sonunda ortaya çıkan rastlantısal buluntular sadece kişisel bir hikâyenin hatlarını ortaya çıkarmaz. Atakan kendi kişisel anlatısına baktıkça, ortak bilinçaltımızı da tetikleyen müşterek bir yaşamın biçimlendirici gücünü görür.

3. POPÜLER KÜLTÜRÜN DEVŞİRME İMGELERİ: NUR KOÇAK

Nur Koçak çalışmalarında bu bahsi geçen ortaklığın şimdiki zamanını biçimlendiren popüler kültürün kaydını tutar. Tuvale tercüme ettiği fotoğrafik görüntülerde, kanıt olduğu kadar yanlış kanıları destekleyen bir belgeleme ve iletişim aracı olarak fotoğrafın söylemi merkezi bir rol oynar. Temsil ettiği şeyin yerine geçebilecek kadar kuvvetli bir hakikat etkisi üreten, inşa ettiği temsillerle bize kendi gerçekliğini dayatan bir ikna aracı olan fotoğrafın kurduğu temsillerle yaşamı biçimlendirme gücü olduğunun farkındadır Koçak. Popüler kültürün imgesel ekonomisi içinde biçimlenen yeni insan doğasına arzularımızın yansıdığı vitrinlerden, kuşe kâğıda basılı dergilerden, sinemanın dünyasından gelen görüntülerden bakar (Ünay, 2021). Yaşam, kameranın lensinden filtrelenen, kitlesel üretimde tekrar tekrar hatırlatılan görüntülerin içinden geçerek Koçak'ın tuvallerine yansır. Dünyayı kameranın objektifinden, objektif bir biçimde belgeleme iddiasındaki fotoğrafın, gerçekliğe bakışımızı biçimlendiren bir görsel dile dönüştüğü noktada kendine ait olmayan imgeleri, reklamlardaki duruşları, nesneleri, bedenleri temellük eder. Tam da bu dünyanın içine batmış bir bakışın içinden izlemeyi, izlediklerinin “yorumsuz bir yorumunu” fotoğrafik gerçekliğin yüzeylerinde göstermeyi tercih eder. Tuvalin yüzeyinde görünen, hali hazırda fotoğrafın ürettiği görüntülerle kadrajlanmış, popüler kültürün kendilik imgeleriyle boyanmış bir yaşamın dünyasıdır.



Nur Koçak, “Kırmızı ve Siyah”, Tuval üzerine akrilik, 162 x 130 cm, 1976, Sanatçının koleksiyonu.

Bu üretim süreci içerisinde popüler kültürün imgelerinin taranması ve biriktirilmesi önemli bir yer tutar Koçak’ın çalışma sürecinde. Aile albümleri, kartpostallar, dergiler, vitrinler ve diğer gündelik imge kaynaklarından yaşama biçim veren imgeleri toplar. Bu noktada sanatçıların üretim süreçlerinin arka planında işleyen, yeni imgelemlere kaynaklık eden başka tür bir arşivleme pratiği göze çarpar. Nur Koçak topladığı görüntüleri doğrudan üretiminin malzemesine dönüştürür örneğin. Tam da bu dünyanın içine batmış bir bakışın içinden izlediklerinin yorumsuz bir yorumunu fotoğrafik gerçekliğin yüzeylerinde göstermeyi tercih eder. Fotoğrafın yüzeyini boyayla tekrar eder, onu katman katman renklerle yeniden oluşturup bütünü yeniden kurar.

4. AŞINDIRMA DENEMELERİ: GÜLÇİN AKSOY

Koçak popüler kültürün görsel kaydını yeniden üretip resmin dili içine taşıırken, Aksoy yeniden üretimin tekrar ederek yerleşikleştiği kuralları ve toplumsalın inşasının altını kazır.

Koçak temsillerin yaşamı biçimlendirme gücünü fotoğrafın hakikat etkisine yaslanarak tartışırken, Aksoy fotoğraf kadar şeffaf ve hakiki görünen dile eğilir. Bu anlamda iki sanatçının çalışmalarında da temsilin biçimlendirici gücü merkezi bir meseledir. Gülçin Aksoy için gündelik olanın dokusu aşındırılarak kazınması gereken bir alandır. Ancak bedenimizle temas eden bu yumuşak örtü aşındığında kurallar, kaideler ve ön kabuller gün yüzüne çıkar.



