T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
Sanatta Yeterlik Tezi

GÜNÜMÜZ DOĞU AVRUPA SANATINDA HAKİKAT VE ÜTOPYA TARTIŞMALARI

Hazırlayan
Ezgi YAKIN

Danışman
Dr. Ögr. Üyesi Borga KANTÜRK

İzmir / 2024

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum "Günümüz *Doğu Avrupa Sanatında Hakikat ve Ütopya Tartışmaları"* adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih
……/……/2024
Ezgi YAKIN
İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../...../..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik öğrencisi Ezgi YAKIN'ın "**Günümüz Doğu Avrupa Sanatında Hakikat ve Ütopya Tartışmaları**" konulu tezini incelemiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat .....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÜYE ÜYE

ÖZET

1990'lar, alternatif toplumsal ve siyasal inşaların çöktüğü ve küresel bağlamda neoliberal ekonominin varlık gösterdiği bir değişim süreci başlatır. Bu süreç, sadece somut olarak bir değişim göstergesi değildir. Aynı zamanda bu süreç düşünsel olarak da modern dünyanın argümanlarının çürütüldüğü ve eleştirel bir bakışın çeşitlendiği bir dönemi kapsar. Bu sebeple 'hakikat' modern bilincin tarif ettiği biçimiyle akılcı, bilimsel ve evrensel olma iddiasından uzaklaşmaya başlar. Hakikat yerini yoruma dayalı, inanç ve kanaatlerin ön planda olduğu ve duygusal temelden beslenen öznel hakikatlere bırakır.

Hayal edilen bir toplumsal düzen tasarısı olan ütopya, yeni ve ideal bir toplulukla şekillenen bir yaşam inşası içerir. Geçmişin felsefi ve edebi yorumları, siyasi ve toplumsal inşaları, sanatsal yenilikleri ve icraları hakikat ve ütopyanın günümüzdeki tartışmalarını oluştururlar. Tarihsel sürecin yüklediği anlamlar birbiriyle ilişkili şekilde felsefi, siyasi ve sanatsal bağlamlarıyla hakikat ve ütopyaya olumlu ve olumsuz yeni tanımlamalar getirmiştir.

Bu çalışma reel ütopyaya dayalı bir rejimi (sosyalist rejim) yaşayan ve sonrasında bu ütopyanın toplumsal ve bireysel çöküşünü deneyimleyen Doğu Avrupa sanatçılarının, kendi hakikat biçimlerini sanatsal üretimlerine nasıl yansıttıklarını araştırmak amacıyla hazırlanmıştır. Tez içerisinde Doğu Avrupalı sanatçıların sanatsal pratiklerinin yanı sıra bölge üzerine çalışan sanat tarihçilerinin, araştırmacıların ve küratörlerinin yaklaşımları bu doğrultuda ele alınacaktır. Hakikat ve ütopya kavramlarını, sanatçı örnekleri eşliğinde günümüz dünyası aciliyetleri olan ekonomik, siyasal ve ekolojik krizleri de gündemine alacak şekilde incelemek ve yorumlamak hedeflenmiştir.

Anahtar kelimeler: Ütopya, hakikat, Doğu Avrupa Sanatı, kendini tarihselleştirme, radikal hayalgücü.

ABSTRACT

The 1990s initiated a process of change which alternative social and political constructions collapsed, and neoliberal economy emerged on global context. This process is not just a concrete change process. At the same time this process also covers a period in which the arguments of the modern world are refuted, and a critical perspective diversified. For his reason, 'truth', as defined by modern consciousness, begins to move away from its claim to be rational, scientific and universal. 'Truth' gives way to subjective truths that are based on interpretation, where beliefs and opinions come to the fore and that are nourished by an emotional basis.

Utopia, which is an imagined social order project, is a life construction shaped by a new and ideal community, philosophical and literary interpretations, political and social constructions, artistic innovations and performances of the past, constitute today's discussions of truth and utopia. The meanings of the historical process have brought new positive and negative definitions to truth and utopia in their interrelated philosophical, political and artistic contexts.

This work aimed to investigate how Eastern European artists, who lived in a regime based on real utopia (socialist regime) and experienced its societal and individual collapse, reflected their own forms of truth in their artistic practices. In this thesis, the artistic practices of Eastern European artists as well as the approaches of the art historians, researchers and curators working on this region will be discussed accordingly. It is aimed to examine and interpret the imagination possibilities that can relate to the truth and utopia approaching through the emergencies of the age (economical, political and ecological crises) in today's conditions, with examples of the artist.

Key Words: Utopia, truth, Eastern European art, self-historicization, radical imagination.

ÖNSÖZ

Günümüz perspektifiyle hakikat ve ütopya üzerine çalışmak, zorlu tarafları olan fakat hem akademik hem de sanatçı kariyerime önemli kazanımlar sağlayan bir süreçti. İçinde bulunduğumuz koşullar gereği, gerçeği kavramanın ve kendi hakikatini ortaya koymanın zorlaştığı günümüzde, radikal değişime ve özgün yaratıcılığa dair alternatif bir tahayyül geliştirmek üzerine; umut, gelecek, hayalgücü gibi arzu ve hüsran içinde ilişki kurduğumuz kavramlar üzerine Doğu Avrupalı sanatçıları incelemek ve yorumlamak bazı sorularıma yeni sorular, bazı cevaplarıma çok daha derin ve farklı cevaplar ekledi.

Tezin bağlamından hareketle, Slovakya'nın Kosice şehrindeki Kair Sanatçı Rezidansı'nda sanatsal üretimlerim için bulunduğum, Polonya ve Macaristan'a araştırmalarım için ziyaret ettiğim süreçte edindiğim deneyimden ve tez amacıyla yoğun okumalarımdan hareketle Doğu Avrupa Sanatı, üzerine çalışabilecek çok zengin bir alan sunmakta. Uzun bir araştırma ve yazma sürecinden geçtiğim bu tez yolculuğuna birlikte başladığım, heyecanımı ve merakımı destekleyen eski danışman hocam Prof. Mümtaz Sağlam'a, araştırma alanın kapsamına ve perspektifine dair değerli katkılar sunma konusunda eşlik eden Prof. Gülay Sağlam ve Prof. Dr. Simber Rana Atay'a teşekkür ederim. Uzun çalışma temposu sonucu dağıldığım bir noktada danışmanlığımı devralan, yaklaşımımda bir yön çizmeme, özgün yorumumu katmama imkân veren ve çalışmamı tamamlamam konusunda bana cesaret veren değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Borga Kantürk'e teşekkür ederim. Tez izleme komitesinde bulunan Prof. Dr. A. Feyzi Korur ve Doç. Gökçen Ergür hocalarıma süreçteki destekleri ve yorumları konusunda teşekkür ederim. Bu zorlu süreçte teze ve kendime ilişkin inancımı tazeleyen, yorulduğumda omuz veren, sevgi ve emek veren değerli arkadaşlarım Şeyma Güzelaydın, Halil İbrahim Yıldırım, Pınar Mutlu Boztepe, Aykut Çerezcioğlu'na, her zaman yanımda hissettiren ve destek olan aileme ve canım kedim Jodo'ya teşekkür ederim.

Ezgi YAKIN

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ ii

TUTANAK iii

ÖZET iv

ABSTRACT v

ÖNSÖZ vi

RESİMLER LİSTESİ ix

GİRİŞ 1

1. BÖLÜM

POST-SOSYALİST ORTAMDA HAKİKAT ARAYIŞI VE ÜTOPYA

1.1. Günümüzde Özne Tartışmaları 9

1.2. Hakikat Sorunu 23

1.2.1. Hakikati Söylemek 32

1.3. Hakikat ve Ütopya 41

1.3.1. Bloch ve Benjamin'in yaklaşımında ütopya 51

2. BÖLÜM

1990 SONRASI AVRUPA SANATINDA ESKİ DOĞU (FORMER EAST): ZAMAN İNŞASI

2.1. Avrupa Kıtasında Öteki Olarak Doğu 62

2.2. Sanatsal Bir Strateji Olarak Geçmişi Yeniden İnşa etmek 76

2.2.1. Tarih ve Deneyim Arasında Hikâye Anlatıcısı 83

2.2.2. Yerel Tarihsel Anlatıların Yeniden İnşası 93

2.3. Doğu Avrupa Sanatında Geleceğe Nostaljiyle Bakmak 104

3. BÖLÜM

GÜNÜMÜZ DOĞU AVRUPA SANATINDA BİÇİMSEL KAVRAYIŞ VE ÜTOPİK İMGELEM

3.1. Sakatlanmış Formlar ve Harabe Bakış 126

3.2. Olgulardan İmajlara Değişimler 130

3.3. İktidar İlişkilerinde Bedenin Sınırlarını ve Formlarını Yeniden Düşünmek . 134

3.4. Sürdürülebilirlik ve Kolektif Onarılma 142

SONUÇ 150

KAYNAKÇA 154

ÖZGEÇMİŞ

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1- Milan Stilinovic,'"An artist who cannot speak english is no artist", yapay ipek üzerine akrilik, 140 x 420 cm, 1992 …….....69

Resim 2 - Pawel Althamer, "Cosmonaut 1", video, 21'28'', 1995……..70

Resim 3- Roman Ondak, "SK Parking", 2001…….73

Resim 4- Miroslaw Balka, "memory place*"* sergi görüntüsü, White Cube Galeri, 2018…….87

Resim 5- Miroslaw Balka, **"**How it is*"*, Tate Modern Londra, 2009-2010…….89

Resim 6- Goshka Macuga, "The Letter", Ed: 2+1 AP, Halı, 370 x 1132 cm, 2011…….92

Resim 7- Artpool kolektif (György Galatia, Guglielme Achille) "Homage to Vera Muhina", 1980…….94

Resim 8- KwieKulik, The Monument Without a Passport (Police), , mürekkep-jet baskı, 35 3/8 × 25 5/8', 1978/2016……96

Resim 9- SubReal**,** "5 Suitcases" vintage baskı, 270x250 cm, 1996…….99

Resim 10- Katazyna Kobro, **"**Spatial Composition-9", çelik ve yağlıboya, 35 x 15.5 x 19 cm, 1933…….114

Resim 11- Tamás Hencze, "Dynamic-Structure-3", 70x50cm, 1969……115

Resim 12- Lazlo Moholy-Nagy, 28,64 x 49cm, kağıt kolaj, sprey boya, 1926……...116

Resim 13- Hugo Demartini, "Space Demonstration" (etkinlik kaydı), 1968…….117

Resim 14- Karel Malich, "landscape IV", 1973-74……118

Resim 15- Stanislav Kolibal, "Fall", 1967, fotoğraf: Martin Polak…….…..118

Resim 16- Vaclav Bostik, "Blue for Jan Palach" 1969…….120

Resim 17- Geta Bratescu, "Magnetii in Oras (Magnets in the City)", 50 x 209.7 cm, fotomontaj, vinil metin, 1974……121

Resim 18- Endre Tot, "Zero Demonstration, Viersen", fotoğraf, jelatin gümüş baskı, 500 x 595 mm, 1981……..122

Resim 19- Lia Perjovschi, "The universe", 2010……...123

Resim 20- Monika Sosnowska, "1: 1", 52. Venedik Bienali, 2007……128

Resim 21- Monika Sosnowska**,** Stairway", Herzliya Museum of Contemporary Art, Israel, 2010……...129

Resim 22- Wilhem Sasnal, **"**Shoah (Forest)", tuval üzerine yağlıboya, 45 x 45 cm, 2003……...131

Resim 23- Wilhem Sasnal, "Mościce", Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 140 cm, 2005.....132

Resim 24- Eva Kotatkova, "House Arrest", 2009……136

Resim 25- Eva Kotatkova, "Education Model", 2013……...137

Resim 26- Eva Kotatkova, "Sit straight", 2008……137

Resim 27- Eva Kotatkova, "Asylum", 2013……..138

Resim 28- Eva Kotatkova, "Empatiyi Yeniden Kurma Makinesi", 2019…….140

Resim 29- Tamas Kaszas, "Shanty Tower", 2014 …….144

Resim 30- Tamas Kaszas, "Ersatz Utopia", Galerie Krinzinger, Viyana, 2014 ……...145

Resim 31- Tamas Kaszas, "Propaganda Barricade", 2003 ……146

GİRİŞ

Yirmibirinci yüzyılın ilk çeyreğini neredeyse geride bıraktığımız günümüzde hakikat ve ütopya üzerine gelişen tartışmalar çerçevesinde Doğu Avrupa sanatını incelemek bazı katmanları değerlendirmeyi göze almayı gerektirmektedir. Bir önceki yüzyılın siyasal ve toplumsal hatırası ütopyanın olmadığı bir geleceği emanet etmiş, kapitalizmin hüküm sürdüğü küresel bir dünyada gölgede kalan, dolaşımda olmayan, negatif nitelendirmelerle değerlendirilen Doğu Avrupa sanatı kalıplaşmış görüşlerle yüzleşmeye ve kendi hakikatini ifade etmeye yoğun bir çaba göstermiştir. Yeni dinamiklerle karşı karşıya kalan bölgedeki sanatçıların deneyimleyen rolü, geçmişi kavramaya ve değişen şartlarda kendini konumlandırmaya yöneltmektedir. Bu durum özneye, ideolojik sistemlere, geçmiş ve geleceğe farklı perspektiften bakılan zamansal bir kırılmaya denk gelir. Değişim, reel sosyalizmin çöküşüyle meydana gelen ütopyanın neyi temsil ettiği ve nasıl değerlendirileceğiyle ilgili neoliberal dünyanın domine ettiği düşünsel bir kulvarda izlemektedir. Sanat ise hem ütopik imgelem açısından hem de siyasal ütopyanın yarattığı etki açısından değişimin izlerini açıkça göreceğimiz bir mesafededir.

Ütopya olgusuna bir edebi tür olarak ilk 1516 tarihinde Thomas More'un Ütopya (Utopia) eserinde rastlanmaktadır. Bu eserde kullanılan kelimenin anlamı, aslında olmayan yerin hayali mekân ve zamanda inşa edilmesidir. Kurgusal olarak olmayan yere, yani hiçbir yere dair, yaşanan dünyaya alternatif hayali bir yer betimlenmektedir. İnsanın içinde yaşadığı dünyaya karşı tatminsizliği daha iyi toplumsal örgütlenme ideali kurgulamasına olanak tanır. Ütopya toplumsal bir program içermesiyle birlikte sanatsal yönüyle öznel kaygıların ve arzuların yine öznel imgelem aracılığıyla oluşturulduğu bir kulvardan ilerler. Yani bu nedenle tek başına toplumsal ve siyasal ütopyacı teorilerin toplumu değiştirmek için öne sürdüğü idealin projelendirme alanı değildir. Edebi veya sanatsal ütopya, genel ilkeler gerçekleştiğinde amaçlanan gelecek koşullarının yaratılacağı gibi bir iddia taşımaz. Aksine, daha iyi bir toplumsal örgütlenme aramasına rağmen geleceği düşleyen kişinin özgün yorumuyla karşı karşıyayızdır. Kuşkusuz ütopyayı oluşturan yaratıcı öznenin içinde bulunduğu dünyadaki radikal düşünceler imgelemini etkileyecektir fakat ütopyaya yeni toplumsal kuruluşun ideolojik düzenini

tasvir etmek ve uygulama yöntemi geliştirmek gibi bir misyon yüklenemez. Ancak sanat-ütopya ilişkisinde yaşanan zamana ve özellikle geleceğe dair inanç, arzu, umut-umutsuzluk ve fantezi geliştirmek; içinde belirli etik ve ideolojik perspektif sunmaktadır.

Öte yandan Aydınlanma fikriyle birlikte gelişen ütopya modernizmin bilimsel ve teknolojik gelişimine, ilerlemeci tavrına olan inançtan beslenir. Geleceğin iyi toplumunu burada arama gayreti göze çarpar. 19. yüzyılın çeşitli siyasi ütopyaları ve 20. yüzyılda toplumsal ve entellektüel dünyanın katalizörü olan Sosyalist ütopyacı düşünce, topluma eleştirel ve devrimci bir pozisyondan bakmasına rağmen modernist motivasyonla hareket eder. 20. yüzyılın sonunda somut siyasi ütopyaların eşitlik, özgürlük vaatlerinin yerini baskı ve yabancılaşmanın alması bu rejimlerin tramvatik sonlarını ve yeni küresel neoliberal süreci hazırlar. Dolayısıyla iyi toplum idealine olan inancın azaldığı ve geleceği şekillendirme çabalarının olumsuz sonuçlarının görüldüğü bu çağın getirisi yeni hakikat rejimlerini doğurmaktadır.

1970'lerden beri tartışılan modern öznenin düşünce ve eylemleri sonucunda oluşan dünyanın özgür ve eşitlikçi bir idealde olmadığı aksine yıkım, şiddet ve ayrışmaya sebep olması ile ilgili eleştiriler söz konusudur. Alternatifsiz bir dünya üzerinde 'hakikatin' de inşası, benzer tartışma ve eleştirilerin odağı haline gelir. Ütopya ve hakikat bir üst anlatı olarak görülüp, geçmiş ve günümüz bu perspektifle değerlendirilmeye başlanır. Dolayısıyla Marksist yaklaşımla öznenin devrimci eylemsel gücü alaşağı edilerek, bu inşaya dair tüm unsurlar tartışmaya açık hale gelmektedir. Buradan da öznellik ve yeni özneleşme süreçleri üzerinden ilerleyen neoliberal bir bağlam devreye girer. Bu bağlam içinde öznenin 'girişimci, rekabetçi ve kırılgan' bir pozisyon almasıyla karşılaşılır. Modern siyasal örgütlenmelerin ve geleceğe yönelik ütopik hareketlerin kitleselliği yerine bireycilik ve çokluk (multitude) gibi tanımlamalar öne çıkar. Çalışma - Birinci Bölümünde görüleceği üzere- modern öznenin tarihsel süreçteki tartışmalara konu olan pozisyonu ve 'yeni özneleşme' kavramı üzerine düşünerek konuya eğilir. Burada aynı zamanda neoliberal politikalar ve ekonomi doğrultusunda emek, sosyal katılım ve iletişim yollarının özneye siyasal bir aktör olma konumu kazandırıp kazandırmadığı sorgulanmaktadır. Aynı zamanda neoliberal öznede içinde bulunduğu koşulların yarattığı psiko-sosyal etkilere de değinilmektedir.

Hakikatin bilgi, iktidar ve etikle şekillendiği modern dünyada öznenin inşası da bu unsurlardan kaçamaz. Reel sosyalizmin çöküşü tarihsel belleğin yeniden sorgulanmasına, kimlik arayışına ve yeni sosyal, ekonomik, siyasi ve kültürel dönüşümlerin değerlendirilmesine neden olmaktadır. Bu durum nesnel gerçekliğin tartışıldığı, tanıklığın, anlatısal gerçekliğin gündeme geldiği süreçler doğurmaktadır. Günümüz dünyasında öznenin kendini var etme biçimi geçmişi algılamasını ve deneyimini tarif edecek özgün bağlamları incelemeye teşvik eder. Anti-hümanist eleştirinin getirisi olarak öznenin kendilik kurma girişimiyle birlikte gerçekle temasını araştırmak düşsel manzarasını anlamlandırmak için bir güzergâh olanağı verir. Bu durum, hakikatle ilgili düşünüşte günümüzü etki altına alan hakikat sonrası (post-truth) ve hafıza sonrası (post-memory) gibi kurgusal semptomları da tartışmaya açmaktadır. Hakikate ilişkin bilimsellik, akılcılık üzerinden elde edilen evrensel bilginin gerçeği yansıtmayacağı ve bir üst anlatı oluşturduğu, bir iktidar dili inşa ettiği postmodern eleştiri perspektifiyle metinde tartışılmaktadır. Belirsizlik ve hakikatin göreceliği bireyselleşen dünyada anlamsal boşluğu dolduracak ve bir aidiyet bağı kuracak anlatı öğelerini sahiplenmeyi ve bu anlatıları üretmeyi beraberinde getirir. Günümüzde post-truth, yani hakikat sonrası süreç, inanca ve kanaatlere dayalı bir hakikat iddiasını ortaya serer. Gerçeğe dayalı bilginin nesnelliği ve olgulara göre bunu değerlendirmek yerine duyguların yönlendirmesiyle açığa çıkan, algıda çarpık ilişkilenmelere sebep olan ve bazı çıkar grupları tarafından hızla manipüle edilen bir yorumsallığı ön plana getirir.

Günümüz hakikat ve ütopya tartışmalarını ele alırken Doğu Avrupa ülkelerinin çoğunluğunun sosyalist rejimle yönetilmesi ve bu nedenle 1989 tarihine kadar bölgenin Doğu Bloğu olarak anılması, toplumsal teoriden doğan ütopik projenin sonuçlarını incelemek için geniş kaynak sunar. Rejimlerin teker teker yıkılması sonucunda bölgede yaşayan sanatçılar yaşadıkları süreci çalışmalarına aktarma fırsatı bulurlar. Değişen politik ve ekonomik koşullar gereği sosyalist hafıza ile neoliberal akış arasındaki ilişki post-kolonyal inceleme yöntemleriyle gündeme taşınmaktadır. Sanat üretiminin geçmişteki bölgesel olarak yalıtılmış hali yerine küresel ölçekte dolaşımda olması, kültür sanat alanında tanımlayıcı kalıpları kimin ürettiği ve sunduğu gerçeğiyle birlikte tezde yerini bulmaktadır.

Bu doğrultuda 1989 sonrası Doğu Avrupa sanatındaki reel ütopyanın çöküşüyle oluşan günümüze dair paradoksların sanata yansımasını incelemek hedeflenmektedir. Sanatçıların çalışmalarına 'iyi bir yer', 'hiçbir yer' ve 'karanlık ve kötü bir yer' tasviriyle ilişkili ütopya/ distopyanın şimdinin gerçekliğiyle kurduğu tematik ilişki üzerinden yaklaşmak mümkündür.

Esasında eski sosyalist ülkelerin rejim farklılıkları (eski Yugoslavya'nın Sovyet sosyalizmi dışında kalması ve diğer ülkelerin bu etkiyle yönetilmesi gibi) bazı üretim pratiklerinin sürecini, çeşitliliğini ve referanslarını farklı kılar. Bu nedenle Eski Yugoslavya ülkelerine (Sırbistan, Slovenya, Hırvatistan, Bosna-Hersek, Arnavutluk, Kosova, Karadağ, Makedonya) ve rejim değişikliği öncesi Sovyetler Birliği sınırları içinde kalan ülkelere (Baltık ülkeleri, Ukrayna, Moldova, Beyaz Rusya, Güney Kafkasya ülkeleri) sosyalist süreçteki yönetimsel çerçevede toplumsal ve kültürel yapılarındaki farklılıklarından dolayı bu araştırmanın içinde spot biçimde yer verilmemektedir. Diğer bir neden ise 1989 sonrası Sovyetlerden ayrılan özellikle Baltık ülkelerinin Nordik perspektifle ekonomik ve kültürel uyum içinde oluşları gösterilebilir (Bishop, 2018: 68). Bu sebeple çalışma sahası daraltılacak şekilde tezde sosyalist rejim sürecinde Sovyetler Birliği etkisinde kalan Orta-Doğu Avrupa önceleyen bir alanda araştırmalar, örnekler ve yorumlar yapılmıştır.

Bu çalışma, sosyalist rejimlerin, yani reel ütopyaların yıkıldıktan sonraki süreci Doğu Avrupa coğrafyası üzerinden sanatsal üretimleri örnekleyerek inceler. Tezin öncelikle özne tartışmaları üzerinden ilerlemesinin sebebi, söz konusu coğrafyada 1990'larda gerçekleşen rejim değişikliğinin, küresel anlamda neoliberal siyasi ve ekonomik ortamın oluşmasını ve bu yolla, bir paradigma değişikliğini beraberinde getirmesiyle ilgilidir. Ayrıca hem çağın politik ikliminden etkilenmesi ve bölgenin değişen koşullarını deneyimlemesi hem de üretimlerinde doğrudan ve dolaylı olarak bu unsurları dahil etmesi sebebiyle sanatçılar bu özne tartışmalarına dahil olurlar.

Elinizdeki çalışmada, kapitalizmin alternatifsiz olduğu dünya koşullarında, elli yıla yakın sosyalist rejimle yönetilen Doğu Avrupa bölgesinin kendisini kapitalist ulus devlet olarak var etmesinin hakikat sorununa bağlı olarak nasıl bir kimlik sorunu

oluşturduğu anlaşılmaya çalışılacaktır. Bu anlamda Birinci Bölüm, Doğu Avrupa'dan çok genel olarak çağın düşünsel iklimini anlamaya çalışır. İkinci bölümde ise Doğu Avrupa özeline, birinci bölümün izleği üzerinden yaklaşılır ve Doğu Avrupa'nın Avrupa kıtasında öteki olarak konumlanışı ve sanatçı özne olarak kendini küresel sanat ortamında göstermesinin arka planı, bölgenin sanat tarihçileri ve eleştirmenleri dikkate alınarak anlamaya çalışılır. Tezin yaklaşımını yönlendiren bu minvaldeki arka plan, birçoğu Türkçe'ye çevrilmemiş kaynakların taraması ile ortaya konmuştur.

Birinci bölümün 'Hakikat Sorunu' başlığı, modernist argümanlarla inşa edilen hakikatin postmodern eleştiri sonucu epistemolojik ve etik ilişki içindeki nesnel gerçeklikle bağını koparmasını konu alır. Evrensel bir doğrunun ortadan kalkması ile farklı kimlik biçimlerinin temsilleri gündeme gelirken, kolektif hakikatin ne olduğu, kolektif etik değerlerin nerede aranacağı da bir problem haline gelir. Bunun cevabı 'Hakikati Söylemek' başlığında değinmek üzere Fransız düşünür Michel Foucault'nun yaklaşımda aranır. Yazarın parrhesia kavramı ve 'kendilik' tanımlaması ile gelişen etik alan üzerine bir inceleme söz konusudur. Foucault hakikati söylemek durumunu sorunsallaştırarak hem Antik Yunan'daki ele alınış tarzını derinlemesine araştırır hem de buna çağdaş bir yorum katar. Hakikatin kim tarafından, ne şekilde, hangi koşullarda ve neden gerçekleşeceğine dair soruları ortaya atar. Ama bunlara doğrudan cevaplar vermez. Parrhesia'yı ele alırken temel unsur olan retorikten kaçınma probleminin sanat alanında nasıl karşılık bulabileceği tezin ilgilendiği açıdır. Sanatsal ifade sorunun hakikati söyleme iddiasıyla kesişmeleri ve ayrışmalarının içerdiği bu kısımda sanat alanı merkeze yerleştirilir. Burada dikkat çeken sorulardan bir tanesi toplumsal ve siyasal eleştiri temelinde sanat alanındaki didaktik ve muğlaklık, hakikati söylemek argümanıyla nasıl temas etmektedir? Sanatın dolaylı aktarımı, benzetmelerle dolu ifade gücü parrhesia ile çatışacağı için buna farklı bir dilsel strateji kurgulamak gerektiği de bu tezde savunulmaktadır.

'Hakikat ve Ütopya' başlığı altında öznenin ve hakikatin istikrarsız şekilde tekil bir inşadan koparılmış, ayrılmış, bozulmuş ortamında ütopik tahayyül mümkün mü sorusu sorulur. Ütopya günümüz şartlarında ortak hayalgücünün, yani ütopik imgelemin olmamasının getirdiği sorunlar ile karamsar ve distopik bir hale gelen aciliyetler

(ekonomik krizler, siyasi krizler, ekolojik krizler) üzerinden incelenir. Bu doğrultuda kolektif ütopik bir imgelem kurulabilir mi, ya da buna dair izler nerede aranabilir sorularını cevaplamak için iki yazara başvurulmaktadır: Ernst Bloch ve Walter Benjamin. Alman felsefeci ve yazar Ernst Bloch bütün felsefi düşüncesini umut ve ütopya üzerine kurar. Ancak ütopik bir program sunmak yerine ütopyayı varoluşsal bir yere taşıyan, hayal etmeyi ve gelecekle ilgili bireysel ve kolektif bir arzu/dürtü ile "henüz bilincine varılmayan" üzerine düşünmeyi öneren bir yaklaşım sunar. Bloch'un ideolojik bakışı her ne kadar Marksizm'e dayansa da düşüncelerini belli bir ideal kurmadan ifade eder ve özneyi daha yaratıcı bir yere konumlandırır. Alman düşünür Walter Benjamin ise ilerlemeci tarih anlayışına eleştirel bir görüşle geçmişin telafisini günümüz koşullarında arayarak ancak bu yolla devrimsel bir pozisyon alınabileceğini savunur. Radikal değişim gelecekte değil, geçmişe ait olan fakat ilksel formunu kaybetmiş dil, nesne ve imgelerin hakikatini günümüzde ortaya sermesiyle mümkündür. İki düşünürün açtığı perspektif geçmiş, şimdi ve gelecek üzerine hakikat ve ütopya temelinde Doğu Avrupa sanatına bakmak için kılavuzluk eder.

Tezin odağını oluşturan Doğu Avrupa bölgesinin ideolojik olarak bir siyasal ütopya geçmişinin olması ve bunun çöküşünün somut olarak yaşanması, ardından 1990 sonrası kapitalist dünyaya entegrasyonu hakikat ve ütopya ilişkisini deneyimden gelen kavrayışla sanatsal bağlamda tartışmaya imkân vermektedir. İkinci bölüm, Doğu Avrupa bölgesi üzerine Eski Doğu tanımını kullanarak geçmiş ve günümüze ilişkin bir kavrayış geliştirir. Bu bölümün araştırma konularından biri; Doğu coğrafyasının geçmişten gelen başta az gelişmiş olmak üzere, Avrupa değerlerinden uzak nitelikler ve yakıştırmalarla lanse edilmesi başka bir deyişle, 'Avrupa kıtasında öteki' pozisyonu ve bunun geçiş sürecinde küresel sanat ortamına yansımalarıdır. Bu unsurları ise Doğu Avrupa sanatı araştırma sergilerinde ve bölge sanatçılarının sanat üretimlerinde arar. Postkolonyal kuramın eleştirel görüşünün açtığı alanı değerlendirerek öteki tartışmalarında somut işaretler sunan Doğu Avrupa'nın siyasal, toplumsal ve ekonomik değişiminin sanat mecrasındaki ve sanatçı öznelerdeki tesiri dikkate alınmıştır. Yeni düzene ilişkin kendine yer tayin etmedeki zorlukların sanatsal ifadede karşılık bulduğu 1990'lar ve 2000'ler ironiyle gelen bir sorgulamaya imkân sağlamaktadır.

Sosyalist rejimlerin yıkılmasıyla geçmişin yeniden inşa edildiği süreç, Doğu Avrupa sanatının ilgi odağındadır. Geçmişin incelenmesinde günümüzde karşılık bulan yerel anlatıların inşasının sanatçılar ve sanat üreticileri açısından kendilik kaygısıyla oluşması söz konusudur. Fakat aynı zamanda küreselleşme ve ulus devlet ile gelişen yeni politik ve toplumsal atmosferden etkilenen bir zamansal inşa da meydana gelmektedir. Tarih-deneyim-anlatı ilişkisi, bireysel ve kolektif biçimde yerelin tarihsel içerikleriyle sanatsal üretimlerde işlenir. Doğrudan ve dolaylı aktarımlarla sanat pratiklerine yansıyan bu ilişkide duyusal ve kavramsal estetik tercihler dikkat çekmektedir. Yerel tarihsel anlatılar sanatsal dokümantasyon temelinde ilerleyen bir yöntem sunarken Doğu Avrupa'ya ilişkin arşivsel verilerin sanatsal bir strateji olarak farklı bağlamlarda kullanılması dikkat çeken diğer bir unsurdur. Bu yöndeki sanatsal içerik ve yöntemlere Benjamin'in 'alegori' ve 'koleksiyonculuk' kavramlarıyla bir çerçeve kazandırmak amaçlanmıştır. Ayrıca İkinci Bölümde arşiv odaklı araştırmalar ve pratiklere uygun şekilde geliştirilen kavramsal bir tanımlama olarak 'kendini tarihselleştirme' (self-historicization) bağlamında kolektif hareket eden sanat grubu, kolektifi ve müze örnekleri değerlendirilecektir. Son olarak bu bölümde zamansal inşa doğrultusunda kapitalist ve ulus devlet modeline geçmiş bölgenin siyasal ve toplumsal ikliminde ulusal bir kimlik kazanmak için nostaljinin ve ostaljinin etken olduğu anlatı yöntemlerinin nasıl ve ne şekilde sahiplenildiği ele alınacaktır. Bu doğrultuda sergi örnekleri incelenecektir.

Üçüncü bölüm ise günümüz Doğu Avrupa sanatından dört sanatçı örneğini merkeze almaktadır. Bu sanatçıların bölgenin neo-avangard sanat geçmişinden aldığı referanslar, biçim ve içerikteki ortaklıklar ve değişkenler incelenmektedir. Sanatçıların pratiklerinde ilgilendikleri konular hakikat ve ütopya üzerine gelişen tezin kavramsal çerçevesiyle ve bölgeye has dinamiklerini kapsayan bağlamıyla kesişmeler gösterecek şekilde değerlendirilecektir. Bu sanatçıların üretimlerine bugünün hakikatine zemin kazandıran ekonomik, siyasal ve ekolojik problemlerin yansımaları ve ütopik imgelem ve radikal hayalgücünün olasılıkları üzerinden yaklaşılmaktadır.

1. BÖLÜM
POST-SOSYALİST ORTAMDA HAKİKAT ARAYIŞI VE ÜTOPYA

1. BÖLÜM

POST-SOSYALİST ORTAMDA HAKİKAT ARAYIŞI VE ÜTOPYA

1.1. Günümüzde Özne Tartışmaları

Günümüz koşullarında özne üzerine gelişen tartışmalar farklı bağlamlarda ve çağın aciliyetleriyle gündeme gelen kimi kavramlarla sürmektedir. Özne veya öznellik, bilgi ve kültür çerçevesinde 1970'lerle başlayan postmodern eleştirinin yankıları ve çatışmaları ile ele alınmıştır. Günümüzde ise neoliberal ekonomik ve siyasal sürecin bir parçası olarak yeniden değerlendirilmektedir. Bu tartışmaların diğer bir boyutu ise değişime olan ihtiyacın yansıması olarak yeni bir özneleşme imkânının sorgulanmasıdır. Yirminci yüzyılda yaşanan toplumsal değişimin hızlı ve yıkıcı sonuçları öznenin kurucu rolünü tartışmaya açmış ve eylemlerinin neden olduğu siyasal, toplumsal ve ekolojik problemler sebebiyle yarattığı idealist anlatılar tersyüz edilmiştir. Bu durum sadece özneye yüklenen olay ve olguların başat aktörü olma konumunu değiştirmemiş, aynı zamanda gelecekle ilgili oluşturulan insanlık için iyi bir yaşam tanımına ilişkin ütopyalara eleştirel ve mesafeli bir bakış yaratmıştır. Dolayısıyla kitlesel bir ütopya fikrine mesafeli yaklaşılırken ve bireysel arzu ve hedeflerin neoliberal sistemin krizleri içinde öne çıktığı bir süreç yaşanmaktadır.

Modernizmin coşkuyla ve endişeyle harmanlanan yeni dünya görüşü, yaratıcı ve çarpıcı düşünce ve olayların yoğunluğuyla 20. yüzyılı derinden etkilemiştir. 19. yüzyılın öncü edebiyatçıları, düşünürleri ve sanatçıları açısından geleneğin yerine yaşamın dinamik koşullarından beslenen ve bu deneyimden hareketle geleceği hedefleyen yeni bir dünya görüşünün çeşitli ifadeleri ortaya çıkmıştır. Ekonomik ve sosyal gelişmelerin hızlı ve geçmişle çatışmalı ilerleyişi modern özneyi "büyük bir değer boşluğunun ve yokluğunun, öte yandan da göze çarpar bir imkanlar bolluğunun tam ortasında" bırakmıştır (Berman, 2014: 36). Nietzsche için Tanrı'nın ölümüyle tanımlanan bu yokluk ya da boşluk, geleneksel bilgi ve inanç yapılarının yıkılması sonucu modern özneyi anlamsızlık karşısında eylemde bulunmaya itmiştir. Değişimin keskin oluşu modern insanı içinde bulunduğu durumu aşma yolunda geleceğe yönlendirmiş ve bu doğrultudaki

ilerlemeye bağlı hedefler, olumlu ve anlamlı bir yaşam düzenini oluşturmanın yöntemi haline gelmiştir. Marshall Berman "Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor" adını taşıyan kitabında modernizmin "yarının ve yarından sonrasının insanı" olarak yeni bir insan kavrayışı kazandırdığından bahsetmektedir: "bugüne karşı koyarak modern insanların içinde yaşadıkları zorluklardan çıkış yolu bulmak için duydukları yeni değerleri yaratacak cesaret ve imgeleme sahip olacaktır bu yeni insan" (2014: 38).

Modern yeni insan içinde bulunduğu çalkantılı sürece bir yol tayin edebilmesi için eleştirel, akılcı ve yaratıcı olma edimiyle hareket etmektedir. Ancak bu sayede gelecek, zorlukların telafi edilebileceği imkanlar sunar. Bu imkanları oluşturacak olan yine modern öznenin devrimci olarak aktif rolüdür. Özellikle Marksist yaklaşımda gelecek öngörüsünün koşulu, daha iyi değerler çerçevesindeki bir yaşam için değişimi sağlayan insan gruplarının eylemselliğinde yatmaktadır. Ancak üretim araçları üreticilerin elinde olursa toplumsal ilişkilerin kökten değiştiği eşit ve özgür bir yaşam olabileceği fikri bireyi, kitlelerin bir parçası kılmakta çoğul bir amaç için ortak eylemselliğin itici gücü olmaya teşvik etmektedir. Sürekli devrimi savunan bu görüş çerçevesinde bireylerin alması gereken pozisyon şu şekilde açıklanmaktadır:

> "Modern insanlar değişimi arzulamayı öğrenmek, kişisel ve toplumsal hayatlarında değişikliğe açık olmaktan öte, onu pozitif anlamda istemek, aktif olarak peşinde koşmak ve ona uymak zorundalar. Gerçek ya da fantazileşmiş bir geçmişin 'yerleşik, donuk ilişkileri'ne nostaljik göz yaşları dökmek yerine hareketlilikten haz duymayı, yenilenme peşinde koşmayı; yaşam koşulları ve diğer insanlarla ilişkilerinde ileriye, gelecekteki gelişmelere bakmayı öğrenmek zorundadır" (Berman, 2014: 136).

İlerlemeciliğe dair benimsenen tarihsel anlayış, modern özneye gelişim için geleneksel öğeler taşıyan geçmişe bağlanmak yerine geleceği inşa etmek için aktif biçimde yeniliği benimsemeyi salık vermektedir. Bu devrimci ve yenilikçi misyon siyasi düzende ise iktidarın kendi konumunu pekiştirmesi ve sürekliliğini arttırması adına dizginlenmiş ve manipüle edilmiştir. İdealize edilen gelecekte erişilecek büyük ütopya için yaşanan zamanda bazı fedakarlıkların yapılması gerekmektedir. Bireyleri harekete geçiren ve yaratıcı tasarılar oluşturulmasını sağlayan ütopik arzu, pratikte kitlelerin yararına hareket etmek için ikinci plana itilmiştir. Bu durum Bolşevik rejiminin hem kitlelerin (ütopyacılar, avangardistler gibi) devrimci geleceği arzulamasında rol oynayıp

hem de bunu tarihsel zorunluluklar gerekçesiyle sınırlandırması ve yönlendirmesi, zamansal anlatının süreklilik içinde tek yön çizmesine ve diğer yaklaşımların indirgenmesine veya dışarıda bırakılmasına neden olmuştur (Buck-Morss, 2004: 57). Bu tarihsel anlatıda alternatif söylemlerin, yaratıcı ve eleştirel üretimlerin öne çıkmaması modern özneye baştan atfedilen bu özelliklerin farklı kabuller çerçevesinde mümkün olduğunu gösterir niteliktedir.