**Gülçin Aksoy, Aile, 2017, müdahale edilmiş hazır nesne,
55x65x100 cm.**

Aksoy “Aile” isimli çalışmasında yara almış bir gerçekliği onu kaşıyıp kabartarak gösterir, bu dokuyu ısrarla söker. Hakimiyetin sembolü tahtlarla uzaktan akraba bir nesne olarak koltuğun dokuması aşındığında “aile”nin harfleri yüzeye çıkar. Bu hamleyle, muhtemel “baba” koltuğunun tek başına kurduğu tartışmasız zemini aşındırır, tersten dokur. Bütünlüğü bozulmuş

bir dokusu vardır artık bu tahtın. Baba figüründe cisimleşen ataerkil toplumsal doku yara almıştır. Döngüsel bir zamanın, her gün tekrarlanan, imgesiz ve dolanık, parmakların ucunda düğümlenen gündelik kaydını tersten dokur, dokunun altında dille kurulan bir düzeni gösterir. Aksoy için dil ta en başından başlayarak, daha anne, abla, abi derken bir hiyerarşi kurar ve bu dil kadının kendi yazısına ve kendisine kurmaya niyetlendiği yazısına uzaktır. Belki bu yüzden ilk günah bilgiye dair açlığı simgeleyen elmada değil, bu bilgiyi sabitleyen, sınıflayan, sınırlayan yazıdadır (2020). Harflerin etsiz gövdesinde ses bulan kelimeler, Aksoy’un dokumalarında bize temas eder.

Böyle düşünüldüğünde Aksoy’un çalışmaları, tersten dokunan hikayeleri, arşivin dışında kalanlara geri verdiği sesleri, bu seslerin yeniden biçimlendirdiği dili ile arşivin olayları nesnelleştirerek sıralayan dizgesinin dışında kalır. Aksoy’un yüzeyi aşındırarak kazıdığı yazı toplumsalı var eden söylemi açığa çıkarır. Göze aşinalığı nedeniyle gözde kaçan, gündelik jestlere, dile, mimiklere işlemiş bir kaideler ve kurallar dizgesini, bedende arşivlenen toplumsal bilgiyi göstermeye çalışır.

5. SONUÇ

Arşiv, bir kurumsal yapı altında zamanı belgelerle kaydeden ve bu belgeleri muhafaza eden (Ricoeur, 1978: 66) “geleceğin hafızasına emanet etmek için söylenenlerin izlerini kataloglayan bir depo” (Agamben, 1989: 143) olarak kurgulanır. Ancak tarihi biçimlendiren, geçmişe yönelik kurumsal bir kurgu olmanın da ötesinde söyleyebileceklerimizin sınırını, anlatılarımızın ufkunu da belirler (Foucault, 1969). Bu arşive karşı ve arşivin içine doğru söylenen anlatılar aslında neyi ne kadar söyler o halde? Nancy Atakan, kadınların tarihsel olarak dışlanmış hikayelerini yeniden yazma çabasını ifade ederken, Gülçin Aksoy, dokuları aşındırarak geçmişin izlerini gün yüzüne

çıkarma niyetindedir. Her iki sanatçı da belleği ve kimliği sorgulamakta, geçmişin bireysel ve kolektif hafızadaki yansımalarını araştırmaktadır. Aksoy'un aşındırarak kazıdığı ve kazıyarak onarmaya çalıştığı geçmiş, Atakan'ın tarihe not düşülmeyeni belgeleme çabasıyla paralellik gösterir. Her iki sanatçı da geçmişten gelen izlerin bugünkü anlamını sorgular. Atakan, eril dilin hiyerarşisine karşı çıkarak kadınların ifadesini yeniden biçimlendirirken, Nur Koçak popüler kültür imgeleri aracılığıyla bu eril dilin gündelik gerçekliğini sorgular. Koçak'ın çalışmaları, kültürel temsillerin nasıl oluşturulduğunu ve bu temsillerin toplumsal algılar üzerindeki etkisini irdeler. Atakan'ın ataerkinin dışında kalan bir dil arayışı ile Koçak'ın popüler imgeler üzerinden kurduğu anlatı, temsilin doğası üzerine derin bir tartışma açar. Bu bağlamda, Aksoy'un yapıtlarında yüzeylerin aşındırılarak tahrip edilerek ardına geçmeye çalıştığı temsilin yüzeyinin sorgulanması ve yeniden yapılandırılması süreciyle ilişkilendirir. Kurumsal ve muhafazakâr bir yapı olarak arşivden, hâkim ilişki ağlarının ve görünürlük kanallarının gölgesinden uzaklaşan parçalı ama detaylarıyla zengin bir dil kurmayı dener. Sanatçıların pratiklerinde belirginleşen bir başka arşivsel dürtü de ayrı bir katman olarak bu tarih yazımı fikrine eklenir. Toplumsal hafızayı yeniden düzenleme, dışlananları görünür kılma veya temsili bozma arzusu bu çalışmalarda ön plana çıkar. Görüntülerden, nesnelerden, haberlerden, hikayelerden yola çıkarak ilerleyen bir anlatı hattında, arşivden uzaklaşma çabasında, gerçekliğin imgelerine dair ısrarlı bir merakta kendini açığa çıkarır.

KAYNAKÇA

- “A”. (2017). <https://www.zilbermangallery.com/a-e221-tr.htm>.
- Agamben, G. (1989). *Remnants of Auschwitz: The witness and the archive*. New York: Zone Books.
- Aksoy, G. (2020). *Anlatılar Söyleşi Serisi: Gülçin Aksoy*. <https://guncelsanatarsivi.com/anlatilar-soylesi-serisi-gulcin-aksoy/>.
- Cixous, H. (2012). *Birds, Women and Writing*. (editörler) Calarco, M., Atterton, P., & Singer, P. *Animal philosophy: Essential readings in continental thought*. içinde London: Continuum.
- Cixous, H. (1975). The Laugh of the Medusa. *Signs*, Vol. 1, No. 4 (Summer, 1976), ss. 875-893.
- Doane, M.A. (2002). *The emergence of cinematic time: Modernity, contingency, the archive*. Harvard University Press.
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. October , Autumn, 2004, Vol. 110 (Autumn, 2004), ss. 3-22.
- Foster, H.(2016). *Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum*. Koç Yayınları.
- Foucault, M. (1969). *Bilginin Arkeolojisi*. Birey Yayıncılık.
- Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları*. Metis Yayınları.
- Ricoeur, P. (2006). *Archives, Documents, Traces*. (ed.). Charles Merewether. *The Archive*. MIT Press.
- Spieker, S. (2008). *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. Cambridge: MIT Press.
- Ünay, S. (2020). *Anlatılar Söyleşi Serisi: Nur Koçak*. <https://guncelsanatarsivi.com/anlatilar-soylesi-serisi-nur-kocak/>.

THOMAS HIRSCHHORN’UN ANITLARINDA KATILIMCILIK

Seniha ÜNAY SELÇUK¹

Özkan IŞIK²

1. GİRİŞ

Katılımcı sanat, izleyicinin sanatta etkin bir aktöre dönüştüğü bir anlayış olarak 20. yüzyılın başındaki avangard deneyimlerden itibaren gelişmiş, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkili bir çağdaş sanat yönelimi haline gelmiştir. Bu yaklaşım, kimi zaman demokratikleşme ve kolektif üretim vaatleriyle öne çıkarken, kimi zaman da katılımın sınırlarını ve çelişkilerini tartışmaya açmıştır. Thomas Hirschhorn, “ayrıcalıksız kamu” için sanat üretme iddiasıyla bu tartışmalarda önemli bir noktada durmaktadır. Bu çalışmada sanatçının karton, bant, plastik gibi mütevazı malzemelerle inşa ettiği ve felsefi düşünceye adadığı, geleneksel anıt kavrayışını ters yüz ederek geçiciliğe, katılıma ve kolektif deneyime dayalı yeni bir anıtsallık önerdiği Spinoza Anıt’ı (1999), Deleuze Anıt’ı (2000), Bataille Anıt’ı (2002) ve Gramsci Anıt’ı (2013) katılımcılık bağlamında ele alınacaktır.

¹ Doç. Dr. Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, senihaunay@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9851-850X>.