Modernizm tek bir örnekle açıklanmayacak kadar çeşitlikte sorgulamaların, gelgitlerin, çelişkilerin, derin kopuşların, büyük hedeflerin ve trajedilerin olduğu bir zamanı kapsamaktadır. Karşıtlıklardan beslenen görüşler coşkunun ve hayal kırıklığının etkisiyle türlü biçimde ifade yolu bulmuştur. Kutuplaşmaların, keskin ayrımların ortaya çıkması siyasal ve estetik olarak hızlı ve etkili pek çok yaklaşımı ortaya serer. Fakat ana hatlarıyla modernist görüş akılcı, bilimsel ve teknolojik yeniliğe dikkat çeken ve bunu bütün insanlığın kabullenmesi gereken evrensel bir doğru olarak benimseyen bir özneyi üretmektedir. Doğa karşısında zayıf kalan insanlığın bilimsel gelişmeler sayesinde hakimiyet kurması, toplumsal örgütlenmeyi rasyonaliteyle oluşturması, evrensel olarak kabul edilecek hukuksal ve etik normların geliştirilmesi modernizmin temelini meydana getirmektedir (Harvey, 2012: 25). Modern özne, gelişmişlik düzeyi olarak Batının değerlerinin seçildiği bir standartlaşmayla ele alınmakta yani ilerlemenin ancak Batının normlarıyla mümkün olduğu bir donanımla tanımlanmaktadır. Başka bir deyişle Avrupa uygarlığının ve kültürünün öncü pozisyonu ve merkeziyetçi tutumu, başka coğrafyaları değerlendirme ve değiştirme gücünü elinde bulunduran sömürüye açık hiyerarşik bir düzenin kurulmasına neden olmaktadır. Modernist yazarlardan Horkheimer ve Adorno'nun Aydınlanmanın Diyalektiği'inde (2014) geçen görüşlerinden referansla modernizmde akılcılığın insanlık üzerinde bir baskı mekanizması yarattığı ve iktidar kurma yolu sağladığı eleştirileri gündeme gelmiştir.

Modernizmin temelinde yatan Aydınlanmacı görüş her ne kadar eleştirel bir perspektif yaratarak yerleşik olanın sorgulanmasıyla tanımlansa da iktidarını kurduğunda kendi hakikatini dayatan biçimde faaliyet göstermektedir (Somay, 2022: 49). Öznenin özgür ve aktif nitelikleri bu koşullara göre programlanmış ve özgün arzu ve hayalleri yerine bu niteliklere erişmekle ilgili bir gelecek tahayyülü öne çıkmıştır. Bu süreçte

bireylerin ifade yollarının içinde yaşadıkları değişimi anlamlandırmak için çok çeşitlikte seyretmesi ve farklı perspektiflerin oluşması mümkündür. Fakat bu karmaşanın ana izleği "birleşik bir temel gerçeklik"te bütünleşmektedir. Liberal ideolojinin hüküm sürdüğü coğrafyalarda "temeldeki tekil gerçekliğin ve onun 'sonsuz varlığı'nın" tezahürleri açıkça kesinlik oluşturmazken Lenin'in önderliğindeki sosyalist ideolojide bunun zıttı, belirlenmiş bir görüş öne çıkmıştır (Harvey, 2012: 44). Bu doğrultuda iktidar yapıları farklı ideolojiden ve tutumdan oluşsa da üst akıl biçiminde tarif edebileceğimiz kriterler sebebiyle bir analoji kurmak mümkün görünmektedir. Modern düşünceyle zemin kazanan bu siyasal yapıların öznenin kendine ait tercihlerini, arzu ve hayallerini belirli bir görüşün sunduğu imkanların ve gelecek ütopyalarının derinden etkilediğini söylemek yanlış olmaz.

Yazar Susan Buck-Morss sosyalizmin özgür ve eşit toplum ve kapitalizmin demokratik ve refah toplum olarak kitlelere sunduğu ütopya vaatlerinin hüsranla sonuçlanmasını, iki ideolojinin de temelinde yatan modernist görüşün farklı tezahürleri olarak yorumlar:

> "Kitle egemenliği rüyası milliyetçi dünya savaşlarına ve devrimci teröre yol açtı. Sınai bolluk rüyası, hem insan emeğini hem de doğal ortamları sömüren küresel sistemler inşa edilmesini teşvik etti. Kitlelere kültür rüyası, modernliğin şiddetini estetize eden ve bu şiddetin kurbanlarını uyuşturan türlü türlü rüya efekti yarattı" (Buck- Morss, 2004: 9).

Buck- Morss'un ifadesiyle rüya alemleri, gelecekte nihai olarak kazanılacak mutlu insan yaşamıyla ilgili farklı yöntemler sunarken diğer yandan yaşanan zamanın bu uğurda bir güç ilişkisiyle planlandığı ve insanlığı olumsuz sonuçlara sürükleyen modeller ortaya koyarlar. Bu iki kutuptaki gelecekte arzulanan ütopya hedefleri ile ilişkili motivasyon biçimlerinin benzer olduğu düşünülebilir: Modern toplumun bu yolda ilerleyebilmesi için üretim araçlarını geliştirmesi, endüstriyel yapıyı son teknolojiyle donatarak üretimi seri hale getirmesi gerekmektedir. Toplumun yararına akılcı biçimde oluşturulacak üretim ve kullanım araçları insanın dünyaya hakimiyeti ve düzeni için katalizör görevi üstlenmektedir. Mimariden gündelik hayatın kullanım nesnelerine, güzel sanatlardan şiire makine, 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın ortalarına kadar olumlu bir model ve ilham kaynağı olmuştur. Fütüristlerle başlayan makineleşmeyle gelecek yeni

dünyaya dair tutku, yerini mekanik ilişkilerde insani duyarlılığın yansıtılmamasından duyulan siyasal hayal kırıklığına bırakmıştır (Berman, 2014: 41). Bu süreçte kültürün gelişmesi bu yapıya duyulan güvenin imkanlarından faydalanılan Bauhaus, Le Corbusier vb. tarzı sanatsal üretimleri doğurduğu gibi birbirinden kopuk biçimde dada, sürrealizm, dışavurumculukta gördüğümüz bu görüşe karşı mesafeli, eleştirel ve yıkıcı bakış açıları da kazandırmıştır.

Sanayileşmenin getirdiği endüstriyel ilerleme sayesinde insan, bu örgütlenmiş üretim sistemindeki rolü ile bazı toplumsal roller üstlenmektedir. Yani üretim ilişkilerinin değişimi, bilgi ve kültürün de bu doğrultuda dönüştüğü alışkanlıkların, taleplerin ve arzuların yönlendirilmesinde etkin olmuştur. Kapitalist üretimde yeni bir işçi tanımı ortaya çıkar ve fordist üretim sistemi ışığında insanların sosyal ve sınıfsal bağları dahilinde (veya bunu kategorize ederek) yaşam tarzlarında neye ihtiyaç duyup neyi arzu edecekleri planlanır. Bu yolla "emekgücünün sermaye birikiminin amaçları uğruna disiplin altına alınması" (Harvey, 2012: 145) mümkün hale gelir. Disiplin ve denetim, devletin sınırları dahilinde halk üzerinde üretim ilişkilerinin planlanması ve sosyal düzende sürdürülmesi için işlevsel olmuştur fakat uygulanırken özgürlük fikri tamamen dışlanmaz, bu fikre bir düzen tesis edilir. Üretim bandıyla uyumlu ve tek düze çalışma pratiği kitlelere sosyal devlet anlayışıyla düzenli bir mesai saati, gelir ve sosyal güvence kazandırmıştır. Bu sayede ürünün zengin bir çeşitlilikle ulaşılabilir olduğu, bireylerin çalışarak güvence altında olduğu ve belirli yaşam standartlarını kazanabileceği bolluk ve refah içindeki yaşantı vaadi ortaya serilmiştir. Sosyalist üretimde ise Batı'ya kıyasla geç sanayileşme sürecinde kitlesel üretimin standartlaşması yani "makine olarak-insan kültü" nihai gelecek için ayırt edici bir öneme sahiptir (Buck- Morss, 2004: 119). Bu rejimin teorikte ve pratikte "insanlığın kurtuluşu ve özgürleşmenin öznesi" olarak işçi sınıfını belirlemesi (Harvey, 2012: 28) üretilen değerin eşit olarak paylaşıldığı türde bir endüstriyel gelişmeye ne kadar önem verdiğinin göstergesidir. Fabrikalar yaşamın kültürel ve düşünsel üretiminde temel bir kaynak olarak görülmektedir. Düşünürler fabrikadaki üretim sürecinin sunduğu toplumsal ilişkinin kitleleri özgürleştiren rolüne odaklanmalı, sanatçılar bu bağlamda toplumun çıkarına hizmet edecek şekilde öncü pozisyon almalı ve bu düzenin estetize edileceği bir dili benimsemelidir.

İki kutuplu dünyada reel ütopyaların çöküşü kitleleri olumlu anlamda ileriye taşıyacak iktisadi, toplumsal ve düşünsel argümanların pratikteki başarısızlıkla sonuçlanmasıyla açığa çıkar. Postmodern eleştiride, ilerlemeciliğin özneyi özgürleşme yerine kategorilerle sınırlandırdığı görüşü hakimdir. Ancak bu konuya değinmeden önce ekonomik değişimlerin günümüze doğru gelirken yön verdiği bazı siyasi kırılmaları ele almak gerekir.

Refah devleti fikrinin 1970'lerle birlikte çöküşü, fiziki çabayla gelen maddi üretime dayalı ekonomiyi, teknoloji ve bilişim imkanlarıyla Ali Artun'un (2014) işaret ettiği gibi finansa dayalı hale getirir. Bu değişimle; "İş hayatı artık, endüstriyel üretim dönemindeki gibi bir gelecek, bir tarih ve bir kimlik anlamına gelmez" (Artun, 2014: 15). Margaret Thatcher'ın ve Ronald Regan'ın 1979'da kolektivite yerine bireyciliği savunan siyasi ve ekonomik tutumu yeni bir düzenin habercisi sayılır (Rossi, 2018: 126). Neoliberalizm ile ekonomi politiğin değişmesi büyümeye bağlı gelirin birikimiyle sunulan eğitim, sağlık ve barınma gibi sosyal hakların ve istihdamın yerini serbest piyasa kuralarının işlediği bireysel kalkınmaya, değişken, süreksiz ve tanımsız iş yükümlülüklerine bırakmıştır.

Sosyalizmle yönetilen ülkelerde ise insani ihtiyaçları karşılamak üzere üretici güçler desteklenirken özgürlükleri kısıtlayan idari yöntemler ve durgunlaşan ekonomik modelin sürdürülemez hale gelmesi, 1989 yılından itibaren birkaç sene içinde rejimin sonunu hazırlamıştır. Doğu Bloku olarak tarif edilen Orta ve Doğu Avrupa'yla başlayan bu dalga Sovyetler Birliğinin dağılmasıyla neticelenmiştir. Sosyalist reel ütopyanın çökmesiyle açığa çıkan; Sovyet modeli özelinde, insanların bireysel olarak bu ideolojik anlayışı benimsemesinde engel teşkil eden faktörü Michael Lebowitz (2014) şu şekilde açıklar: "Demokratik ve işbirlikçi bir üretimden, sosyalist bir sivil toplumdan yoksun olması ve elle tutulur bir bürokratik düzene sahip olması nedeniyle Reel Sosyalizm daha iyi bir dünya kurabilecek insanlar yaratmadı" (2014:18). Kitlelerin üretimde ve örgütlenmede söz sahibi olmaktan uzaklaştırılması bunun yerine merkezi yapıyı koruyan ve devletin bir uzantısı olarak çalışan bürokratların genel işleyiş hakkında karar verici konumunda olması öznelerin ideolojik aidiyetini zayıflatmıştır. Eski sosyalist ülkeler hızla kapitalist yapıya geçiş yaparak neoliberal ekonomik pazara eklemlenirler.

Bu değişimle gelinen nokta, kitlelerin ihtiyaçlarını ve yaşamını olumlu yönde etkilediği iddiasıyla devlet aracılığıyla uygulanan politikaların ikinci plana itilip (veya tamamen rafa kaldırılıp) küresel çapta sermayenin hüküm sürmesidir. Buck-Morss'a kulak verirsek 21. yüzyılın başında gelinen durumu şu şekilde yorumlar: "Küresel sermaye tarafından örgütlenen ve sanayi üretiminin, bu sefer de kitlelerin refahına kayıtsız kalarak ve siyasi kısıtlamalarla ketlenmeksizin genişlemeyi sürdürdüğü bir dünya, felaketlerin ortadan kalkacağı bir dünya değildir" (2004: 11). Fakat bu süreçteki kimi düşünürler yazarın bu görüşüne daha olumlayıcı bir yerden bakar. Francis Fukuyama 1989 yılında yayınlanan "Tarihin Sonu ?" (The End of History?) isimli makalesinde ideolojilerin sonunu yani kapitalizmin alternatifi olabilecek ütopyaların sonunu Batı liberalizmin zaferi olarak tanımlamaktadır. Artık Batı demokrasisi siyasi ve ekonomik haliyle bütün dünyada homojen olarak tanınmıştır. Tarihin sonu argümanı kapitalizmin küresel biçimde nihai bir sistem haline geleceğini savunur. Bu argümana göre, kapitalizm insan topluluğunun en ileri seviyesindeki demokrasiye imkân sağlayacaktır. Bu duruma hazırlanırken "tarihin sonrası" olacak dönemde kimi sorunlar da doğurabilecektir (Fukuyama, 2022).

Fukuyama'nın öne sürdüğü "Tarihin Sonu" iddiası postmodern siyasette öznenin eylemsel gücünü sekteye uğratır. Modern öznenin köhneleşmiş fikirleri arkada bırakıp ileriyi hedefleyen ve bütüncül şekilde eskiyi yıkıp yeniyi inşa etmedeki etkin pozisyonu modern ütopyaların çökmeye başlamasıyla eleştiri odağı olmuştur. 1970'lerde başlayan postmodernizm tartışması, 20. yüzyılda doğayı tahrip ederek gelişen hızlı endüstriyelleşme, iki dünya savaşında insanlık adına oluşturulan modern etik değerlerin yok sayılması, hümanist ve evrensel değerlerin benimsenmesi adı altında sömürgeciliğin meşrulaştırılması gibi ayyuka çıkan meseleleri gündemine alır. Akılcı misyonla oluşturulan kimlikler, sistemler eşit ve özgür bir yaşam idealini karşılamamış ve başarısız olan reel ütopyalar sonucunda bunları da içeren büyük (diğer bir değişle üst) anlatılara karşı kuşku ve ironik bir bakış doğmuştur. Kitlesel örgütlenmeler, yekpare tanımlamalar, sınırlandırılmış kategoriler çözülmekte ve yerine bu unsurlar sebebiyle baskı altında kalan öznelliklerin ifade şekilleri güçlenmektedir. Hakikati kavramak üzere geliştirilen olguların metafizik bir bağıntının parçası olarak görülmesinden dolayı postmodernizmde

bireysel doğrular ve aktarımlar önem kazanmaktadır. Nesnel olma iddiasındaki epistemolojik ve etik doğruların onu oluşturan görüşün iktidarı gerekçesiyle anlamı aşınmıştır. Terry Eaglaton postmodern eleştirinin "doğa, insan, akıl, tarih, güç ve arzu" gibi fenomenlere anlam kazandıran metafizik boyuta "yanılsama" olarak yaklaştığını ve bu durumun "benlik diye bilinen metafizik özü de" ortadan kaldırdığını ifade eder (Eagleton, 2015: 30-31). Bu sebeple modern felsefe ve psikoloji özneyi ele alırken modern görüşün "yanıltıcı" yapısını taşıdığı için eleştirilir ve yapıbozuma uğratılır. Öznenin modern görüşün tanımladığı gelecek için yeniyi inşa eden konumu sarsılmış onu oluşturan tüm unsurlar ideoloji, tarih, kimlik, hakikat masaya yatırılmıştır.

Evrensellik adı altındaki bütünselliklerin parçalanması yoluyla postkolonyal çalışmalar 'öteki'nin tanınma biçimlerini açığa çıkararak madun özneye özgün koşullarına bağlı şekilde kendini aktarma imkânı sunmuştur. Kurucu öznenin; egemen, batılı öznenin; Avrupa uygarlığı ve modernizmini mutlak ilerici pozisyona koyma ve bu yolla başka coğrafyaları değerlendirme, değiştirme ve dolayısıyla sömürme süreçleri, epistemolojik alandan deşifre edilerek, bu coğrafyadaki ülkelerin araştırmacılarının birikimleri ve tanıkların kayıtlarıyla belgelenmiştir. Yine modern öznenin heteronormalite çerçevesinde erk merkeziyetçi tutumu kültür, bilim, bilgi ve etik alanlarında sorgulamaların ana izleklerinden biri olmuştur. Bu bağlamda feminist ve queer teori tahsis edilmiş cinsiyet normların dışında çeşitli öznellikleri koruyacak toplumsal eşitliğin ve adaletin yeni bir anlayışla tayin edilmesi için düşünsel ve fiziki mücadeleyi gündeme taşımıştır. İnsanın kalkınma, büyüme hedeflerine göre kurduğu sanayii ortamda doğayı arzu ve ihtiyaçlarına göre kullanması ve şekillendirmesi dünyanın geri dönülmez biçimde tahribatına yol açmıştır. Bu sebeple ekolojik hareket, canlı türleri karşısında insani müdahalenin boyutlarını ortaya sermek ve doğa-kültür ikiliğindeki insandan yana olan hiyerarşiye yaslanmadan yaşamın herkes için korunması ve desteklenmesi gereken bir konsept olduğu fikrini desteklemek için postmodernizmin açtığı eleştirel kanaldan ilerlemektedir.

Tüm bu zengin ve etkili eleştirel zeminlerde yeşeren tartışmalar yazınsal alanda kendine geniş yer bulmuş ve aktivizmle bütünleşen hareketleri beslemiştir. Kültürel çalışmalar, kadın hareketi, LGBTİ+, ekoloji ve kent hareketi kamusal karşılık bularak

çeşitli farkındalıkların kazanılmasında itici güç olmuştur. Özerk konuma sahip modern özne, nesne olarak mimlediği diğer tüm dışsal unsurlardan kendini ayıran sınırlar içindeyken postmodern özne, akışkan ve etkileşim içinde olmayı arzular. Bu doğrultuda tekil doğru veya ideoloji üzerinden hareket etmeyen, sürece yayılan ve bu sürecin getirileriyle ya da müzakere yollarıyla değişime açık olan bir yaklaşımdan bahsetmek mümkündür. Bu akışkan ilişkilenme biçimiyle postmodern özne, her ne kadar baskın Batılı, ataerkil sömürü kültürünü aktivizm dilinde, akademik ve sanatsal ifadelerde eleştirel biçimde gündeme taşısa ve yeni bir anlayışı getirmeye çalışsa da ekonomik ve siyasal krizlerle ilişkili öznelliğe dair unsurlarla kesişmeler göstermektedir.

Neoliberal sistemin tüm dünyada etkisini gösteren ekonomik ve politik uygulamaları kişileri bireysel alana çekerken ancak muhalif kümeleşmeler çeşitli müşterekler dahilinde gerçekleşmektedir. Yer ve zaman algısını kıran küreselleşme ve internet "hem gerçek hem de yapay hareketlilik" (Gielen, 2016: 30) sunmaktadır. Bireyin yerleşik ve süreklilik barındıran sosyal ilişkileri değişken, esnek ve göçebe biçimlerde yaşanmaktadır. Bu durumun temelinde yatan sorunu neoliberal ekonominin bireyin öznelliğini sömürmeye yönelik tutumunda aramak yanlış olmayacaktır. Neoliberalizmin insanı "biyolojik emek gücünden ziyade yaratıcı, hayalgücüne dayalı, ilişkisel, duygulanımsal" özelliklerini "hedef alan" yapısı (Rossi, 2018: 122) onu potansiyeliyle ilgili beklenti ve baskılara maruz bırakmaktadır. Kendini gerçekleştirme edimi, eğitim, sağlık, istihdam gibi destekleyici mekanizmalardan ayrı tutularak bireyin kişisel eforuyla ilintili hale gelmiştir. Çağın sunduğu teknolojik imkanlar ve küreselleşmeyle gelen serbest piyasa koşulları özneyi girişimci ve rekabetçi kılmaya zorlar.

> "İnsanların şimdiye kadar -ilk bakışta ekonomiyle bütünüyle ilişkisiz görünen hisler, duygusal ilişkiler, yaratıcılık, estetik duyarlılık vb. varoluş alanları açısından bile- yaptığı ve düşündüğü her şey, sanki bunlar insan hayatının en nihai temelleri ve aslında en gizli yasalarıymış gibi, yararlılık, maliyet, kazanç, yatırım ve kar açısından yeniden yorumlanabilirdi artık" (Rossi, 2018: 134).

Bilişsel ve psikolojik olarak bireysel donanımın ekonomik işleyişin ana faktörü olması, emeğin belirli bir standart ile ölçülemez olduğu manüpilatif bir sürece sebep olmaktadır. Modern sanayinin gelişim sürecinde çalışma düzenini etkileyen sendikal mücadeleler gibi kitlesel hareketler sonucu bireylerin kazandığı çeşitli haklar mevcutken

günümüzde dayanışma ve örgütlü mücadele yöntemleri eskisi kadar güçlü ve etkin değildir. Klasik anlamda sosyal demokrasi ve sol sendikalaşma bu çağın koşullarıyla uyumlu görülmemektedir ve bu yapılara inanç kaybı söz konusu olur. Bireylerin emek süreçlerinin günümüzde çok daha karmaşık olması ve somutlaşan geniş katılımlı emek temelli örgütlülüğün olmaması kapitalin sömürüsü karşısında yalnızlaşmayı ve kırılganlığı su yüzüne çıkarır. Bireysel katkının öncelikli olduğu bu çalışma sisteminde somut ve soyut biçimde dolaşım ve ifade imkanlarının olduğu kimi özgürleştirici unsurlar olmasıyla birlikte mağduriyetin ön planda olduğu yeni bir emek sınıfından bahsedilmektedir.

Prekarya[1] olarak isimlendirilen bu karmaşık sınıfta eşitsizliğin derinleştiği emek süreçlerinin bir parçası olan çoğunluğun "kolektif bir güvencesizlik deneyimi içinde bireysellik ve kimliği ön plana çıkaran bir yapısı" olduğu değerlendirilmektedir (Standing, 2020: 14). Bu alanda dikkate değer çalışmalar yapan Guy Standing, prekaryanın siyasi ve/veya ütopik olarak bütünleştirici harekete dönüşme potansiyelini günümüz dünyasındaki otonom çeşitli örneklerle tartışmaya açmış yeni bir özneleşme girişiminin bu bağlamda işaretlerini masaya yatırmıştır. Birbirinden farklı kültürel, sosyal, ekonomik ve siyasal geçmişten gelen (göçmen, yalnız anne, bağımsız çalışan bir uzman, yarı zamanlı işlerle geçinmeye çalışan 60 yaş üstü insan veya bir ergen vs.) kişileri ortak kertede buluşturan şey; "emeklerinin araçsal (yaşamak için), fırsatçı (ne düşerse) ve güvencesiz olduğu hissi" (Standing, 2020: 31) maruz kaldıkları durumu değiştirmek için kendilerinin oluşturduğu bir özneleşme yolu ortaya çıkaracak mıdır?

Öte yandan İtalyan düşünür Maurizo Lazzarato ise neoliberal koşulların yeni tür bir öznelliği üretmediğini kapitalist öznenin temeldeki durumunu bazı farklarla yinelediğini dile getirir. Yersiz-yurtsuzluk modernist özneleşme tarzlarını (siyasal,

[1] Prekarya, işçi sınıfı veya proletaryadan farklı olarak var olan küresel emek piyasasında görünen istikrarsız, değişken zamana sahip, iş alanı, işvereni ve kurumsal unvanı-statüsü sabit olmayan, bir gelecek ve güvence sunmayan, bireyselleşmiş iş koşullarında çalışan insan topluluğuna verilen bir isimdir (Standing, 2020: 20). Kavram Standing'e göre "precarious (güvencesiz) sıfatı ile proletariat (proleterya) isminin birleşmesiyle" meydana gelmiştir ve süreci gelişen bir sınıfsal niteliğe sahiptir (2020: 21).

sınıfsal, ulusal) bozar fakat toplumsal bağların gevşemesine karşı bir tepkisellikle daha çok eski inanç ve değerlere ait eğilimlerin ve modernist kimi ürkütücü siyasal yatkınlıkların (faşizm, ırkçılık gibi) benimsenmesine yol açmaktadır (Lazzarato, 2016: 9). Lazzarato yaklaşımını geliştirirken Deleuze ve Guattari'nin toplumsal tabi kılma ve makinasal kölelik aygıtlarına değinir. Bunlar kapitalizmde öznellik üretilirken kullanılan araçlardır. Bu iki unsur sayesinde özneler toplumsal inşanın yerleşik temsillerine uyumlanırlarken aynı zamanda özne-nesne ayrımının kalmadığı iç içe ve akışkan bir ilişkiye entegre edilerek bireyselleşme süreçlerinde kesintiye uğrarlar (Lazzarato, 2016: 13-14).

Toplumsal tabi kılmada insanın çeşitli kimlikler üzerinden kendilerini var etmesi, bireysel bir alan kazanması mümkün görünürken makinasal kölelikte ise teknolojinin yönetimi ve işletmesiyle bireyselliğin ortak bir sentezde eridiği bir sonuç ortaya çıkmaktadır. Çokuluslu şirketlerin finansa dayalı küresel hareketi, üretimde otomasyonun genişlemesi, teknoloji odaklı iletişim araçları ve buna bağlı olarak gelişen ortak dil gibi durumlar fordizmden farklı olarak öznelliğin çok daha hızlı biçimde üretilip parçalandığına işaret etmektedir. Bu açıdan neoliberal ekonomi öznellikler sunmaktadır fakat bu "endüstriyel kapitalizmde yabancılaşmış öznenin yeniden 'insanlaşmasını' vaat ettiği anlamına gelmez, sadece öznelliğin makine için var olduğu, öznel bileşenlerin de köleliğe özgü işlevler olduğu anlamına gelir" (Lazzarato, 2016: 29).

İfade edilen öznel bileşenler kısmını insanın neoliberal düzende varlık gösterebilmesinin yegâne yolu olarak okumak mümkündür. Kişinin toplumsal ilişkilerde hareket edebileceği bireysel alanına işaret eden kimi tercihler, roller veya kimlikler ekonomik ve politik amaçlar çerçevesinde düzenlenen daha genel bir sistemin düzeninde kullanılabilir olduğu kadar öznellik alanı kazanır. Ayrıca bu kazanım da içinde bulunduğu yapı gereği en nihayetinde sönümlenmektedir. Girişimci olmanın gerektirdiği bu öznellik sahnesinde başarı ya da diğer bir deyişle olumlanan özellikler ve hedefler tıpkı Lazzarato'nun ifade ettiği gibi sistemin çarkına hizmet eden ve sonuç olarak bütün içinde eriyen özneliğin dağılmasıyla neticelenir.

Öznelleşme girişimleri, neoliberal koşullarda yaratıcı, üretken ve teknolojik-finansal işleyişe uyumlanırken aslında küresel bir coğrafyadan çok sistemi ayakta tutan bütünlüğün soyut bağıyla birbirine bağlanır. Önceliğin ortak iletişim için küresel şebeke araçlarına verilmesinden dolayı bu durum bireyleri olduğu kadar toplulukları ve yerel kültürleri etkilemektedir. Kültürel çalışmaların farkındalık kazandırma ve öznelliğin farklılıklarıyla kendini ortaya koyabileceği bir ortamın teminatı için çabası önemlidir. Fakat bu öznelliğin tanınma hakkının neoliberal pazar için ürüne dönüşme süreci toplulukları, yerel ve küresel coğrafyayla ilişikli aidiyette sorunlu ve muğlak bir pozisyonda bırakır. Topluluğun devletle ilişkili kavramsallaşması sonucu gelişen halk tanımı bu tespitler sonucunda bir soruna dönüşmektedir. Tek başına vatandaşlık hakkı üzerinden güvence altına alınabilecek ve devletin ekonomik ve sosyal düzenlemelerine bağlı kalınabilecek özerk bir yapıdan söz etmek zorlaşmaktadır. Çünkü yönetim tek başına devletin organlarıyla sınırlı kalmamakta daha geniş bir ağ, toplulukların ekonomik ve sosyal ilişkilerini belirleyebilmektedir. Fakat bu noktada devletin topluluklar üzerindeki demokrasi ve hukuk ile ilişkili yaptırım ve 'istisna' gücünü es geçmemek gerekmektedir.

Çağdaş İtalyan filozof Paolo Virno, neoliberalizmle gelişen siyasal sistemin ve yöntemin insan topluluklarına verdiği yeni şekli çokluk olarak tanımlar (Virno, 2013: 25). Çokluk, Virno'nun teorize ettiği biçimiyle merkezleşme veya bir ile uyumlu olmak yerine çoğulluğuyla var olma anlamı taşır. Ayrıca çokluk, kamusal- özel, kolektif-bireysel ikiliklerinin ayrımlarının azaldığı bir ilişkilenmeye sahiptir. Çok, bir devletin politik birliği ile ya da emek modeli ile açıklanamayacak bir topluluk şeklidir (Virno, 2013: 29-30). Belirsizlikler içindeki bir dünyada birey, güven ve iş birliği yerine emniyetsiz, tehlikeli ve dağınık-değişken ilişkilenmelerin olduğu kaygı ve korkunun iç içe geçtiği bir durumda çokluk içinde kendini bulmaktadır. "Kendini evinde hissedememe" deneyimi ancak hayata katılma ve çalışma sürecinde iletişim aracılığıyla kırılabilir. Fakat post-fordist süreçte dilsel aktarımın -bireyin öznelliğini ve üretimini dil yoluyla tarif etmesi ve bunun bir gereklilik olması durumu- öncelik kazanması Virno'ya göre siyasal bir enerjiye hizmet etmez ancak küresel ağlar içinde işlevsel rol oynar (Virno, 2013: 46). Dolayısıyla bireylerin dil ustalığıyla oluşturduğu evrensel bağlantılar iletişime çoğulcu bir anlam

katarken bu tekil bir birlik ortaya koymaz. Buradaki geçici ilişkilenmeler de aidiyet kurma ve siyasal örgütlenme için yeterli alan sunmamaktadır.

Çokluk konseptine umutlu bir noktadan bakan İtalyan otonomcu düşünürler Micheal Hardt ve Antonio Negri ise -postmodernizm farklı kuvvetlerin ilişkisini gözlemlediğimiz bir geçiş dönemi; "eşik işareti" olarak tanımlanır- postmodernizmle değişen yeni emek hareketleriyle gelen yeni direniş yollarını bu kavramda arar (Özmakas, 2021: 251-252). Batı modernizmin farkları aynı içinde eritme eğilimi ve ulus-devleti modeliyle egemenliğini oluşturması bu çağda değişmiş ve sınırların aşılmasıyla farklı kuvvetler ortaya çıkmıştır. Fakat egemenlik, Hardt ve Negri'ye göre "tek bir hükmetme mantığı altında birleşmiş bir dizi ulusal ve ulus-üstü organdan" meydana gelen küresel bir "imparatorluk" biçimini almıştır (akt. Özmakas, 2021: 264). Bu durum modern egemenlikten farklı olarak yerküredeki sınırlı bir toprak parçasıyla kalmayarak içeri ve dışarısından söz edilmeyecek şekilde iktidarın her yerde oluşuna işaret eder. İşte bu noktada Hardt ve Negri, iktidarın olduğu her yerde direnişin olabileceği öngörüsünü savunurlar (Özmakas, 2021: 265). Kolektif mücadele ile "indirgenemez bir çoğulluk" olarak çokluğun biyopolitik müdahalelere karşı "ortak hareket eden tekillikler" biçiminde dönüşebileceği şey ikilinin dikkat çektiği ana meselelerden biridir (Hardt, Negri, 2011: 119). Bu yolla gelişebilecek siyasal bir programın ampirik araştırmaları üzerinde durulur.

Maddi olmayan emeğin özellikle hizmet sektöründe çalışanlara uygun düşecek duygulanımsal boyutu bu emeği gösterenlerin beden ve zihin organizasyonuna sirayet etmektedir. Bireylerin iş alanında aranan karakter özellikleri içinde sosyal ve entelektüel becerilerinin dikkat çekmesi ve emek sarf ederken bunu ortaya koydukları sürecin somut değer biçilemeden faydalanılmaya açık olması derin hakimiyetin göstergesidir. (Hardt, Negri, 2011: 122-123). Bu durum belirsizlik ve dağınıklık içeren türlü ilişkilenmelerin ortasında bireyin kendi psikolojik iç bütünlüğünü sarsan sonuçlar doğurmaktadır. Neoliberal akışın öznelliğe yönelik görünür olmayan müdahaleleri bireyin varoluşuyla ilgili içeriden bir tahribata yol açmaktadır. Bireyin kendini tanıma çabaları modernist biçimde dışarıdan bir baskı yöntemiyle olmak yerine günümüzde kişinin rızası sayesinde şekillenmektedir. Yani "bireylerin psişik yaşamının mahremiyetine nüfuz etmek" çok daha kolay bir hale gelmektedir (Rossi, 2018: 136). Neoliberal rejimin bireylere öznellik

üretimini benimsetirken toplumsal tabi kılma yoluyla bunun bireysel kararları olduğu fikrini aşılaması ve buna bağlı sonuçlar dikkat çekmektedir.

Kişinin iyi, güzel ve başarılı olma motivasyonunda yaşantısını kurgularken kendi varoluşunu bu yönde geliştirmesi söz konusudur. İnsan varoluşuna etki eden neoliberal idealler her şeyi yapabilme özgürlüğü içindeki bir girişimci özne ortaya çıkarmaktadır. Bu girişimci özne kendi potansiyelini açığa çıkarmaya ve bunu ifade etmeye muktedir bir konuma yerleştirilir. Bu çabadan sorumlu kişi de yine kendisidir. Bunu yansıtabileceği alan çalıştığı ve sosyalleştiği ilişkiler kümesidir. Kişinin kendine koyduğu hedeflerin çabaladığı taktirde mümkün olacağı inancı kişisel ütopyaların doğmasına neden olmuştur. Politik, ekonomik ve sosyal koşulların bu hedeflerin gerçekleşebilme oranını etkilediği konusundaki görüş ikinci plana atılarak bireyin çabası öncelik haline gelir. İhtiyaçlarını temin etmek, yaratıcı olmak, ekonomik ve sosyal olarak hareket alanı kazanmak, risk yönetebilmek ve bunu dilsel-anlatısal beceri içinde aktarabilmek gibi başarıya giden çeşitli niteliklerle donanmak gerekmektedir. Bilişsel kapitalizm içinde üretkenlikte başat öğe olarak yaratıcılık, zihinsel iş gücü uygulanan alanlarda en belirgin taleplerden biridir.

Çağdaş filozof ve kültür eleştirmeni Byung- Chul Han günümüzde öznenin kendini gerçekleştirme sürecinin "yapabilme özgürlüğü" baskısı içinde bir projeye dönüştüğünden bahseder. İçsel olarak yaşanan bu baskı, arzulanın şeyin dışsal olarak tasarlandığı gerçeğine dikkat kesilmeksizin bu uğurda en iyi performans sergileme kaygısıyla yaşanmaktadır. Neoliberalizmin özgürlük adı altında bireye yüklediği başarıya giden yoldaki bütün adımları gerçekleştirme yetisi "öz-sömürü rejimi"ni doğurmaktadır (Han, 2019: 16). Bireylerin üretim araçlarına bilişsel olarak ulaşabileceği fikrinden hareketle başarısızlık kişisel bir sürecin sonucu olarak görülür ve bu durum olumsuzlukları yaratan sistemin eleştirisine götürmez: "İnsanın kendine yönelttiği bu saldırganlık sömürüleni devrimci değil depresif yapar (Han, 2019: 16). İktidar örtük biçimde etkin olduğu bilinçli ve bilinçdışı yönlendirmelerle bireye üretim-arzu ilişkisinde çeşitli roller ve eylemler üstlenmesine salık vermektedir. Bu sayede neoliberal sistem "insanların kendi iradeleriyle kendini düzene sokmasını ve optimize etmesini sağlar" (Han, 2019: 25). Sonuç olarak bu koşullar altındaki birey kendi olma yolunda içsel

tahakküm araçlarıyla yönlendirilir ve tabi olma durumundan kurtulacak direniş yollarını bulmakta zorlanır hale gelir. Çünkü neoliberal iktidarın uyguladığı açık bir güç ve şiddet değildir. Özgür seçimler adı altında bireyi motive eden kişisel potansiyelini önemseme illüzyonu ve bunu açığa çıkarırken oluşan bireyin tatmin olma duygusu egemenlik için etkili stratejiler olmaktadır.

Öznenin günümüz koşullarında hayata katılım ve ekonomik kazanım elde etme yolu kuşkusuz küresel ölçekte düşünülerek belirli genellemeler üzerinden tartışılmıştır. Eşitsizliğin derinleşmesi ve yeni bir alternatif olarak ütopyanın çoğunluğu veya 'çokluğu' bir araya getiren yaratıcılıkta ve etkide olmaması halihazırda bir gösterge iken bunun farklı coğrafyalardaki yansıması ve şiddeti birbirinden farklı seyretmektedir. Bu doğrultuda Doğu Avrupa, sosyalist rejimin çözülmesi sonucu kapitalizme ve onun kültürüne geçiş sürecinde yüz yüze geldiği geçmişin ve bugünün ideolojik, sosyal ve ekonomik sorunlarıyla ilgili özgün paradigmalara sahiptir. Neoliberal akış bu coğrafyanın kendini ortaya koyma sürecini çeşitli yönlerden etkilemiştir. Modern öznenin Batılı bakışıyla Avrupa'da bir öteki olarak konumunu tartışmaya açan ve günümüzde hala devam eden bu problemli durumu neoliberal süreçleriyle ortaya seren yaklaşımlara bir sonraki bölümde değinilecektir. Özellikle bu araştırmada meselenin ana odağında olan 1990 sonrası Doğu Avrupa sanatını neoliberal öznenin sanatta yaratıcı-üretici konumuyla ve bunun etkileşim ve dolaşımdaki araçlarıyla ilgili öteki meselesinde öne çıkan bağlamlarını bölgenin sanat yazarları ve sanatçılarıyla irdelemek amaçlanmaktadır.

1.2. Hakikat Sorunu

Günümüz koşullarında öznenin epistemolojik ve etik çerçevede inşası yerini, üst anlatılara mesafeli şekilde akışkan bir konum kazanmış öznellikle gelişen bireysel hakikatler inşasına bırakmıştır. Yirmibirinci yüzyılın düşünce dünyasında modern eleştiri ve felsefeye duyulan kuşku hakikat sorununu ortaya çıkarmıştır.

Hakikatin ifade bulduğu toplumsal ve siyasal ilişkilerde bilgiyi oluşturan, biriktiren ve bu bilgiyle hareket eden entelektüel çevrenin günümüzdeki gelinen noktada güvenirliliğini yitirmesi, hakikatin üzerinde önemle durulacak bir kavram olmaktan uzaklaştırmıştır. 20. Yüzyılın siyaset arenasında hakikati ideolojik perspektifle işaret eden rejimlerin başarısızlığı ve arkasında bıraktığı hayalkırıklığı da bu durumu

beslemiştir. Düşünce dünyasında önermelerin bilgiden türeyerek hakikati meydana getirmesi söz konusuyken gerçeği aktarma yolu olarak bilginin aldatıcı olabileceği endişesi hakikat tartışmalarında öncelik kazanmıştır. Bu başlıkta hakikat kavramının düşünsel, duygusal ve fiziki yaşantıda nerede konumlandığını tartışmayı hedefler. Bir alt başlık olan "Hakikati Söylemek" metninde ise Foucault'un kavramsallaştırdığı Parrhesia ifadesiyle hakikatin hangi süreçlerde söylenebilir oluşu ve sanatsal bağlamı incelenecektir.

Hakikat ve kuşkuculukla ilgili günümüz şartlarını hazırlayan sürece bakmadan önce gerçek ve hakikatin nerede ayrıldığını açıklamak gerekir. "Gerçeklik, bilenden, bilinçten bağımsız olarak var olan şeylere ilişkin bir niteliktir" (Alpay, 2022: 27). Öznenin bilinçle kazandığı kavrayışta gerçekliği olgu ve bilgiye bağlı olarak doğrulamak ise hakikattir. Öncelikli olarak hakikat var olan yani gerçeklik üzerine kafa yoran bir zihnin yani bilgiyi işleyen bir öznenin çabasının ürünüdür (Alpay, 2022: 27). Gerçekliği tarif etmek üzere geliştirilmiş bilimsel araçlar, yöntemler, olgular ve bulguların doğrulamaya dayalı yorumlanması hakikatin alanıdır. Aynı zamanda hakikatlilik, erdemlerden doğruluk ve samimiyetle ilişkilendirilir (Williams, 2006: 25). Hakikatin yönünü belirleyen içsel muhakemede inançlar yalan ile desteklenmemeli ve sahici şekilde ortaya serilmelidir. Dolayısıyla bilme ediminin ve bilişsel düzeyde yorumlama becerisinin ortaya çıkardığı şey onu sahtelikten ayıran doğru ve yanlışın tartılabildiği etik bir zeminde oluşmalıdır. Bu kişinin bir meseleyi yorumlarken başvurduğu bireysel erdemleri bilginin oluşmasında da geçerli olan etik zeminden doğar. Değerlendirme yetisini etkileyen bilginin oluşma süreci, kaynağı ve erişim araçları hakikatin sahicilikten uzaklaşmasında ve üretilmesinde etken olmaktadır. Bu sorun epistemolojik eleştiri düzlemi oluşturur. Hakikatin bir ideal, amaç veya çıkar ilişkisi içinde takdimi, gerçekleri temsil etmekle yükümlü yapıların bu doğrultudaki konumlarını sarsmış ve hatta temsilin de taraflı olabileceği sorgusuyla baş başa bırakmıştır.