² Arş. Gör. Dr. Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, ozkanisik@duzce.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6610-6607.

2. KATILIMCI SANATA DAİR

Sanatın izleyici, sanatçı ve sanat yapıtına biçtiği geleneksel rollerin yıkılmaya başladığı 20. yüzyıl sanatında dikkat çeken katılımcı sanat; izleyicinin sanat etkinliğine katılımını doğrudan talep eden bir çağdaş sanat biçimidir. “Katılımcı sanatı, sanatın anlamı, toplumdaki işlevi ve sanatçının uğraşının özel niteliği hakkındaki yaygın varsayımlara doğrudan bir meydan okumadır” (Heartney, 2008: 412). Katılımcı sanat, izleyicinin yapıtla karşılaşmasında yalnızca zihinsel süreci değil, fiziksel süreci de dikkate alır. Brian O’Doherty’nin belirttiği üzere, modernist galeri düzeninde izleyici genellikle edilgen, şaşkınlığını gizlemeye çalışan ve yapıt karşısında hizaya giren pasif bir figür olarak konumlanır (2010: 57–58). Katılımcı sanatla birlikte ise bu izleyici, aktif, işbirlikçi, eşlikçi, ortak üretici, davetli ve sonuçlandırıcı rollerini üstlenebilir. Bu tarafıyla izleyici sanatçının yapıt üzerindeki hakimiyetini paylaştığı bir özneye dönüşür, sanatçının yapıtın tek yaratıcısı olma fikrini önemsizleştirir.

Katılımcı sanatın kökenleri sanatın ne olduğu ve özgünlük tartışmalarının yoğun olduğu, özellikle burjuva karşıtı bir tutum benimseyen 20. yüzyılın ilk yarısındaki akım ve ekollere dayanır. Claire Bishop’a (2017) göre katılımcılık, 20. yüzyıl başındaki iki farklı damar üzerinden izlenebilir: Bir yanda 1921 Paris “Dada Sezonu” kapsamında halkı etkinliklere katan geziler ve düzmece duruşmalar gibi bozguncu ve müdahaleci pratikler; diğer yanda ise 1920’deki Sovyet kitle gösterileri ve “Kışlık Saray’ın Ele Geçirilmesi” gibi binlerce kişinin kolektif yaratıcılıkla dahil olduğu, toplumu dönüştürmeyi amaçlayan teatral etkinlikler. Bununla birlikte katılımcı sanatın 20. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla happeningler, performans, fluksus, beden sanatı gibi ekol ve yönelimlerde görünürlüğü artmıştır. Allan Kaprow’un sanat ile hayatın sınırlarını ortadan kaldırmak için düzenlediği happeningleri, Joseph Beuys’un sanatı insan düşüncesi ve eylemi

olarak tanımladığı performansları, John Cage'in izleyicilerin uğultularından oluşturduğu “yapıtsız sanatı”, Lygia Clark ve Helio Oiticica'nın izleyicinin beden ve duygularıyla katıldığı çalışmaları, Yoko Ono'nun sanatçının izleyici ile mesafesini daraltan performansları, Marina Abramoviç'in izleyicinin müdahalesi ile bedenin sınırlarını zorlayan performansları, Felix Gonzalez-Torres'in eserin fiziksel varlığını değiştirmesi için izleyiciyi davet ettiği şeker tepeleri, Rirkrit Tiravanija'nın gündelik eylemleri sanatsal bir jest olarak sunarken izleyici ile sosyal ilişkilere alan açan davetleri, Antony Gormley'in izleyiciyi kendi bedensel varlığı ve mekânla ilişkiye sokarak sanatı kişisel deneyime ve fiziksel farkındalığa dönüştürdüğü yapıtları, Sarkis'in izleyiciye diyalog alanı açan çalışmaları, Olafur Eliasson'un izleyici üzerinde ezici bir güce dönüşen ancak izleyiciye de aktif bir alan açan çalışmaları gibi sayısız örnek gösterilebilir.