Bernard Williams modern epistemolojik yaklaşımlara duyulan kuşkunun "aldatılmaya karşı tetikte durma, arkasında yatan asıl yapı ve güdüleri görebilecek şekilde görünüşün iç yüzüne bakma hevesi" olduğunu söyler (Williams, 2006: 13). Aldatılma endişesi, gerçekle ilişkili iddianın doğru veya yanlışlığını gölgeleyen ifade ve aktarım

araçlarının sorgulanması açısından önem arz eder. Kartezyen özneyle başlayan dilin, felsefenin ve politikanın doğruyu tanımlama perspektifindeki paradokslar bu sorgulamayı derinleştirmekte, tarih sahnesindeki yıkıcı çatışmaların postmodern eleştirisi ortaya konmaktadır. Fakat hakikatin bu koşullar altında bulunamayacağı sadece inanç ve yargılarla hareket edileceği iddiası bizi hakikat sonrası bir evreye taşımaktadır. Gerçekle ilgili olgulara ve kanıtlara dayanan bilginin yerine geçen iddialar epistemolojik yöntemleri taklit eden veya buna gerek duymadan sözel ve görsel oyunlara dayalı ikna yollarıyla kutuplaşmaya, ortak bir tartışma zeminini kuramamaya kadar götürmektedir.

Hakikatin önemsenmediği onun yerine geçen duygu ve inanışların olay ve durumları kavramada ve seçim yapmada itici güç olduğu güncel şartlarda hakikat meselesi nasıl kavranmaktadır? Hakikat, temel felsefi düşüncedeki varlıkla ve bilgiyle ele alınan yaklaşımlardan hareketle içinde bulunduğumuz dünyanın gerçekliği üzerinden bir anlam arayışının sonucu ifade kazanmaktadır. Gerçeğin kavranması ve dile dökülmesi toplumsal olarak etik sorumluluklar içermektedir fakat bireysel olarak ise öznel bir kavrayışın ürünüdür. Her iki durumda da bilginin inşasında ve aktarımında görev alan grupların veya kişisel yaşantısında etkileşim içinde olduğu şeyleri tanımlama uğraşındaki bireylerin yansıtma araçları anlatı meselesiyle çarpışmaktadır. Çıplak gerçeğin giydirildiği anlatı düzlemi hakikatin sorgulama ve sorgulanma zenginliğini tekil ve tutarlı bir içerik kazandırma uğruna zayıflatmaktadır: "bize hayatın anlamını söylemek ya da hayatı bir anlatıya çevirmek, (…) bu dünyayı bir standarda uydurmak, varoluşu bir yargının esaretine sokmak ya da onu tutarlılık gereklerine kurban etmektir" (Sartwell, 1996: 67).

Postmodern düşüncenin idealist, akılcı ve merkeziyetçi tutumu sebebiyle eleştirdiği modernizm, milliyetçilik, heteronormalite ve sömürü meselesini toplumsal inşanın bir parçası kılarken anlatıdan faydalanır. Hakikat bu anlatı örtüsü içindeyken bilgi ve olgular sistematik olarak yarar sağlama amacıyla yönlendirilir. Postmodern eleştiri ise hakikatin büyük ve küçük anlatılarla kitleleri etkisi altına alan rasyonalite fikrini itibarsızlaştırmıştır. Hakikat bu bağlamda üst akıl tarafından oluşturulmuş, dilin ya da metnin ve hegemonyanın aracılığıyla gerçeklikle ilişkisi bozulmuş metafizik bir noktaya oturtulmuştur. Hakikati sunan araçların güvenilemezliği nesnel bir hakikatin olmayacağı

tezini doğurmuştur (Mcintyre, 2019: 119). Hakikatin göreli olduğu savında ısrarla duran postmodern düşünürlerin öne sürdüğü argümanlardan "tarihsel anlatıya, toplumsal temsillere, insanın kendisi hakkında kavrayışa, psikolojik ve siyasi yoruma duyulan kuşku" önemsenmesi gereken tartışma başlıkları oluşturmuştur (Williams, 2006:18-19). Fakat bilgi alanlarının ortaya çıkmasında sermaye, siyaset ve kişisel-kurumsal yargılara bağlı ilişkilenmelere dair oluşan kuşku, günümüzde inanışa göre şekillenen hakikatlere neden olmuştur. Bilginin bilimsel açıdan ampirik yöntemlerden elde edilmesi ve yine bilimsel yolla çürütülmesi mümkünken doğruluğunun onu oluşturan yapıdan bağımsız düşünülmemesi gerektiği eleştirisi entelektüel otoritenin sarsılmasına yol açmıştır. Yani bu eleştiriye göre doğru ve yanlışı belirleyen etik değerler onu oluşturanlar tarafından istismara açıktır ve herkesi kapsayan evrensel bir doğrudan söz edilemez. Bu doğrultuda farklı kaynaklardan ve söylemlerden beslenen bağlama göre değişen çoğul hakikatler ortaya çıkmıştır.

Bilginin tekil takdimi belirli otoritelere bağlı olarak gerçeğin bir yönünü ortaya koyma riskini taşımaktadır. Normatif ve evrensel bir hakikat nosyonu gereği yönetimsel ve toplumsal baskı altında olan ve haksızlığa uğrayan kendi varlık alanlarını yaratma mücadelelerinde meşruluk elde etmiştir. Postkolonyalizm, feminist ve queer kuram, ekoloji odaklı çalışmalar hakikatle ilişkili yeni perspektifler kazanmaya olanak vermektedir. Bu sayede farklı etnik kökene, cinsel yönelime, cinsiyet eşitsizliğine ve tür ayrımcılığına ilişkin sosyo-ekonomik ve kültürel akademik üretimler gerçekleşmektedir. Toplumsal çeşitliğin çok sesli olarak görünür olmasına ve kültürel alanlar kazanmasına olanak sağlanmıştır. Diğer yandan oluşan kuşkudan kaynaklı toplumun genelinde tutarlı kavramsal ilişkilerle örülü ve gerçeklikle bağını olgulara göre kuran anlam arayışları giderek zayıflamaktadır. Politik doğruculuk gereği eleştiri dezavanajlı gruplara ilişkin dilsel duyarlılıklara bağlı ilkelere göre oluşturulur ve ön kabullerle şekillenen, bölünmüş hakikat kategorileri ortaya çıkar. Postmodernizm nesnel hakikati kenara iterek yeni solun beslendiği anti-totaliter görüşü desteklemez sadece, Yazar Ralph Keyes'in deyişiyle muhafazakârlar için "daha büyük gerçekler" pahasına dürüstlüğün ikincil plana itilebildiği hakikat sonrası süreci de hazırlar (2017: 181-182).

Çağın iletişim ve tüketim araçları, popülist siyaset ve popüler kültür bu süreçte önemli rol oynamaktadır. Geniş veri akışı sağlayan internetle gelen bir bilginin manipüle edilip edilmediği, ana kaynağının sahici bir düşünsel temelden hareket edip etmediği ve atıflarının bilimsel bulgulardan oluşup oluşmadığı soruları hakikatin çok daha akıbeti bilinmeyen ve karmaşık süreçlerle ele alınmasına sebebiyet vermektedir. Yazar ve edebiyat eleştirmeni Michiko Kakutani "İnternet, bilgiye erişimi hayal edilenin de ötesinde demokratikleştirmekle kalmamış, aynı zamanda 'kalabalıkların bilgeliği' dediği şeyin 'gerçek bilgi'nin yerini almasına neden olmuştu" der ve bu durumu "olgu ve görüş arasındaki ince çizgi bulanıklaşmış, gerçek bilgiye dayalı iddialarla temelsiz varsayımları birbirinden ayırt etmek zorlaşmıştı" şeklinde açıklar (Kakutani, 2019: 30).

Günümüzün medya düzeninde herkesin bilgi üretimini ve akışını etkileyebildiği ağlar içinde temelsiz iddiaların yaygınlaşması ve taraftar bulması söz konusudur. Modernizmle büyüyen ana akım medyanın geçmişte sunduğu içeriklerin tamamen gerçeği yansıttığı tartışmalıdır. Manipüle edilmiş, gizlenmiş veya sahte haberler bu dönemde de yapılmaktadır. Fakat akıl yürütme misyonuyla alana hâkim entelektüellerin ipi çektiği aktarımda "belirli olgusal verilerle desteklenmeye çalışılır ve rasyonel bir meşruiyet zeminine oturtulmaya çabalanır" olması hakikatin düşünsel ve toplumsal bir yere konumlandırıldığını göstermektedir (Alpay, 2022: 41). Günümüzde ise iddiaların hakikat olarak algılanması için meşru zemine çekme çabası söz konusu değildir, hakikat önemsizleşmiştir. Depolanan çok çeşitli bilginin gerçeklikle ilişkisi göz önüne alınmadan kitleleri bilinçli şekilde manipüle etmek için kullanılması, farklı grupların yatkınlıklarını hesaba katarak oluşturulan siyasal bir strateji haline gelir. Yani hakikatin ne olduğuyla ilgilenmeyen kitlelerin duygusal tepkileri popülist siyasetle yönlendirilmektedir.

Kurgunun gerçeklerden daha ilgi çekici olduğunun anlaşılması sonucu Reality Showların yaygınlaşması ve biyografik içeriklerin çeşitli yayın ve medya kanallarında daha çok takip edilmesiyle gerçek, bir reklam öğesi olmanın ötesinde ilkesel bir nitelik taşımaz. Kurmaca hem popülist siyasetin hem de görsel kültürün gündelik bir unsuru haline gelir. Duygunun ön plana çıkarıldığı bu etkileşim yönteminde hedef kitlenin kişisel zevkleri, ilgi alanları, merak duyulan konuları ve en kritik olarak ise hassasiyetleri dikkate alınmaktadır. İnandırma araçları kuşkudan gelen boşluğu doldurmak için kişilerin

seçimlerine hitap eden veya seçimlerini domine eden veri akışını sağlamaktadır. "Hakikat sonrasının öğretisi şunu söyler: Yaratıcı veri manipülasyonu ve olgu icat etmek, bizi tek bir doğrunun dünyasının ötesine, anlatısal gerçeğin dünyasına taşıyabilir. Süslenmiş bilgiler ruhen doğru böylece hakikatin kendisinden daha doğru olabilir" (Keyes, 2017: 199). Nesnelliğin aşılması "hakikat algısının bozulması"na (Kakutani, 2019: 17) ve "en iyi anlatıcı kazansın durumu"na (Keyes, 2017: 183) yol açmaktadır. Dolayısıyla ikna kabiliyeti yüksek yaratıcı, dramatik ve çarpıcı yöntemler kişilerin seçimlerini duygu ve kanaatler yoluyla almasına bu doğrultuda aidiyet/ uyumluluk kaygısıyla ortaklıklar kurduğu gruplara bağlılık göstermesine neden olmaktadır.

Yalan haberlerin algı operasyonu için işe yarar pozisyonda olması, bilgi kanallarına duyulan güvensizliğin kişilerin değerlendirme yetisinde inancına uygun olanı doğrulayıp yalanlamasına sebebiyet vermektedir. Yazar, akademisyen Lee Mcintyre sosyal psikolojiden yola çıkarak bilişsel önyargıları ele alırken birbiriyle ilişkili iki tanımlama üzerinde durur.

> "Güdülenmiş akıl yürütme, inançlarımızı (belki de bilinçdışı bir seviyede) kanaatlerimizin gölgesinde saklamaya çalıştığımız bir haleti ruhiyedir: bilgiyi yorumlayarak var olan inançlarımızı doğrulamaya çalıştığımız mekanizmaya da doğrulama sapması denir" (Mcintyre, 2019: 59).

Baştan bir görüşe taraf şekilde zihinsel yaklaşım göstermek ve bunu geçerli kılacak çevresel argümanları sıralamak bu iki tanımlama üzerinden özetlenebilmektedir.

Farklı topluluklar içinde bireylerin anlam arayışlarını kişisel kaygı ve yargılarına uygun şekilde cevaplandırması belirsizlikler içinde savrulan zihnin bir amaç, aidiyet, kimlik ve -kendi varlığını tescilleyecek şekilde çatışma kuran- ötekiyi kazanabilmesini sağlar. Hakikatin görece olması, belirsizliğin 1990'lı yılların başından günümüze sosyo-ekonomik ve kültürel olarak yaşandığı şartlara uyumludur. Kapitalizmin neoliberal koşullara adaptasyonu sonucunda küresel olarak süreksiz ve bitmeyen krizlerin içinde piyasa koşullarının yarattığı çeşitliliği destekleyecek çoğul hakikatler üretilmektedir. Geç neoliberal süreçte kapitalizmin alternatifinin olamayacağına dair ikna yollarının sağlanması bir tür kendi gerçekliğini üretmesiyle sonuçlanmıştır. Yazar, kuramcı Mark Fisher'ın kapitalist gerçekçilik olarak tanımladığı bu hadise özgül değil kendine içkindir

(2020: 10). Sinizmin baskın olduğu bu gerçekçilik düzleminde müşterek ideallerin, kolektif eylemlilik ve düşünme alanlarının yok olmasıyla "toplumsal imgelemin aşınması" gerçekleşmiştir (Dean, Fisher, 2018: 159). Değişmez kapitalist sistem içinde dijitalleşmeyle bilgi, katılım, emek-üretim, tüketim seçeneklerinin çokluğu ve buna bağlı değişken ortama ayak uydurma bireyleri depresyona sürüklemektedir. " 'Gerçekçi olmak' bir zamanlar yaşanan somut ve sabit gerçekliği kabullenmek anlamına gelmekteydi. Ne ki, kapitalist gerçekçilik, kişinin sınırsızca plastik, kendini yeniden şekillendirmeye muktedir bir gerçekliğe itaat etmesini gerektirir" (Fisher, 2020: 63). Bireylerin üzerinde hakimiyet kuran bu gerçekçilik toplumun geneline yayılan duygulanımları da derinden etkilemektedir. Fisher'a göre depresyon kişisel bir semptom olmaktan çıkmış "neoliberal hayatın esas hakikati" olmuştur (Öztürk, 2018: 154).

Öznel tutum ve inançlara önem veren neoliberal ideolojide tüm değişkenlerle birlikte kendini öz denetimin ve performans kaygısının içinde bulan bireyler kendi gerçekliğini kavramakta sorun yaşamaktadır. Dolayısıyla kapitalist gerçekçilik ortamında hakikat sorgusu, etkiye ve yönlendirmeye açık hale gelir. Çünkü 'gerçeklik', alternatif tahayyüllere dair yaklaşımların bir yanılsama olarak sunumudur. Öznel hakikatin kurulmasının yolu da özneyi saran gerçekle ilişkili olgusal bağlara ihtiyaçtan geçer. Belirsizliğin ve değişkenliğin yarattığı durum hem olguların çarpık bağlamlara indirgenmesine hem de öznenin bu olguları zihinsel kavrayışını etkileyecek duygusal yoğunluğuyla değerlendirmesine neden olmaktadır. Gerçeğe ulaşmakta ve kavramaktaki zorluk anlam yoksunluğuna kadar götürmektedir.

Bireylerin kırılgan konumları ve toplumsal ve demokratik imgelemi oluşturan kolektif potansiyelden mahrum oluşları yalnızlaşmayı ve anlam yoksunluğunu giderecek yöntemlere başvurmasına yol açar. Psikolojik olarak parçalanma yaratan neoliberal politikaların popülizmle kesişimi özneyi iletişim ve bilgi akışı içinde bir anlatı çerçevesinde toplanan gruplara ve bireysel anlatılara yönlendirir. Bireysel anlatılar performansın ve rekabetin meydana getirdiği boşlukta maddi ve manevi değer kazanmanın bir yoludur. Kişinin otantik deneyimlerinin yerine geçen anlatı içindeki kazanım ve hezimetler şimdinin başarı kategorilerinde öne çıkmayı, topluluklar arasında hassasiyet ve duyarlılık noktalarına örnek teşkil etmeyi, temas etmeyi, onay ve taktir

toplamayı sağlamaktadır. Bu oluşturulurken hatırlama ve tanık olmaya dayalı bireysel aktarımlar, inandırıcılığı da dikkate alınarak kişisel çıkarımlar, üst yorumlar, benzeri olaylardan referanslar ile kurgusu güçlendirilmektedir.

Bireysel aktarımlardaki sahicilikten uzaklaşan hatıra ve tanıklıklar sadece gündelik unsurlarla sınırlı kalmaz toplumsal ve siyasal tarihin örneklerini de kapsayabilir. Geçmişte de sahtekarlık; yeni dünyada yeni bir başlangıç gerekçesiyle farklı bir geçmiş ve şimdi icat etmek mümkündür. Fakat günümüzde bunu çürütebilecek gerçek bilginin ayyuka çıkması bile yalana inanışı engellemez. Uydurmak iktidardan yana ya da iktidardan pay almaya hizmet ettiği gibi, bunun fail mağdur ilişkisinde mağdurdan yana olan versiyonu da vardır. Keyes verdiği örneklerden birinde Holokost deneyimi yaşamamış birinin aktardığı tanıklık hikayesinin "yalanlara dayansa bile duygusal açıdan dürüst" bulunarak meşrulaştırılmasından bahseder ve şu kritik soruyu sorar: "iyi niyetli yalanları zehirli olanlardan kim ayırır?" (Keyes, 2017: 184). Bu soru genelin iyi ve kötü kabulüne göre kimi olgulara yaslanan yalanların hakiki bir yaşantıdan ve hakiki bir olaydan gelmeyerek doğrulanabileceğini işaret etmesi açısından çarpıcıdır. Hangi yaşamın özgül gerçeği yerine kimi kurgusallıklarla onaylanabileceği, toplumun değerleri üzerinde etkin olan ideolojik yönelimlere göre mi belirlenmektedir? Bir başka deyişle "doğrulama sapması" bireyselden kitlesele bu yönelimlere göre mi işlemektedir? Totalitarizm eleştirisinin Sovyet rejiminden mağdur bir anlatıda buluşması, ulusal değerlerin önemi tarif edilirken savaş gazisinin anılarının dikkat çekmesi gibi. Bu örneklerin gerçekte olup olmadığıyla ilgilenilmez, elbette yaşanmış asılları vardır. Fakat bunun kitleleri etkileyen stratejik başlıkların bir unsuru olarak hizmet gördüğünü yani bir amaç taşıdığını söylemek yanlış olmaz.

Yoruma dayalı aktarım ve ifadelerin siyaset ve medya üzerinden geniş kitlelere tesiri ve bunun gerçekten daha çok ilgi duyulan ve inanç beslenen kategorilere hizmet etmesi söz konusudur. Öte yandan tekrar metnin başındaki soruya dönülecek olursa güncel şartlarda hakikat meselesi nasıl kavranmaktadır sorusu, hakikatin lağvedilmesinde felsefi etmen olan postmodern görüşün öne sürdüğü bilginin gerçeği yansıtamayacağı iddiasının yarattığı boşluğa dikkatleri çeker. Gerçeğin ifade edilemez ancak ironik biçimde sunulabilir olması, akıl yürütmenin güç istenciyle eşdeğerde görülerek beden ve

duygular aracılığıyla arzuya tek başına özgürleştirici rol yüklenmesi ve "nesnelliğin aşılması" hakikat yerine geçen yoruma dayalı algılayışı hazırlamıştır (Ferraris, 2019: 22). Yeni gerçekçilik üzerine felsefi çalışmalarıyla tanınan Maurizio Ferraris'in özetlediği bu koşullar altında umulan "özgürleştirici sonuçlar"ın aksine gücü olduğu taktirde medya ve siyaset kanalıyla kişiye herhangi bir şeyi inandırabilecek sistem içinde popülist tutsaklık meydana gelmiştir (2019: 21).

Gelinen bu noktada öznelliğin dışında bir yol sunan yeni gerçekçilik felsefesi alternatif bir tartışma başlatmaktadır. Ferraris, postmodernizmin şüpheciliğinin felsefi olarak temel bir hataya dayandığını dile getirir. Bu da "varlıkla bilgiyi özdeşleştirmesi"dir (Ferraris, 2019: 55). Dünyanın yasası içindeki deneyimin kavramsal şemalara indirgenerek inşa edildiğinin iddiası ontolojik gerçekliği yok edemez. Ferraris'in ifadesiyle "postmodern inşacılar" dünyanın varlığını yadsımazlar fakat "kendi nezdinde biçimden yoksun ve belirsiz" olduğunu iddia ederler. "Gerçekliğin inşasında öğreticinin işlevi" önemsenerek bunun şemalarını deşifre etmenin ötesinde varlığın bilgiyle bir olmadığını ve farklılığını tarif edecek argüman sunmazlar (Ferraris, 2019:55-57). Varlıkla bilginin eş olduğu yani bilginin varlığı doğrudan açıklama yeterliliğinin olduğu denklemden bilgiyi çıkarttığımızda varlıkta tarif edilemez ve bilinmez olacaktır. Ferraris'in gerçekçilik konumunda varlığı bilgiden ayrıştırmak günümüzün yoruma dayalı algısını kırmanın bir yolu olarak gözükür.[2] Çünkü olgu varlık düzleminden yeşerir aksi halde o da yoruma göre değişkenlik gösterecektir.

Hakikatin söylemsel eleştirisinden beslenen tarih yazımındaki tekil görüş yerine çoğulluğu ortaya seren deneyimler nesnel gerçeklikle nasıl ilişki kurarlar? Hakikat etik ve politik bağlamıyla nasıl sahici şekilde ifade edilir, başka bir deyişle hakikati söylemek

[2] Ferraris'in öne sürdüğü gerçeklik, dış dünya olarak yer bulan dünyayla ilişkili nesnelerin nesnel konumudur. Öznel yorumun değiştiremeyeceği somut, hayata geçen eylemler aracılığıyla karşılaşmalar sunan ve bu sebeple değişken ve süreksiz olmasıyla birlikte var olan herkes ve her şey için deneyim alanı sunan bu gerçekliktir (Ferraris, 2019: 59-68). Postmodernizmin dilin inşacılığı sebebiyle bilginin gerçeği açıklayamaz oluşu karşısında gerçeği kavramakla ilişkin öznel yorumlar dışında bir şey koymamasına tezat biçimde bu gerçekçilik felsefesi nesne merkezli yeniden bir inşayı önermektedir. Yeni metaryalizmle ilişkilendirilen Ferraris'in yaklaşımında doğal nesneler, toplumsal nesneler ve ideal nesneler ontolojik olarak gerçeklik unsurlarıdır (Ferraris, 2019: 81).

nedir ve mümkün müdür? Bu bağlamda sıralanmış soruların sanattaki karşılığını tartışmaya açacak şekilde, deneyimden hareketle parrhesia kavramının sanatla olan ilişkisine alt bölümlerde yer verilmiştir.

1.2.1. Hakikati Söylemek

Parrhesia, yani hakikati söylemek, Michel Foucault'nun 1983 yılı sonbahar döneminde California Üniversitesinde verdiği derslerde üzerine eğildiği bir konudur. Yunan edebiyatında ilk kez Euripides'in yazdığı metinlerde görülen sözcük, M.S. V. yüzyılın sonundan itibaren çeşitli felsefi tartışmaların da konusu olur. Kelime anlamı İngilizcede özgür konuşma, Fransızca ve Almancada açık sözlülüktür. Antik Yunan tragedyalarında bir söz etkinliği olarak parrhesia bu iki anlamıyla yakınlık kurulabilecek çeşitli biçimlerde kullanılır. Foucault kavramı incelerken klasik metinlerde ve felsefi ifadelerde yer alan parrhesia'nın ortak bazı özelliklere sahip olduğunu vurgular: Parrhesia'yı kullanan konuşmacı kendi düşüncelerini gizleyecek retorikten beslenmeden gerçekten neye inandıysa onu mümkün olduğunca dolaysız biçimde ifade etmelidir (Foucault, 2016: 10-11). Bu yöntemi benimsemesindeki neden retoriğin dinleyiciler üzerinde zihinsel hâkimiyet kuracak söylemsel tekniğe sahip olmasıdır. Dolayısıyla hakikati söylerken dinleyicinin etkilenmesi ve kişisel fikirlerinin gölgede kalması istenmez.

Parrhesia kullanan konuşmacının söyledikleri kendi inanç ve kanılarını kapsar. Bu nedenle önermelerini paylaşan kişinin sözel eylemi özgül doğruluk alanı oluşturur. Bu noktada Foucault parrhesia'yı kullanan "hakikat anlatıcısı"nın doğru olduğunu düşündüğü şeyi mi yoksa gerçekten doğru olanı mı paylaştığı sorusu üzerinde durur. Foucault'a göre Parrhesiastes (hakikati anlatan kişi) doğruluğunu bildiği için gerçekten doğru olanı söyler. Yani hem dürüstçe kendi düşüncesini paylaşır hem de hakikati ifade eder. Böylece inanç ve hakikat konuşmacının aktarımında örtüşmektedir (Foucault, 2016: 12). 'İspat gerekliliği duyulan', 'bir kanıtla iddia edilen' şeyin gerçekliğine kavuşan yaklaşım yerine Yunan perrhasia düşüncesi, ahlaki niteliklere sahip olmayla gerçeğe yaklaşır.

Bu ahlaki özelliklerden birisi tehlike karşısında cesaretle düşüncenin söylenmesidir. Hakikat anlatıcısından dinleyicinin hoşnut olmayabileceği eleştirileri cesaretle dile getirmesi talep edilir. Bu doğrultuda parrhesia'nın işlevi başkasına hakikati ispat etmek değildir. Bunun yerine hem dinleyiciye hem de kendisine yönelik eleştiri geliştirmektedir. Özeleştiri biçiminde de gelişen eleştiri hem kendisiyle hem de öteki insanlarla kurduğu ilişkiyle varlık gösterir. Yani konuşmacının hakikatle kurduğu kişisel ilişkisiyle öznel deneyimden hareket kazanan bu sözel etkinlik, hayatını riske atma pahasına hem kendine hem de diğer insanlara hakikati sunma misyonu taşır. Parrhesia'nın kullanımında cesaret ve riski göze almak eleştiriyi yönelttiği kişi ya da grubun kendi konumuna göre daha çok güce sahip olmasıyla ilintilidir. Foucault'a göre parrhesia hitap ettiği kimseden daha güçsüz olanın kullandığı eleştiri biçimidir (Foucault, 2016: 16-17). Başka bir deyişle eleştiri iktidarda olana, onun gücüne rağmen yöneltilmelidir. Hakikat bu şekilde açığa çıkmaktadır.

Foucault parrhesia kavramının nasıl kullanıldığını araştırmaya Euripides'in Fenikeli Kadınlar, Hippolitos, Bakkhalar, Elektra, İon ve Orestes tragedyalarından başlar. Parrhesia sözcüğünün oyunlarda hangi anlamlarda kullanılmış, konu olarak nasıl tartışılmış ve sözlü eylem olarak hangi durumlarda uygulanmış olduğunu inceler. Ardından Yunan-Roma kültüründe çeşitli düşünür ve filozofların meseleye kimlerin parrhesia'yı kullanma hakkına sahip olduğuyla ilgili yeni düşünme metotları üzerinde durur: Her vatandaşın hakikat anlatıcı olma hakkının var olup olmayacağı ve toplumsal statülerine ve kişisel erdemlerine göre mi böyle bir hakkın belirleneceği sorgulanır. Parrhesia'da problem edilen noktalardan biri de demokrasiyle olan ilişkisidir. Burada eşitlikçi bir sistemde dahi sitenin çıkarlarını gözeten kişisel terbiye ve eğitimle kazanılan nitelikli önermelerin mi daha çok dikkate alınması gerekir sorusu gündeme gelir. Foucault burada hakikatin kim tarafından söylenmesi gerektiğiyle ilgili bir soruna işaret edildiğini ve buna dair niteliklerin belirlenmesinin belirli düşünme pratiği çerçevesinde oluştuğunu vurgular (2016: 62-63). Yani onun incelemesinde hedef aldığı şeylerden biri parrhesia'nın sorunsallaştırılma durumudur.

Bu doğrultuda sorunsallaştırma meselesini Foucault'un nasıl ele aldığını açmak gerekmektedir. İnsanın 'yekpare özne' olarak bir bütün halde tarihsel ele alınması kurulu-

inşa edilmiş düşünme pratiklerinin seyrinde ilerler. Bu şekilde öznel deneyim biçimleri evrensel bir yapı oluşturma gayretiyle tarihte belirli bir ihtiyacı karşılamak için oluşturulan söylemlerle tekilleşmektedir. Foucault bunu Antik Yunan düşüncesinden modern düşünceye geniş kaynak taramasıyla analiz ederken, cinselliğin, deliliğin, denetimin ve bilginin ele alınış biçimleriyle ilgilenir. Foucault'un üzerinde durduğu şey, öncesinde tartışma konusu olmayan deneyim alanın veya pratiklerin bir sorun haline gelmesinde ve sorunun çözümlenmesinde kişilerin oluşturduğu ve geçerli bilgi olarak kabul edilen fikirlerin nasıl sorunsallaştırıldığını incelemektir. "Hakikatin formal ontolojisi" olarak tanımladığı felsefenin ana soruları: dünyanın, insanın, bilginin, hakikatin ne olduğu sorusundan farklı olarak bugün ne olduğumuz sorusu, Foucault'un "kendilik teknikleri" olarak kavramsallaştırdığı şekliyle "kendimiz üzerine tarihsel olarak düşünme alanı" sağlar. Benlik kurgusunda toplumsal yönlendirmelerle dışarda bırakılan delilik, suç ve cezalandırma süreçlerinin soykütüksel analizi yapılarak etik meselesini gündeme alınır (Foucault, 2011: 106-107). Bunun eleştirisi aracılığıyla hakikatin nasıl üretildiğiyle ilgili değerlendirmelerden beslenen kurumsal alanın işleyişi tartışılır. Bu sayede parrhesia kavramının doğuşundan bunun çeşitli deneyim ve ihtiyaçlarla nasıl kullanılması gerektiğinin saptanmasına evirilmesi, bu eleştirel temelden incelenir. Bu doğrultuda hakikati söylemenin nasıl ve neden sorun haline geldiği önem arz eder. Sorunsallaştırılan şey ile sorunsallaştırma süreci arasındaki ilişkiye bireylerin cevaplarıyla oluşan anlam eşlik eder (Foucault, 2016: 145).

Parrhesia'yı kullanmak söz ve eylemin örtüştüğü etik nitelik taşır. Bu doğrultuda gerçekleşen eleştirinin "kendilik kaygısı"yla olan ilişkisi söz konusudur. Foucault'un birçok kitabında üzerinde durduğu kendilik kaygısı, kişisel bir hakikat arayışında "kendimizin tarihsel bir ontolojisini yapmak; bilgi öznesi, iktidar ilişkilerinin öznesi ve kendi eylemlerimizin etik öznesi olarak nasıl kurulduğumuz"un sorgulamasını yapmaktır. Bunu yaparken bilgi akışının ve söylemsel pratiklerin analizi, iktidar ilişkileri ile araçlarıyla deneyimi düzenleyen normatif yapının ve bunun işleyişinin analizi ve bireyin kendini bu yapı içinde kuran özneleşme sürecinin analizi gerekmektedir (Keskin, 2011 :14). Yani Foucault hakikati söylemenin etik koşulları üzerine eğilirken hakikati söyleyen öznedeki inanç ve dürüstlüğü besleyen şeyin kendi olma arayışındaki çaba ve

ısrarda yattığını önemsemektedir. Özgürlük bu bağlamda etik sorunsallaştırma sayesinde kişinin kendi üzerinde çalışmasıyla ortaya çıkmaktadır (Foucault, 2011: 228). Foucault öznenin kendini oluştururken içine düştüğü kurulu öğelerden özgürlük pratiği geliştirmesine hakikat oyunu olarak tanımlar. Yazar bu çerçevede bireyselleşmenin oluşabilmesi için öznellik kipleri ve özneleşme süreçlerini eleştirilmesi gerektiğini savunur. Foucault'nun yaklaşımına göre bireyselleşme ancak bunlardan bir kopuşla sağlanabilir. Dolayısıyla şimdiki zamanda ve tarihin farklı kesitlerinde kendimizi oluşturan kurguyu deşmek, gerçeklik ve özgürlük tahayyülüne olanak sunar.

Foucault'nun parrhesia sözcüğüne yaptığı sondaj çalışmasında amaç, Yunan ve Roma metinlerindeki önermelerin doğru ya da yanlışlığı değil, hakikat anlatıcısının rolünün ne kadar farklı şekilde sorunsallaştırıldığını ele almaktadır. Hakikat anlatıcısının sorunsallaştırılma biçimini incelerken ona anlam kazandıran bileşenler açıksözlülük, hakikat, tehlike, eleştiri ve ödevdir. Bu sayede dikkat çeken özetle dört soru öne çıkmaktadır: "Kim hakikati söyleyebilir, hangi konudaki hakikat söylenebilir, bunun sonuçları ne olur ve iktidarla ilişkisi nedir" (2016: 143). Bu sorular hakikat ve eleştiri ilişkisini ele almak için yol gösterir. Foucault'un çalışması parrhesia sözcüğünün soykütüğünü ortaya çıkarır ve kavramın etraflıca tartışılmasında çeşitli analiz yöntemleri sunar.

Sözel etkinlik olarak ortaya çıkan parrhesia'yı sanat alanında düşünmek veya değerlendirmek sanatın perspektifinden bakmayı gerekli kılar. Estetik ve düşünsel deneyimle oluşan imgenin oluşması ve alımlanması ile parrhesia'nın varlık yöntemleri nasıl bir araya gelmektedir? Hakikati söylemek, toplumsal ilişkiler içinde ortaya çıkan hitabet yöntemi biçimiyle retoriği kullanmadan kendi sözel aktarımıyla mümkündür (Foucault, 2016: 18-19). Dolayısıyla hakikati açığa çıkaran sözel alanın retorikten uzak doğrudan ifadesiyle, sanatta imgenin gerçekliğin benzeşimiyle (mimektik) ilişkisini koparması sonucu örtük, bakışa göre farklı katmanları ve görünüşleri olan estetik özelliği karşılaştırıldığında bazı paradokslar ortaya çıkmaktadır. Diğer bir sorun ise Parrhesia'da inanılan doğrunun iktidara yönelik eleştiri biçiminde sunulmasının ve bunun etik kriterler çerçevesinde hayata geçmesinin sanat üretiminde nasıl mümkün olabileceğidir. Sanatın dolaylı aktarımı ve zaman zaman ironiye yaslanan bir anlatı dili oluşu, parrhesia'nın açık

sözlülük niteliğiyle uyuşmamaktadır. Fakat felsefi ve düşünsel bir kavramın sanatsal yöntem olarak tam karşılığını aramak yerine onun çerçeveleyen düşünceyle ilişki kurmak, daha spesifik bir bakış açısı ve inceleme alanı sunar. Benzer şekilde hakikat anlatıcılığı kişilerin özgül doğruluk alanından, söyleme cesaretinden ve öncelikli olan etik değerlerden beslendiği bir eylemse, sanatçıların da benzer kaygılarla bu eylemi sanatsal çalışmalarına taşımaları söz konusu olabilmektedir. Kişilerin öznel kaygılarıyla biçimlenen sanatsal imgenin, estetik yöntemlerle duyumsandığını ve eleştirel gücünü de buradan aldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Yine de bu eleştirelliğin iktidara karşı olması onda politik ve muhalif bir duruşu gerekli kılar. Bu nedenle görünürdeki kabul görmüş hakikati ve bunun ikna araçlarını sorgulayan, hakikat anlatıcılığını sorunsallaştıran yapıyı tartışan ve hakikat tartışmalarına kendilik kaygısıyla özgün bir bağlam getiren sanat çalışmaları bu araştırmada incelenmeye değerdir.

Sanatın doğrudan sözel bir aktarımdan farklı olarak dolaylı, metaforik, oyunsu tarzda ortaya çıkması parrhesia'yla çelişir görünmektedir. Sanatçı ve akademisyen Burak Delier bu çelişkiyi sanat alanında eleştirel dil oluşturmak adına yeni sorular sorabilmek için bir fırsat olarak değerlendirir: "Sanatta 'kolay anlaşılabilirlik', 'dolaysızlık' bu eleştirel dilin kaçınması gereken tuzaklar mıdır? Sanat her zaman bir bulmacayı, ironiyi, çift ya da çok anlamlılığı, muğlaklığı mı gözetmelidir?" (Delier, 2016: 75). Delier, eleştirelliğin ifadesini sanatta dil sorunuyla tartışmak gerektiği üzerinde durur. İktidarı hedef alırken toplumsal onaylara ve çıkarlara bağlı olarak sanat eserlerini üretmek, muğlak aktarıma cesaretsizlikten yönelmek ve ortak estetik beğeniler çerçevesinde oluşturulmak onu hakikati söyleme çabasında yetersiz kılacaktır. Dili araştırmak ise sanatçının ve eserinin konumunu ve ifade ediş yöntemini bu bağlamda etkin kılacak eleştirel yollar kazanmasına olanak sunmaktadır. Sanat:

> "Çeşitli dilsel yöntemleri kullanabilir; ama asıl olarak halihazırdaki dilin dile getirmekte yetersiz kaldığı bir hakikati araştırır. Araştırdığı, dile getirmek, görünür kılmak istediği dili kurgularken çeşitli oyunlara yönelebilir. Bunun parrhesia sayılıp sayılmayacağı başka bir konu fakat bu arayış; bir hakikati dile getirme, dili esneterek, olanaklarını zorlayarak, farklı alanlardan dilleri birbirine kırdırarak daha önce orada olmayan bir imkânı var kılma arayışı, bana parrhesiatik bir arayış olarak görünüyor" (Delier, 2016: 80).

Hakikati söyleme kaygısıyla oluşan sanatsal aktarımdaki kimi ezberlere ve keskin ayrımlara dayanmadan, hatta bazen doğrudan, didaktik ifadelerin sınırlarında dolaşan üretimlerin sanatsal sahiciliğini -parrhesia'daki dürüstlükle yakınlık kurulabilecek şekilde- özgün dil oluşturmasında arayabiliriz. Ya da başka bir deyişle hakikati söylemek için bu girişim sahici bir arayış sunduğu ölçüde amacına yaklaşmaktadır. Sanat alanında kurumsallaşan, piyasa ölçeklerine uyumlanan, kültürel, ekonomik ve politik bağlamda iktidarın söylemine angaje çalışmalarda baskın majör bir dil oluşmaktadır. Alternatifi arayan sanatsal yaklaşımdaki ara yollara sapmış, deneysel, cesur üretimlerde eleştirel dozun baskın olmasında tekilliğe veya çoğunluğa karşı şahsileşen minör bir dili ortaya çıkarması rol oynamaktadır. Delier'e kulak vererek bu seçimi doğuran "dilsel oyunların bir zorunluluktan, çıkışsızlıktan, varoluşsal bir meseleden kaynaklandığı durumlar" (2016: 80) gerçekliğe zemin kazandıran ikna araçlarından farklı bir hakikati ortaya sermeye çalışır.

Estetik dil tercihlerinden hangisinin hakikati ifade etmek için daha geçerli, doğru ya da gerekli olacağıyla ilgili tartışmaların uzun bir geçmişi olduğu su götürmez. Avangard hareketler temelde bu motivasyonla yeni bir dili ortaya çıkarmak ve manifestosuyla bunun hakikatini vurgulamak üzere dilsel yeniliğe başvururlar. Politika ve sanat ilişkisi toplumsal gerçekçilik ile avangardın merkezine oturmuş kurumsallığa karşı sanatın devrimci gücünü yansıtmasından ivme kazanır. 20. Yüzyılın başında Marksizm'le alevlenen Lukacs, Adorno, Bloch, Brecht yorumuyla devrimci estetik tartışması gerçekçilik ve modernlik çerçevesinde sanatsal dilin siyasal imkanlarını gündeme taşır. Lukacs'ın savunduğu realizm, Bloch'un iyimser ütopyasına eşlik eden ekspresyonizm ve sürrealizm, özerklik ve özgürlüğün üzerinde duran Adorno, toplumsal farkındalığı yabancılaştırma tekniğinde bulan Brecht estetiğin gücünü önemserler. Bloch sanatta özsel hakikati yaratıcı şekilde öznellikte ararken (Artun, 2016:14) Lukacs bunun karşısında durur. Ona göre irrasyonel, parçalı ve süreksiz ifade gerçeği yansıtmaz ve sanatın bütünsel ve toplumun anlayabileceği şekilde nesnel gerçekliği tarif etmesi gerekir (Lukacs, 2016: 48-49). Sanatta sınırlandırılmış bir estetik dilin hakikati doğrudan gösteren ve toplumu devrimci misyona taşıyan bir işlev sunması Brecht için yanlıştır. Lukacs'ın realizm tekniğini tek çıkar yol olarak göstermesini Brecht idealizmden gelen

dayatmacı tavır olarak görür ve buna formalizm eleştirisi geliştirir (Brecht, 2016: 99-100). Adorno ise avangarda fazlasıyla önem verir ve siyasal biçimde angaje olmayan bir sanatsal dili savunur.