20. yüzyıl boyunca toplumsal ve tarihsel zeminin değişimi katılımcı sanatta yer alan katılımcının kimliğini de farklı biçimlerde değiştirmiştir. Kalabalıktan (1910'lar), kitlelere (1920); halktan (1960 ve 70'ler), dışlananlara (1980'ler); cemaatten (1990'lar) günümüzdeki sosyal ağlar ve reality şovlardaki gönüllülere uzanan bir izleyici kimliği oluşmuştur. İzleyici, avangard sanatçıya karşı rol talep eden konumdan, sanatçının düzenlediği deneyimlere katılmaya gönüllü olana ve hatta kimi zaman ortak üretici konumuna geçen bir figüre dönüşmüştür. Bu dönüşüm, bir yandan izleyicinin etkinliğinin ve failliğinin arttığı olumlu bir hikâye olarak okunabilir; diğer yandan sanatçının iradesine gönüllü tabiiyetin ve ücretsiz emeğin çoğaldığı, bedenin hizmet ekonomisinin bir parçası haline geldiği bir süreç olarak da değerlendirilebilir (Bishop, 2015).

Dave Beech'e (2019) göreyse katılımcılık sanatın sahip olduğu tarihsel ve toplumsal anlayış karşısında makul bir alternatif gibi görünse de aslında karşıtlığı nötrleştirir. Bu

nedenle, her durumda içerilmenin dışlanmaktan daha iyi olduğu varsayımına kapılmamak gerekir. Rahatsız edici bir sanat etkinliğinde katılımcı olmaya atfedilen değer tersine dönebilir ve utanç faturası seyirciden çok katılımcıya kesilebilir. Sanatta katılımcılığın daimî teşviki sanatın da her zaman iyi bir şey olduğu varsayımını gerektirir.

Katılımcı sanatlar, sanat eserinin fiziksel veya kavramsal gerçekleştirilmesinde ve algılanmasında izleyicinin veya seyircinin rolüne vurgu yapılan İlişkisel Estetik de dahil olmak üzere bir dizi sanat uygulamasını ifade eder (IMMA, t.y.). Nicolas Bourriaud (2005) 1998’de yayımladığı kitabı “İlişkisel Estetik”te ilişkisel estetiği, sanat yapıtlarının değerinin ya da anlamının, onların betimlediği, ürettiği ya da zemin hazırladığı insanlar arası ilişkilere göre değerlendirilmesi gerektiği şeklinde açıklar. Sanatı, izleyiciyi bir araya getiren, geçici topluluklar ve sosyalleşme alanları kuran bir pratik olarak görür. Ona göre ilişkisel sanat “izleyen-manipule eden kişi tarafından yeniden harekete geçirilecek birimler öbeği”dir (akt. Foster, 2017).

3. THOMAS HIRSCHHORN’UN ANITLARI

Katılımcı sanat izleyici, sanatçı, yapıt arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeye zemin oluşturur. Katılımcı sanat kimi zaman bireysel bir özgürleşmeyi kimi zaman kolektif bir yaratıcılığı ortaya koyar. Bu bağlamda en etkili örneklerden biri Thomas Hirschhorn’un toplumsal katılıma dayalı anıt projeleridir. Onun pratiği yalnızca izleyiciyi sürece dahil etmez aynı zamanda sanatın demokratikleşmesi, felsefi düşüncenin kamusal alanda görünür kılınması ve toplumsal ilişkiler üzerine düşünülmesi gibi geniş bir çerçeve çizer.

Çalışmalarında koli bandı, karton, alüminyum folyo, pleksi, ahşap gibi ucuz, erişilebilir ve gelip geçici, “ne olduğuna dair herhangi bir açıklama gerektirmeyen” (Hirschhorn, 2024)

malzemeler kullanır. Hirschhorn'un genellikle sökölüp takılabilir, geçici nitelikte ve kulübe ya da pavyonu andıran heykellerinde, sanatçının uzmanlık gerektiren tekniklerden bilinçli olarak uzak durduğu; el işçiliğini ya da yapıtın değeri için ambalaj olarak işlev görür (Gingeras, 2004). Bu onun Foster'ın (2017) "kapitalist çöp sepeti" diye ifade ettiği bugünle yüzleşme sürecine işaret eder. Hirschhorn ötekiyle yüzleşmek, bugünün kapitalist düzeninde uzlaşmak ister.