Sanat eserinin doğrudan ya da karmaşık olması, bütünlüklü-nesnel veya parçalı-öznel olması gibi yorumlar, anlatıda üslup ve yöntem konusunda içeriğe yön veren önemli yaklaşımlardan beslenir. Estetik dilin neye imkân hazırladığıyla ilgili tartışmaların gerçekçilik ile çeşitli ifade yolları arayan modernlik arasında meydana gelmesi farklı bağlamlarıyla hala günümüzde sürmektedir. Sanat politika ilişkisinde hakikatin ifade yolları bugün, çok disiplinli ve disiplinler arası biçimde çıkış noktası açısından çelişkili gözüken fakat yana yana gelebilen birçok estetik yolu kapsar. Bunlar postmodern çokluk içinde ortaya çıkarken, hakikati söylemekle ilgili olanın hangi sanatsal dille mümkün olacağı arayışı paradoksal durumlar barındırır. Doğrudan şekilde gerçeğin yansıtılması üzerine gelişen üretimlerden çok daha karmaşık dilsel tercihler ve soyut aktarımlar hakikate dair meseleleri problem etmektedir. Radikal eleştirinin konumlandığı yer toplumsal yarar ekseninde anlaşılabilirlik temelinde tartışıldığı gibi bunun tersi olarak sanatın zamansız ve özerk olduğu ölçüde etkin olduğu ve bunun sanata içkin olmasıyla mümkün olduğu görüşleri üzerinden açıklanır. Yaşamın ve sanatın birbirini etkilemesinde güçlü potansiyel vardır. Ancak bu potansiyel dahilinde yaşamın radikal eleştirisi için sanatsal imgelemin kullanılması mı yoksa sanatın yarattığı imgelem dünyasının kendisinin uyandırdığı kavrayış ve duygulanımın radikal değişimi uyandırdığı sorusu buradaki doğrudan ve dolaylı ifadenin geri planını sunar. Yazar ve küratör Nato Thompson "İktidarı Görmek" isimli 21. Yüzyılın sanat ve aktivizmle olan ilişkisini tartıştığı kitabında anlatı probleminde bu unsurlara değinir:

> "Sanatla uğraşan pek çok kişi için sanat yapıtı belli miktarda yorum ve akıl yürütme çabasına vesile olmasına yetecek derecede anlaşılmaz olmalıdır. Apaçık olanın kaba basitliği karşısında karışıklık takdir edilir. Kolayca yorumlanabilen bir sanat yapıtı, araçsallaştırılmadan – bir gündemden- belli bir özgürleşmeyi sağlar ve izleyiciye spekülasyon yapma ve daha derin bir şekilde düşünme fırsatı tanır. Aktivizmdeyse açık seçiklik kucaklanır ve ikna gücüne sahip bir mesaj geniş kitlelere ulaşır ve bir silah işlevi görebilir. Bu dinamiğin muğlak ve didaktik olarak adlandırdığım iki ucu, uzun zamandır bir uzlaşmazlık içindedir" (Thompson, 2018: 39-40).

Parrhesisa'yla ilgili imgelemin gösteren rolü muğlaklık ve didaktiklik tartışmasıyla kesişmeler gösterir. Hakikat anlatıcısının eylemsellikle benzeşen motivasyonu açık ve etkili ifadeleri öne çıkarmaktadır. Fakat didaktik anlatım, Foucaultcu bağlamda inşa edilen özneyi yıkarak kendilikle oluşan yeni bir özne oluş üzerinden değerlendirildiğinde standart, kabul görmüş yaklaşımların ötesinde özgün bir yorumu sunmak konusunda elverişli olmayabilmektedir. "Didaktik, tanımı itibariyle öğretme ve ahlakileştirme arzusuna karşılık gelir" (Thompson, 2018: 42). Politik bilincin aşılanması ve toplumsal değişim için bir yön tayin edilirken sanatın kitleleri etkileme becerisi genelin anlayacağı şekilde açık ve net ifadelerle gerçekleşir. Bu sebeple aktivizm ile pragmatist biçimde uyumlanan didaktik üslupta yüksek amaç çerçevesinde öğretmek ve etik bilinç geliştirmek maksadıyla anlatma çabası önemsenmektedir. Doğrudan ve aşikâr olmasında genel izleyiciye hitap etmesi yatarken misyon edilen meselenin takdimi olumlu ve olumsuzun (doğru-yanlış, iyi-kötü gibi etik değerlerin) zıtlığı, üretenin bağlı olduğu politik görüşten tarafta meydana gelmektedir. Aktivizmle buluşan bu perspektif, sanatçının imge üretiminde öznelliğinden ve sanatsal bağlamda da kişisel tahayyülünden çok sosyal ortaklık hedefiyle çoğunluğu arzu edilen oranda etkileyecek estetik önermeyi sunar. Elbette ki bu anlatım yöntemi iktidara karşı eleştirel, muhalif bir görüşün parçası olduğu gibi aksi için de kullanılabilmektedir. Bu durum sanatın özerkliğini de tehdit eden propagandist bir dili su yüzüne çıkarabilir. Sanatçıların yaratma becerileri ve cesaretleri siyasi bir baskı unsuruna göre dönüşebilmektedir. Siyasal ve sosyal ihtiyaçların giderilmesi için sanata işlevsel anlamlar yüklemek, sanatçının özgürlüğünü ve eleştirelliğini kısıtlayan dışarıdaki bilginin ve otoritenin özümsenmesi riski taşımaktadır.

Diğer yandan sanatta muğlaklık, bireysel özgürlük alanı vermektedir. "Faydacı olmama hayali, bir köşeye atılmaması gereken, cüretkâr ve heyecan verici bir tutkudur" (Thompson, 2018: 45). Rasyonal ve toplumsalın yararına olan içeriklerin katılığı yerine şiirsel, absürd, anlaşılmaz, çok anlamlı, gizemli, belirsiz olan sanat farklı duygulanım ve düşüncelerde esneklik sunar. Fakat bu haliyle muğlaklık siyasal konumlandırma uğraşında tutarlı ve açık seçik bir mesaj içermez. Muğlaklığın bıraktığı toplumsal etki ve tepki gücü değişken olmakla birlikte özgürlükçü, hayalperest ve cesur olabilmektedir.

Muğlaklık da didaktiklik meselesi kadar girift problemleri bünyesinde barındırır. Ayrıca farklı bakış açılarına göre didaktik ile muğlak olan yer değiştirebilmektedir.

Tarihsel avangardın yıkıcı imgeleri eski, dogmatik olandan kopup devrimci bir estetiği arzulamasına rağmen içeriği ve konumu itibariyle didaktik öğeler taşımaz mıdır? Sanatın politikası olarak hayatı değiştirmek avangard düşüncenin misyonudur. Bu doğrultudaki yaklaşımlarda siyasal ve estetik tercihlerin farklı uçlarda ve zamansal kavrayışlarda seyrettiğini görürüz. Rus avangardında Süpermatizm çıkış noktası olarak devrimci yeni dünyanın ütopik özelliğini sanatın estetik dilinde nasıl hayata geçireceği üzerine gelişir. Amacın didaktikliğinin yanında üretilen imgeler soyut, indirgenmiş ve muğlak bir dünyaya davet eder. Bu sebeple özgürlükçü olarak nitelendirilebilir. Neo-konstrüktivizm ise proletaryanın emek gücü üzerine inşa edilen sosyalist idealizmini onurlandırmak ve bu amacın gelecekte devinen kuvvetini göstermek adına hayatın içine dahil olmaya, faydacı bir şekilde bu ilişkilenmenin estetiğini üretmeye çalışır. Fakat kurumsal açıdan bu ifade tarzı da yeterince toplumsal gerçekliği tarif etmemektedir ve soyut kalmaktadır. Bu sebeple sosyalist gerçekçilik içerik ve biçimin kolay anlaşılabilir oluşuyla onaylanmıştır. Bu durum devrimci estetiğin kurumsal olarak bir projeye dönüşmesini ve iktidarın söylemsel diliyle uyumlu oluşu nedeniyle sanatın hakikati söyleme potansiyelinin ideolojiyle kısıtlandığı bir baskı mekanizmasını ortaya sermektedir. Bu didaktik zorunluluk, sanatın özerkliğinden ileri gelen yaratımdaki bireysel özgürlükten beslenen eleştirel gücünü bertaraf etmektedir.

Neoliberal koşullarda hakikati örten daha girift alanlar vardır. İfadesel özgürlük alanının, gösterim ve dolaşım imkânın sunuluyor olması seçim yapma, yönlendirme, hiyerarşi kurma, dışında bırakma koşullarını yok etmemektedir. Aksine tüm bu koşullar sahiplenilen özgürlük ve hakikat söylemlerine içkin şekilde hayata geçmektedir. Müze gibi kurumların bienal gibi küresel ölçekteki organizasyonların muhalif ifadeleri sahiplenmesi, çeşitliği hem teknik, yöntem, içerik konusunda hem de coğrafya ve kültürel çoğulculukla sunması hakikatle ilgili pozisyon almaktaki zorlukları doğurmaktadır. Özgür konuşmaya dayalı parrhesia'nın hiyerarşik olan durumda cesaretle ve güçsüzden yana gerçekleşmesiyle mümkün olacağı sonucundan hareketle, günümüz sanatında karmaşık kurumsal ilişkiler içinde bunun oluşması ne kadar mümkündür? Sanat

hayat ilişkisinin bir önceki yüzyıldaki siyasal ve toplumsal reflekslerle yaratıcı estetik dildeki muhalif ve yıkıcı manevraları daha belirgin karşıtlıkların içinde oluşmaktadır. Her ne kadar yeni ve ayrıksı olan öncüllerinin kanıksanması sonucu kurumsal kabul görse ve biçimsel algılansa da peşinden gelen eleştirel üretimle kültürel hale gelen muhalefetten söz etmek mümkündür. Günümüzde ise baskıcı hevesler daha örtük şekilde neoliberal akış içinde yaşanmakta ve küresel kültür endüstrisinin yönlendirici ve kapsayıcı hamleleriyle karmaşıklaşmaktadır. Dolayısıyla sanatın didaktik-muğlak ikiliği bu zeminin göstergeleriyle tartışılmayı da gerekli kılar. Didaktik iddialar üzerinden eleştirelliği inşa eden görece esnek kurumların tavrı, sanat eserini her ne kadar politik güce sahip olursa olsun muğlak bir zemine yerleştirmektedir.

İktidara karşı risk alarak, sosyal içeriklerle ilişki kurarken sanat kurumlarının parantezlerine sığmadan ve partizanca bir konuma yerleşmeden sanatın hakiki ifadesi nasıl kurulabilmektedir? Sanatın otorite ilişkisi içinde hegemonya altına girmesi, sanatı icra eden kişinin hakikati örten koşullara uyumlanmasını sağlar. Bu durum ideolojik bir amaçla, kurumsal beklentiyle, totaliter bir rejimin talebiyle ve ekonomik kazanım gerekçesiyle oluşabilmektedir. Sanatın yararcılık esaslı meydana gelmesi onu iktidarın onayladığı sınırlar dahilinde pratik yapmaya iter. Kendilik kaygısıyla hareket etmenin hakikati bu perspektiften ifade etmenin yolu şahsileşecek ve bu sebeple farklılaşacak eleştirel dilsel manevralar çizmekten geçebilir.

1.3. Hakikat ve Ütopya

Ütopya bilinmeyen bir ülke, ada veya kent tasvirlerindeki ideal ve mutlu bir yerdir. Topluluklar içindeki insan yaşamının, insanüstü bir güç tarafından yönlendirildiği kaderci bir yaklaşım yerine insan aklıyla şekillenebileceği bilincinden doğar. Topluluğun bir arada faaliyet gösterme ihtiyacının topluluk yararına bir düzen kurma endişesine dönüştüğü bir süreçtir bu. Hayal edilen toplumsal düzen tasarısı iyi, doğru ve güzel olanla ilişkili duygu ve düşünce aktarımı sunarken kaderciliğe teslim olmamayı ortaya koymaktadır. İnsanın bilinci ve eylemleriyle parçası veya inşacısı olduğu mutlu bir yer tahayyülüdür. Bu tasarının mitolojik veya teolojik tasvirlerdeki cennetle benzerlik kuran

unsurları olmakla birlikte, olmayan yer, insanın oluşturduğu bir tür uygarlık veya toplulukla ilişkili alternatif yaşam kurgusu biçiminde meydana gelmektedir.

Ütopyanın kurgusal olarak oluşturulduğu ifade alanlarında başka bir yere yüklenen iyi bir yaşam niteliği ön plana çıkar. "Terra incognita" yani bilinmeyen ülkede (Abensour, 2009: 55) geçen anlatılar, keşfedilen yeni kıtaların metaforik ve fiziksel olarak benzer uzantılarıyla birlikte yeni ve ideal bir toplulukla şekillenen bir yaşam inşası içerir. İdeal mutlu yaşam tasarısı olarak ütopya "yok-yer, iyi yer: düşsel ama olumlu" (Gordin, Tilley, Prakash, 2017: 7) tanımlar üzerinden hayalgücünden faydalanılarak oluşturulmaktadır. Mutlululuk sunan bir düzenin tutarlı işleyişi, kendine içkin biçimde devamlılık taşıyan ve kontrol edilebilir yönetimsel ve fiziksel sınırlarının olması ütopik anlatılardaki "hiçbir yerde" (Wallerstein, 2001:11) olan pozisyonunu karşılayacak şekilde coğrafi yer olarak uzak bir kıta, evren-gezegen veya sıklıkla ada imgeleminde karşılık bulmaktadır.

"Bilinmeyen adayı adlandırmak" (Vieira, 2017: 4) için dahil edilen ve dışarıda bırakılan pozitif ve negatif nitelikler ütopyaya karakter kazandırmaktadır. "Tüm bu ütopyalar 'uzamsal biçim ütopyası' olarak nitelenebilir, çünkü toplumsal sürecin zamansallığı, toplumsal dönüşümün diyalektiği -gerçek tarih- dışlanmış; onun yerine toplumsal istikrar sabit bir uzamsal biçim aracılığıyla sağlanmıştır" (Harvey, 2015: 198). Değişimler dönüşümler yerine olasılıklardan birini seçme ve bunu alternatif paradigmalar üzerinden toplumsal ilişkilere ve hayata geçen yere ve zamana göre istikrar kurma çabası ütopyayı ideal bir amaca sürükler. Ütopya tasarısında "uzam ve zaman, coğrafya ve tarih arasında önerilen ilişki" (Harvey, 2015: 198) bu perspektifle kurgulanır. Hayalgücünün özgürleştiriciliğin yanında bu idealizm mantığı düzenin sabitliğini koşullamaktadır. Başka bir deyişle ütopyadaki bu temel özellik yani "yaratıcı serbestlik ile otorite ve kontrol arasındaki diyalektik ciddi bir sorun teşkil eder" (Harvey, 2015: 199).

16. yüzyıldan gelen sözcüğün icadı ilk olarak edebi tür ve siyasal proje olarak yer bulur. Platon'un Devlet isimli eseri yönetim ve işleyiş açısından bir model oluşturur ve "toplumu örgütlemenin alternatif yolları"nı tartışır. Thomas More'nin Ütopya (1516) isimli romanı ise kurmacadan güç alır. Fakat Platon'un aksine More sadece örgütlenme

modeliyle ilgilenmez yazınsal ve felsefi olarak geçmişteki referansları da kapsayan "anlatı şeması" oluşturur ve bu bağlamda ütopyayla ilişkili yeni kelimeler icat eder (Vieira, 2017: 6-7). Ütopyanın edebiyatta farklı bir tür olmasının başını çeken Ütopya eseri, sembolik olarak bir adada geçer ve betimlenen adanın alternatif bir toplumsal yapıyı betimlemesi edebi dil ve inşa içinde oluşur. Platon ise uygulanmayı koşullayan ideal bir sosyal yapı tasarlar. Bu yapı içinde kent ve yurttaşlık ilişkisiyle öne sürdüğü idealin uyandırdığı etki mekânsal çağrışımları ortaya çıkarmaktadır. Akademisyen, yazar David Harvey, Platon'un ideal kentinde iyi ve mutlu bir toplumu meydana getirme koşullarının olumlu ve olumsuz ikiliklerde karşılık bulduğunu aktarır. Şehrin cennet imgesiyle buluşan metaforik atıfları " 'Tanrı şehri', 'edebi şehir', 'tepe üzerindeki parıldayan şehir' " "özgürleştirici ve mutluluk verici" iken tersi, cehenneme atıfla "toplumsal düzensizliğin, ahlaki çürümüşlüğün ve katıksız kötülüğün zemini" "baskıcı ve totaliter"dir (Harvey, 2015: 192-193).

Toplumsal teoriler ile ütopya ilişkisi ortak zeminden ilerler. Bunu siyasi yönetim modellerinde gördüğümüz gibi kent ve şehir planlamacılığında, mimarinin temel unsurlarında karşılaşırız. Mekânı ve sosyal ilişkileri belli bir ideal içinde düşünmek aydınlanma fikrinin ortaya attığı insan aklının merkezde konumlanmasıyla mümkün olur. Aydınlanma düşüncesiyle gelen bugünü ve geleceği insanın inşa etme gücünün tarihin ilerleyerek gelişim sürecini gösterdiği ve bu gelişimin ütopyaya çıkacağı inancıyla buluşur. İyi bir toplumun ilerlemecilikle erişilecek olması hayalin gelecekte var olacağına dair yüklü bir anlamı ortaya koyar. Akademisyen Fatima Vieira "Ütopya Kavramı" isimli makalesinde "ütopyacı söylem ideal topluluğu geleceğin içinde tasarlayarak, (doğası itibariyle siyasi) belirli eylemlerin, hayal edilen toplumu gerçeğe dönüştürmek için gereken değişimleri sağlayabileceğini varsayan bir nedensellik mantığı ileri sürüyordu" ifadesini kullanır (Vieira, 2017: 13).

İlerlemeci görüş, '1.1 Günümüzde Özne Tartışmaları' başlığında ele aldığımız şekilde öznenin şimdiden geleceğe doğru lineer ilerleyecek şekilde kültürel ve bilimsel birikim sağlayan düşünselliği radikal eyleme geçirme becerisinden yani yaşamı inşa etme rolünü elinde tutmasından ileri gelir. Marksist düşüncede tarihsel maddeciliğin öne sürdüğü gelecek bu sebeple devrimci bir örgütlenmeyle ideal bir yerde konumlanır:

"Hem Marx'ın hem de Engels'in düşüncesi, geleceği işaret etmesi ve özgürlük, istikrar, mutluluğa dair umut vaat eden imgeler sunması bakımından açık ve net bir biçimde ütopyacı"dır (Vieira, 2017: 17). Tarihsel ve/veya diyalektik materyalizm insanın iyi bir yaşam idealini ani kırılmalar ve değişkenler halinde tarihsel gelişim ile açıklar ve kitlesel hareketlerle alternatif toplumsal örgütlenmeyi inşa ederek bilimsel ve kültürel birikim sayesinde maddi üretim koşullarını adil ve eşitlikçi bir şekilde değiştirerek kapitalizmin kaçınılmaz sonunu hızlandırma hedefini taşır. Böylece ütopyanın gerçeğe bürüneceği siyasi devrimlerle gelen bir gelecek söz konusu olur. "Marksizm, gerçekte, bilimsel kuramların sağladığı belirlenimcilik hissini gelecekte konumlandırılmış bir ütopya düşüncesiyle" birleştirir, "böylece ütopyayı gerçeklik bağlamında yeniden tanımlı" hale getirir (Vieira, 2017: 18). Dolayısıyla ütopyanın bilinmeyen bir yerdeki mükemmel yaşam kurgusu bir mekân ve zaman kazanarak gerçeklik düzlemine taşınmış olur.

20. yüzyılda ütopyayı bir hayal ürününden daha fazlası olacak şekilde ideal bir yapı, sistem ve gelecek inşası oluşturan yöntem ve sonuçlarının başarısızlığı ütopyaya başka bir hakikat kazandırır. Dünya savaşlarıyla gelen sağ ve sol ideolojilere bağlı (Holokost ile Stalinist politikaları eşit düzleme taşımamak kaydıyla) askeri ve politik çatışmalar sonucu oluşan yayılmacılık ve yıkım, Soğuk Savaş kutuplaşması, 1968 Baharı'nın hayal kırıklığı ve Berlin Duvarı'nın yıkılışı, alternatif toplumsal tasarılara inancın yok olmasına yol açmıştır. Modern düşüncenin olanak tanıdığı bireyin aklı tanrısallıktan ayırıp doğa karşısında mutlu bir yer yaratabileceğini hayal edebilmesiyle ve gerçeklikte inşa edebilmesiyle başlayan itki, idealizmin baskıcı ve kurtarıcı rolü sebebiyle felsefi ve siyasal çöküşü hızlandırmasına neden olur. Edebiyat eleştirmeni ve teorisyeni Fredric Jameson durumu şu şekilde özetler:

> "ütopik olan artık geleneksel olan ve oldukça eleştirilmiş burjuva ilerleme fikriyle ve dolaylı olarak teolojiyle, büyük anlatı ve master planla, daha iyi bir gelecek, meydana gelmesi sadece kendi irademize bağlı olmayan, aynı zamanda bir şekilde şeylerin doğasına kazınmış, özgür bırakılmayı bekleyen, uzun zaman sonra ve şans yardımıyla ortaya çıkabilecek varlığın, daha karmaşık olasılıkları ve gizil güçlerinde yatan bir gelecek düşüncesiyle özdeşleştirilmiştir" (Jameson, 2017: 26).

Marksizmin ütopyaya bilimsellik kazandıran biçimselliği ve rasyonal bir tasarı iddiası taşıması yanında teolojik göndermelerle kurtarılacak bir gelecek hayali ile

metafizik bir yerden beslenen motivasyonla anlam ve duygulanım yaratır. Hayal ve ütopya ilişkisi içinde ütopya, bulunduğumuz koşulları düşünsel, etik ve duygulara bağlı olarak bu zamandan ve mekândan radikal olarak ayrı tahayyül edilen bir yerde konumlanır. Bu sebeple onu politik bir kulvara soktuğumuzda bazı sıkıntılar baş göstermektedir. Bu coşkun yaratıcılık politik bağlayıcılıkla uyuşmamaktadır. Sosyolog Immanuel Wallerstein politik hareket içinde "ütopyalar yanılsamaların, dolayısıyla kaçınılmaz olarak hayal kırıklıklarının besleyicisidir" ifadelerini kullanır ve bu haliyle yanlışların haklılığını desteklemek üzere olumsuz şekilde kullanılmaya açıktır (Wallerstein, 2001: 11). Ütopyanın hayata geçme sürecinde Marksizmin "sahici bir dinamik deneyim" için bilinmeyen yer -ülke olan ütopyaya bir yer tahsis etmek amacıyla hayalperest ve özgürlükçü bakışa sınır koyması söz konusu olmuştur. (Abensour, 2009: 56). Alternatif bir düzenin toplumsal tasarısını planlamak ve bunu uygulamak, hayalgücü ve arzuyla gelen ütopik yönelim ile sürecin gerçekte var olan unsurları arasında çatışmalı bir ilişki meydana gelmiştir. Her ne kadar ütopya bir siyaset ve felsefe alanın konusu olarak günümüzde 20.yydaki bu anlamı taşımasa da hem alternatif bir dünya görüşü geliştirebilecek bir kanal sunar hem de bunu bir gerçeklik düzlemiyle bağlantılı biçimde hayata geçirir. Sosyolog Krishan Kumar da bununla ilişkili biçimde şöyle der;

> "Ne kadar geniş kapsamlı olursa olsun ütopya, reform yapmayı amaçlayan toplumsal veya siyasal bir el kitabını aşan bir metindir. Doğrudan uygulanabilir olanın daima ötesine uzanmakta ve uygulanması tamamen imkânsız hale gelecek kadar ötelere gidebilmektedir. Fakat asla bir hayalden ibaret değildir. Her zaman bir ayağı gerçekliğe basmaktadır" (Kumar, 2005:12).

Kumar'ın ütopyanın sadece siyasal bir projeden ibaret olmadığını fakat uçsuz bucaksız bir hayal alemi yerine gerçeklikle daimî bir ilişkisi olduğunu vurgulaması önemlidir. Kapsadığı içeriğin hayal ve hakikat arasında seyretmesi ve bunu gerçeklik düzlemine yansıtmaktaki arayış yaşanan zamana ait bir eleştiriden ivme kazanmaktadır. Ütopyacıların sorgulamaları sonucu oluşan üretkenlik sadece alternatif bir sistem ile sınırlı kalmaz: "ütopya biçiminin kendisi, radikal farklılık üzerine, radikal ötekilik üzerine ve toplumsal bütünlüğün sistemsel uzantısı üzerine temsili bir düşünme" meydana getirir (Jameson, 2009: 11). Deneyim, bilimsel ve teknolojik yenilikler, felsefi yaklaşımlar, siyasi hareketler ve ütopik düşüne ait birikim, yaratıcı imgelemlerin

doğmasında zemin oluşturmaktadır. Fakat temsillere farklılık temelinde bakılarak radikal olanı araştırmak mümkünken bunu ütopik bir inşa noktasına getirmek güçtür. Çünkü süregiden ve idealleşen örüntülerin eleştirisi sorgulayıcı bir bakış kazandırmaktadır öte yandan bunun somutlaştırılması varsayımsal düşünceyi tekrar idealize etme riski taşır.

Sonuçta fiziksel şartların ve hakikatle ilgili tespitlerin şimdi ve geleceğin iyi bir yaşamdan kötü bir yaşama doğru tahayyülünde nasıl değişimler yarattığını düşünürsek bu da beraberinde distopik bakışı öne çıkarmaktadır. Bu sebeple çağın eleştirisini sunmak ve iyi bir yaşam temelindeki modellerden gelişen olumsuz sonuçlar üzerinden bir projeksiyon geliştirmek için bu bağlamda başka anlatı yolları ve kavramsallaştırmalar oluşturulmuştur. Ütopyaların edebi içerik ve siyasal proje olarak yukarıda bahsi geçen birikimlerin tarihsel sonuçlarıyla, temsillerindeki karanlık tarafıyla ilgilenen distopya kavramı-türü ortaya çıkar. İçinde bulunan koşullardan hoşnutsuzluk alternatif bir tahayyülü tetiklemekle birlikte ütopyadaki daha iyi bir yaşam kurgusuna tezat olarak gelişen distopya, yaşanan zamanın eleştirisini yaparken olumsuz bağlamlara dikkat çekmek üzere ortaya çıkar. Geçmiş ve şimdiye dair deneyimin izi ve gelecek öngörüleriyle "her ütopya ima ettiği distopyayla birlikte gelir" (Gordin, Tilley, Prakash, 2017: 8). Distopya şimdiye kadar olan deneyimlerin günümüzdeki karanlık sonuçlarıyla ilgilenir ve bunların tekrarlanması halinde geleceğin kötü bir yere dönüşeceğini yansıtır. Ütopyalarda idealdeki iyi bir yaşamın bir ada-devlet çerçevesinde oluşan ve tekrarlanan örüntü biçimindeki tasarısı yönetimsel baskı unsurlarını akla getirmektedir. İdeolojik olarak hayata geçen siyasi ütopyaların bu açıdan doğan olumsuz sonuçları distopik imgelemi besler. İdari merkeziyetçilik ve keskin olarak norm-şablon ile yaşamın düzenin ve tanziminin yapılması ve denetiminin sağlanması totaliter bir rejimin gerçekte veya kurguda ihtimalini canlı tutar.

Distopyacı söyleme günümüzde daha yakın hissedilmesinde ütopyacı siyasi sistemler ve projelerin totalitarizm ile eş görülecek sonuçlar doğurması ve geleceğin iyi yaşam sunacağı inancının yok olmasından kaynaklanır. Modern çağın ilerlemecilik ve pozitivizm düşüncesi aracılığıyla bir kalkınma modeli sunması ve bunun bilimsel ve iktisadi şekilde gelişimler ve buna bağlı bilgilerle mümkün olacağı savı geçerliliğini yitirmiştir. Kuramcı Franco "Bifo" Berardi'ye göre bu durum geleceğe dair güvenin yok

olmasına, yıkım, yoksulluk ve şiddete karşı kolektif imgelemin alternatif üretemediği bir noktada geleceğin tehdite dönüşmesine yol açar. Günümüzün insan ve doğa sömürüsünün otomasyonla gelen rafine ve yabancılaştırıcı ortamında "iradenin felce uğraması" depresif bir duygulanımın ana sebebi olarak görülür (Berardi, 2014: 75-76). Dolayısıyla geleceğe inancın boşa çıktığı ve yerine felsefi ve siyasi olarak yeni bir argümanın konamadığı bir düzlemde bireylerin daha iyi bir yaşam için düş görmesi, bunu toplumsal yeni bir inşaya taşıması yani düşünsel ve eylemsel bir irade göstermesi zayıflamıştır. Bunun yerine geçen distopik imgelem hem gelecek krizini açığa çıkarır hem de tarihsel süreçten günümüze yıkım, yoksulluk ve şiddetin birey ve toplum nezdinde hangi eğilimlerle ve eylemlerle birlikte ortaya çıktığını uyarı mahiyetinde gösterir. Fakat bu karamsar tablonun tersini iddia edecek toplumsal ve politik bağlamıyla ütopik yönelim, idealizme ve büyük anlatılara duyulan geçerli bir mesafe sebebiyle öne çıkmamaktadır. Mikro kolektif alanlardaki aktivizmle gelen yaratıcı öneriler olmakla birlikte bu durum ütopik içeriğe bütüncül bir ideal yerine farklı vizyonlar eklemektedir. Reddiye siyaseti yani anti üzerine kurulu hareketlerin güçlü eleştirel tavrı vardır ve yeni özneleşme ve ilişki biçimleri doğurmaktadır. Fakat itiraz edilen şeyin yerine ne konulacağıyla ilgili soru dikkate değerdir. Bütüne yansıyan bir tahayyül yerine parçalı, özerk oluşumlar halinde hayata geçen olasılıklar, ütopik bakışa kuşkulu ve temkinli bazı kanallar açmaktadır.

Günümüzde aciliyeti olan konuların karamsar tablosu geleceği iyi bir yer olarak inşa edilebilir bir perspektiften uzaklaştırmıştır. "Zamanın izdüşümü olan felaket, korku ve umut duyguları" 21. yüzyılda umudu besleyen faktörlerin zayıflamasıyla önemli ölçüde diğer duyguların baskın olduğu bir dönemi yaşatmaktadır (Balta, Bora, 2023: 10). Bu doğrultuda gelecek günümüzde kaygı veren krizlerle anılmakta ve bunun alternatifiyle ilgili eleştirel ve kimi reformist hamleler öne çıkmaktadır. İnşa edilen neoliberal özne ile gelişen toplumsal parçalanma, ekoloji ve teknoloji krizi başat meseleler olmaktadır. 21. yüzyılın geleceğe ilişkin tartışılan iki gündem maddesi: "ekolojik felaket ve otomasyon hayaleti" (Frase, 2020: 7) dir. İklim kriziyle gelen ve doğal kaynakların tükenmesi, dünyanın doğal döngüsünün bozulması sonucu yaşamın sonu endişesi baş göstermektedir. 'Hayatta kalabilecek miyiz' gibi çok temel bir soru, şimdi ve geleceğin gidişatı üzerine ortaklaşacak şekilde, toplumsal hareketin bu alandaki duyarlılığına karşılık gelmektedir.

Fakat kuzey kapitalizminin sömürüye dayalı ekonomisinin güneyde bulunan coğrafyalardaki zararları ve buna bağlı oluşmaya başlayan kıtlık ve yoksulluk gerçeği kaygı duyulan felaketin eşit seyretmeyeceğini de akla getirir. Teknolojinin gelişimi ise enerjinin doğal kaynaklarla elde edilmesinin getirdiği ekolojik zararların yanı sıra insan ve emek faktörünün olumsuz etkilendiği otomasyon gerçeğini doğurur. Finans, üretim ve iletişimin dijitalleşmesi insan eforuna ve yönetimine ihtiyaç duyulmayan, insan yaratıcılığının aktif olabileceği kısmi alanlarda azınlığın istihdamına yer açan bir işleyişi doğurmaktadır. Her iki durumda da imtiyazlı grupların çoğunluğun karşısında avantajlı olabildiği bir durum ortaya çıkar. Kapitalist ekonominin derin eşitsizlik yaratması sonucu Yazar Peter Frase bu iki krizin yaratacağı etkinin yine imtiyazlı olmayan çoğunluğu etkileyeceğinden bahseder ve bu durum nihayetinde: "kıtlık ve bolluğun dağılımıyla, ekolojik hasarın bedelini kimlerin ödeyeceği ve son derece üretken, otomatikleşmiş bir ekonomiden kimlerin faydalanacağıyla ilgilidir" (2020: 21) der. Dolayısıyla gelişim ve yıkıma dair sonuçlar dünyadaki yaşamsal döngüde ve düzende adil ve eşit olmayan sonuçlar doğurmaktadır.

Bu kaygılarla ilgili reformist düşünceler ve kurumsal girişimler söz konusuyken bu durum radikal hayalgücünü nasıl beslemektedir? Umudu dinç tutan alternatif yaşam görüşü üzerine zayıf bağlarla bağlı olmanın "ütopik imgelemi felce uğratması" (Balta, 2023: 11) dikkat çekmektedir. Öte yandan bu tespiti saklı tutacak şekilde günümüz şartlarında dikkat çeken aciliyetlere cevap veren seçenekler de oluşmaktadır. Modern kapitalizmle gelen bolluk ve kalkınma için büyüme hedefi bir mit olarak eleştirilmektedir. Yerine küçülme kavramının konduğu bu yeni seçenekte yaşamın üretim-tüketim ilişkisine bağlı organizasyonlarında ekolojik ve toplumsal zararı en aza indirecek bir model üzerinde durulmaktadır. Küçülme ideolojik ve ekonomik olarak maddi üretimin ve teknolojinin ekolojik bağlamlarla güncelleneceği yerel, sürdürülebilir ve dayanışma esaslı bir harekettir.

Distopik olan korku ve endişeye bağlı çevresel yıkıma karşı geliştirilen bu alternatif yolun iyileştirmeye dayalı bir yerden ivme kazandığı söylenebilir. Radikal ölçüde iktisadi ve felsefi tasavvura bağlı gelişen bir modelden ziyade küçülme "hâkim ekonomi alanını, hâkim kapitalist biçimlerin dışında kalan ilişkilerle örgütleme

önerisi"dir (Akbulut, Kadirbeyoğlu, 2023: 34). Yaşamın korunması esaslı geliştirilen etik ve politik bağlamla alternatif maddi ve sosyal düzenlemeler üzerinden bakılabilir bu örneğe. Modern çağda alternatif toplumsal örgütlenmeler toplumsal değişime dair hareketi geleceğe ilişkin umut ilkesiyle inşa eder. Bu model daha iyisinin ilerleyen bir süreçte olacağı yani ütopik olana yaklaşılacağı umuduyla şimdiyi değiştirir ve gelecek beklentisini canlı tutar. Küçülme gibi günümüz koşullarındaki aciliyetlere ve krizlere bağlı olasılıklarda ütopik imgelem ortaya çıkmakta mıdır? Mutlu bir gelecekle ilgili umut ve beklentinin felaketlerin ileriki bir zamanda artarak devam edeceğine dair görüyle azaldığı günümüzde ütopik imgelem mümkün müdür?

Diğer yandan ütopik imgelemin nerede aranacağı meselesi nasıl bir yaşam istiyoruz sorusunda saklı gibidir. Bu temel sorunun ütopyacı siyasal programlarda ve ütopik arzuda bir karşılığı vardır. Eski paradigmaların değişimi, somut krizler ve aciliyetlerle ilişkili hakikat alanını problem edinen ve henüz somutlaşmamış önermelerin sanat ile duyumsanabilecek olması bu bağlamdaki araştırmaya verimli bir alan açar. Çünkü radikal hayalgücü toplumsal olduğu ölçüde sanatsal bir meseledir. Radikal değişimler barındıran, ortaklıklar kuran, dilsel ve eylemsel olarak henüz hayata geçmemiş olana zengin ve farklı ifade yollarıyla bir perspektif kazandıran sanatın, üreten ve izleyen eşliğinde hayalgücüne bireysel ve kolektif katkıları su götürmezdir. Bu doğrultuda ikinci bölümde üzerine yoğunlaşacak sanatsal bağlama bakmadan önce ütopik imgelemin oluşma koşullarına ve etkisine eğilmekle başlanabilir.

İmgelemden türeyen farklı bir tahayyül geliştirmek "dünyaları imgelememizi, dolayısıyla da onları gerçek yaşamda olanaklı kılmamızı sağlayan etkinliği şekillendirir" (Haiven, 2018: 155). Hayal etmenin bireysel dünyamızda benlik kaygılarımızın, deneyimlerimiz, bilinçle gelen seçimlerimiz ve isteklerimiz olduğu kadar bilinçdışı arzu ve korkularımızın bir yansıması olarak mutluluk ve tatmin temelli geçmiş, şimdi ve gelecekle ilgili pozitif ilişkisi vardır. Kolektif imgelemde toplumun belleğine, gündelik hayatına yer etmiş, kültürel ilişkilerdeki sembolik unsurlar ve bunun bireysel imgelemle kurulan ortaklıklarına dayalı kaygı ve istenç belirir. Hayalgücünün içinde yaşadığımız koşulları değiştirmek üzere gerçeklik alanına taşınması için bir itici kuvvet olduğu bunun ortaklaşan bir hayalgücünden oluşabileceği güçlü bir yorumdur. "Tasavvurumuzdaki

imgeler repertuarı, imgelemimiz yoluyla dünya üzerine yansıtabildiğimiz, inşa edebildiğimiz ve ikamet edebildiğimiz yaşam biçimlerini ve olayları sınırlar, yüceltir, çoğaltır ve çerçeveler" (Haiven, 2018: 155-156) Zihindeki alternatif yaşam biçimlerini canlandırmanın somut olarak ortaya çıkışı, kolektif imgelemde yansıyan ve yine kolektif eylemde radikal bir umudun hayata geçişi için oluşan etkide belirir. Çağın bilişim üzerine gelişen teknolojisi yoğun iletişim ve enformasyonla organik gelişen kolektif duygulanım ve dil ortaklığını zedelemektedir. Bu parçalanmayla gelen öznenin yalnızlaşması, kapitalist değer anlayışıyla yaratıcı ve ayrıksı yönünün oluşturduğu potansiyellerin meta hizmetine sokulmasına yol açmıştır. Yazar Max Haiven'in "Radikal Hayalgücü ve İktidarın Krizleri" isimli kitabında "eğitim, hayalgücü, müşterekler, yaratıcılık, bellek ve kamu gibi kavramlar"ın "kapitalist imgelem tarafından nasıl kuşatılıp ele geçirildiği" ve hayalgücü egzersizleriyle bunu aşmanın yolları üzerine düşünmeye salık veren ifadeleri dikkat çekicidir (2018:14-17).

Hayalgücü egzersizlerinin ütopyayla olan ilişkisi 20. yüzyıl ortalarına kadar çok zengin şekilde görülmektedir. Yeni, deneysel, avangard üretimler hem kapitalist hem de sosyalist ideolojilerin ötesine de geçebilen farklı estetik, teorik ve yaşamsal önermeler sunar. Felsefe, sanat ve özellikle edebiyat alanında ütopya konusu üzerine eğilen Jameson hemzeminde olmakla beraber birbirinden ayrı kulvarda seyreden ve birinin varlığının diğerini etkilediği ütopyacı program ve itki üzerine bir perspektif sunmaktadır[3]. Günümüz şartlarında ütopik program, hem tarihsel bağlamıyla yarattığı olumsuz sonuçlar hem de küresel anlamda hâkim neoliberal koşullara bağlı olarak politik, düşünsel ve toplumsal hareketlerin böyle bir motivasyonla hareket etmeyişi sebebiyle daha çok eleştirel ve

[3] Jameson iki başlığı şu şekilde birbirinden ayırır: "Birisi, Ütopyacı programın gerçekleştirilmesine baş koymuş çizgi; diğeriyse çeşitli gizli ifadelerde ve pratiklerde yüzeye çıkmayı başaran, muğlak ama her an ve her yerde mevcut olan Ütopyacı dürtüdür" (2009: 20). Ütopyacı program yeni bir toplum idealinin sistematik kurgusunu içeren siyasal mücadele ve metinsel ifadeyi kapsamaktadır. Yazara göre kentin düzeni ve örgütlenme modelleri bu sistematik kurguyla oluşur. Ütopyacı itki ise ideolojide ve popüler kültürde yanıltıcı ölçüde yönlendirici uzantıları olmakla birlikte toplumsal teorileri, değişimin küçüklü büyüklü tezahürlerini ve kentin bütünselliği değil parçası olabilecek mimari yapıyı örnekleyen ütopyanın "yorumbilgisi" ile ilgili olan bir yerde konumlanır (Jameson, 2009: 20-21).

iyileştirme esaslı yaklaşımları doğurur. Ütopik itki ya da arzu ise hala bireysel ve kolektif imgelem için bir potansiyal taşımakta mıdır?