Hirschhorn sanat dünyasına dahil olduğu ilk günden beri kendi deyimiyle "ayrıcalıksız kamu" ya yönelik işler üretir (Simpson, 2018). Onun pratiğı ilişkisel estetiğı dayalı iyicil bir topluluk hayal eden sanatçıların aksine, faaliyetinin yol arkadaşlığı kadar düşmanlıkla da sonuçlanacağına dayanır (Foster, 2017:109).

Geleneksel anıt fikrini alt üst eden Spinoza anıtı (1999), Deleuze anıtı (2000), Bataille anıtı (2002) ve Gramsci anıtı (2013) adlarını sanatçının en sevdiği felsefecilerden alır. Gelip geçici malzemeler ile inşaa ettiği anıtları, ulusal kahramanları temsil eden bir otorite yerine düşünce ve felsefeyi temsil eder. İzleyiciye mesafe ile yaklaşan ve saygı duyulması gereken bir kaide üzerinde izleyiciyi pasifleştirmek yerine izleyiciyi aktif hale getirir. Geleneksel anıtın sonsuzluk ve kalıcılık kaygısı yerine bir süre sonra yıkılır, zamanda kendisine sınırlı bir yer edinir. Hirschhorn'a (2024) göre asıl yıkılması gereken anıtlar, tiranları, diktatörleri ve baskıcıları yücelten ya da başlangıçta olağanüstü görülüp sonradan haklı gösterilemeyecek hale gelen şiddet eylemlerini anan anıtlardır. Sanatçının kendi ifadesiyle, onun sanatsal yaklaşımı yalnızca sevgiyle dikilen bir anıtın yıkılsa bile kalıcı olabileceğı fikrine dayanır. Onun anıtları sonuçlanmış bir iş yerine sürece yayılır.

Spinoza Anıtı, Amsterdam’da genel ev bölgesinde bölgede yaşayan bir kişiyle birlikte inşaa edilir. Bu derme çatma anıt, diğer anıtlar gibi insanların sosyal güvencesizliğini, sosyo-politik durumunu ortaya koyan yerlerde gerçekleştirilir. Anıtları yüceleştiren bir kaide yerine zeminde, izleyicinin göz hizasında yer alır. Kendi deyimiyle izleyiciyi korkutan ya da üzerlerinde otorite sağlayan sanat eserlerinden nefret eden Hirschhorn (2004) için bu sergilemenin önemli bir nokta olduğu söylenebilir.



Görsel 1. Thomas Hirschhorn, “Spinoza Anıtı”, Amsterdam, Hollanda, 1999

Delueze Anıtı, 2000 yılında Kuzey Afrikalı göçmenlerin çoğunlukta olduğu Avignon’da, orada yaşayan insanlarla birlikte üretilir. Kütüphane, Delueze heykeli, Delueze anısına bir sunak ve bir felsefe taşından oluşur. Anıt projelerinden ikincisi olan bu anıt sergi esnasında kütüphaneden çalınan video kayıtları nedeniyle bu bölümün anlamını yitirmesine dayanarak erkenden sökülür. Hirschhorn (2000) bunun üzerine anıtın sürekli değişen yapısında daimî olarak süreci takip etmediği için yeni prensipler geliştirir. Buna göre “Oluş ve Üretim” (Hirschhorn, 2018) prensipleri yapıtın üretiminden yıkımına kadar sürekli alanda bulunmayı gerektirir.



Thomas Hirschhorn, “Deleuze Anıtı”, Avignon, Fransa, 2000

Deleuze Anıtı’ndan arda kalan deneyimle Battalie Anıtı 2002 yılında Almanya Kassel’de Türklerin yaşadığı bir mahallede Documenta 11 kapsamında gerçekleşir. Proje, filozof Georges Bataille’a adanmış olup, Hirschhorn’un “ayrıcalıksız kamu”ya yönelik sanatsal yaklaşımının en bilinen örneklerinden biridir. İnşaa sürecine mahalleden 20-30 kişi katılır. Yerleştirmede bar, Kütüphane, Tv Stüdyosu, Saat heykeli gibi bölümler yer alır. Okuma alanlarında Battalie’nin metinleri okunur, tartışmalar yapılır, yemekler yenir. Gündelik yaşamın olağan akışında Hirschhorn’un anıtı geleneksel bağlamının çok ötesinde bir birliktelik alanına dönüşür. Tv stüdyolarında Friedrich Wöhler konutlarından gençler 10’ar dakikalık raporlar sunarlar, kendileri, sorunları ve fikirleri hakkında konuşurlar. Böylece Hirschhorn’un anıtı demokratik katılıma açık, herkesin kendini dilediğince ifade edebildiği bir özgürlük alanına dönüşür. Sanat sadece sanatçılarla ve profesyonellerce yapılan ayrıcalıklı bir alandan çıkarak katılımcılığın belirleyici olduğu, rollerin paylaşıldığı eşit; kamusal alanın dinamiklerini ortaya koyan,

bölgenin sosyo-politik, sosyo-ekonomik durumunu açık eden politik bir alana dönüşür.



Thomas Hirschhorn, “Bataille Anıtı”, Kassel, Almanya, 2002

Gramsci Anıtı ise 2013 yılında New York’un Bronx bölgesindeki Forest Houses sosyal konutlarında 15 mahalle sakiniyle 35 günde inşaa edilir, İtalyan düşünür Antonio Gramsci’ye adanır. Burası Hirschhorn’un bir buçuk yılda dokuz kez New York’u ziyaret ederek karar verdiği bir konumdur. Bu anlamda sanatçının saha araştırmaları sürecin önemli bir adımını oluşturur. Konutlar, görmezden gelinen, kültürel ve sanatsal imkânlara erişimi kısıtlı, düşük gelirli aileler için yapılmıştır. Bu tercih Hirschhorn’un sanatında önemli bir yerde olan güvencesiz kavramını açık eder. Hirschhorn, başlarda çalışmalarının güvensiz halleri ve sınırlı sürelerini ifade eden *precarious* (güvencesiz, kırılgan) kelimesini zamanla insanların içinde bulunduğu zor durumun adı olarak kullanılır. Bu anlamda güvencesiz kelimesi hem etik hem de siyasi sorumluluk taşır (Foster, 2017: 105-107).

Gramsci Anıtı, kütüphane, internet odası, radyo istasyonu, çocuk atölyesi, tiyatro alanı gibi alanlar içerir. Burada herkesin sesi çıktığı, kendini ve koşullarını konuşabildiği, gündelik hayata ve felsefeye yönelik tartışmaların olduğu bir açık oturum gibidir. Sanat yapıtının kalıcı varlığını göz ardı eden yapısıyla anıt sergi

sonunda mahalle sakinleri ile 12 günde sökülür, “Gramsci Anıtı, temsil ettiklerinin yanı sıra “bir nesne de olduğu” fiziksel halden, sadece bir anı olduğu “nesnesizlik” haline” (Hirschhorn, 2018) geçiş yapar.



Thomas Hirschhorn, “Gramsci Anıtı”, Forest Houses sosyal konutları, Bronx, New York, 2013

Hirschhorn’un anıtları, izleyiciyi güçlendiren, demokratik alanlar açan, ses olan bir platform olarak toplumsal eşitsizlikleri görünür kılar. Ancak Dave Beech’in (2019) de belirttiği gibi bu yaklaşımın her zaman olumlu sonuçlar doğuracağı varsayımı problemli olabilir. Bu bağlamda Hirschhorn’un bölünmeye değil çoğulluğa işaret eden “paylaşımsız eser sahipliği” savı bu konuda fikir verebilir. Hirschhorn’a (2018) göre yapıtın sorumluluğu onda olsa da üretilme aşmasında yer alan başka bir katılımcı da yapıtın sahibi olduğunu iddia edebilir. Görünürde sanatçının iyi niyetle ortaya konan eşit ve demokratikliği vurgulayan bu savı her zaman geçerli olamaz. Zira bu durumun katılımcının beyanının ötesine geçmesi çok mümkün değildir. Katılımcılar sürecin vazgeçilmez bir parçası olsalar da sanatın dolaşıma girdiği piyasada ve tarihsel süreçte bu söylem görünmez olabilir. Nihayetinde yapıt Hirschhorn’un adıyla tarihselleşir ve literatüre girer. Bu katılımcı sanatın demokratikleşme vaadi ile toz pembe

olmayan sanat tarihinin sanatçı merkezli işleyişini de ortaya koyar.