Ütopik itki-dürtü-arzuyu[4] Ernst Bloch'un yaklaşımından devralarak tartışan Jameson, Bloch'un gündüz düşlerindeki henüz bilincine varılmayan veya var olmamış fakat mümkün olabilecek zihinsel canlandırmadaki o istencin beden, zaman ve kolektivite arasındaki ilişkisine eğilir (Jameson, 2009: 21). Ütopik programın toplumsal durumu değiştirmek üzere anlaşılabilir ifadesel açıklığı vardır. Ütopik itki ise daha muğlak zaman zaman fantezilerin sınırında olmakla birlikte toplumsal çözümler için bireysel algılayışın ve kolektif isteğin yolundan ilerler. Radikal farklılık oluşturmak için daha önce geliştirilmemiş yeni bir yaklaşım beklenmektedir. Bunun için öncelikle ütopik arzuya ihtiyaç vardır. Bunun hayata geçirilebilir bir tasavvur oluşturması ise toplumsal gerçeklik içinde sistematik, haritalandırılabilir, somutlaşacak bir temel inşa ile mümkündür.

Jameson'ın izinden gidersek iki başlıktan biri olan ütopik itkinin veya arzunun günümüz şartlarında ütopyaya ilişkin bir imgelem kurma potansiyeline bakmak mümkün görünmektedir. Geçmiş şimdi ve geleceği daha iyi bir yaşam çerçevesinde değerlendiren, düşsel ve umudun alanı; kurtarılması gereken telafi alanı olarak ütopyayla ilişkilendiren iki modern düşünüre eğilmek bu bağlamda yerinde olacaktır. Ernst Bloch'un zamansal ifade üzerine yeniyi şimdi, buradaki "beklenti ufkuna" yansıtan ve ütopik işlevle gelecekte somutlaşacak olan yaklaşımı dikkate değerdir. Walter Benjamin'de ise geçmişin yıkıntılarının, kaydı tutulmayanların izini sürmek ve burada düşten uyanarak şimdide örtük olanı ortaya çıkaracak olumsuzluğun giderilmesinin yaratıcı yollarını arayan radikal bir tahayyül vardır.

1.3.1. Bloch ve Benjamin'in yaklaşımında ütopya

Ütopik arzuyu metafizik bir bakışla tartışan Bloch daha iyi bir yaşam düşünden yola çıkar. Gündüz düşlerinin geçiciliğinin önüne geçen onu bilince ve geleceğe dönük

[4] Farklı kaynaklarda ve çevirilerde ütopik itki, dürtü ve arzu birbiri yerine kullanılmıştır. Bu sebeple metin içinde üçüne de yer verilmektedir.

gerçeklik düzlemine taşıyan süreci umut kavramıyla birlikte ele alır. “Henüz bilincinde olunmayan” bu düşlerin somut gücünü “henüz olmamış-olan”a doğru yönlendiren bir yaklaşımı benimser. Bloch yaklaşımında, “öngörücü tasavvur bilincinin araştırılması” (Bora, 2013: 29) temelinde yeni ve alışılmışın dışındaki tasavvuru ortaya sermeye, dönüşümü aklın eşliğinde mümkün kılmaya odaklanmaktadır. Burada düzensiz, psişik düzlemde ilerleyen değişimle ilişkili hayal etme arzusunu idrak etmek ve toplumsal gerçeklikle ilgili ileri dönük öngörü geliştirmek söz konusudur. Gündüz düşlerinden yola çıkıp “henüz gerçekleşmemiş Mümkün’e dönük beklenti, umut, niyet/yönelim” kavrandığında ve somutlaştığında ütopik arzu, toplumsal açıdan nesnel gerçekliği ortaya çıkaran öncü haline gelmektedir. (Bora, 2013: 25).

Bloch’un gündüz düşünden gece düşünü ayırmasının sebebi bastırılmış bilinçdışı görünüşler yerine henüz deneyimlenmemiş ve bunun bilişsel olarak işlenebilir oluşudur (Bloch, 2013: 149). “Henüz-bilincine-varılmamış” psişik örüntüler içinde gelişmesiyle birlikte eskinin ve unutulanın yerine şimdi ve geleceği hedef alır. Bastırılan veya unutulanın bilince çıkma sürecinde yaşanan dirence karşılık yeninin üretkenliğiyle ilgili direnç birbirinden farklıdır. Yaratım sürecindeki yaşanan direnç özneyle ilişkili olmaktan çok meseleye dair zorluklardan ileri gelir. Yeninin biçimlendiği yer öngörünün uzamıdır ve yeniye dair üretkenlik bu uzamda belirir. Bloch’a göre geleceğin ütopyasına dair öngörüler sanat eserleri, kent peyzajları, siyasi olaylar, halk adetleri, dini ritüellerde maddi fenomen biçimini almaktadır (Eagleton, 2016: 77). Ancak deha eser niteliği taşıyan sanat üretimleri zamansızdır ya da zamanını ve anlamını gelecekte bulur (Bloch, 2013:163-165). Diğer yandan geçmiş, yeniye ilişkin üretkenliğin tamamen dışında değildir. Umuda dair şimdide meydana gelen tahayyül “geçmişteki henüz hesaplaşılmamış gelecek”ten (Eagleton, 2016: 51) ve “Henüz-Gerçekleşmemiş tarih”ten (Löwy, 2023) de hareket etmektedir. Geçmişin hayata geçmeyen ütopik arzularının ve şimdi-burada yenilenen tasavvurun ve tarihe dönüşecek gerçekleşme potansiyelinin payı öngörü uzamında hesaba katılmalıdır.

“Henüz-bilince-varılmamış”ın psişik bir unsur olmaktan çıkıp ütopik işleve dönüşmesi şimdi ve gelecek çizgisinde gerçekleşebilir bir organizasyonla mümkündür. Sezişteki açıklık ve öngörünün bilinçle idrak edilmesi ve gidişatı değiştirmek üzere

mümkün olana doğru yer yurt edinmesi bu işlevi kazandırır. Farklılık temelinde tasavvur etmek geçmişin ve mevcut olanın uzantısı olarak ya da hayalperest bir fantezi olarak değil ütopik işlevin reel fantezisi olarak gerçekleşir (Bloch, 2013: 183). Bloch, radikal değişimi bu yeniliğin gerçekleşebilir olduğu sosyalizmde bulur. Fakat bunu noktalanacak nihai son olarak görmez, süreci devam eden beklentinin devamlılığını ve değişimin ileriye doğru devinimini önemseyen bir yerde yaklaşımını inşa eder (Bloch, 2013: 186).

Elbette Bloch'un perspektifi modernisttir ve Marx'tan referanslarını alır. İlerlemek denen mefhuma sahip ütopik işlevin, gelecekteki daha iyi bir yaşam umuduyla beklenti ufkunda canlandığı açıktır. Bu görüş ilerlemeci bir tarih algısını benimser. Yeniyi, alternatif olanı mümkün yapan şey, şimdi ve buradanın arzudan bilince yükselen ve geleceğe doğru ilerleyen düşün ve eylemidir. Burada dikkat çeken unsur ideal bir nesnel program yerine insana ait ütopik arzunun düşselliğini farkındalığa ve yaratıcı şekilde başkalığa doğru taşıması üzerine olan vurgudur. Gelecekle ilgili bir projeksiyon sunmayan Bloch geçmişe melankolik bir geri dönüşle bakmaz. Geçmişin "gerçekleşmemiş vaatler"inin gelecekte daha iyi bir versiyonda meydana gelmesinin olasılığı beklentiye daha geniş bir kaynak sunar (Löwy, Sayre, 2007: 257). Geçmişten gelen bu yaratıcı alanı, gelecek sorgulamalarındaki sonuçlanmamış girişimlerde aramak yanlış olmaz. Girişimlerin günümüzün düşsel ve bilişsel uzantılarındaki devrimci etki asıl olan motivasyondur.

Walter Benjamin ise melankolik, karamsar ve nadir olarak nostaljik bakışla zaman kavrayışı geliştirir. İlerlemeci tarih algısına mesafelidir. Ütopik olan gelecekte olması mümkün, beklenen bir kavrayışla gelişmez. Geçmişin felaketlerinin telafisini arayan, bunun için kayıp olanı tespit edip geriye kalan izleri takip eden, toplayan ve yeni devrimci bir tavırla şimdide oluşturan bir yaklaşıma sahiptir. Ütopyanın ilerideki bilinmez bir yere ve zamana yansıtılan ifadesini oluşturmak yerine geçmişteki "ütopyalarda yaşayan ve onları harap eden mitolojiyi ya da hezeyanı kovalamak" asıl olandır (Abensour, 2009: 59). Kabul görmüş, yerleşik hale gelen tarihsellikten ayrı olana yönelen ve bu yolla özgürleştiren bir yaklaşım önerir Benjamin. Bunu yaparken amacı ütopyanın (mitsel bağlamıyla) büyülü tesirine kapılmak ya da onu yeniden kazanmak değildir. Yaşanmış, hezimete uğranmış ve geri dönüşü olmayan durum ve olaylara

bakmak, bunun giderilmesinin yollarını arayan bir şimdiden kaynaklanan gelecek inşa etmek ütopyanın konumlandığı yerdir.

Benjamin, geçmişle kurduğu ilişkide dilde, nesnede ve imgede deneyimin tesiriyle ilk halinden bugüne gelen değişimleri; karşıtlıkları, yakınlıkları, kaymaları, enkazı, kaybı inceler. Modern yaşamın yarattığı şok etkisiyle deneyim, ilksel bağlantılarından kopuk olarak ortaya çıkmaktadır. Mimetik deneyimin bütün ve edilgen oluşu yerine modern deneyim çelişkileriyle aktif ve karmaşıktır. Benjamin yaklaşımında bu durumun içinde kaybolup izler toplamayı, yaratıcı şekilde bunu yorumlama ve arşivlemeyi önermektedir. Açığa çıkmayan geçmişin mitsel uzantısı gibi duran şeyi bozmak ve çözümlemek yöntemlerden biriyken diğeri ise kopuk ve süreksiz geçmişin aksi yönde düzenlenmiş tarihi bilgisini hakikati sunmak adına parçalamaktır. Bu amaçla öncelikle rüyadan uyanmak ve derine çökeni bulup çıkarmak gerekir. Bozulmadan hakikati bulup çıkarmanın yolu "Evvel Zaman'ın henüz bilinçli olmayan bilgisinden uyanılarak yapılabilir" (Benjamin aktaran Abensour, 2009: 58). Auranın yitimi üzerinden örneklenen bu yaklaşımda "büyülenme ile uyanış" arasındaki durumu bilince taşımak için "rüya gözcüsü" olmak gerekmektedir (Abensour, 2009: 59).

Modern yaşantıdaki deneyimin fantazmagorik evreni kolektif bir rüya alemi sunar. Pek çok uyaranın iç içe geçtiği eskinin ve yeninin yan yana geldiği, yoğun ve bilincin uyanık olamayacağı kadar şiddetli deneyimden uyanmak gerekir. Kolektif olan bu rüyadan uyanmak; fantastiğin örttüğü perdeyi aralayıp sahiciliği oraya çıkarmak rüya gözcüsünün rolüdür. Bu yolla gelecekteki ütopik imgelemi projelendirmek değil geçmişi araştırarak şimdiki belirişinden anlamlı bir başkalık kazandırmak yani hakikati ortaya sermek amaçlanır (Abensour, 2009: 68-69). Hayalcinin sorumluluğu, şimdi-burada olanın olumsuz yüküne ilişkin kuşkuyla gelişen fakat melankolik olduğu ölçüde gerçekçi bir umuda sürükleyecek olan uyanıştaki devrimci tahayyülde yatar. Uyku ve buna dair anlatı-rüya- geçmişin etkisindeki doğrudanlıkla hakikati perdelerken başka bir perdeleme ise "ayrık söylemleri birlik haline getirecek bir soyut kültür tarihi"dir ve Benjamin buna karşı çıkar (Eagleton, 2020: 65-81). Tarihsel metaryalist yaklaşımla "saklı tarihin saçılmış parçaları ile burada-ve-şimdi arasındaki benzeşimleri bir araya getirmek" ve "şimdinin

suni istikrarını şiddetle kesintiye uğratacak bir gelecek yaratma" ancak devrimci tarihçinin işidir (Eagleton, 2016: 47-50).

Bloch teorisinde daha iyi bir yaşam için umudu ayakta tuttuğu yükselen ve ilerleyen ütopik istek ortaya koyarken, Benjamin ilerlemeci misyona eleştireldir. Değişim Bloch'da geleceğe doğru bir hareketle süreklilik gösterirken Benjamin'de ise korunması veya geçmişten taşınması gereken şeylerle birlikte gelen şimdide var olan bir inşa vardır. Bloch "Marksist bir süreç filozofu"dur (Thompson, 2021: 17). Umudu ontolojik ve hatta kozmik olarak varoluşa içkin olan (Eagleton, 2016: 131-132), maddenin tamamlanmamış ve doğasından gelen değişim potansiyeliyle (Thompson, 2021: 20) ele alır. Ütopik arzunun gelecek üzerinde bilinçle anlamlı bir yere gelmesi şartı koyan Bloch'un değişime özcü bir yerden ve iyimser bir neşeyle yaklaşması Akademisyen ve yazar Terry Eagleton için sorunludur (2016: 133). Çünkü ilerlemenin kaçınılmaz şekilde ve olumlanarak ütopik bağlama yerleştirilmesi toplumsal açıdan iyi ve kötüye doğru sonuç verecek gerçekçi durumları görmezden gelmeye yol açmaktadır. Yani ilerleme faşizm, totalitarizm, soykırım gibi kitlesel kötülükleri ortaya çıkardığı gibi etkili ölçüde kitlesel destek kazanarak ütopik arzunun dehşet sonuçlarını doğurabilmektedir. Benjamin ise tam da bu eleştiriye denk düşecek şekilde böylesi bir arzuyla sürüklenmenin yerine geçmişten günümüze ortaya çıkarılması, korunması ve dönüştürülmesi gereken şeyleri tespit etmek ve bu bağlantılara radikal bir tahayyül yüklemek gerektiğini savunur. Fakat bu da radikal ölçüdeki potansiyeller alanına temkinli ve karamsar bir bakışla yaklaşmaya neden olur. İki düşünür de Marksist belirlenimciliğe belirli bir mesafeden yaklaşır fakat Bloch metafizik ve teolojik göndermelere sahip bir materyalizmi şahsi ve şiirsel bir dille ifade ederken Benjamin hakikatin alanına nüfus etmeyi ve bu göstergelerle kötü bir yaşamdan ayıracak inşayı oluşturmayı tarihsel materyalizmde bulur. Benjamin'in kurtuluşa dair ütopik kavrayışı geleceğin mesihçi biçimde sonunda yatar. Daha idealist bir noktadaki Bloch için ise tamamlanmamış olmakla birlikte ütopya, gelecekte yaşanması mümkün yoğun bir arzu ve bilinç ilişkisinde vuku bulur.

Bu iki düşünürün perspektifinde olan geçmiş-şimdi ve gelecek ilişkisindeki amaç ve öncelikler hakikatin ve ütopyanın bazı politik ve düşünsel hedeflere göre konumlandığını gösterir. Benjamin'de geçmişten şimdiye taşınanlar ile buna yaklaşma,

anlam kazandırma biçimimiz geleceğe aktarılırken, Bloch şimdiden geleceğe zaman akışını, daha önce hayata geçmemiş ve geçmesi mümkün olan şekilde bir yeni ve iyiye dair arzuyu ateşleyen bir öğe olarak tasarlar. Bu doğrultuda İkinci Bölümde Doğu Avrupa sanatına ütopik program dahilinde coğrafyanın yaklaşık elli yıllık siyasal ve toplumsal geçmişi üzerinden bakmak ve ütopik imgelemle ilişkisini araştırmak hedeflenmektedir.

2. BÖLÜM

1989 SONRASI AVRUPA SANATINDA ESKİ DOĞU (FORMER EAST): ZAMANIN iNŞASI

2. BÖLÜM

1989 SONRASI AVRUPA SANATINDA ESKİ DOĞU (FORMER EAST): ZAMANIN iNŞASI

Sovyetler Birliği'nin etkili olduğu çeşitli sosyalist rejimlerin Avrupa'da yoğunlukla bir araya geldiği bölgeyi tarif eden Doğu Avrupa, coğrafi ve kültürel ortaklığından çok, yakın tarihten beri yaygın politik kullanımı ile anılmaktadır (Badovinac, 2019: 41). Soğuk Savaşın bitimiyle bölgedeki ulus devletlerin değişken akıbeti mevcut siyaset dilinde birleşik Avrupa'nın doğusundaki ülkeler biçiminde değerlendirilmiştir. 1989 sonrası Doğu Bloku ülkelerindeki sosyalist rejimlerin birer birer değişerek kapitalizme geçişi, bölgedeki izole olan sanat ortamının dolaşımda olmasına olanak tanımıştır. Bu durum 20. yüzyılın son on yılında tartışılan birleşik bir Avrupa Birliği fikri ve küreselleşmenin etkisiyle Doğu Avrupa sanatının uluslararası sergi ve etkinliklerde görünür olmasını beraberinde getirir.

Doğu Avrupa sanatının dolaşımda olduğu ve yorumlandığı günümüz şartlarında küresel sanat dünyasının yaklaşımı her ne kadar çoğulcu olma iddiası taşısa da değişen dünya düzeniyle birlikte -tezin ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı biçimde anlatılacak olan- geçmişten gelen bazı şablonları içermektedir. Bu durumdan etkilenen yeni topografyalar ve merkez-periferi ilişkisi gündeme gelmektedir. Doğu Avrupa tanımı, sosyalizm geçmişinin getirdiği unsurlar ve liberal Avrupa'ya dahil oluş biçimi nedeniyle Avrupa'nın dayandığı 'Batılı' değerler çerçevesinde çelişkiler barındırır. Bu bağlamda coğrafi olarak Avrupa kıtasında olan fakat Avrupa kültürü ve değerleri dışında görülen eski sosyalist devletler rejim sürecinde ve bitiminde Doğulu, bir yabancı yani 'öteki' olarak görülürken, yeni liberal düzende kendilerini muğlak bir zemin üzerinde bulurlar.

Diğer taraftan Doğu Avrupa sanatı sosyalist rejimin getirdiği izolasyon ve kitlesel kültür-sanat politikaları nedeniyle kimi çevrelerce evrensel perspektifi yakalama hususunda noksan olma endişesi taşımaktadır. Bu Batı değer sistemini norm kabul eden ve benzer sanatsal eğilimlerin olmayışını yerelin özgün koşullarını ıskalayarak ya da

bölgedeki sanatsal ifade yollarını Avrupa sanat akımlarıyla doğrudan ilişkilendirerek ve karşılaştırarak –istenen yeterliliğe erişemese de- değerlendiren bir yaklaşım görülmektedir (Piotrowski, 2009 :24). Bu durum hem bölgenin kimi sanat üreticileri ve yazarları için hem de Batı menşeili sanat eleştirmeni ve küratörleri için bir eleştiri konusu olmuştur. Sosyalizm sonrası süreçte ise dönemin düşünsel perspektifiyle paralellik içinde küresel sanat fikri fazlasıyla ilgi toplamaya başlar. Farklılık temelli çoğulculuk ya da çokkültürcülük iddiasıyla yapılan sanat etkinliklerinde Doğu Avrupa sanatına yaklaşımda bir eksen kayması görülmektedir. Sınırlı temsilleri genişletmesi sayesinde görünür olan Doğu Avrupalı sanatçıların varlığının küresel sanat söylemi ve ekonomisinin yeniye duyduğu ihtiyaçtan olduğu da es geçilmemelidir. Bu alandaki eleştirilerin genelinde çeşitlilik ve dolaşım imkanının görünürlükte başat etken olan hegemonyayla ilişkili olduğunun altı çizilir.

Bu perspektifte, Batı'nın değer sistemi çerçevesinde oluşan evrensel sanat tarihine dahil edilmemiş bölge sanatıyla ilgili şu sorular önem teşkil eder: Genel bir sanat tarihinden bahsedilebilir mi? Periferide ifade bulan yerel sanat, merkezde nasıl tarif edilir? Bu tarif edişte küresel sanat kriterleri nasıl etken olmuştur? Genel sanat tarihi içinde kayda düşmemiş Doğu Avrupa'nın sanatı, paralel anlatılar biçiminde arşiv sergilerinde araştırılmış ve bu hususta metinler üretilmiştir. Yer verilmemiş, yarıda kalmış olan bölgenin sanat tarihinin çoğulcu anlatılar biçiminde yeniden ikame edilişi küresel sergiler ve bölgede yeni açılan müzelerin koleksiyon sergilerinde görülmektedir.

Diğer yandan sanat tarihi yazımı meselesiyle birlikte tartışılan, bölge sanatçılarının ve kültür sanat uzmanlarının ana konusu olan bir başlıkta tarihsel anlatıların yerelden aktarımı ve bunun coğrafyadaki psikolojik ve toplumsal karşılığıdır. Sovyet rejiminin uydusu birçok ülkenin politik atmosferinde, yan yana gelmeyecek görüşe sahip taraflar; muhafazakârlar, liberaller, küreselciler, milliyetçiler devlet sosyalizmin karşısında muhalif bir grupta toplanır. Bu grupların her biri birbirine zıt yeni tarihsel anlatıları yönetirler (Kemp-Welch, 2018: 19). NSK (Neue Slowenische Kunst) kolektifinin kurucu üyesi, Sloven küratör ve yazar Eda Cufer'e göre (2018) küreselleşme ile senkronize ilerleyen bölgedeki ulus, etnisite bilincinin aşılanması ve milliyetçilik gibi siyasi hamleler ayrı bağlamlara sahip olgular gibi görünseler de var olan durumda

birbirilerini dışlamazlar. Çünkü geçmişin sınıfsal örgütlenmesi yerini "kurgusal pre-(post)modern birlik" modellerine bırakmıştır. Böylece olası çatışmaların önünün kesilmesi kolaylaşmıştır (Cufer, 2018: 28). Eski rejimin yerine geçen neoliberalizmde farklı toplumsal gruplaşmalar aracılığıyla sosyalizmin homojen ortamından tezat şekilde belirli bir geçmişe bağlılık; din ve geleneksel kodlar, etnik-kültürel kökenler vb. önem kazanmaya başlar. "Demokratik Avrupalılaşma taraftarlığı ve yurtsever milliyetçilik, dini şovanizm ve insan hakları için mücadele, yeniden gelenekselleştirilmiş ata kültürü, ulus-devletin kurucu kimlik politikaları ve çokkültürcülük ve kültürlerarasıcılık gibi görünüşte birbirine karşıt olan siyasi seçenekleri birleştiren şey tam da bu ateşli anti-komünizmdir" (Grlja, 2009: 26).

Bu durum kapitalizme geçiş süreciyle ilgili farklı siyasi yaklaşımların geçmişin ideolojik yönetimine karşı gelişen refleksler olarak ortaya çıktığını gösterir. Fakat bu görüşlerdeki en önemli ayrım yeni düzen içerisinde geçmişin nasıl ele alındığıyla ilgilidir. Sosyalist rejim öncesi spesifik bir tarihsel aralığın yeni kurulan devletin miladı olarak seçilmesi (ulusal ve kültürel bağların sembolü olarak Avusturya-Macaristan İmparatorluğunu vurgulamak örnek gösterilebilir) göstergelerden biri olduğu gibi sosyalist deneyimden yola çıkarak demokrasi meselesine öncelik vermek çeşitli ayrım çizgilerinden bazılarını küresel düzende yan yana getirebilmektedir. Neoliberal düzenin bu gibi farklı görüş ve gruplara demokratik ve özgürlükçü bir ortam tesis ettiğini savunanlar olduğu gibi yeni ekonomik ve kültürel düzenin iddia edilenin aksine yanıltıcı etkileri üzerine eleştirel ve ironik bir dili sahiplenen üretimler ve sergiler mevcuttur.

Bu bakış açısı farklılığı, sanat üretimlerinin tarihselleştirilmesi konusuyla doğrudan bağlantılıdır. Hem bölgenin sanat tarihinde devlet sosyalizminin baskın estetik politikaları nedeniyle kayda geçmeyen- dolaşıma girmeyen sanat pratiklerini yeniden değerlendirmek, hem de Batı merkeziyetçiliğine karşı yerel/bölge sanatını aktörleriyle birlikte tarihselleştirmek, değişken perspektifler nedeniyle çeşitlilik gösterir. Aynı zamanda bu süreci etkileyen bir başka unsur ise eski sosyalist ülkelerin sanat üretimini etkileyecek baskı ve kısıtlamaların şiddetindeki farklılıktır. Fakat 1990 sonrası küresel sanat ekseninde bu ayrımlar okunamaz biçimde bölge sanatının temsil edilmesi söz konusu olmuştur. Kemp-Welch'e göre (2018: 20);

> "Yerel tarihsel anlatıların yeniden inşası, birçok önde gelen sanatçı için temel bir endişe kaynağı olarak kaldı. Bazı durumlarda sanatçıların geçişe yaklaşımları alaylı ironi ile, diğer durumlarda tarihsel söylemlerde net paralelliği olmayan tuhaf bir entropik nostalji-ostalji ile aşılanmıştır. Bu kısmen sürekli genişleyen bir sanat dünyası için performatif tarihinin ve kimliğinin homojenleştirici etkilerine işaret eder"

Doğu ve Orta Avrupa'nın 1990 sonrası sanat üretimleri ve faaliyetlerinde yerel tarihsel anlatıların yerel merkezli yeniden inşası üzerine eğilen tezin bu bölümünde geçmiş ve günümüze ilişkin hakikat ve ütopya problemi ekseninde ortaya çıkan imgelemi metnin gidişatında bahsi geçen bazı tematik başlıklarla değerlendirilecektir. İkinci bölüme ismini veren Eski Doğu (Former East) ifadesi, tersine bir okumayla Maria Hlavajova ve Simon Sheikh'in editörlüğünü yaptığı "Former West: Art and The Contemporary After 1989" isimli kitaptaki Igor Zabel'in Dialogue (2001) makalesine atıfla tartışılır. Kitap, Doğu'nun farklı bir dünyadan olmasının noktalanması olarak algılanan Eski Doğu ifadesinin yerine doğu-batı çatışmasının önüne geçmek amacıyla yeni bir paradigma geliştirmek için "Eski Batı" başlığını ileri sürer (Hlavajova, Sheikh, 2016: 22). Bu öneriyi önemsemekle birlikte bu bölüm sadece politik ve kültürel yeni koşullara bağlı Eski Doğu tanımlaması yapmayı hedeflemez. Geçiş döneminin üzerinden otuzu aşkın yılın geçmiş olmasıyla, yani artık Yeni Doğu tanımının ilksel karşılığı olmayacak şekilde Doğu Avrupa'nın güncel şartları göz önünde bulundurulmuştur. Bu sebeple Eski Doğu ifadesi, günümüz perspektifinden zamansal kavrayışı etkileyen duygusal ve düşünsel katmanlar dikkate alınarak kullanılmıştır. Bunu yaparken geçmişle kurulan ilişkide coğrafyaya hâkim olan neoliberal koşulların sanatsal yaklaşımda oluşturduğu anlatısal çeşitlik dikkate alınmıştır. Ütopya ve hakikatin arşiv ve bellek ile Doğu Avrupa sanat tarihi ve ütopik imgelem ile ilişkisine buna bağlı tematik alt başlıklar üzerinden incelenir.

Bu tematik başlıklardan öncelikle coğrafyanın sanatına odaklanarak doğu ve batı özelinde bu perspektifteki farklara, ikilemlere, öteki bağlamındaki tartışmalara ve buna bağlı sanat üretimlerine odaklanılacaktır. Birinci bölümde yer alan Günümüz Özne Tartışmaları başlığındaki değerlendirmeler Doğu Avrupalı öznenin dönüşümünde önemli rol oynar. Bu doğrultuda 1990lardan günümüze gelinen noktada bölgedeki sanatsal öznellik, özneleşme süreçlerindeki siyasal ve toplumsal arka planla önemli ölçüde

ilgilenmiştir. Diğer üzerine eğileceğimiz konu sanatın üretim, sergileme ve dokümantasyonunda tarih, deneyim ve anlatının etkileridir. Geçiş süreci ve sonrasında sanatçılar için geçmiş, deneyimle perçinlenen kolektif bellekten gelen unsurlar ve arşivsel verilerin kullanımı ve tekrar oluşturulması aracılığıyla çalışılması gereken sanatın bir konusu haline gelmiştir. Bu tutumu destekleyen temel dinamiklerden biri sosyalist döneminin baskıcı koşulları ve ardından gelen tek dünya düzeninin saflaştırdığı farklar sebebiyle" tarihin anlatı söyleminin tekelleşmesi, bugünkü şiddetli kopuşu bir anlam sürekliliğine dönüştürmesi"dir (Buck-Morss, 2004: 57). Zamansal anlatı içine sıkıştırılan ve tek yön çizmesi adına sınırlandırılan zaman izleğine yerelden yaklaşım geliştiren sanatçı ve küratörler tarih yazımının Batılı bakışına eleştirel şekilde olayları ve olguları gündeme getirmektedir. Ayrıca tarihsellik ve anlatı boyutunun hakikatle ilişkisini incelemek ve buna bağlı olarak deneyime bağlı gelişen sanatsal ifade yollarını örneklemek hedeflenmektedir. Bu yaklaşım hem bellekteki kolektif kazıyı hem de geçmişte yer verilmemiş alternatif sanat pratiklerinin yeniden değerlendirilmesini öncelemektedir. Son olarak ise nostalji ve ostalji kavramları üzerinden kimlik ikilemi ve günümüzün şartlarına ve gelecek tasavvurunun oluşmasındaki engellere bağlı olarak Doğu Avrupa sanatına etkileri ele alınacaktır.

2.1. Avrupa Kıtasında Öteki Olarak Doğu

Doğu Avrupa sanatını günümüz koşullarına hazırlayan süreçte bölgenin yazar ve entelektüellerinin 'ötekilik' durumuyla ilgili Doğu Avrupa'nın sanat tarihinde ve sanat ekonomisindeki konumuna dair eleştiri ve yorumları yerel literatürde geniş yer tutar. Doğu Avrupa'nın sosyalist rejimden kapitalizme geçiş dönemi 1970lerden bu yana Marksist teoriden uzaklaşan entelektüel dünyanın küresel olarak postmodern popüler kuramlarının eleştirel değerlendirmeler için kullanıldığı sürece denk gelmektedir. Postkolonyalizm bu bağlamda Batı modernizminin sömürge coğrafyalarıyla ilgili ontolojik ve epistemolojik yaklaşımını araştırmak üzere Doğu- Batı ikiliğini veya karşıtlığını tartışmaya açar. Doğu'nun kolonyal süreçten gelen bir kavrayışla nesneleştirildiği tarih, bilgi, bilim alanındaki literatürün incelenmesi ve öz-belirlenim hakkını kazanmak için yeni bir söylem oluşturma süreci postkolonyal çalışmalarda öne çıkar. Madun araştırmalarında dikkat çeken, sömürü tarihinin Batının iktisadi ve kültürel

kalkınmasındaki etkisini su yüzeyine çıkarmasıyla birlikte bunu bu zamana kadar nesneleştirilen aktörlerin kendi sesi ve söylemiyle ortaya koymasıdır. Bu çalışma yönteminde sınıfsal bir perspektiften çok modernizmin iktidar örüntülerini tartışarak Batı merkeziyetçiliğini deşifre etmek, marjinalize edilmiş, tarihin dışına itilmiş toplulukların yerel birikimini göstermek ve bunu minör bir dille ifade etmek hedeflenmektedir. Öte yandan liberal ideolojiyle değişen dünya düzeninde evrensel sermaye ilişkileri içinde postkolonyalizmin sınırları genişlemiş ötekileşmiş ve sömürü yöntemlerine maruz kalmış grupların ortak problemlerinin tartışma sahasına dönüşmüştür (Yakın, 2015: 29). Farklılık politikaları, tanınma talebi gibi kimlik meselesine ait başlıklar önem kazanırken az gelişmiş veya 3. Dünya ülkesi olarak tarif edilen coğrafyaların yanında daha geniş bir haritalandırma ortaya çıkmıştır.

Postkolonyal çalışma sahasında Doğu Avrupa'nın Sovyetler Birliği etkisi altında kaldığı yaklaşık yarım yüzyıllık süreçle gelişen küresel dünyadaki kavrayış ve temsil biçimleri ağırlıklı olarak masaya yatırılmaktadır. Avrupa'nın kıtalararası sömürge gücünü elinde bulunduran Batı'ya kıyasla ekonomik olarak kapitalist ilerlemenin daha durgun ve geride olduğu Doğu, tarih içinde farklı hükümranlıkların etkisi altına girmiştir. Bölgede İkinci Dünya Savaşı öncesi Avusturya-Macaristan İmparatorluğu, Habsburg Hanedanlığı ve özellikle güneydoğudaki Osmanlı egemenliği siyasi, toplumsal ve ekonomik süreci etkilemiştir. 1989 sonrası "bölgeye geçmişi de kapsayacak şekilde ideolojik tanım yüklenmesi" söz konusu olmuş özellikle "balkan sözcüğünün alçaltıcı kullanımı" tarihsel süreçteki değişimle dikkat çekmiştir. (Todorova, 2015: 25) Balkanizm, Balkanlaştırma şeklinde bir söyleme dönüşen bu durum, imparatorlukların ve hanedanların siyasi gücü altındaki geçmişte uygarlıktan kopuk ya da geri ve sosyalist rejim altındayken başka bir dünyaya ait ekonomik ve kültürel ilişkileri paylaşan kapalı, gelişmemiş, otantik, vahşi, istikrarsız gibi ifadelerin retoriğinden meydana gelmiştir. Dolayısıyla homojen bir doğu olmadığını unutmamak gerekir. Jeopolitik olarak Orta ve Güneydoğu olmak üzere birbirinden farklılaşan dini, etnik ve kültürel geçmişlere sahip, kültürel ve ekonomik hegomanya ve bağımsızlık süreçlerinin birbirinden farklı izlediği bu bölge ötekilik temelinde de çeşitlilik gösterir.

Polonyalı sanat tarihçi Piotr Piotrowski'ye göre Doğunun Asya, Afrika, Güney Amerika gibi sömürgecilikle oluşan egzotik, mistik bir öteki olarak değerlendirilmesinden farklı olarak Doğu Avrupa aynı kıtaya sahip olunan yakın, tanıdık bir ötekidir. Modern kültürle ilişkilenen deneyim ve üretim potansiyeline sahip Avrupa'nın doğusu Batı tarafından tamamen dışlanmaz. Üstelik Doğu Avrupalı sanatçılar açısından Sovyet kültürel modeline uygun olmadıklarını niteleyen şey de Avrupalı olma kimliğidir (Piotrowski, 2012: 30). Diğer yandan Batılı- Avrupalı kimliği sırtını modernizmin kurucu rolüne yaslayarak rasyonal bilincin geliştirdiği bilginin, kültürün, maddi iktisadi değerin sahiplenicisi ve yön vereni pozisyonuna yerleşmiştir. Bu durum "Doğulu ötekinin kurulmasının gerisinde yatan şeyin Batı'nın kendisini kendinden menkul, özerk ve hükümran bir özne olarak kurmasına yardımcı olacak hudutları çizme arzusu olduğunu gösterir" (Yeğenoğlu, 2003: 20). Doğu-Batı ikiliği bu hiyerarşik konumlanmaya göre ayrımlar kazanır.

Avrupa'nın kültürel, düşünsel değerler sistemi sömürgeleştirilen coğrafyalardan gelen birikimin üzerine inşa edilmektedir; sadece bir coğrafyayı tanımlamakla sınırlı kalmaz Aydınlanmacı bilincin uzantısı olarak modern etik ve yaşam tarzının temsilciliğini üstlenir. Çağdaş Avrupa'nın insan hakları ve özgürlükler üzerine söz sahibi ve kapsayıcı konumu neyin ve kimin bu değerler sistemine ait olduğunu ölçme ve sorgulama konusunda belirleyici rol oynar. Atfedilen değerlerin Avrupa üzerinden şekillenmesine ek olarak bunların evrensel biçimde kabul edilmesi beklenir. Rus sanat eleştirmeni ve yazarı Boris Groys "Avrupa ve Ötekileri" (2012) makalesinde Avrupa'nın düşünce tarihindeki Aydınlanma geleneğiyle birlikte yerleşen evrensellik idealini kendi kimliğiyle bütünleştirmesinin kaçınılmaz olarak başka kültürleri öteki pozisyonuna soktuğunu dile getirir. Bu konumun diğer bir ayrıcalığı ise Boris Groys'un ifade ettiği gibi demokrasi ve insan haklarının evrensel savunuculuğunu "ahlaki bir mecburiyet" olarak benimsemesidir (2012: 188). Bu yaklaşımla öteki, bu olgulardan mahrum kalmış olarak bu kültürün parçası olmak için uyum sağlaması gereken süreçleri kabul etmek durumundadır. Başka bir deyişle evrenselliği bünyesinde taşıma iddiasındaki kültürün parçası olmamak, farklı kültürden geleni baştan noksan gören, entegre olması beklenen ve tam da beklendiği kadar uyumlanamayan bir konuma sürükler: "Avrupa değerlerinin

yabancılar tarafından kabulü, kaçınılmaz surette kuşkulu görüldüğü ve daima içteki gerçek fikri açığa vurmaktansa saklayan yapmacık bir saygı olarak yorumlanabildiği için, hedefe hiç varmayan bir yoldur bu" (Groys, 2012: 193). Groys'a göre bu kuşkucu kabulün yanında dışlama yetkisi Avrupa'ya filli ve düşünsel olarak "kendi ötekisini üretme" gücü verir (Groys, 2012: 195).

Bu bağlamda coğrafi olarak Avrupa kıtasında olan fakat Avrupa kültürü ve değerleri dışında bırakılan eski sosyalist devletler rejim sürecinde ve bitiminde Doğulu bir yabancı yani 'öteki' biçimiyle görülürken kendilerini yeni liberal düzende muğlak bir zemin üzerinde bulurlar. Doğu Bloku'nun yıkılması sonucu geçiş süreci bu değerlerin sistematik olarak yerleşmesi amacıyla özellikle Avrupa Birliği sürecine dahil olmak adına gerekli başlıklara dönüşür. Burada dikkat çekilmesi gereken liberal kültürün gelişmesi için bunun ancak küresel ekonomiyle uyumlu kapitalizmle mümkün olacağı fikridir. Geçiş süreci ekonomik, sosyal ve kültürel entegrasyonun özgürlük idealiyle örtüştürüldüğü bir anlayışın ürünüdür. Bu düşünsel zeminde bölge sanatının bu zamana kadar evrensel sanat tarihinde yer bulmamış geçmişi ve Berlin Duvarı yıkıldıktan sonraki süreçte güncel meselelerin ele alındığı 1990'ların sanatı gündeme taşınır. Batı ve Doğu arasında diyalog kurmak amaçlanırken bu doğrultuda çeşitli araştırmalar ve sergiler üretilmektedir. Söz konusu iletişim niyeti, Batı'nın öncü, erişilmesi gereken model ve sanatın niteliğini değerlendirme ve dolaşıma sokma yetkesine tek taraflı olarak sahip olduğu fikrinden hareketle açık ya da örtük olarak işlemektedir. Dolayısıyla merkez rolünü bırakmayan Batı sanat dünyası, periferiyle bu yakınlaşmaya da kuşkulu ve kontrollü olduğu ölçüde gönüllüdür. Bölge sanatçıları çalışmalarında bu geçiş süreciyle ilgili hızlı değişimin perde arkasında olan Batı kültüründeki kalıcı eğilimleri ironiyle eleştirmek ve deneyimlerini yansıtmak üzere yol alırlar.

Geçiş döneminde Doğu Avrupa'nın sanatsal pozisyonu küresel sanat ortamı için bir kapalı kutuyu açmanın getirdiği merakın ve güvensizliğin hissini taşır. Batıda halihazırda başarı kazanmış ve daha önce dolaşıma girmemiş kimi sanatçıların çalışmaları ilgi görürken sanat tarihine hükmeden kişi ve kurumların seçici ve çerçeve oluşturan yaklaşımı temkinli bir tavırda ilerler. Kuşkusuz ilginin sebebi sosyalist rejimden kaynaklı talihsiz veya dramatik bir Doğu Avrupalı sanatçı topluluğunun öteki pozisyonunu

göstermek ve konjonktüre bağlı birçok kavramla tartışmaktır. Farklılık temelli çoğulculuk ya da çokkültürcülük iddiasıyla yapılan sanat etkinliklerinde ise Doğu Avrupa sanatına yaklaşımda farklı nitelendirmeler devreye girer. Sloven küratör Zdenka Badovinac olumlu bir değerlendirme gibi gözüken "ayrı bir fenomen olan Doğu Avrupa'daki sanatsal yaratıcılık" ifadesinin tehlikeli olabileceğini hatırlatır, bu ifade otantik ve egzotik 'öteki'yi üretmeye kapı aralar (2019: 42). "Batılı gelişimini tamamlayamamış" (Zabel, 2012: 29) Doğulu sanatçıdan, farklı ve egzotik kültüre sahip Doğulu sanatçıya geçiş yaşanır. Fakat Badovinac'a göre diğer bir tehlike ise Doğu Avrupa'yı "birleşik Avrupa'nın ruhuyla eşit gibi tanıtmak"tır (2019: 42). Doğu Avrupa sanatı farklı yönlendirmelerle ve yaklaşımlarla geliştiği, özgün koşulları taşımakla birlikte, 'icrasından tamamen kopuk olmadığı ve beslendiği evrensel sanat anlayışının' uzağına düşmemektedir. Bu sebeple Doğu Avrupa sanatını bu kümeden (evrensel sanat anlayışından) ayrı bir yere koymak hatalı olacaktır. Fakat Batılı ve Avrupalı olma anlayışı çerçevesindeki değerlendirmeler ya benzerliği olumlayan karşılaştırmalara ya da farklılığı vurgulasa da öz-tanımlamayı yok sayan bir bütün kurgulamaya sebep olmaktadır.

1990'ların Doğu-Batı ilişkisinde diyalog kurmayı hedefleyen ve bölge sanatını içeriden ve dışarıdan gözle arşivsel veya kavramsal olarak çalışan başat bazı sergileri bu bağlamda örneklemek mümkündür. Bu sergilerin çeşitli amaçları vardır. Bunlar; sosyalizm sonrası farklı bağlamlarla geçmiş sanatsal süreci değerlendirerek, Doğu ve Batı arasındaki ilişkileri ve dinamikleri irdeleyerek, kayda geçmemiş veya görünür olmamış alternatif sanat yapıtlarını gün yüzüne çıkararak ve bölge sanatında güncel içerikleri dahil edip kurumsallaşarak küresel sanat izleyicisiyle buluşmaktır. Doğu Avrupa sanatıyla ilgili 1990'larda kurulan ulus devletlerdeki vakıf ve kurumların desteğiyle ve uluslararası organizasyonların davetleriyle gerçekleşen, 2000'lere yayılan küresel dünyanın talepleriyle yerelin öne çıkan içerikleri ve ifade yolları arasında çatışmalı süreçler geçiren birçok etkinlik ve müze koleksiyon sergileri mevcuttur. Bunlardan bazılarını özet biçimde şu şekilde sıralamak mümkündür: 1994 yılında Bonn'da gerçekleşen "Europe Europe" sergisi Doğu Avrupalı sanatçıların kapsamlı olarak Batı'ya ilk majör sunumlarıdır. Sergi, Batı'da tanınan ve modernist sanatın kategorilerine uyumlu bölge sanatçılarının yine

benzer kategorideki Batılı sanatçılarla yan yana getirildiği "lekesiz" bir sergi olarak tartışılmaktadır (Belting, 2020: 99).

Bu sergilerin diğer önem taşıyanları arasında (sansasyonel örneklerden biri olan) 1996 yılında Stockholm'da gerçekleşen Interpol sergisi; bölgenin sanat üretimini eski Sovyetler Birliği'ni kapsayanlar hariç tek tek ülkelere ayırarak sunan 1995 yılına ait "Beyond Relief" (Chicago) sergisi; Eski Sovyet ve Yugoslavya'yı kapsayan ve Batı'da kabul gören kanona ait sanatçılar yerine genç sanatçılara yer veren "After the Wall" (1999 / Stockholm) sergisi ile Doğu Avrupa'da gerçekleşen, performans ve beden sanatı ile ilişkili biçimde yerel odaklı ilerleyen ilk geniş çaplı sergi olan "Body and the East" (1998 / Ljubljana) sergisi gösterilebilir. 2000'li yıllarda da benzer sergiler düzenlenir. Bunların arasında Sloven sanatçı topluluğu IRWIN'in arşiv ve haritalandırma yöntemiyle oluşturduğu 2000 yılına ait Retroavangarde'ın yanı sıra geniş ölçekli dijital kapsamıyla 2002 yılında gerçekleşen East Art Map; Spesifik olarak Balkan sanatı üzerine ilerleyen Batılı küratörlerin seçkisini sunan In search of Balkania (Graz / 2002), Blood and Honey: The Future's in the Balkans (Viyana / 2003) ve In the Gorges of the Balkans: A Raport (Kassel / 2003) sergileri; politik hafızanın ve travmanın yerel dinamiklerine eğilmek yerine küresel sanat algısının bölgeye bakışını onaylar nitelikteki perspektifi nedeniyle yerelde eleştirilen (Piotrowski, 2013: 92) MNAC'nin açılış sergisi Romanian Artists (and not only) Love The Place?! (Bükreş / 2004) sergileri, daha yerel odaklı bir metodolojiyle oluşturulduğu iddiasındaki The Invisible History of Exhibitions/ Parallel Chronologies (Zagrep / 2009) sergisi ile Ljubljana'daki Moderna Galerija'ya ait Doğu Avrupa'nın 1950'lerden günümüze sanatının arşivi olan Arteast Collection 2000+'dan bir seçkiyle hazırlanan küratörlüğünü müzenin direktörü Zdenka Badovinac'ın yaptığı Museum of Parallel Naratives (Barcelona / 2011) sergisi sıralanabilmektedir.

Küresel sanat söylemi ve ekonomisi için piyasayı canlandırmak ve genişletmek amacıyla çeşitlilik arzusunun öne çıkması, bu sergilerin getirdiği ivme ile sınırlı temsillerin genişlemesine ve Doğu Avrupalı sanatçıların görünürlüğüne sebep olmuştur. Bunun küresel pazar için yeniye duyulan ihtiyaçtan kaynaklandığı es geçilmemelidir. Fakat aynı zamanda neoliberal görüşün küresel düzeyde yerleşmesi için entelektüel zemini yeşerten bir diğer unsur ise söz konusu coğrafyaya yayılan sanat ortamıdır. Bu

sayede temsiliyet yöntemlerinde başat rol oynayan tanınmış küratörlerin ve sanat direktörlerinin çizdiği çoğulculuk, küreselleşen özgürlük iddiasını pekiştirir ve 'öteki' olarak işaretlenen coğrafyanın sanat ekonomisini neoliberal yapıyla bütünleşmiş hale getirir. Badovinac (2019: 49) gelişen bu tutumun çoğulculuğu tasarlayan ve 'öteki' sanatçıların dolaşıma girmesini sağlayan "görünürlük ideolojisi" ile ilişkili olduğunun altını çizer. Sloven sanat tarihçi Igor Zabel (2012) ise refleksif (reflexive) Doğu Avrupalı sanatçıların uluslararası kabulünü domine eden baskın Batılı eleştirmen ve küratörün kendi beğenileri üzerinden geliştirdikleri onay ile gerçekleştiğini söyler. Bu, "modern sanatın uluslararası değeriyle" eş giden sanatsal tavrın pazarlanması aracılığıyla mümkün olur (Zabel 2012: 28). Bu durum, sanatsal yaklaşımların ve trendlerin Batı tarafından belirlendiği atmosfer içerisinde Doğu Avrupa sanatına, Batı ile eşit olmayan fakat icra ve tanınırlık olanağı sunan bir süreç kazandırır. Bienallerde ve önemli sanat kurumlarında taktir toplayan sanatçılar Batı'ya taşınmakta ve bu dünyanın diline entegre olmaya çalışmaktadır. 'Doğu'da çağdaş sanatçı olmak için Batı kültürünü temsil etmek şarttır' algısı Batı'da yerini, Doğulu sanatçı her zaman doğuyu temsil eder anlayışına bırakmıştır (Badovinac, 2019 :49).

Batının belirli kategorilerle değerlendirme ve konumlandırma hamlelerini sorgulayan sanatsal üretimlerden biri Doğu Avrupa sanatıyla ilgili tartışma sahasını yerel öznelerin tekrar kazanabilmesi amacıyla Slovenyalı grup Neue Slovenische Kunst (NSK)'un 1992'de gerçekleştirdiği NSK Passport Office araştırma projesidir. Grup kurgusal bir içerikten yola çıkarak sanat profesyonelleri için gerçeğine çok yakın bir pasaport üretmiştir. NSK devletinin verdiği bu pasaportta büyükelçilik olarak Moskova'daki bir apartman dairesi adres gösterilir. Sloven ve Rus sanatçılar, kuramcılar bu yerde "Doğu Doğuyu nasıl görüyor" adlı bir ay sürecek bir dizi söyleşi ve konuşma etkinlikleri gerçekleştirmiştir. Bu etkinlik sonucu oluşan Moskova deklarasyonu Doğu Avrupa sanat kimliğiyle ilgili 'içerden' bir yaklaşımı sunmaktadır. (Fowkes, 2020: 246-247). Bu ve benzeri görüşmeler sanat topluluklarının ve sanat üreticilerinin Batı'nın onaylama, takdir etme veya dışlama eyleminin yarattığı gücü tartışmak ve kendi varoluşunun ifade ve yöntemleri üzerine yoğunlaşmak için bir alan yaratmıştır.

Diğer taraftan Doğu Avrupa sanatı hakkında sosyalist rejimin getirdiği izolasyon ve kitlesel kültür-sanat politikaları nedeniyle kimi çevrelerce evrensel perspektifi yakalama hususunda noksan olma endişesi dikkat çeker. Batı değer sistemini norm kabul eden ve benzer sanatsal eğilimlerin olmayışını yerelin özgün koşullarını ıskalayarak ya da bölgedeki sanatsal ifade yollarını Avrupa sanat akımlarıyla doğrudan ilişkilendirerek ve karşılaştırarak –istenen yeterliliğe erişemese de- değerlendiren bir yaklaşım görülmektedir. Bu durumu hem bölgenin kimi sanat üreticileri ve yazarları için hem de Batı menşeili sanat eleştirmeni ve küratörleri için söylemek mümkündür. Doğu Avrupa'nın içselleştirdiği geride kalmışlığının nedeninin sosyalist dönemde özgür olunmamasından kaynaklanan inançla ilişkili olduğu yorumu dikkate değerdir: Doğu Avrupalı sanatçılar Batı sanatının evrensel olduğu konusunda hemfikirdir ve bu nedenle bir perifer olarak düşündükleri 'kendi' formlarını üretirler (Zabel, 2012: 27). Bu tutum sanat tarihinin kontrol gücünün Batıda olduğunu onaylar. "Bu içsel kabullenişle birlikte Doğu Avrupa sanatının fonksiyonu çoğunlukla sadece anonim ifade ve pozisyon olarak sunulmaz ayrıca orjinal Batılı sanatçısının ya da belirli hareketin tasdiki olarak servis edilir" (Zabel, 2012: 27). Burada iki yaklaşım dikkat çeker: birincisi, özgün ifade ve üslup geliştirmeyen Doğu Avrupalı sanatçılar sıradan ve tekrarlara dayalı üretimler sergiler. İkinci yaklaşım ise başarılı Doğu Avrupalı sanatçılar batı modernizmine uyumlu olanlardır.

Alman sanat tarihçi Hans Belting (2020) ise bu tespitlere başka bir perspektif kazandırır. Yazara göre:

> "Avandard akımları bir süreliğine Batı'da ses getirmiş olan Rusya gibi ülkelerde modernizmin yarıda kesilmesi, modernizmin yalnızca Batı'da gerçekleştiği yanılgısını kolaylaştırdı – sanki modernizm Doğu'da defalarca baskı altına alınıp önü kesilmemiş gibi. Ayrıca tek tek Doğu Avrupa ülkelerinde modernizm genellikle birbirinden tamamen farklı seyirler izlemişti. Bu bölgede modernizm neredeyse tamamen *resmi olmayan kültüre* aitti ve bu yüzden bir yeraltı hareketi olarak, ihtiyacı olan kurumlardan ve aleniyetten mahrum edilmişti" (2020: 91-92).

Temel eleştiri, Doğu Avrupa'da modernist sanatın olmadığı ile ilgilidir. Bu eleştiri Doğu Avrupa'da Batı'dan farklı olarak, devletin resmi anlayışı ve buna alternatif olan yaklaşımlar arasındaki gerilimin belirleyici olduğuna dayanır. Çünkü Doğu

Avrupa'nın neo-avangardı, Batı'daki avangard tavırdan farklı olarak, yerel politik düzeyde, kendi içindeki çatışmadan gelişir. Ana çatışması resmi- kurumsal sanat, yani sosyalist estetik politikalar ve Belting'in 'yeraltı hareketi' olarak tanımladığı resmi olmayan sanatlar arasında gelişir. Fakat küresel sanat alanına açıldıktan sonra kendi yerel piyasası, çatışması ve devinimi oluşmamış ortamda Batı piyasası güdümünde "piyasa sanatı" olma riskini de taşımaktadır (Belting, 2020:97-98).

Doğu Avrupa sanatında devlet otoritesi ve bağımsız yaklaşımlar arasındaki zıtlıklara bağlı olarak alternatif üretimlerdeki estetik tercihlerin kapsayıcılığının kuşkusuz coğrafyanın ideolojik keskinliğiyle ilgisi vardır. Sınıflandırma hususunda Belting'in bahsettiği şey modernist avangardın piyasa ve müze kabulüne karşı gelişen birbirine karşıt akımlarının yerine, sosyalist kurumsallaşmış sanatın dışında kalan üretim havuzunun performatif üretimlerden informel ifadelere geniş yelpazede birbirini dışlamadan bir araya gelişidir. Fakat sanatçıların belirli odaklarda buluştuğu mütevazi sanat ortamı yaratan farklı grup tecrübeleri ve üretimleri de mevcuttur. Sanatın ekonomisi ise sosyalist iktisadi düzen gereği piyasa şartlarına benzer değildir, devletin kültür sanat teşkilatının onayına uygun olanların maddi desteği ve teşviki söz konusudur. Düzenli müze koleksiyonuna alım yapılmakta, sanatçılar için oluşturulan sanat ödülleri ile "kamu komisyonuna dayanan bir sanat ekonomisi" meydana gelmektedir (Fowkes, 2020: 438). Bunun dışında kalan üretimlerden ise bazıları posta sanatı gibi dışarıyla kurulan ilişkiye ve eski Yugoslavya'daki New Tendencies gibi sanat fuarlarındaki gösterim imkanlarına bağlı olarak dolaşım desteği kazanmıştır. Doğu Almanya (GDR)'nın sanatta bağımsız ve özerk olabildiği kopuk tarihsel aralıklardan özellikle 1971'de kırka yakın özel ve resmi olmayan galeriye sahip oluşu (Piotrowski, 2012: 84), Polonya'da 1966 yılında neo-avangard üretimlere alan açan Foksal Galeri'nin varlığı dayanışma ve görünürlük sunmaktadır. Buradaki alımlanma ve varlık gösterme uğraşı Piotrowski'nin de paralel ifadesiyle siyasi olduğu kadar hala özerkleşme ihtiyacının bir sonucudur (2012: 84).

Dolayısıyla kapitalist sanat ekonomisiyle yaşanan geç tanışma sebebiyle gösterilen ilginin daha önce tecrübe edilmemiş ticari ilişkilenmeden kaynaklı olarak manipülatif olacağı sonucuna varılabilir. Bu durum destekleyici ve maddi kazancın önünü açan yapıların değerlendirme kriterlerindeki kişisel beğenileri ve konjonktüre uygun

temsiliyetleri Doğu Avrupa sanatının içselleştirmesine neden olur. Yani sanat üreticilerinin küresel sanat piyasasına göre aksiyon almasına yol açar. Ayrıca sanatın uluslararası organizasyonlar ve izleyicilerle daha çok şehirde deneyimlenmesi o şehir aracılığıyla ülkenin yerel özelliklerinin daha çok dikkat çekmesinin ve pazarlanmasının önünü açmıştır. Bu durum küresel dünyada ayırt edici özelliklerin özcü bir kimlik edinmeyle mümkün olacağı algısını yaratmış ve sanat ortamındaki varlığın buna endeksli olduğu görüşü etkili olmuştur.



Resim 1- Milan Stilinovic, "An artist who cannot speak english is no artist", yapay ipek üzerine akrilik, 140 x 420 cm, 1992

Sanatçıların içinde bulundukları koşulları özgün sanatsal yollarla ifade etmekte öne çıkan güçlü ortak özelliklerinden biri ironidir. Neo kapitalizmin ve Avrupa kimliğinin birbirinden ayrılmaz bağının geçiş sürecindeki deneyimi üzerinde duran Bulgar sanatçı Luchezar Boyadjiev'in "Neo-Golgotha" (1994) isimli çalışması, ruhundan ve bedeninden arındırılmış haliyle duvara iğnelenmiş beyaz gömlekli-kravatlı takımların anonim figürler olarak yaptıkları folklorik bir dansı çağrıştırır. Üretim ve finans alanındaki serbest piyasa ekonomisine eklemlenirken özneler çokluk halinde, bu duruma uyumlanmaya çalışan fakat pek de uyumlanamayan beyaz yakalılara dönüşür. Bu oryantasyona ilişkin bir

sanatçının küresel bağlamda var olmasının zorlu taraflarını ele almak yine ironiden geçer. Sırp sanatçı Milan Stilinovic'in "An artist who cannot speak english is no artist" (1992) isimli ikonik çalışması tam da böyle bir yerde konumlanır. Burada İngilizce, hem bir gerçekliği gösterir hem de semboliktir. Dolaşımda olup kabul görmenin yolu baskın dünyanın dilinde -ekonomisinde, kültüründe, iletişiminde- kendini ifade etmekten geçer. Polonyalı sanatçı Pawel Althamer ise "Cosmonaut 1" (1995) isimli çalışmasında Doğu Avrupa'nın sosyalist geçmişine bağlı olarak farklı dünyaların insanı olma durumunu sanatçının ve sanat sergilerinin yabancılaştırıcı ölçüde belgeselci mantıkla 'gösteren' konumunu alaya alan bir yaklaşım ortaya koyar. Sanatçı Polonya'daki Bydgoszcz kentinde gerçekleşecek sergi için hazırladığı performansında "beyaz kayak ayakkabıları, Rus seyyar satıcılardan alınan beyaz bir askeri kask, eldivenlerle tamamlanan, elde dikilmiş dar beyaz bir kostüm ve araba aküsüyle çalışan küçük bir TV monitörü dahil olmak üzere kendi yapımı bir astronot kıyafeti" giyer ve müzeye ulaşana kadar ki iki saatlik süreçte, gezdiği sokaklardaki görüntüler sırtına monte edilen monitörde eşzamanlı olarak yansıtılır (kontakt-collection, 2023).



Resim 2 - Pawel Althamer, "Cosmonaut 1", video, 21'28'', 1995

Doğu Avrupa'nın yeni koşullarını doğru anlamak için: "sadece mekânın metafiziğini değil gelenekler arasındaki kavşakta ortaya çıkan tüm tarihsel faktörleri, yerel gerginliklerle tanımlanan mekanları, mitolojileri, aşağılık komplekslerini, siyasi ve sosyal yapıları, diğer yandan kültürel yörüngeler, kültürel modellerin tarifleri, sanatsal ve diğer süreçlerin ihracatı ve ithalatını da" kapsayacak şekilde bakmak gerekmektedir (Piotrowski, 2009: 29). Tüm bunları es geçerek neoliberal ekonomiye geçiş yapmanın yarattığı kimlik kriziyle boğuşan bir bölge olarak sadece Demir Perde ülkelerinden oluşması bağlamıyla ele almak hakikate değinmek adına yanıltıcı olacaktır.

Ortak arka planın ideolojik geçmişten alınması bazı yanılsamalar yaratmaktadır: hem geçmişte politik olarak iç yönetim ve kültürel etkileşim farklılık göstermekte hem de 2000'lerde etnik çeşitliliğe bağlı yeni devletlerin oluşması ve yeni düzendeki ekonomik kazanımlarda ayrışmalar ülkelerin farklı süreçler yaşamasına sebebiyet vermektedir. Çekoslovakya, Çek Cumhuriyeti ve Slovakya olarak ikiye ayrılmıştır, Yugoslavya uzun ve kanlı süren iç savaş ile dağılmıştır. Ulus devletlerin oluşması milli duyguların ortaya çıkmasına neden olur. Slovenya ve Macaristan'ın Avrupa Birliği'ne uyumlanma ve giriş süreci hızlıyken diğer ülkeler aday olarak daha uzun süreçlerden geçmiştir bu da sanatçıların aynı ölçüde özgür hareket kabiliyeti ve destekleme ağına sahip olmadığını göstermektedir. (Ayrıca sosyal ve kültürel çalışmalar yürüten George Soros'a bağlı kurumlar ve benzerlerinin fon desteği de bölgenin siyasal ortamına farklı açılardan tartışmalı izler bırakmıştır. Destekleme ağları bu sebeple başka yönleriyle değerlendirmeyi gerektiren bir konudur.) Sağ görüşe sahip iktidarların etkisi altında olan Polonya ve Macaristan ulus kimliğini ve milli değerlerini etnik, dini ve cinsiyet bağlamında ayrımcı yaklaşımlarla ortaya sermektedir. 2008'deki küresel kriz, küreselleşme meselesine ve Avrupa Birliği idealine ciddi ölçüde darbe indirir. Ardından gelen mülteci krizi öteki ve Doğu meselesine başka bir boyut kazandırır.

Kimi ülkelerin 2000'lerin başından beri Avrupa Birliğinde oluşu ve diğerlerinin sancılı ekonomik-politik süreçleriyle birlikte "uyum süreci" içinde değerlendirilmesi bir Avrupa kimliğinin inşasının öncelik alındığına işaret eder. Fakat günümüze yaklaştıkça İngiltere, Fransa gibi eski emperyalist ülkelerin de dahil olduğu geniş çaplı ekonomik kriz, Avrupa'nın Doğu'dan Batı'ya doğru işçi göçüyle ilgili yaklaşımda küresel amaçları

örseler. Avrupa'nın doğusundakiler ifadesi yerine Doğu'nun Batılı kapitalist kültürde olumsuz algılandığı 20. yüzyıldan yerleşen Doğu Avrupa kimliğini yeniden gündeme taşır (Ballinger, 2017 :45). 2016'da patlak veren Brexit müzakereleri bu durumu ayyuka çıkaran son olaylardandır. 2000'lerin başında Batı Avrupa'da ihtiyaç duyulan işçi nüfusunu dolduran bu insanların artan işsizlik ile ırkçılık gibi nefret suçlarıyla yüz yüze gelmesi "yayılmış ve içselleştirilmiş doğululuk korkusu"nu ortaya çıkarır (Ballinger, 2017: 46). Sosyalizm sonrası öznelerin Batılı olarak eğitilmesi ve uyum sağlamalarının koşullanması onları, var oldukları sıkıntıdan kurtarılması gerekenler konumuna sokar. Politik arenada reform ve eğitimi vurgulayan girişimler "Batılı bir bize dönüştürme" gerekliliğinden bile bahsetmişlerdir (Ballinger, 2017: 47). Ayrımcılığı açık eden bu tutum kendisini evrensel değerlerin taşıyıcısı olarak gören Batı'nın ekonomik olarak gelişen olumsuz şartlar karşısında bir arada yaşamakla ilgili Doğuya 'öteki' olarak nasıl baktığının yinelenen bir örneğini sunar. Benzer bir yaklaşım daha yakın bir zaman diliminde yaşanan Suriye mültecileri için seçici davranarak ülkeye almak gibi uygulamayla kendini göstermektedir.

Bu durumla birlikte Doğu'nun olgusal olarak Orta Doğu ve Afrika'daki göç hareketleri sonucunda yeni karşılaşmalar ile oluşan potansiyel anlamları söz konusudur. Özellikle Suriyeli mültecilerin Avrupa'nın Batısına doğru göç dalgasında Doğu Avrupa'nın tartışmalı pozisyonu Doğu kavramına yeni bir bakış kazandırır. Doğululuk, gelinen süreçte yeni sınıfsal hiyerarşileri oluşturmaktadır. Bir göçmen işçi olarak Avrupa kıtasında olmak ile dışarıdan gelen mülteci olmak arasında farklılıklar açığa çıkar. Temel soruya dönecek olursak Doğu Avrupa geçmişteki terminolojik bağıyla ilişkili olarak güncel siyasette ve toplumsal ilişkilerde "Avrupalı doğululuk" biçiminde geçerliliğini korumaktadır (Ballinger, 2017: 61-62).



Resim 3- Roman Ondak, "SK Parking", 2001

Batı ve Doğu Avrupa arasındaki ekonomik eşitsizlik, geçiş süreciyle birlikte gelen Batı'ya doğru gerçekleşen daha iyi bir gelecek amacıyla işçi göçünü doğurmuştur. Doğu Avrupalı öznenin neoliberal ekonomi düzenindeki kırılgan konumu, ekonomik ve toplumsal tasviri sembolik anlatımıyla güçlü şekilde gösteren Slovak sanatçı Roman Ondak'ın "SK Parking" (2001) isimli eserinde karşılık bulur. Küratör Lydia Pribisova, sanatçının çalışmasını açıklarken jeopolitik gerçekliğe ilişkin farklı zamanların ekonomisine bağlı değişkenleri ve çelişkileri göstermesi adına, hem ilk sergilendiği tarihteki kapitalizmle gelen 10 yıllık deneyimi hem de günümüz koşullarını yansıtmadaki önemini vurgular (2024). Pribisova'ya göre 2001 yılında Viyana'daki sergi mekânın önünde iki ay boyunca park halinde duran eski model Skoda'lar birbirine coğrafi ve kültürel yakınlıklar taşıyan ülkelerin arasında duygusal bir metafordur. Pribisova'nın aktarımıyla Ondak, seçkin bir sokakta park etmiş Çekoslavakya üretimi Skoda'lar aracılığıyla 1990'larda Viyana sokaklarındaki market vitrinlerine asılmış Çekçe ve Slovakça 'çalma' tabelalarını hatırlatır; kapitalizm ve demokrasi arasında ayrılmaz bağ sunan birleşik Avrupa fikrinin hayal kırıklığı yaratan yanılsamasını gösterir. Eşitsizliği sosyal ilişkilerde ortaya seren ayrımcılık, ideal Avrupa düşüncesinin kapsayıcılık ve demokrasi vaadiyle uyuşmamaktadır.

Son olarak Avrupa Birliği'ne üye Macaristan'ın muhafazakâr ve milliyetçi tandanslı politikalarının son yıllardaki sonuçlarına işaret etmesi açısından da ilgi çekici olan Macar sanatçı Joanna Rajkowska'nın "Airways" (2008) video çalışması örnek gösterilebilir. Video, sosyal refah açısından elverişsiz koşulların ve popülist siyasetin ayrıştırdığı güvencesizleşen farklı toplumsal statü ve kimlikteki öznelerin (göçmen, evsiz, çingene, Lgbti birey, liberal, milliyetçi vb) birlikte geçirdikleri uçak yolculuğu aracılığıyla ulaştıkları neo-faşist bir etkinlikle son bulur. Katılımcılarla yapılan röportajlar kendilerini ifade ederken ki kişisel anekdotlar, öne sürdükleri gerekçeler sosyal eşitsizlik, siyasi popülizm, küresel hareketlilik ve yeni göç dalgası üzerine çarpıcı bir manzara sunar.

2.2. Sanatsal Bir Strateji Olarak Geçmişi Yeniden İnşa etmek

Geçmişin sanat alanında üzerinde tekrar düşünülen bir konu haline gelmesi şüphesiz yaşanan dünya düzeninin yarattığı endişelerle paralellik taşır. 20. yüzyılda reel ütopyaların çöküşü ve ardında bıraktığı hayal kırıklığı gelecek konusunda iyi bir yaşam umuduna mesafe yaratmıştır:

> "Geçmiş yüzyılın ütopyaları ortadan kaybolmuş, geride belleği yüklü ama kendi geleceğini tasavvur edemeyen bir şimdiki zaman bırakmış durumda. (…) Ütopya, geçmişin bir kategorisi -geçmiş gitmiş bir zamanda tahayyül edilmiş bir gelecek- gibi görünüyor, toplumlarımızın şimdiki zamanına ait değil artık. Tarih ise bir yıkım manzarası, acının canlı mirası halinde" (Traverso, 2018: 30).

Yazar Enzo Traverso "Solun Melankolisi" adlı kitabında ütopyaların yok olduğu, tarihsel ilerlemeciliğin bir gelecek değil aksine talan edilmiş bir geçmiş bıraktığı yargısıyla birlikte sonsuz bir şimdide asılı kalmış bir çağı yaşadığımız inancının yarattığı "şimdicilik" durumunu tartışır: " 'şimdicilik', hükmedilemeyen bir geçmişle yadsınan bir geleceğin, 'bir türlü geçmeyen bir geçmişle' (felaket senaryoları hariç) ne icat edilebilen ne de öngörülebilen geleceğin arasında asılı kalan bir zamana dönüşür" (Traverso, 2018: 30). Düşünür, dünyanın aldığı tekbiçimci neoliberal düzende, tarihi yeni deneyimleri öteleyecek bir tüketim alanı olarak görmek yerine, geçmişe ilişkin anlam kaybını araştıracak melankolik fakat eleştirel bir içe bakış/zamana bakış geliştirmeyi önerir.

Bu zamana bakış, sosyalist ütopyaların bir yönetim sistemi olarak başarısızlığa uğradığı, düşünsel olarak gelecekle ilgili alternatif üretememe halinden kaynaklı bugünle

sınırlandığımız gerçeği üzerinden geçmişe kayıplar ve felaketlerin ötesinde bakmayı önerir. Günümüzde geleceğe dair umutlarla bugünü değiştirme gücünü veren ütopik tahayyül zayıflamıştır. Geçmiş ise sürekli hesaplaşılması gereken varlık göstermenin bir yolu olarak mağduriyetlerden ve hezimetlerden kaynaklı olumsuzluğun gücüne kapıldığımız bir yere dönüşür. Üstelik geçmiş bir hakikati ortaya sermek için, iyi ve güzel olana ilişkin değerlendirilmesi gereken bir deneyimler alanı olarak bakmanın ötesindedir. Tekrar Traverso'ya dönecek olursak "şimdicilik" geçmişe belirli bir görme biçimi getirir ve bu yolla toplumsal ve siyasal algıyı yönetir. Başka bir deyişle bu durum "tarihsellik rejimi" "geçmişin kurbanları konusundaki müşterek yönelimler"le toplumsal algıyı şekillendirir ve sosyalizme karşı resmi bir retorik oluşturur (2018: 44). Tarih ile bellek ilişkisini "verili bir tarihsellik rejimi" dahilinde düşündüğümüzde geçmişin deneyimi günümüzle kıyas yaratacak şekilde geçmişin olumsuzlanmasıyla neticelenir (Traverso, 2018: 96).

Tarihin bu yaklaşımla yeniden tanzimi Doğu Avrupa'nın Berlin Duvarının yıkılışıyla gelen kapitalizme geçiş sürecinde karşılık bulur. Küresel olarak yeni bir dönemin yaşandığına dair inanç, ütopyaların somut sonuçlarından soyut tahayyüle uzanan örneklerinde yıkıcı eleştiriye yol açmıştır. Doğu Avrupa için bu geçiş dönemi yaklaşık yarım yüzyıllık deneyimin nasıl yorumlanacağı üzerine bir süreç doğurur. Siyaset ve düşün dünyasında genel anlamda geleceği, var olan neoliberal düzenin devamlılığında yani günümüz şartlarında arayan bir yaklaşım ortaya çıkar. Geçiş sürecinden gelen değişimlerle birlikte toplumsal birliği şekillendiren yukarıda da bahsi geçen tarihin metinselleşmesi bu sefer sosyalizmin kurumsal tarihi ve kolektif bellek arasındaki ilişkide gerçekleşmektedir. Bu doğrultuda Doğu Avrupa'nın geçmişi, ulus devlet modelinin getirdiği kimlik sorununa bağlı olarak 1990 sonrası neoliberal dünya şartlarına adaptasyon süreciyle bağlantılı değerlendirilir.

1990 sonrası Doğu Avrupa sanatında geçmişe bakmak, toplumsal ve kültürel bağlamıyla belleğin yazılı tarihte yer bulmadığı ya da ideolojik tutarlılık gerekçesiyle olumlu ve olumsuz olarak başka bir nitelik kazandığı durumları tartışmaya açar. Bunu yaparken sanatçılar tarih yazımının, deneyimin ve anlatı meselesinin hakikatle olan ilişkisini sanat yoluyla ele alırlar. Geçmişin kaydı tutulmayan, tutulsa bile sanatsal

öznellik kazanmayan birikimi duyusal tasvirlerde, arşivsel belgelerde, kurumsal ve alternatif sanat pratiklerinde aranmaya başlar.

Geçmişin yeniden inşası, iktidarın kendi konumunu kabul ettirme ve güçlendirme amacıyla hakikat sonrası çağın sıkça uyguladığı bir yöntemdir. Fakat ideolojik radikal değişimlerin perde arkasındaki geçmişin bilgisine doğrudan ve dolaylı olarak muhatapları üzerinden yaklaşmak ve tarafların sanatsal yaratımdaki ürünlerinin ana konusu olan bir yöntem olarak düşünmek bu araştırmanın perspektifini çizmektedir. Dolayısıyla geçmişin deneyimler alanı olmasında ifade yöntemi geliştiren Doğu Avrupa sanat mecrası, kendi sesi ve sözü aracılığıyla şimdinin tarihsellik ideolojisiyle ayrışan ve uzlaşan yorumlar sunmaktadır.

Bu noktada, Benjamin'in tarihsel anlatı hiyerarşisini kazanandan yana kurmayan ve deneyim krizini aşmanın olasılıkları üzerine kafa yoran alegori ve koleksiyonculuk kavramlarının Doğu Avrupa sanat üretimlerinde bir çerçeve çizeceği düşünülmektedir. Giriş bölümünde de belirtildiği gibi tezin bu bölümünde ve genel olarak tezin tamamında Benjamin'in düşünceleri önemli bir yer alacaktır. Enzo Traverso'nun kendi yazınsal arka planında Benjamin'in fikirlerinden beslendiği hesaba katılarak, bahsi geçen günümüzün tarihe bakışındaki paradoksu alegori ve koleksiyonculuk kavramları üzerinden yorumlamak önemli görülmektedir. Bunu yapmadan önce Benjamin'in kavramlarını yaslandırdığı deneyime ilişkin düşüncelerine kısaca yer vermek yerinde olacaktır.

Walter Benjamin anlatıyı kuran deneyimin kendisini sorunsallaştıran bir yaklaşım önerir. Bu yaklaşım ve Benjamin'in yorumu 21. yüzyıl sanatçılarının eğilimlerini düşünürken hala geçerliliğini korumaktadır. Düşünür, nesnel dünyada aurasını kaybetmiş deneyim araçlarına, bir anlatı krizi olarak bakar. Üretim araçlarının endüstriyelleşerek çoğaltılabilir ve yer değiştirebilir oluşu toplumsal olarak atomize bireylerin kullanım nesnesinden, sanat eserine kadar artık aynı deneyimi yaşayamayacağını vurgular. Sahici deneyimin azaldığı "sihirli benzerliklerin kültsel kalıntılarına" anlatı öğesi olarak eleştirel ve siyasi yeni bir rol verir (Jay, 2012: 410). Ayrıca bu kalıntılar, mağduriyetleriyle tarihin gerisine atılmış veya tarihyazımında

hakikati taşıyacak biçimde yer bulmamış olay ve olgularla ilgili aktarılabilir bir iletişim yolu sunar.

"Tarih Kavramı Üzerine Tezler" (1940) Walter Benjamin'in Gestapodan kaçarken derin umutsuzluğa kapılıp intihar etmeden birkaç ay öncesinde yazdığı kişisel notlardan oluşur. Benjamin için Nazi iktidarının liderliğinde Avrupa'nın işgalinin ve büyük yıkımın ortasında yaşanan zaman dilimi, "yüzü geçmişe dönük" karamsar ve nihilist bakışın uzantısıyla değerlendirilebilir. Bu nedenle Benjamin, tarihsel ilerlemeciliğe karşı kurtuluşa dair mesihçi bakışı yani, "varolan dünyanın yıkıntısı üzerine kurulabilecek bir gelecekte umut gören, bir başka deyişle umudu kıyamet gününe erteleyen bir gelecek görüsü"nü benimser (Gürbilek, 2014: 19). Sosyalist bir ideolojik bakışla birlikte kurtarıcıyla gelen sosyalist ütopyasını ön plana koyduğu değerlendirmelerinde devrim ancak tarihin sonucu değil sonu olarak karşılık bulur (Gürbilek, 2014: 19).

Benjamin'in tarih anlayışında geleceğe umut bağlamak yerine şimdinin gerçekleşmesi üzerinde durulur. Şimdi ve şu ana vurgu Benjamin'in Tarih meleği yani Paul Klee'nin 1920 tarihli Angelus Novus resminde imgelem olarak karşılık bulur: Yüzü geçmişe dönük felaketleri gören Tarih Meleğini ilerleme denen fırtına, çaresizce durumu telafi edemeyecek kadar uzağa iter (Benjamin, 2014: 43-44). Bu nedenle birey için mutluluk vaadi olabilecek şey, "kendi geçmişinin kefaretini, olabilecek fakat olamamış olanın tamamlanmasını içerir" (Lowy, 2007: 38). Başka bir deyişle 'bir telafi', 'kolektif onarılma' sayesinde tarihte tanınmamış olanlar şimdide yeniden görünür olur. Bu ifadelerde yaşanan zamanda aslında geçmişin yıkıntılarının izlerinin göründüğü, asılı kalmış felaket anlarının olduğu ve yüzleşerek iyi olana ulaşılacağı sonucunu çıkarmak olasıdır. Trajik umut, Terry Eagleton'un dediği gibi "beklenti ile gerçekleşme arasında, şimdiki anın boşluğu ile onun her an taşacak biçimde doldurulması beklentisi arasında bir gerilim" yaratır (Eagleton, 2016: 51). "Geçmiş tarih akışkan, değişken, askıdadır ve halen tam anlamıyla kıymetlendirilememiştir" (Eagleton, 2016: 52). Dolayısıyla geçmişin bugüne gebe değerlendirmesi kayıpları geri getirmese de yeni anlamlar kazanmasına başka bir kavrayışa vesile olmasına olanak tanır.

Modernizmin ilerlemeci mitiyle bakılan geçmiş, tarihi şekillendirenler için bir çeşit "hazine, miras" olarak görülür. Diğer yandan da bu hazine ve miras, hezimete uğrayan/dışlanan/mağdur edilenler için "enkaz, yığıntılar yığını, bir talan alanı" anlamına gelir. Egemen sınıfların sanayi, teknolojiyle paralel kültürel hazinesi olarak görülen tarih anlayışı bu yolda ezilenler için paylaşılacak ortak bir geçmişi yansıtmaz. Bu nedenle Benjamin'e göre "bu yıkıntıdan bir şeyler kurtarmak isteyen tarihsel maddeci, olsa olsa bir paçavra toplayıcısı gibi davranabilir. Kültürün sürekliliğini oluşturan değerleri değil, tüketilmiş, bir kenara atılmış nesneleri, kültürel atıkları, tarihin döküntülerini toplar" (Gürbilek, 2014: 34-35).

Benjamin'in tarihe, epistemolojik ve yazılı olanın geleneksel yönteminden farklı bir anlayışla yaklaşmasının sebebi deneyimin ve bunu ifade etme yollarının çıkmaza girdiği düşüncesinden ileri gelir. Bireyin yaşanan sürecin özgün koşullarını aktaramama sebebi modern dünyanın şok etkisi yaratmasıdır. "Şok, şeylerin, belli bir kültürel düzen içinde aktarılabilirlik ve anlaşılabilirliklerini yitirdiklerinde edindikleri çarpma kuvvetidir" (Agamben, 2019: 133). Endüstriyelleşen nesnel dünya ve büyük yıkımlar bireyin deneyimini doğrudan ve bütünleşik olarak aktarabileceği özelliklerden sıyrılmıştır. Bu durum modern toplumun içinde bulunduğu gündelik hayata karşı yabancılaştığı bir süreç doğurur. Endüstriyel çağın çoğaltılabilir üretiminin de yansıması olarak 'aura'nın yitirildiği gelenekten kopan[5] bu deneyim biçiminde Benjamin, şeylerle kurulan ilişkide yakınlaşma yolunu alegori ile mümkün görür.