4. SONUÇ

Katılımcı sanat, izleyiciyi pasif konumundan çıkararak onu sürecin aktif bir öznesi haline getiren, sanat ile yaşam arasındaki sınırları dönüştüren bir yaklaşım olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Thomas Hirschhorn, sanatını “ayrıcalıksız kamu” için üretme iddiasıyla, katılımcılığın güncel ve eleştirel örneklerini sunar. Onun geçici, mütevazı malzemelerle inşa ettiği Bataille, Spinoza, Deleuze ve Gramsci Anıtları, yalnızca felsefi düşünceye adanmış mekânlar değil, aynı zamanda toplumsal karşılaşmaların ve kolektif üretimlerin yaşandığı demokratik alanlardır. Hirschhorn’un pratiği, anıt kavramını kalıcılık ve otoriteye dayalı geleneksel biçiminden koparıp kırılabilirlik, süreç ve katılım ekseninde yeniden tanımlar. Böylece sanat, yalnızca estetik bir nesne değil, toplumsal ilişkilerin ve düşünsel tartışmaların üretildiği bir alan haline gelir. Hirschhorn’un anıtları, katılımcı sanatın sunduğu olanakları görünür kılarken aynı zamanda sanatın politik ve felsefi işlevine dair güçlü bir alan açar. Anıtlar katılımcılığın vaad ettiği demokratikleşmeyi, izleyiciyi dönüştürmeyi başarsa da anıtların geçiciliği felsefeyi gündelik hayata taşıyan sürecin sürdürülebilirliğini ne kadar sağlar? Tabiki Hirschhorn’un böyle iyicil bir sanat ve uzlaşma söylemi yok ancak bunu düşünmek katılımcı sanatın vaadlerini tartışmaya da zemin oluşturur.

KAYNAKÇA

- Beech, D. (2019, Ocak 31). Sanatta ve politikada katılımcılık. (A. Boren, Çev.)
- Bishop, C. (2015, Ekim 1). Katılımcı sanatın açmazları. (E. Gen, Çev.)
- Bishop, C. (2017). Üretici olarak seyirci. (A. Boren, Çev.)
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Foster, H. (2017). *Yeni kötü günler*. İstanbul: Koç Üniversitesi yayınları.
- Gingeras, A. (2004). Interview with Alison Gigeras for Phaidon. (T. Hirschhorn, Röportaj Yapan)
- Heartney, E. (2008). *Sanat & bugün*. İstanbul: Akbank.
- Hirschhorn, T. (2000). “*Deleuze-Anıtı*”nın (2000) sonu. Ağustos 2025 tarihinde Thomas Hirschhorn: <https://www.thomashirschhorn.com/a-propos-de-la-fin-du-deleuze-monument/> adresinden alındı
- Hirschhorn, T. (2004). Interview with Alison Gigeras for Phaidon. (A. Gingeras, Röportaj Yapan)
- Hirschhorn, T. (2018, Temmuz 4). Thomas Hirschhorn: Gramsci Anıtı da tüm anıtlar gibi sonsuzluğa adandı. (V. Simpson, Röportaj Yapan) Ek Eleştirel Kültür.
- Hirschhorn, T. (tarih yok). *Model for a monument (2024)*. Ağustos 2025 tarihinde Thomas Hirschhorn: <https://www.thomashirschhorn.com/model-for-a-monument-2024-eng/> adresinden alındı.
- IMMA. (tarih yok). *Participatory and Relational Art*. İmma: <https://imma.ie/what-is-art/series-1-1970-now/participatory-and-relational-art/> adresinden alındı.

Simpson, V. (2018, Temmuz 4). Thomas Hirschhorn: Gramsci Anıtı da tüm anıtlar gibi sonsuzluğa adandı.

Wilson, M. (2015). *Çağdaş sanat nasıl okunur 21. yüzyıl sanatını yaşamak*. Hayal Perest.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: www.thomashirschhorn.com

Görsel 2: www.thomashirschhorn.com

Görsel 3: www.thomashirschhorn.com

Görsel 4: www.thomashirschhorn.com

GÜNCEL SANATTA ANIMSAMA BİÇİMLERİ

yaz
yayınları

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com