Alegori, doğayla bütünsel algılanamayan deneyim dünyasının parçalarından ilişkilenmeler-anlamlar çıkarma yolu sunar. Geçmişin mimetik ölçütü anlamın deneyimle mükemmel uyumunu içerir. Benjamin'in "geçmişe yönelik ütopik izler"i geçmişe yüklediği bu düzende yatar (Sarlo, 2012; 23). Eski düzene erişilemez ve hüzünlü bir telafi yolu aranır. Alegori sayesinde dilsel olarak "gösterge keyfi hale getirilmiş, şeyle olan

[5]Geleneğin yitirilmesi şu anlama gelir: "Geçmiş, aktarılabilirliğini yitirmiştir ve onunla ilişkiye girmenin yeni yolu bulunmadıkça, bundan sonra yalnızca birikim nesnesi olabilir. Başka bir deyişle, bu durumda insan, kültür birikimini bir bütün olarak korur, hatta bu birikimin değeri baş döndürücü şekilde çoğalır. Ama insan, bu birikimden eylem ve kurtuluşunun ölçütünü çıkarma olanağını yitirir" (Agamben, 2019: 13).

mimetik yakınlığı yok edilmiş olsa da yine de yeni 'ikonik' mütekabiliyetlerin oluşturulmasını sağlayabilecek yeni bir özgürlüğe kavuşmuştur" (Eagleton, 2020: 63). Bu karşılılıklar tarihsel ilerlemeci tutumla gelişen geçmişin üzerinde durulmayan enkazından aktarılabilir öznel anlatıları doğurur. Ayrıca nesnesinden uzantılı tekil bir kavrayış yerine parçalı ve çoğaltılabilir karşılaşmalar metinsel ve görsel yorumlamalara açık demokratik bir alan kazandırır. Terry Eagleton hakikatin tarihselcilik ve bilimsellikle gizlendiği noktada alegorinin hakikate yaklaştıran devrimci bir eleştiri yolunu açtığını savunur (Eagleton, 2020: 66). Geçmişe ait bilginin tarihselliğin yapısı içinde rafine edilmiş ve geride bırakılmış deneyim örüntüleri, artık özgül biçimde karşılık bulmayan nesne-anlam ilişkisi yerine sembolik bağlamlarda açığa çıkar. Bu görünüş biçimiyle Benjamin'in yaklaşımından hareketle alegori, gerçeğinden koparılmış deneyim- anlam ilişkisini örten kimi unsurların anlaşılmasında yerleşik ifadeleri değiştiren özgürleştirici bir rol oynamaktadır.

Geçmişin tanıklığına işaret eden aracılara ancak alegorik yaklaşarak anlamlı ve hakiki bir içerik kazandırmış oluruz. Benjamin'in geçmişe yüzünü döndüğünde artık sadece parçalı olarak edindiği birikim bu sayede onarılabilir ve aktarabilir hale gelmektedir. Bireyin çevresiyle kurduğu ilişkide zamanın gerisinde kalanla anlamlı bağlantılar kurmasına yardımcı olacak bir diğer şey, dağılan yıkıntılar arasında toplayıcılık yapmaktır. Galiplerin tarih yazımı birbirine eklenen bir süreçle gelişirken mağlubunki ancak parçalı, kopuk, örtük ve hatta nesnesiz ve dilsizdir. Süreklilik egemenin yazdığı tarihte görülür. Mağlup olan ise ancak kullanılmış ve eskimiş, âtıl ve çöp olana bakarak kendi tarihine erişebilir. Bu sebeple koleksiyonculuk bir flaneur edasıyla "maddi temelini yitirmelerine rağmen -tam da bu yüzden- çevrelerine son kez ışık saçan, onun aydınlığında bütün imkanlarıyla son bir kez beliren şeyler"in toplanmasıyla mümkün olur (Gürbilek, 2014: 37).

Koleksiyoncu, tarihin ileriye odaklı bakışla şekillenmesi sebebiyle sürecini tamamlamış olarak kenara itilen veya kaydı tutulmamış geçmişten unsurları toplar. Koleksiyoncunun bir araya getirdiği unsurlar, şimdinin deneyim koşullarıyla aurası bozulmuş fakat kendi ifadesini (kayda geçmeyen sesini) yakalamak istediği güçlü öğelere dönüşmüştür. "İster bir sanat eseri, ister koleksiyoncunun keyfi bir jestle tutkusunun

nesnesi konumuna yükselttiği sıradan herhangi bir meta söz konusu olsun, her durumda koleksiyoncu şeyleri dönüştürme görevini üstlenir, bu şeyleri aniden hem kullanım değerlerinden hem geleneğin onlara yüklediği etik-toplumsal anlamdan yoksun kılar" (Agamben, 2019: 132). Yabancılaşan nesne dünyasından seçili şeyler (metin, obje veya sanat eseri gibi) koleksiyonda yer bulduğu ölçüde bağlamını bularak sahici bir değer kazanmaktadır. Geleneğin örülü hiyerarşisini kıran bu eylem devrimci olarak nitelenir (Agamben, 2019: 132).

Alegori ve koleksiyonculuk, gerçeğin örtüklüğüne karşılık Doğu Avrupa sanatında tarih ve deneyimden gelen bilgiyle hakikatin ifade gücü yakalayabileceği bir yöntem sunar. İmge ve sembollerin yer değiştirmesiyle oluşan farklı anlam aralıkları ve biriktirme eylemiyle parçalı anlatılara yeni bir bakış açısı kazandırmak, sanatçıların öznel yaratım süreçlerini beslemektedir.

Bu bağlamda alt başlıkların ilkinde deneyim ve tarihin bireysel yaratıcılıkta içerik ve yöntem açısından bir anlatı kurma süreci ele alınmaktadır. Polonyalı iki çağdaş sanatçı Miroslaw Balka ve Goshka Macuga'nın pratikleri özelinde anlatı inşasında sanatın duyusal ve kavramsal ilişkisi incelenmektedir. Doğu Avrupa sanatı, yerel tarihsel anlatıların yeniden inşasında hem kendi sanat tarihine yönelir hem de yakın tarihin deneyimlerini yeniden gözden geçirir. MOMA'nın 2018 yılında hazırladığı güncel ve geniş kapsamlı çalışması "Art and Theory of Central and Eastern Europe" kitabında editörlerden David Joselit arşiv çalışması sürecini, bölgede baskın olarak gördüğü üç farklı tarzla tanımlar. Bunlar denetim arşivi ve ütopyacı arşiv (surveillance and utopian archivies) ve de kendini tarihselleştirmedir (self-historicization)dir (Joselit, 2018: 14). Bu tematik ayrımlardan 'kendini tarihselleştirme' tanımı referans alınarak alt başlıklardan ikincisi olan yerel tarihsel anlatıların yeniden inşasına spesifik örnekler üzerinden bakılacaktır. Bu bağlamda kolektif biçimde çalışmalar yapan 1979-2011 yılları arasında faaliyet gösteren Macar sanat kollektifi Artpool, Polonyalı KwieKulik kolektifi,arşivsel olana sanatsal yaratıcılık kazandıran CAA ve ironik yaklaşımlarıyla Romen kolektif Subreal'e yer verilecektir. Ayrıca yenilikçi biçimde müzecilikte kolektif bir dayanışma modeli sunan Lubliyana Modern Sanat Müzesi'nin yaklaşımını tarif eden "kendini tarihselleştirme" meselesi üzerine çalışılmış sergi örnekleri incelenecektir.

2.2.1. Tarih ve Deneyim Arasında Hikâye Anlatıcısı

Öznel hassasiyetlerin sanatsal aktarımında bir zaman dilimine has yaşanmışlıkların payı yaratıcılığı tetikleyen öğelerden biridir. Bu yaşanmışlıklara dair unsurlar, otobiyografik anlatılardan beslendiği gibi tarihte yer etmiş veya kolektif belleğin canlı ya da aktarılagelen ifade ve sembollerinden oluşabilmektedir. Sanatın zamanla birlikte veya zamana rağmen ortaya çıkışı, psikolojik kırılmalar ve politik tavır alışlar neticesinde deneyim denen karmaşık olguya yorum yapma alanı açar. Deneyim, tarih yazımı açısından başvurulan fakat tek başına güvenilir olmayan bir bilgi alanıyken sanatçı için kavrayışı güçleşen fenomenlere duyusal araçlarla bir bağlam ortaya koyma imkânı verir. Çağın doğrudan veya dolaylı olarak ortak tecrübe edilen kimi olaylarına sanat, kişisel perspektiflerin sunduğu estetik önermeler açısından belleğin izinde dolambaçlı fakat derin bakış kazandırır.

20. yüzyılın toplumsal ve ekonomik değişimi, savaş ve yıkımları, bireyin ifade yollarını kifayetsiz kılacak biçimde etkilemiştir. Modern öznenin etkin ve kurucu rolüne rağmen endüstriyelleşmeyle gelen nesnel dünyayla kurduğu ilişkide şeyleşme/yabancılaşma süreci onu anlam arayışında duyusal ve düşünsel bir yol tayin edememe krizine sokar. Bu dönemde sanatçı, düşünür ve yazarlar yaşanan kırılma sebebiyle deneyimin özgün ve şahsi ifade yolu biçiminde nasıl yansıtılabileceği üzerine çeşitli yaratıcı fikirler, yöntemler ve imgeler ortaya koyarlar. Deneyim, burada, hem hızla gelişen değişimler ve zorluklar karşısında üretkenliği tetikleyen bir güce hem de artık bilinen bir dünyanın dışında anlamının yeniden keşfedilmesi gereken bir bilinmezlik kaygısına dönüşmüştür. Özellikle iki dünya savaşının Avrupa'da bıraktığı yıkım bundan sonra gelecek çağın sanat ve düşünce dili için deneyim ve anlatı meselesini sorgulayan yeni yaklaşımları ortaya çıkarmıştır. Sanatta dada, ekspresyonizm ve sürrealizm gibi kimi avangard eğilimler modern öznenin parçalanmış anlam dünyasında enkazın üzerine tayin edilen yeni estetik güzergahlar olur.

Modern dünyadaki endüstriyel ve kültürel değişim sebebiyle Benjamin'in üzerinde durduğu nesne-anlam ilişkisinin bozumu anlatı yapısını da etkilemiştir. Yabancılaşan, şeyleşen dış dünya elemanlarına yaklaşırken artık taşıyamadığı anlamı

yerine alegorik biçimde simgesel olan devreye girer. Geleneğin eski ifade gücünü yitirdiği bu dönemde anlatılar etrafa saçılmış şekilde yeniden tılsımını kazanmayı bekler. Bu çağın hikâye anlatıcısı bir montaj ustası gibi şeyler arasında bağlantılar kurar; "kültür imgeleri" inşa eder (Buck-Morss, 2015: 186). Biriktirilen ve anlatıcının diliyle ilişki ağı kuran dağılmış anlatılar, eski haline dönemez fakat gücünü bu yeni bağlamlar kazanmış halinden alır. Benjamin "hikâye anlatıcısı" metninde hikâyenin geleneksel anlatıdan gelen aurasını düşündürerek denemenin yorumsallığını bir arada sunan bir yöntem izler. Bu yaklaşımla mitsel/geleneksel olanın değerlendirmeye açık ifade alanı kazanması söz konusu olur. Hikâye, edebi tür olarak kolektif anlatıların izlerini taşımasıyla bir koleksiyoncu için "yeniden inşa etme ile geri kazanma arasındaki diyalektiği düşündüren" alanı işaret eder (Eagleton, 2020: 85-86). Bu sayede geçmişten alınanlar mimetik olandan-bütünün dünyasından- ayrışır ve simgeleştiği ölçüde özgürleşir. "Bu anlamda koleksiyonculuk klasik anlatıdan bir tür yaratıcı sapmadır, bastırılmış ve keşfedilmemiş alanlara sahip çıkan bir tarih 'metinselleşmesi'dir" (Eagleton, 2020: 87).

Referansından kopuk hale gelen, çözülememiş geçmiş zamanın birikimini incelemek kişinin hem kendini tanıması hem de şimdi ve geleceğe bu anlamlı hale gelen içerekten bakmasını sağlar. Benjamin'in yaklaşımından hareketle, sanatçının aktarmak istediği şeyin nesnel dünyada özdeş biçimde karşılığının artık olmaması onu şeylerle yeni ilişkiler ağı oluşturmasına yol açar. Koleksiyonculuk ve alegori yabancılaştığımız şeylerin hakikatine özgün bir dil ve anlatı yoluyla yaklaşmamızı sağlar. Sanatçının geçmişle ilgili aktarılamaz olanı sunmak için bu yöntemlerle farklı estetik deneyimlere başvumasına olanak verir.

Öte yandan geçmişin parçalarının bugünde saklı kalan özgün anlamını açığa çıkaran girişimler, yine bugünün koşulları içinde değerlendirilmektedir. Benzer şekilde bu bellek aktarımına katılım gösterenin (dinleyici, okuyucu, izleyici) yorumu yine içinde bulunduğu zamandan etkilenmektedir. Benjamin deneyim ve anlatı ilişkisini ele alırken yıkıntıdan geriye kalana bakışını yönlendirir, fakat bu bakış, eylem sahibinin niyeti ve yaklaşımına göre şekillenecektir. Anlatıcının tanıklığı şüphesiz gerçek hakkında ayırt edici ve önemli katkılar sunsa da hakikati bire bir yansıtması mümkün gözükmez.

Dolayısıyla geçmiş deneyimi günümüzde düşünmek tanıklık eden için belleğin öznel biçimde dile döküşüyle gerçekleşir.

Yazar Beatriz Sarlo, "Hangi deneyim anlatısı söylemdeki durağanlık ile yaşanmışın devingenliği arasındaki çelişkiden kurtulabilecek durumdadır?" diye sorar (Sarlo, 2012: 20). Yaşamın akışkanlığı ve devinimi içinde geçmişin bilgisi bireylerde de sabit kalmamaktadır. Yeniden yaşanmayacak olanın söze dökülmesi bir tutarsızlık yaratır. Kaydı tutulmayanı dile getirmek hatırlayarak ve başkalarına ileterek unutulmayı önler. Travmatik olanla yüzleşmek ve belki de aşabilmek için olanak tanır. Fakat bu aktarımı hakikat alanında değerlendirdiğimizde bireysel bir söylemi inşa eder. Bellek daha canlı bir durumken tarih bunu daha çok neden sonuç ilişkisine bağlı rasyonelleştirilmiş bir bilgi biçimine dönüştürür. Böylelikle bellek, izleyici için daha öznellik kurulabilen bir yapı halini alır. Bu öznel anlatılar, tarihin kitlesel kötülüklerini insani olandan koparılmış, neden-sonuç ilişkisi içinde düzenlenmiş bir bilgi olarak tarif etme durumuna karşı empati boyutunda kavrayışı pekiştirecektir. Öte yandan birinci tekil şahısla paylaşılan tanıklık ancak onu aktaranın sunduğu veriler kadar sürecine dahil olduğumuz bir durum yaratır. Öznel bellek aktarımında tek kanıt "kendi varlığını teminat göstermesi"yle mümkün olur (Sarlo, 2012: 32). Buradaki problem savını doğrulayanın yine kendi oluşudur.

Geçmişi anlatan öznenin aktardığı şey, kayda geçtiği anın/zamanın süzgecinden geçer ve bir "ikna retoriği" ile söze dökülür. Sarlo'ya göre "koşul olarak anlatıcı olaylara karışmış birisidir, sözceleme sırasında dışsal bir hakikatin peşinde değildir" (2012: 43). Dolayısıyla buradaki problem sadece anlatıcının ifadesinin dile döküldüğü anın sunduğu hakikat ile yaşanan zamanın gerçeği arasındaki fark değildir. Aynı zamanda anlatıcı bunu olaylar arasında ilişki kurarak sözcüklere döker ve bir ikna yolu oluşturur. Bu nedenle geçmişi yeniden inşa etmenin tek başına bellekten beslenerek hakiki bir bilgi üreteceği varsayımı şüpheli bir hal almaktadır.

Benjamin'in kuşkusuz geçmişe atfettiği önem, kişisel yaşam öyküsündeki yıkımın ve travmanın etkisinden kaynaklanır. Yaşantısında tanık olduğu altüst oluşun bulunduğu zamanla ilgili yaklaşımında onu anlamsızlığa sürüklediğini düşünmek yanlış olmaz. Bu sebeple Benjamin geçmişin bütüncül anlam taşıyan ütopyasından kaybedilenin

bir başka türünü geri kazanma umudu ile hareket eder. Dilin deneyimi aktarmaktaki yetersizliğini anlatıya kattığı koleksiyonculuk, montaj, alegori gibi yöntemlerle aşabilme yolları arar. Geçmişe bellek aracılığıyla baktığımızda da Benjamin'in bu kaygısını doğrulayan şekilde hakikatin dile gelmeyişi ya da bir tür kabuk değiştirişi söz konusu olmaktadır. Bellek olgusal boyutta hakikate dair parıldayan bir cevherdir, fakat genel bir hakikat bilgisini taşımaz.

Tarihin kitleleri etkileyen kötülükler ve yıkımlar karşısında tanıklıklara başvurması yaşanmış ve geride kalmış belgelere dayalı bir veriyi empati kurulabilir ve ahlaki bir temelden bakılabilir kılar. Deneyim ağları olguları oluşturan dayanaklardan biridir. Düşünür Hannah Arendt'ın "aramızdaki dünya" diye ifade ettiği tanıklık ve deneyimlerle oluşan gerçekliğin uzamı, "olgusal hakikat" alanını oluşturmaktadır (Berktay, 2016: 136). Olgusal hakikat alanı mutlak veya rasyonel hakikat yerine bireylerin paylaşabileceği düşünsel zemin oluşturur ve kanaatlar dünyasını besler (Berktay, 2016: 139). Bu durum büyük kırılmaların yaşandığı ve kolektif bellekte yer eden meselelerin bireysel katkılara alan açtığı perspektifler sunar. Günümüz Doğu Avrupa sanatında sanatçıların onları çevreleyen dünya ile deneyimlerinden doğan bireysel iç dünyalarının direk yolla tarif edilemezliğini buluşturan çalışmalar bu açıdan incelenebilir.

Polonyalı sanatçı Miroslaw Balka üretimlerinde geçmişten günümüze çağrışım öğeleri yüksek malzemeler kullanarak bireyler üzerindeki şiddet ve kırılganlık temsillerine odaklanır. Çalışmalarında kül, keçe, tuz, saç, sabun, ahşap gibi insan bedeniyle ilişkilenebilecek kimi öğelere ve çelik ve beton gibi brütal ve ezici materyallere rastlanır. İnsan bedenini birim ölçü alan pratiklerinde mekân, hafıza ve deneyim ilişkisi dikkat çeker. Kişisel ve kolektif hafızada aşılması zor olgular, üç boyutlu üretimlerinde acı veren bir dışsal müdahaleyle aşınmış veyahut bu müdahaleye muktedir nesneler biçiminde ortaya çıkmaktadır.



Resim 4- Miroslaw Balka, "memory place*"* sergi görüntüsü, White Cube Galeri, 2018

Balka'nın minimalist üslubu çalışmalarının duygusal yükünü hafifletmez aksine bu mesafeli bakış, deneyim açısından izleyiciyi çıplak hissettiren bir savunmasızlıkta bırakır. Kimi buluntu nesneler aşina gelse bile zamanın iziyle fosilleşmiştir sanki. Bir olay yaşanmış ve geriye kalıntılar kalmış gibidir. Bedenden, mekândan veya eşyadan geriye kalan biçimleriyle üç boyutlu nesneler süreksiz ve geçiciliği hatırlatır. Kimi üretimlerinde koleksiyoncu gibi aynı nesneyi toplar ve kullanım değerinden arındırılmış bir diziliş içinde sunar. Büyük hatta kimi üretimlerinde devasa hale gelen betondan ve çelikten enstalasyonlar ise konumları itibariyle hala varlık göstermekte ve gücünü tasdiklemektedir. Anıtsal boyutlar bu sebeple sürekli ve kalıcı olan kimi evrensel durumları olumsuz çağrışımlarla izleyiciye yansıtmaktadır. Yaşam-ölüm çizgisindeki insan ile toplumsal ve politik açıdan insanlıktan çıkarma (dehumanization) durumu, çalışmalara yaklaşırken üzerinde düşünülecek meseleler olur.

Tarihsel trajediler ve travmalarla ilgili görsel imgenin hızlı dolaşımda olduğu günümüzde, özellikle tarihe kötülük ve utanç ile yazılan Yahudi soykırımı ibretlik içeriğiyle öne çıkmakta hem popüler kültüre hem de arşiv çalışmalarına dayanan sanatsal

üretimlerde sıkça ele alınmaktadır. [6] Bu nedenle Balka'nın üretimlerini incelerken hâkim biçimde ilk akla gelenin Auschwitz'e dair imgeler olması şaşırtmayacaktır. Bu yönelim, eserin sunduğu imge tercihlerinden meydana geldiği gibi sanatçının yaşadığı ülkenin tarihinden de kaynaklanmaktadır. II. Dünya Savaşı sonrası Polonya'nın Nazi işgali altında kaldığı sürenin toplumsal hafızadaki yeri çalışmaların bu yönde bakılmasında rol oynamaktadır. Fakat bahsi geçen hafıza, sanatçının özelinde tanıklıkla gelen değil ikincil düzeyde aktarılandır. Buradaki hatırlama eylemi "vekaleten devralınan anılar" üzerinden şekillenir (Sarlo, 2012: 80). Dolayısıyla başkalarının geçmişine ait anlatılardaki imgeleri 'hatırlamak' çalışmalar için hem çıkış noktası hem de izleyici deneyiminde bir sonuç olabilir. Sanatçı insanlıktan çıkarma eyleminin ve yaşam hakkına müdahalenin geçmişe ait işaretlerini dolaylı bir anlatı yoluyla gösterir. Anlatı, otobiyografik biçimde -kişisel hikayesinde Otwock şehrinde büyükbabasının taş ustası, babasının taş oymacısı olması ve mezar yapımında kullandıkları fakir mermeri; terrazato malzemenin sanatçının çalışmalarında yer alması detayını es geçmeden (Herbert, 2002, 2) doğrudan birincil tanıktan beslenmemektedir.

Öte yandan İkinci Dünya Savaşı sonrası Sovyet rejiminin bölgede hâkim olmasıyla gelen sosyalizmin 1990larda neoliberal ekonomiye geçişle yıkılması, sanatçının gençlik yıllarına denk gelen bu zaman dilimindeki tanıklığını düşündürür. Yarım yüzyıla yayılan bu hızlı toplumsal değişim içinde istikrarsız bir zemindeki bireyin aidiyet bağını işçi sınıfı Katolik bir ailenin Otwock'daki atölyesinde, mesleklerinin bir parçası olan malzemelerde ve ortaya çıkan nesnelerde araması söz konusu olabilmektedir. Başka bir deyişle sanatçının üretimindeki yerel bağlantılar yetiştiği yer ve o yerin toplumsal koşullarından ayrı düşünülemez. Fakat buradaki sanatsal anlatı sanatçının

[6] Tarihsel travmanın temsili meselesi, Adorno'nun Holokost gerçeğinden sonra edebiyatın ifadesel konumunu sorgulayan eleştirisine tezat olarak birçok sanat pratiğinde özellikle sinemada sıkça işlenmektedir. Andreas Huyssen "Travma, Temsil ve Hafıza Açmazı: Adorno'yu Adorno'ya Karşı Okumak" isimli makalesinde kitle kültürünü hedef alan temsiller ile hafızayı arşivsel araçlarla sunan pratiklerin ikili çatışmasına karşılık üçüncü bir yolu "Maus" çizgi roman örneği üzerinden inceler. Örnekte Huyssen'ın dikkatini çeken şey, gerçek olayı anlatma iddiasında olmayan eserin temsil öğelerini karmaşıklaşması sayesinde mimetik ve kitle kültürü sorununu ortadan kaldırıp Holokost ile ilgili ikinci kuşağa ait çağdaş bir yorumsallık ortaya koymasıdır (Huyssen, 2019).

yaşadığı ülkeyle kesişen tarihe ve özyaşamsal unsurlara rağmen önemli ölçüde yorum gücüyle zenginleşir.



Resim 5- Miroslaw Balka, *How it is*, Tate Modern, Londra, 2009-2010

Balka, insan bedeni referansıyla üretme tarzına ek olarak ısı, doku ve ışık kullanarak izleyici deneyimini duyusal düzeyde pekiştirecek yöntemler ortaya çıkarır. "Balka'nın işi çoğu zaman kırılgan ve geçicidir; sıcaklığa, dokunmaya, hatta hafif bir esintiye bile duyarlıdır, sadece anımsatmakla kalmaz, aynı zamanda pek saygı duyulmayan günlük etkinliklerin kalıntılarından da oluşabilir" (Frize, 1994, 4). Günlük yaşamda bedenle yapılan aktivitelere gönderme yapan ipucu niteliğinde saç, sabun, keçe, kül gibi malzemeler tamir edilemez bir değişim içindedir. Bu değişimi hazırlayan ısı, ışık, zamansal süreç anıtsal işlerinde tanıklık edenin maruz kaldığı faktörler haline gelir. Tate Modern Turbine Hall'da gerçekleşmiş "How It is" (2009) çalışması büyük ebatlı rampadan içeri girilen kocaman karanlık bir koridoru çağrıştırır. Üç tarafı tamamen çelik plakalarla kaplı bu yerleştirmede dışarıyla ısı, ışık ve ses yalıtımı vardır. Klostrofobi hissi uyandıran bu tecrit durumu izleyiciyi bilinmezlik içinde bırakır. Çelik kabin ve paravan biçiminde oluşturulan çalışmalara Balka'nın üretimlerinde sıkça rastlanmaktadır. Dış dünyadan keskin biçimde ayıran soğuk planlar kimi çalışmalarında doku kazanırken kimilerinde paslanmış yüzeyler halinde hayata geçer. Oluklu metal plakaların kullanımı ise Random Acces Memory (2019) çalışmasında mekânı yekpare şekilde böler ve diğer

bölümüne girilemez kılar. Plakalar 45 dereceye kadar ısıtılır ve bu ısı insan bedeninde kanı pıhtılaştıracak, enzimlerin yapısını bozacak ölçüdedir (Whitecube, 2021, 2). İzleyicilerin esere yaklaşımıyla fark ettiği bu özellik, içeri-dışarı, varoluş-yok oluş gibi ikilemleri endişe veren bir noktadan deneyimlemeye yol açar.

Çelik çatı, kabin, kapalı bir yapının metal-ahşap iskeleti, beton bloklar, terrazato plakalar, 'zedelenmiş' ahşap parçalar birçok detaydan arındırılmış tekil varlıklarıyla ve ısrarla taşınan bir imge olarak öne çıkarlar. Sanatçı bizi acı ve ıstırap veren bir ev ile dağılmış ve fiziki gücünü yitirmiş bir evin eşiklerinde bırakır. Ev metaforu tek başına ülkesinin tarihsel geçmişini ima eden bir mekânı tasvir etmez, bir bedenin metaforik sınırlarında da dolanır. Mezar güçlü bir öğe olarak çalışmalara bakarken zihnimizin öteledigimiz bir yerinde uyarıcı olarak yanıp söner. Öte yandan barınak biçimiyle bir yerin koruyucu, güvenli ve aidiyet kurulan bir yer olmaktan çıkması da düşündürücüdür. Bu sebeple kimi çalışmalarda evin yokluğu karşısında korku ve endişe veren bir kapatılmadan da bahsetmek mümkündür. Balka'nın çalışmalarındaki dar ve geniş anlamdaki mekânsal suretler, tarihsel bağlamda geçmişin karanlık yüzüyle ilgili çağrışımları ve yerel unsurlar ile kişisel belleğindeki işaretleri buluşturur. Aynı zamanda evrensel ve zamansız biçimde bir yerin yapısal kuvvetinin ve kırılganlığının izinde olgusal gerçeklerle yüz yüze bırakır.

Sanatçının boşluk ya da yok oluş durumunu figüratif herhangi bir öğe kullanmak yerine izleyicinin bedenini hedefleyecek şekilde hissettirmesinde metafizik göndermeler olduğunu düşünmek olasıdır. Bu durum Benjamin'in yüzünü geçmişe dönüp mesihçi bir umut içinde yıkıntılardan, artık aynı olmayan sarsıcı bir değişimden kalanlarla medet ummasını hatırlatır. Balka, Benjamin'in anlatıdaki sahici deneyimi ortaya çıkaracak yöntemlerine benzer bir yolu benimsemektedir. Sanatçının soyut estetik dili dahilinde sunduğu göstergeler, anımsamanın ötesinde bir kaybın, dile gelmeyenin izini sürer ve zaman zaman çarpıcı stratejilerle duyusal bir deneyim vadeder.

Varşova doğumlu olup Londra'da yaşayan ve çalışan görsel sanatçı Goshka Macuga ise Balka'nın nesnelerle kurduğu ilişkiyi arşivsel verilerde arar ve kavramsal bir ifade kazandırır. Müze arşivleri, kurumsal bağlamıyla koleksiyon oluşturmadaki teknik

ve taktikler hem araştırma çıktılarında hem de kişisel üretimlerinde sanatsal bir strateji olur. Heykel, enstalasyon, resim, çizim, fotoğraf, film gibi disiplinlerarası çalışmalar üretir. Bu çalışmalarda sanatçı bir tarihçi, araştırmacı ve küratör gibi pozisyon alarak tarih yazımına ilişkin tekil perspektifi istikrarsızlaştırır ve karmaşıklaştırır, okunaksız olana, yer bulamayana farklı bir yaklaşım ve ilişkiler alanı sunar. Üretimleri "ilginç ve belirsiz sanat tarihsel ayrıntılardan geçmiş ütopyaların kapsamlı manzaralarına uzanan tartışmaların" dahilinde incelenir. (Roelstraete, 2011: 322).

Macuga'nın pratiğinde hakikati anlatan, gösteren rolüne sahip yapılar, belge ve görseller araştırma ve yaratıcılık süzgecinden geçerek tekstil ürününe, tiyatro dekoruna, bir büste veya bir laboratuvara dönüşebilmektedir. Diğer yandan kurgunun başat olduğu çalışmalarını ise geçmişe ait bir temsil ve sunumdan kimi referanslarla tarihsel bir belge iması verdiği büyük ölçekli fotoğrafların halıya dönüşmesiyle ya da tarihi bir ana gönderme yapan bir metin, performans veya resim biçimiyle görürüz. Bu ikili durum yani hem açık şekilde tarihsel verileri kullanma hem de farklı zaman ve bağlamlara ait metinsel ve görsel içeriği bilimsel, arşivsel olana yakınlaştırma hamlesi kuşkusuz postmodern bir tavırdır.

Tarihin ve ona hakikat konusunda güvence veren kurumların eleştirisini bilinmezlik ve ironi içinde ele almak yeni sayılmaz. Fakat bu yaygın eğilimi Macuga sadece tarih disiplinini, bilim etiğini itibarsızlaştırma üzerinden yaklaşmaz. Bilinçli ve tesadüfi kesişmelerle birlikte araştırmalarındaki edinilen bilgiye başka açıdan görme deneyimi sunar. Bu durum hakikatin erişilemezliğine işaret etmez. Genel çerçevede tarihsel değişimler; insanlık tarihinin kültürel, siyasal dönüm noktaları, insan evrimi, bilimsel gelişmeler, bilginin birikimi ve düzeni konusunda arkeolojik, arkaik parçalar, sanat eserleri, sergiler, gündelik kullanım nesneleri, bilimseller materyaller sanatının malzemesi olur. İdeolojik ve kavramsal olanın (tarihsel ve kurgusal) ikili durumuna dair ayrı anlamları saklı tutacak şekilde sanatçının dikkat çektiği içerikle yeniden düzenlenmesi söz konusudur. Bu sayede ayrılan ve kesişen işaretler anlatıdaki çatışmayı ortaya serer. Birinci bölümde Hakikati Söylemek başlığı altında tartıştığımız sanatsal alanda hakikati tartışmanın farklı dil oyunlarıyla olanaklı olacağı savı Macuga'nın çalışmaları için değerlendirilebilir. Sanatçı tarihin bilgisiyle ilgilenir ve onu geçersiz

kılmak yerine günümüze gelene kadar ki sürecin etkilerini başka bir anlatı penceresi açacak şekilde kurar. Koleksiyonculuk burada devreye girer. Farklı yöntem ve disiplinlerlerden faydalandığı dil oyunlarında hakikate olgularla yaklaşacak düşünsel bir katman ekler. Dilsel dönüşümler yani bir dilden diğer dile aktarmak anlatıyı da zenginleştiren ve çeşitlendiren bir olanak sunmuş olur**.**



Resim 6- Goshka Macuga, "The Letter", Ed: 2+1 AP, Halı, 370 x 1132 cm, 2011

Goshka Macuga'nın Doğu Avrupa coğrafyasıyla memleketi Polonya üzerinden bir bağı olmakla birlikte Londra'da sanat eğitimi almış ve burada tanınmış, 2008'de Turner Prize adaylığı kazanmış bir sanatçıdır. Dolayısıyla bu coğrafyayla kurduğu ilişki sanatsal çalışmalarında ikincil düzeyde etkin olur. Etnik kökenine dair bağlar, tarihsel deneyimin aktarımlar ve özellikle aracı unsurlarla pratiğine dahil oluşunda kendini gösterir. Buna iyi örneklerden biri "The Letter" (2011) isimli çalışmasıdır. 1967 yılındaki sanatçı Tadeusz Kantor'ın gerçekleştirdiği performansın fotoğraflarından referans alan bu çalışma Varşova'da bulunan Foksal Galeri yolunda pankart halindeki 14 metrelik bir mektubun postacılar tarafından taşınması fikrinden yola çıkar. Orjinalindeki performansta gerilimli olay Kantor'un oynayacağı tek perdelik bir tiyatro oyunun metnini taşıyan zarfın galeriye ulaşma sürecidir. Galeriye ulaşana kadar ki yürüyüşün bir müdahaleyle karşılaşıp karşılaşmadığı galeri mekânında bekleyen izleyicilerle paylaşılır ve "gizemli bir zarf alan perişan haldeki bir kahramanın monoloğu" galerideki izleyiciler önünde okunduktan sonra mektup parçalanır (artmuseum.pl, 2024). Macuga ise caddedeki bu yürüyüş ve tutulan zarfı arşiv fotoğraflarına uygun şekilde yeniden kurgular.

Bu sefer bu tarihi performans sonucu galeriye gönderilen tehdit mektubunun zarfı pankart biçiminde tutulmaktadır (artmuseum.pl, 2023). Sanatçı 68 baharına yaklaşırken sosyalist rejime sahip Polonya'nın siyasal ve toplumsal tansiyonuna ilişkin sanatın özgürlüğü üzerine yaşanan negatif reaksiyona odaklanır.

İletişimin ve sanatın sansürlenmesini, geçmişin sanat üretiminin geri planına dair yerelin ana akım olmayan bilgisini görünür kılmaktadır bu çalışma. Aynı zamanda özenle koleksiyonculuğun derinliklerine dalarak dolaşımda olmayan geçmişin izini yine sanatın formal ilişkileriyle ortaya serer. Halı biçimindeki bu sergilemede sanatsal özgürlük ve baskılanma üzerine gelişen sosyalist sanat politikaları, sanat kurumları, sosyal hayat ve sanatçı personası üzerine düşünme alanı açar. İmgenin ve sembollerin yer değiştirmesi alegorik bir tasvir oluşturur fakat referanslarını takip edebileceğimiz bir yol haritası da sunar. Yani anlam tamamen ters yüz edilmemiştir, kaynağıyla çaprazlama bağlar kurar. Başka bir deyişle pastiş ve parodi gibi yöntemleri kullanmasının yanı sıra Doğu Avrupa neo-avangardının önemli temsilcisi Kantor'un bağlamını takip eder ve Polonya'nın ayırt edici ölçüde öne çıkan performansa dayalı sanatında 1960ların tarihsel sürecindeki bölge sanatının şekillenmesine etki eden koşulları ve bu tarz eserlerin dokümantasyona dayalı varlık bulma sürecini hatırlatır. Bu yöntemle kazanılan diğer önemli bir nokta ise Macuga'nın çalışmasının Kantor'un sanat üretiminin sunduğu deneyimin sadece performansla sınırlı kalmayan sonraki toplumsal geri bildirimini de içermesidir.

2.2.2. Yerel Tarihsel Anlatıların Yeniden İnşası

Doğu Avrupa sanatının yerelin kültür sanat üreticileri tarafından kaydının tutulması Demir Perde döneminde az sayıdaki bağımsız girişimlerle mümkün olmuştur. Bunlardan biri olan Artpool kolektifi 1979 tarihinde Julia Klaniczay ve György Galantia tarafından Budapeşte'de kurulmuştur. Hem sanatçı kimlikleriyle ayrı ve ortak projeler içinde olan Klaniczay ve Galantia, hem de başta Macaristan olmak üzere neo-avangard üretimlerin toplandığı arşivci rolüyle Artpool olarak faaliyet gösterirler. Artpool, Macaristan'ın kültür politikalarına uygun olmayan kültür-sanat etkinliklerinin yasak olduğu bir zaman diliminde, sanatçıların çeşitli networkler ile başka sanatçılara ulaştığı ve yapılan etkinlikler aracılığıyla ulusal ve uluslararası sanatçıların bilgilerini bünyesinde

topladığı alternatif bir kurum işlevi görür. Faal olduğu 1979-2011 yılları içerisinde mektup sanatı, posta sanatı, fluxus, video ve performans sanatı örneklerinin bulunduğu geniş bir arşivi bünyesinde barındırır. "Aktiviteleriniz hakkında lütfen bilgi gönderiniz" yazan mektuplar aracılığıyla farklı ülkelerde bulunan sanat üreticileriyle temas halinde olup bu bilgi ve görsellerin erişimini sağlarlar. Özellikle 1983-1985 yılları arasında yeraltı sanat dergileri (Artpool Letter, Aktualis Level gibi) Artpool Radio, ses ve performans kayıtları illegal yollarla dolaşım gösterir (Baitsym, 2020).

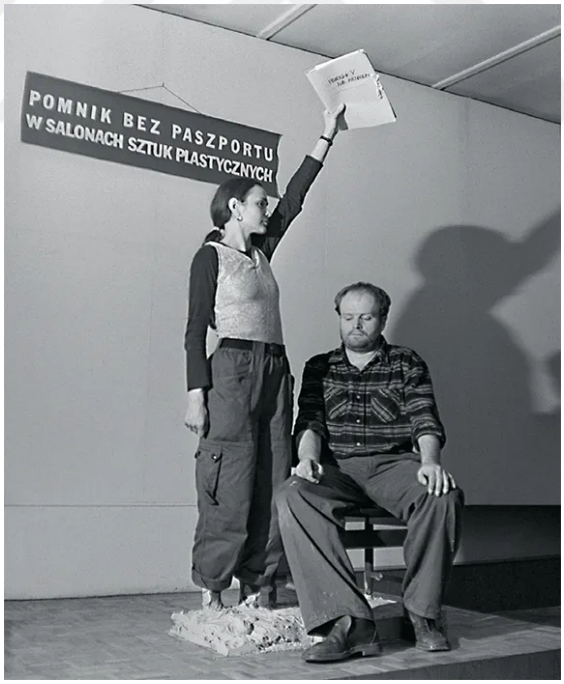
Artpool kolektifinin yöntem ve yaklaşımını en iyi ifade eden şey belki de Mayıs 1980'de birlikte yaptıkları "Homage to Vera Muhina" performansın yaratıcı ifadesinde yatar. Sanatçılar (Guglielme Achille ile) Budapeşte'nin ana meydanlarından birinde Sovyet heykeltıraş Vera Muhina'nın işçi sınıfının birliğini sembolize eden "Worker and Kolkhoz Woman" (1937) heykeline benzer şekilde durarak üzerlerine giydikleri beyaz kıyafetlere Dünya sanatının önemli isimlerini yazarlar. Performans sırasında ellerinde meşale yerine kitap taşırlar (Artpool, 2013, 54) . Hiciv dolu ve akılda kalıcı bu performans, bütünleştirici değer olarak sembolize edilen işçi birliğinin zaferini sahipsiz ve gözetlenen (performans sırasında polis müdahale etmiştir) sanatçı birliği göndermesiyle tersyüz eder.



Resim 7- Artpool kolektifi (György Galantai, Julia Klaniczay, Guglielme Achille) "Homage to Vera Muhina", 1980

Artpool kolektifi "aktif arşiv" yöntemiyle sosyalist sanatın kurumsal tarihinden dışlanmış geleneksel olmayan sanat biçimleriyle ilgili uygulamaların derlenmesi ve korunması açısından sivil bir girişim olarak önem kazanır. Oluşum, 1992'de Artpool Sanat Araştırma Merkezi haline gelerek kapsamlı birikimi açık bir arşive dönüştürür. Bu sürecin başlangıcı György Galantai'nin 1968 yılında bir sergi alanına çevirdiği Şapel Stüdyo'da (Chapel Studio) sanatçılarla canlı bir organizma halinde deneysel sanatın üretmesiyle gerçekleşir. 1973'e kadar küçük bir zümre tarafından aktif kullanılan bu alan ihbar ve gözetlemeler sonucu devlet tarafından kapatılır (Stiles, 2013: 8). Julia Klaniczay ile bir apartman dairesinde yürüttükleri Artpool, Galantai'nin Şapel Studyo döneminden gelen arşivci birikimine eklemlenir ve zenginleşir. (Stiles, 2013: 10). Devletin baskısı sonucu gelişen otosansür ve anonimleşmeye karşı muhalif tavrın farklı iletişim araçlarını kullanarak üretme, iletişim kurma, biriktirme ve yayılma imkanlarını zorlaması yoğun bir arşivi meydana getirir; sergi ve sanat turlarıyla Macaristan'da da fiziksel gösterimlerin önünü açar (Galatia, 2013: 18) Sanatçı Galatia'nın aktarımından özetle (2013: 20) Artpool'un ilk fiziksel anlamda sergisi 1980'de 'gizli' şekilde Budapeşte Genç Sanatçılar Kulübü Siyah Galeri'de gerçekleşmiştir. 1981'de Mini Galeri'de Macar sanatçılardan oluşan Sanat ve Posta başlıklı sergi, 1982'de 600 katılımcıyla Feszek Kulübü'nde Word Art Post posta pulu sergisi ve 1983'te uluslararası iş birliğiyle oluşan telefon sergisi yapılmıştır. Telefon sergisi iletişim aracının yaratıcı şekilde kullanıldığı etkili bir örnektir. Budapeşte, Viyana ve Berlin'den müzik besteleri, metinler, ses üretimleri telefon bağlantısıyla aktarılmıştır. 1984'te "Hungary Can be Yours" sergisi devlet tarafından baskılanmış fakat ardından gelişen süreçte oluşum yeni yeni bölgede varlık gösteren Soros Vakfı'nın desteğini kazanmıştır. 1987'de ise Budapeşte Güzel Sanatlar Müzesinde sergi yapmış ve resmi yapılarla birlikte varlık göstermek mümkün hale gelmiştir. Yakın tarihe döndüğümüzde yerelin bağımsız sanatıyla ulusaşırı bağlantı kurulan faaliyetler esnasında oluşan arşiv, Artpool'un kendi kendini kurumsallaştırdığı (self-institutionalisation) uzun yıllara yayılan çabanın sonucudur. Araştırma merkezi olduktan sonra, sanatçı ve araştırmacıların belgelerden yararlanabileceği ve çeşitli yayınlara katkı koyabileceği açık arşiv olma özelliğini korur.

Artpool'a yakın bir örnek Polonya'da faaliyet gösteren KwieKulik sanatçı oluşumudur. Zofia Kulik ve Przemyslaw Kwiek sanatçı ikilisinin 1971-1987 arasında birlikte eylem ve arşiv üzerine çalıştığı oluşum, politik ve sosyal içeriğe dayanan üretimler gerçekleştirmiştir. Sanatın sınırlı anlayışla kabul gördüğü ve bunun şekillenmesine aracı olan kurumların alternatif üretim ve iletişim yollarını tıkadığı fiziksel koşullara yenilikçi performans ve arşivsel unsurlarla cevap vermişlerdir. "The Monument Without a Passport (police)" çalışması Hollanda'ya sergi düzenlemeye gitmek için kullanacakları pasaporta el koyan devletin bu tavrına karşılık gelişir. Performansta, Kulik'in eli havada bir anıt heykel gibi durduğu pozisyondayken Kwiek ayaklarına alçı döker ve onu hareketsiz bırakır (Lookofsky, 2024). Artpool oluşumunun ortak sergilediği "Homage to Vera Muhina" isimli performans ile bu performans arasında bazı paralellikler dikkat çekicidir. Anıt heykelin ideolojik sembolünden hareketle sanatçıların yaşadıkları hakikate referans sunan parodiler ortaya konmuştur.



Resim 8- KwieKulik, *The Monument Without a Passport (Police)*, 1978/2016, mürekkep-jet baskı, 35 3/8 × 25 5/8″.

KwieKulik üzerine yazılmış olan Tomasz Zaluski'ye ait "The Alternative Official ?" (2021) isimli makalede bu oluşuma ait alternatif galeri modelinden bahsedilir. "Studio of Activities Documentation and Propagation" (PDDiU) isimli galeri Zaluski'ye göre Doğu Avrupa neo-avangardına yüklenen gayri resmi yorumundan farklılık gösterir. Savunduğu şey PDDiU'nun ana akım-alternatif, resmi-gayri resmi ikiliği yerine alternatif ve resmi olmayı hedefleyen bir yerde konumlanmasıdır (2021: 133-134). KwieKulik bu girişimle devletten destek almak arzusunda olan yenilikçi bir kurumsallaşma yöntemi yaratmak istemiştir. Polonyalı Öğrenci Birliği'nin finanse ettiği "kurumsal sanat üretimi ve pratiğini yeniden şekillendirecek bir sanat araştırma ve sosyal eğitim merkezi" hayal etmişlerdir (Zaluski, 2021: 137). PDDiU, güncel sosyal meselelerle ilişkili performansa dayalı ve her tekrarında katılımcı ve yenilikçi icra edilen, ülke genelinde dolaşımda olabilen ve bu süreçte kendi kendine çoğalan bir arşiv meydana getirecektir. Fakat KwieKulik'in hazırladığı üç proje de -ilk ikisi 1974'te sonuncusu ise 1977'de- devletin açtığı yarışmalardan destek alamaz (Zaluski, 2021: 138). Bu projeler, kendi performans ve arşiv pratiklerinin temelinde ilerlerken KwieKulik'in kavramsallaştırmasıyla "faaliyet sanatı" olarak kendilerinin ve davet ettikleri sanatçıların yürüttükleri etkinliklerin dökümantasyonun teorik ve pratik araştırmasına dayalıdır. Nihai hedef, bir tür kültür sanat kurumu modernleşmesi gerçekleştirerek devletin kurumlarını güncellemek ve bünyesine katılmaktır (Zaluski, 2021: 139). Hayata geçmeyen PDDiU için sanatçı ikilisinin devlet fonu almak konusundaki başarısız girişimleri, kendi çalışma pratikleri (performatif arşiv) dahilinde düşünebileceğimiz bir kanal açmıştır. Varşova'daki kendi apartman dairelerinde çeşitli düzeyde deneysel ve katılımcı etkinlikler düzenlemişler ve bunun arşivleri üzerine tekrar yeni etkinlikler üretmişlerdir. Tamamlanmamış projelerin evlerinde sanat ortamına sunulacak şekilde laboratuar gibi araştırılması ve biriken arşivin düzenlenmesi söz konusu olmuştur. Oskar Hansen'in "Open Form" teorisinden etkilenen arşivsel düzen ve sergileme unsurları, çizgisel değil deneyime ve anlatıya hizmet eden eşit dikdörtgen panolarda simetrik dizilimler şeklinde hayata geçmiştir (Nader, 2008).

Bu bağlamda öne çıkan diğer bir oluşum ise Romen sanatçı Lia Perjouschi'nin oluşturduğu 1985'te kurulan Çağdaş Sanat Arşivi ve Sanat Analiz Merkezi (CAA) dir. Sanatçı yerel ve küresel sanat pratiklerinde eserden izleyiciye giden sanatsal yolda etki

alanına giren sanat tarihi, küresel ve yerel kültür tarihini sorunsallaştıracak şekilde zihin haritaları üzerine çalışır. İronik ve alaycı da olabilen ifade tarzıyla gelişen saçaklanarak çizgisel ve yazınsal geometrik şekillere dönüşen haritalar sürekli eklemlenen yapısıyla aktif arşive farklı bir örnek teşkil eder. Perjouschi bunu oluştururken Romanya'nın sosyalist rejim altında olduğu gençlik döneminde sanata ilgi duyarken modern sanat tarihine erişememesi ve bilgi edinecek kanalların tıkalı olmasından hareket eder. Öznel Sanat Tarihi (1997-2004) Batı sanat tarihi ve Romanya'nın sürecini birleştiren bilgiler içerir (Badovinac, 2021: 83). Değişebilen ve aktif okuyucu ile genişleyebilen arşiv aracılığıyla CAA bünyesinde "halkla temas kurmak, bu arşivi araştırmak ve karşılaştırmak" amaçlanmıştır ve arşivin sistemi "bir dizi sanat eserinin yanı sıra, gazete küpürleri, film sahneleri, medyadan öğeler" ile harmanlanmıştır (Grun, 2020). Artpool ve Kwiekulik örneklerinden farklı olarak Lia Perjouschi'nin yaklaşımı hazırlanan sanat etkinliklerinin arşivini tutmak yerine kendi sanatsal pratiğinin bir parçası olarak öznel arşiv oluşturmaktır. Slovak sanat tarihçi, küratör ve yazar Daniel Grun (2020) sanatçının tutkusunun "üyesi olduğu alternatif sanat ortamını belgelemek" olmadığını onu farklılaştıranın öznel bağlamlarda ilgilendiği kendi sanat kavrayışındaki sorulara alan açan zihin haritaları; "rizomatik" çizimler oluşturmasıdır. Bu çizimler çeşitli arşivsel verilerin çoğaltılması ve ilişkiler ağıyla dönüştürülmesi üzerine kavramsal açıdan yatay zaman ve mekân anlayışıyla düzenlenmektedir.

Grun'un ifadesiyle kendi kendini arşivlemek (self-archiving) yöntemine hizmet eden fakat buna öznel ifade alanı olarak bakan Perjouschi, post-sosyalist dönemi sanatında sanatçı ve arşiv ilişkisini sanatsal üretimin ana öğesi kılan sanatçılardan biridir. Diğer yandan geçiş döneminde Doğu Avrupa'daki eski rejim dönemine ait gizli tutulan devlet arşivlerinin kamuyla paylaşıldığı bir süreç başlamış ve sanatçılar bu arşivleri merkeze alan çalışmalar yaparak konuya başka bağlamlar kazandırmıştır. Romanya'dan başka bir sanatçı grubu olan ve hazır arşive farklı bir merkezden bakan SubREAL grubu post-sosyalist tarih ve hakikat hususunda dönemin duygusunu ironiyle harmanlayan bir yere konumlanır.

Sanat arşivi ve ironi ilişkisini performans ve belgeleme araçlarıyla uygulayan SubREAL grubu, Romanya'nın Çavuşesku rejimi devrildikten sonraki sürecinin

zorluklarını ve mitlerini çalışmalarında yer verir. Sanat Tarihçi Calin Dan, sanatçı Dan Mihaltianu ve fotoğrafçı Josif Kiraly tarafından 1990 yılında kurulan SubREAL fotoğraf, performans, video ve enstalasyon alanında üretimler yapar. 1993 yılında Dan Mihaltianu gruptan ayrılana kadar bir arada üreten sanatçılar, neoliberal ekonomiye geçiş sürecindeki uygulamalarda kültürel değerlerin değişimi, küresel sanat pazarının Doğu Avrupalı sanatçıdan beklentileri ve yüksek modernist sanatın (özellikle anıt ve heykellerin) kamusal alanla ilişkisi gibi konular üzerinden ilerlerler.



Resim 9- SubREAL**,** "5 Suitcases" vintage baskı, 270x250 cm, 1996

SubReal'in sanat arşivi meselesine bakışı, belgeleme araçlarının sınırladığı ve bu yolla vurgulanmak istenen içeriği oluşturan unsurları açığa çıkarmak üzerinedir. "Art History Archive" projesi temelde "Arta Magazine" isimli 1953-1993 yıllarında faaliyet gösteren Romanya'nın tek sanat dergisinin fotoğraf arşivi üzerine inşa edilir. Bu dergide yazar ve fotoğrafçı olarak çalışan Calin Dan ve Josif Kiraly derginin kapanmasından

sonra devletin envanter olarak geri almadığı fotoğraf arşivini 1995 yılında gittikleri Berlin'deki sanatçı programında bir projeye dönüştürürler. Arşivde yer alan 6x6 formatındaki fotoğraflar sanat objesini belgelemek için iki kişinin tuttuğu bir fon perde önünde çekilmiştir. Fakat kadraj olarak fon perdeyle çerçevelenip merkeze alınmak istenen sanat eserlerinin fotoğraflarında, bulundukları mekânı açık eden detaylar dikkat çekicidir. Sanatçılar 18 sandıktan oluşan bu negatif fotoğraflarda kadrajın dışındaki hayata odaklanarak bu detayları daha da görünür kılarlar (MNAC, 2020). "5 Suitcases" (1996) çalışması mekânın yanlışlıkla görülen kadrajdaki ayrıntıları ayrıştırarak elde edilir. Çalışma bazı soruları beraberinde getirir: sanat eserini onu çevreleyen mekândan ayrıştırmadığımızda neyle karşılaşırız? Yani bu kadraja tesadüfi şekilde giren çevre ve aktörler bize neyi gösterirler? Fotoğraftaki bu hata ya da plansız dahil oluş sonucunda gördüğümüz mekânsal unsurlar, gerçek hayatın kurgusal olana sızması gibidir. Bir çerçeve içine yerleştirilmiş, ön plana çıkarılmak istenen nesnenin merkezdeki anlamını destekleyen veya onu sorgulatan bu çevre ilişkisinde, çevreyi/mekânı ana öğe olarak düşünmek mümkün mü? Zdenka Badovinac bu duruma cevap niteliği taşıyan çarpıcı bir yorumda bulunur: "tarihte varlığını sürdürmesi amaçlanmayan geçici öğeler bazen resmi benzerlerinden daha yüksek sesle konuşur" (2021: 92).

Daha genel olarak bir iktidar eylemine benzetebileceğimiz SubREAL'in dikkat çektiği bu sınırlama girişimi, vizörün arkasındakinin seçici bakışının örttüğü bazı gerçekleri tartışmaya vesiledir. Arşiv ve onu özgün varlık mekânından koparark çerçeveleyip belgeleme işlemi, aslında Doğu Avrupa sanatının temsil edilme biçimiyle de ilişkilidir.

Yukarıda örneklediğimiz sanat ve arşiv ilişkisinde gayri resmi/alternatif sanatçı oluşumlarına, tekil ve çoğul sanatçılara yer verirken deneyimden gelen anlatıyı çeşitli faaliyetler oluşturarak, sanatsal bir vizyona ve hedefe göre projelendirip arşivleyerek sunmanın yanı sıra sanatsal yaratıcılığı öznel arşivde ve hazır arşivde yakalamak söz konusu olmuştur. Kendi kendini kurumsallaştırma (self-institutionalisation), kendi kendini arşivlemek (self-archiving), sanatçı arşivi (artist's archive) ve arşiv araştırmasına dayalı sanat (art based archive research) burada öne çıkan alt kavramlar olarak dikkat çeker. Kendini tarihselleştirme (self-historicization) çatısı altında ele alınan bu konu 1989

sonrası bölgenin resmi bir sanat kurumunda koleksiyon ve sergi tasarımı biçiminde çalışılmıştır. Bu bağlamda bölge sanatının kendi adına söz söylemesi, kendi sanatını tarihselleştirmesi adına yapılanmış yenilikçi model olarak Lübliyana Modern Sanat Müzesi'nin Doğu Avrupa sanatı üzerine ilk müze koleksiyonu olma özelliğini taşıyan Arteast 2000+ Koleksiyonu ve "Interrupted Histories" sergisi bütünleştirici bir örnektir.

Doğu- Orta Avrupa sanatçılarının çalışmalarıyla Lübliyana Modern Sanat Müzesi (Moderna Galerija / MG+MSUM) koleksiyonuna dahil olma süreci ve müze yapılanması sırasında oluşan müştereklik kendini tarihselleştirme (self-historicization) meselesini ete kemiğe bürümektedir. 2000 yılında kurulan 2000+ Arteast Koleksiyonu Doğu Avrupa savaş sonrası avangard sanatına ilişkin geniş kapsamlı eserleri içerir ve sosyalist dönem ve sonrası bölgedeki değişimler üzerine yoğunlaşır. 1960'lardan günümüze kadar uzanan bu eserlerin koleksiyona kazandırılmasında rolü olan 1992'de müzenin başına geçen Zdenka Badovinac önderliğinde danışmanlığını Viktor Misiano, Piotr Piotrowski, Harald Szeemann ve Igor Zabel'in üstlendiği koleksiyon bir dizi sergi ve etkinlik ile görünür olur (MG+MSUM, 2024).

Uluslararası ölçekte eski jenarasyonla yeniyi bir araya getiren bu koleksiyon, neyin modern sanat veya çağdaş sanat olduğunu, neo-avangardın bölgeye yayılan farklı disiplinlerde kendine özgü uygulamalarını ve kavramsal sanatın kapsadığı alanı yine sanat tarihçileri ve teorisyenleriyle birlikte tartışmaya vesile olmuştur.[7] Batı'nın sanat tarihinde yer vermediği ve sosyalist rejim altında devlet kurumları tarafından dikkate alınmayan sanat üretimleri bölgenin kültür sanat aktörleri ve profesyonelleri ile geçmişin özgün şartları dikkate alınarak arşivlenmiştir. Koleksiyonda hatırı sayılır şekilde Batı'dan

[7] Bu etkinliklere örnek niteliğinde, E-flux journal'da yayınlanan aralarında Zdenka Badovinac, Eda Čufer, Cristina Freire, Boris Groys, Charles Harrison, Vít Havránek, Piotr Piotrowski, and Branka Stipančić'in olduğu "Conceptual Art and Eastern Europe" ismiyle üç bölümden oluşan bir tartışma-röportaj gerçekleşmiştir.

öncü sanatçıların işlerinin var olmasıyla birlikte post-sosyalist süreçte kurulan Doğu- Orta Avrupa'daki farklı ülkelerin öncelikle birbiriyle ve uluslararası bağlantılarla diyalog kurması hedeflenmiştir. Badovinac, Art Marjins dergisine verdiği röportajda bölgenin sanatının yazılmayışı sebebiyle ve "ortak payda, ortak tarihsel anlatı" taşıyacak modern sanat tarihinin yokluğunda "Arteast 2000+ Koleksiyonumuz ve içerdiği tüm etkinliklerimiz, öncelikle henüz yazılmamış bir tarihe olan bu ortak ihtiyacı ifade ediyor" değerlendirmesinde bulunur (Spieker- Etresin-Bachelez, 2009). Bu sayede tarihselleştirme, müzenin çatısı altında bir sorunsala ve yereller arası ortak bir eyleme dönüşmüştür.

Arteast 2000+ Koleksiyonu, Badovinac'ın küratörlüğünde düzenlenen başta "Body and the East" (1998) olmak üzere, "Form-Specific Art" (2003), "Interrupted Histories" (2006) gibi sergiler aracılığıyla farklı kavram ve konsept çatısı altında izlenebilmiştir. Badovinac 2019 yılında basılan "Curating, Art, and Politics in Post-Socialist Europe" isimli kitabında bu sürecin öneminin Batı'nın ilgisinden bağımsız şekilde, sosyalist dönemde birbiriyle ilişkili gözükmeyen ülkeler arasındaki bağlantıların görünür olmasında, birbiriyle sanat tarihsel hesaplaşmaya ihtiyaç olduğunun fark edilmesinde ve bunun yereli birleştirmesinde yattığını aktarır (25-26). Bunun tespit edilip harekete geçilmesinde günümüzün yarattığı koşullar belirleyici olmuş yazar ve küratörler yaşadıkları ülkenin ve bölgenin sanatı hakkında tarihsel olarak araştırmalar incelemeler yapmış, sergi ve kitaplarda bu bilgi ve görsellere yer vermiştir. Badovinac'ın müze direktörü ve küratör olarak rolü ise bunu tek bir perspektife sıkıştırmadan müze koleksiyonunu geçmişten günümüze genişletebilmesi ve aktörleri ile yeniden bakışla arşivlemesidir.

Badovinac, müze ve tarihselleştirme ilişkisini tartıştığı bir makalesinde Lübliyana Modern Sanat Müzesi'nin genel olarak sanatın tarihselleştirilmesinde rolü olduğunu fakat "daha dar anlamda ortak kültürel alanın tarihselleştirilmesi"nin söz konusu olduğunu paylaşır (2021: 81). Bölgenin tarihselleştirilmesi ve müzecilik 1989 sonrası hızlanmış küreselleşmeye bağlı olarak yoğun bir ilgi ile hayata geçmiştir. Kendini tarihselleştirme deneyiminin sosyalizm döneminde sunduğu arşiv ise boşlukların hızla doldurulduğu 1989 sonrası tarih yazımında tanıklığı ortaya sermektedir. Tarih yazımı gibi

sanatın tarihselleştirilmesi de Doğu Avrupa sanatının bir imaja indirgenerek Daniel Grun'un ifadesiyle "retorik imgeler- söylemsel pratikler" üzerine şekillenmesi yani sergilerin bölgeyi "kodlaması" (2024) riskini bize hatırlatır. Kimin bölgeyi tarihselleştirdiği, bunu kimin yapması gerektiği ve bunu yaparken tarafsızlığın mümkün olup olmadığı yine Grun'un gündeme getirdiği kritik sorulardır. Arteast 2000+ Koleksiyonun bünyesine kattığı sanatçı arşivleri ise yeni neoliberal kültür içinde geçmişin inşası yapılırken kendi sanat tarihsel varlığını tayin etmenin geçmişten gelen samimi klavuzluğunu yapar; Ana akım tarihsel işaretlemelerin yanında içeriden, yorumsal ve yaratıcı aktarıma sahiptir.

Bu doğrultuda 2006 yılında Lübliyana Modern Sanat Müzesi'nde yapılmış "Interrupted Histories" sergisi Batılı sanat tarihi yazımı, yerel- küresel arşiv, yerel anlatılar ve müzenin işlevi gibi konuları gündemine almıştır. Sergi, Doğu Avrupa sanat tarihinin kesintiye uğradığı güncel şartlarda bunun arka planını oluşturan olay ve olgular ve de kopuklukları bağlayacak aktif şekilde tarihselleşme yolları üzerine gelişir. Batının sanat tarihine dahil etme ve dışında bırakma hamlelerinin etkileri, bölgenin sosyalizm ve kapitalizmle farklı ifadeler kazanan modernleşme serüvenine, tarihini kendi oluşturan, tanıklığa ve arşive yönelen sanatsal vizyonla ilgili neo-avangard ve çağdaş sanat eserleri sergide yer bulur. Özellikle kendini tarihselleştirmeye doğrudan örnek teşkil eden yukarıda da örneklediğimiz sanatçı arşivleri serginin problem ettiği konularda derin içerikler sunar.

"Kendini tarihselleştirme süreçleri, arşivin söylemsel ve maddi bileşenlerinde, metinsel ve resmî belgelerin düzenlenmesinde kendini gösterir. Arşivcilik uygulamaları yalnızca sanat eserinin kendisini değil aynı zamanda toplumsal iletişimin dilini de yansıtır" (Grun, 2020). Grun'a göre arşivsel çalışmanın iletişim kurmak ve dolaşımda olmak için çoğaltılması ve yayılması onu metalaşmaktan kurtarır. Üretim koşulları, sosyal etkileşim, devlet-bürokrasi-sanat ilişkisi, sanatın sosyal katılımcılığa dair genişleyen sınırları kendini tarihselleştirme yoluyla görülebilir. Diğer yandan Batının sisteminde çeşitlilik sunması açısından yer verdiği, hatta yoğun bir ilgiyle koleksiyonlara aldığı sanatçı arşivlerinin hem metalaşan hem de sömürgeci bağlamlara oturan bir muameleye maruz kaldığı söylenebilir. "The Logic of the Collection" (1993) isimli makalesinde Boris Groys

bu yaklaşım hakkında “galiplerin sahiplendiği hüsrana uğramış sanat” ifadesini kullanır (Aktaran Badovinac, 2019: 99).

Ötekinin sanatına hem Batılı tarih yazımında yer verilmemesi hem de konjektür gereği mağduriyetinin tanınması ve korunmasının yine benzer sınıflandırmaya dayanan arka planla belirmesi söz konusudur. Kendini tarihselleştirmenin bir yolu olarak bu onay mekanizmasını hedeflemeden politik sanat yaparak, yeni bir anlayış ve üretim yolunu, organize edilen küçüklü büyüklü etkinlikler, hayata geçmeyen fakat başka varyasyonlarıyla birbirine eklemlenen projeler, öznel birikimler ve sanatsal araştırmalar ile arşivi ortaya koyması çarpıcıdır. Her ne kadar günümüzün tarihsel inşasında yabancılaştırmaya müsait ekonomik ve kültürel zemin olsa da bu zeminin sanatçı arşivini ortaya koymadaki varoluşsal çabayı kendi yorumsallığıyla halihazırda somutlaşmışken gölgelemesi güçtür.

“Interrupted Histories” sergisindeki arşivler sanat enstalasyonu biçiminde sergilenmiş “karşı bir anlatı kurma hırsı olmadan” “hem tarihin nesneleri hem de araçları olarak” anlamı vurgulanmıştır (Badovinac, 2021: 84). Kolektif tarihin yokluğunda kendi bağlamını belgeleme araçlarıyla ortaya koymak, sanatla hakikate yaklaşmanın etkili bir yoludur. Bu sayede evrensel biçimde tariflenmiş ve kurumsallaşmış sanat tarihine paralel ilerleyen kayda düşmemiş birçok sanat tarihinin varlığı tescillenmektedir. Ayrıca sosyalist dönemle ilgili amnezi endişesini o gün orada olanların deneyimini somut öğelerle nesneleştiren birçok dökümanın korunmasıyla belli ölçüde bertaraf etmek mümkün görünmektedir.

2.3. Doğu Avrupa Sanatında Geleceğe Nostaljiyle Bakmak

Svetlana Boym, 20. yüzyılın tarihinin ütopyalarla başlayıp nostaljiyle neticelendiğini iddia eder (Boym, 2009: 14). Geleceğe ait iyimser beklentiler, bu yolda inşa edilmiş projelerin genel olarak iflas etmesiyle boşa çıkmıştır. Bu nedenle nostalji toplumsal büyük değişimlerde tarihten ve büyük anlatılardan geriye kalan şimdinin sonsuz düzeninde, bu boşluğu dolduran duygusal ve düşünsel manevradır.

Nostalji geçmişle bağlantılıdır. Fakat bugüne gelindiğinde deneyimleyenin yorumuyla geçmişte olana ilişkin düşünsel ve duygusal değişimler söz konusu olur. Yorumlama nostaljik anlatıda gerçeklikle kurulan ilişkiyi zedeler. Bu durumda yaşanılan dünyadan hoşnutsuzlukla hatıraların günümüz için daha değerli potansiyelleri barındırdığı savunulur. Yani genel anlamıyla nostalji aracılığıyla modern zamanlara ve ütopik biçimde ilerleme mitine duyulan tepkisellik, gelecekte gerçekleşecek iyi bir yaşam ideali yerine içinde yaşanılan toplumsal koşullara alternatif olacak şekilde duygusal bir arayışı doğurur. Nostaljinin ütopik boyutu burada ortaya çıkar. Geleceğe duyulan iyi yaşam umudu geçmişe yönelir. Bu yönelimde özlem duyulanın belirsizliği söz konusudur.

Geçmişin bugüne yeğ tutulan, olumlanan boyutunun ne olduğu sorusu Boym'un yaklaşımında iki ana başlık üzerinden incelenir: "yeniden kurucu nostalji" ve "düşünsel nostalji". Toplumsal aidiyetlerin geçmişten çekip alınan sembol ve anlatılarla günümüzde kimlik kazanması yeniden kurucu nostaljinin sonucudur. Bu nostalji türü "ideal evi yeniden inşa etmek" için yitirilmiş olanı yeniden kazanmak ve bu unsurları varlık sebebi olarak görüp sahiplenmekle ortaya çıkar (Boym, 2009: 17). Düşünsel nostalji ise ulaşılamayan eve, özlem duyulan zamana ilişkin hafızanın hakikatle olan bu ikircikli halini sorunsallaştırır.

Dolayısıyla düşünsel nostalji geçmişle ilgili sabitlenen tarihsel mit, olay, trajedi sembollerinden, kültürel anlatı öğelerinden oluşmaz fakat bunlarla ilgilenir. Geçmişte kalan evle ilgili değişmez anlamlar atfetmek yerine "ayrıntıları ve hatırlama işaretlerini önemseyen bireysel anlatıya meyleder" (Boym, 2009: 88). Bir bütün kurmak yerine "hafızanın parçalanmış fragmanları"na odaklanır. "İronik, mizahi, sonuçsuz, parça parça "ifadeler ile kaybın hissedildiği eve ulaşmak yerine mesafeyi merkeze koyar. Düşünsel nostalji "özdeşlik ile benzerlik arasındaki boşluğun farkındadır; ev yıkıntılar içindedir ya da tersine, yakın zaman önce tanınmayacak derecede yenilenmiş ve mutenalaştırılmıştır" (Boym, 2009: 88).

Bu bağlamda nostalji olgusunun bölge sanatında yeniden kurucu nostalji biçiminde kendini gösterdiği bir sergi örneği olarak Polonya Modern Sanat Müzesinde 2012 yılında gerçekleşen "New National Art: National-Patriotric Realism in 21 st c.

Poland" sergisi örnek gösterilebilir. (Moskalewicz, 2020) Milliyetçilik ve din olgusunun sanat alanında muhafazakâr bağlamda yerel tarihsel anlatıya eklemlenmesi bu sergide görünür olmuştur. Ulus kimliğini destekleyen nostaljik öğelerin tarihsel uzantıları ideolojik bir taraf seçerek olumsuz ana motiflere göre inşa edilir. Bir ulusun bağımsızlığını, haysiyetini ve milli değerlerini bozan ve büyük yıkıma yol açacak şekilde suçlanan farklı tarihsel bağlamlar birbiriyle kaynaştırılır. Bu doğrultuda bir dökümantasyon oluşturularak müzeler inşa edilir. Traverso (2018: 42) bu doğrultuda iki müze örneği verir:

> "Günümüzde eski Sovyet Bloku ülkelerinde geçmişe neredeyse sadece ulusçuluk ışığında bakılmakta. 1998'de Polonya'da kurulan Ulusal Anma Enstitüsü, Nazi işgaliyle Sovyet tahakkümü arasında elle tutulur bir devamlılık öne sürerek 20. yüzyıl tarihini, ulusun şehitler verdiği uzun bir ıstırap dönemi, totaliter bir gece olarak tanımlıyor. Benzer bir ulusal tarih anlayışından ilham alan Budapeşte'deki Terör Evi de 20. yüzyılın en zalim iki sistemine karşı verilen' ve bereket ki 'özgürlük ve bağımsızlık güçlerinin zaferiyle' sonlanan sav ulusun kültürel bir öğe olarak var olduğu sınıfsal kimlikten ulusal kimliğe siyasal karmaşaya ışık tutma amacıyla açılmış bir müzedir."

Diğer yandan nostalji meselesinin Boym'un tarif ettiği biçimiyle günümüz dünyasına dair iyi bir yaşam umudunu askıya alan güncel koşullarını geçmişin fragmanlarıyla tartışmaya açan iki sergi incelenmeye değerdir. Bunlardan biri 2016 yılında Bükreş Ulusal Çağdaş Sanat Müzesi'nde gerçekleşen Zamanın Şekli- Geleceğin Nostaljisi (Shape of Time – Future of Nostalgia) sergisidir. Müze küratörü Adriana Oprea ile koleksiyon küratörü Nathalie Hoyos - Rainald Schumacher'in sergiyi düzenlediği, "Art Collection Telekom" isimli özel koleksiyona ait sanat seçkisinden oluşan bu sergi, Doğu Avrupa sanatında bu bölgedeki ülkelerin tarihi ve anlatılarından yola çıkar (E-flux, 2024). Tarihin nasıl inşa edildiği sorusu çerçevesinde geçmişten yola çıkarak zaman olgusu meselesi konusunda ilişki kurulan sanatsal yaklaşımlar serginin odağında yer alır. Sergideki çalışmalarda tarihsel anlatıları kimlerin oluşturduğu zamanın nasıl şekillendiğiyle ilgili sorular kolektif bellekten yola çıkarak öznel yaratıcılıkla harmanlanır. Aynı zamanda sergi Boym'un Nostaljinin Geleceği adlı çalışmasından referans alarak tarih ve bellekle kurulan bu eleştirel fakat sahici ilişkinin gelecek üzerine etkisini de araştırır. Bu doğrultuda sergi metninde şu ifade dikkat çekicidir: "Şimdinin

ihtiyaçları tarafından belirlenen geçmişin fantezileri, geleceğin gerçekleri üzerinde doğrudan bir etkiye sahiptir" (MNAC, 2020).

Sergide yer alan sanatçılardan Paulina Olowska (1976) çalışmalarında 1980'lerin sosyalist Polonya'sındaki popüler kültür öğesi olabilecek basılı mecralardaki moda görsellerine odaklanır. Dönemin moda ve dikiş dergilerinin kapaklarında yer alan kadın imgelerinden yola çıkarak yaptığı figüratif resimlerde gündelik hayata yön veren bir unsur olarak kültürel yaşam göze çarpar. Sosyalist rejim içerisinde olumlanan kadın güzelliği ve giyim estetiği bu çalışmaların ana konusu olur. Bu bağlamda görsel mecralar da bireysel yaşam özgürlüğünü kısıtlayan devlet denetimiyle şekillenen toplumsal cinsiyet tipolojisini ve talep edilen imajı yansıtmak adına elverişli envanterlerdir. Fakat aynı zamanda bu basılı mecralar devlet tarafından yürütülen bir endüstrinin toplumun beğenilerini dikkate alan (ve de şekillendiren) bir 'moda' algısını ulaşılabilir, erişebilir yöntemlerle sunmasıyla da dikkate değerdir. Sanatçı Batı'nın dolaşımda olan zengin giyim endüstrisine ve popüler kültür imajlarına kıyasla izole koşullarda kullanım nesnelerinin ve cinsiyet rollerinin temsillerine dikkat çeker. Ayrıca sergide yer alan sanatçılardan Roman Ondak, Pravduliub Ivanov, Agnieszka Polska, Ciprian Mureşan ve Dan Perjouschi'nin çalışmalarında tartıştıkları bağlam ve serginin gelen konsepti çerçevesinde geçmişe dair hafızada kalan öğeler farklı yaklaşımlarda ve ifade şekillerinde değerlendirilmiştir. Fakat Doğu Avrupalı sanatçı olarak popüler şekilde temsil edilen ve dolaşıma giren sanatçılardan oluşan koleksiyonun her ne kadar Doğu Avrupa'nın toplumsal değişimiyle ilgilenen eserlerini barındırsa da üst başlık olarak nostalji kavramıyla sunulması devşirme biçimde kavramsal içerik kazandırılabileceği şüphesi uyandırır.

Bu doğrultuda ele alınacak bir diğer sergi ise 2011 yılında New Museum'da hayata geçen "Ostalgia" (Ostalji) sergisidir. Massimiliano Gioni küratörlüğünde oluşan sergi, ostalji kelimesinin kelime anlamı olan başta Doğu Almanya'da görülmek üzere Doğu Avrupa'da sosyalist geçmişe özlem duyma durumundan yola çıkar. Doğu Almanya'nın Batıyla birleşmesinde duyulan nostalji sosyalist sistemi istememekle birlikte yaşanan değişim sonucu işsizlik, yoksulluk ve gündelik hayatın her yerine sirayet eden yıpratıcı düzenlemedir. Fakat 2000'lerin sonunda tartışılan ostalji kavramı ise genç

kuşağın olgunlaştığı ve yeni neslin birleşik Almanya'da büyüdüğü bir dönemin psiko-sosyolojik tepkimesinden doğar (Huyssen, 1999: 65). Ekonomik ve sosyal düzenin neoliberal koşullarda refah sağlamaması, eşitsizliğin derinleşmesi, demokrasinin yerleşik şekilde kurumsal ve kamusal hayatta işlememesi sosyalist geçmişin çok daha iyi olduğu fikrini doğurur.

"Ostalgia "sergisinin yapıldığı tarihten geriye bakıldığında yirmi yıllık bir sürecin yeniden gözden geçirilişi iddiasıyla gelen romantik arayışlar göze çarpar: "Kişisel itirafları ve toplu travmaları harmanlayan sergi, bireylerin ve toplumların tarih, coğrafya ve ideoloji ile yeni ilişkiler müzakere etmesi gereken psikolojik bir manzaranın izini sürüyor"dur (Newmuseum, 2020). Fakat serginin peşinden gittiği bu niyette, güncel toplumsal koşulların gerçek uzantılarından çok kurgu fantezilere sürüklendiğine dair eleştiriler vardır. Serginin "geçiş öncesi ve sonrası sanatının Doğu Avrupa ve Rusya'dan sanki hiçbir tarihsel kopuş yaşanmamış gibi seçen popülist sergi" olarak eleştirildiği de dikkatlerden kaçmamalıdır (Bishop, 2018: 71).

Neo-avangard sanatçılardan günümüz çağdaş sanatçılara farklı nesilden bir seçkiyle izleyici karşısına çıkan bu sergide Rusya ve Doğu Avrupa sanatındaki dil, mekân, beden ilişkisinde ideolojik farkların yarattığı geçmişe ait çeşitli referansların ve bireysel kaygıların yansımaları üzerine durulur. Aralarında Stano Filko, Julius Koller, Jiri Kovanda gibi baskın sanat politikalarına karşı var olma kaygıları üzerinden performatif ve katılımcı sanat pratikleri sunan sanatçılar, geometrik soyutlama eserleriyle tarihsel avangarda daha yakın bir isim olan Edward Krasinski, kültürel ve tarihsel referansları soyutlama tarzıyla üç boyutlu formlara dönüştüren çağdaş sanatçı Miroslaw Balka ve birbirine zıt ikili çelişkili duyguları ve olguları (arzu ve kırılganlık ya da nefret ve iktidar gibi) heykel ve enstalasyonlarında ele alan daha genç jenerasyondan gelen Andra Ursuta örnek gösterilebilir.

Nostalji konusunu Sovyetler Birliği özelinde Rus kökeninden hareket ederek teorize eden Svetlana Boym eski sosyalist Doğu Avupa bölgesinin de duygudaşlık yaptığı genel eğilimleri açıklamaya olanak sunmuştur. Çarpıcı değişimler ve tarihsel kopukluklar sebebiyle toplumsal hafızanın yeniden kuruluşu nostaljik reaksiyonları meydana getirmiş,

özellikle yeni kimlik inşasında güçlü birleştirici anlatılara olanak sunmuştur. Buna bağlı gelişen yeni müzecilik ve ulus temelli sanat tarihi ise seçici bir algıyla manipülatif bir perspektif ortaya koymuş görünmektedir. Özel koleksiyonların ve Batılı müzelerdeki sergi içeriklerinin nostalji ve ostalji üzerine gelişmesinin her ne kadar kolektif bir reaksiyonu işaret etmiş olsa da sergi mantığında popüler, kaynağı ve değişkenleri doğru analiz edilmemiş, tümevarımcı bir tavırla yorumlandığı yukarıdaki örnekler ışığında söylenebilir.

3. BÖLÜM

GÜNÜMÜZ DOĞU AVRUPA SANATINDA BİÇİMSEL KAVRAYIŞ VE ÜTOPİK İMGELEM

3. BÖLÜM

GÜNÜMÜZ DOĞU AVRUPA SANATINDA BİÇİMSEL KAVRAYIŞ VE ÜTOPİK İMGELEM

Günümüz Doğu Avrupa sanatında çağdaş bölge sanatçılarından Monika Sosnowska, Wilhem Sasnal, Eva Kotatkova, ve Tamas Kaszas'a yoğunlaşılan bu bölümde öncelikle sanat tarihsel açıdan neo-avangard eğilimde form ilişkisi, geçmişten günümüze bağlantı noktalarıyla incelenecektir. Çağdaş ifade yollarının öncülü veya referansı olabilecek bu üretimler bölgeye özgün biçimsel bir kavrayış sunmaktadır. Bu doğrultudaki değerlendirmeler ve örneklerden yola çıkarak Doğu Avrupa'nın neoliberal koşullarında aktif olan ve küresel ölçekte tanınan dört sanatçıya ait üretimlerin yorumlanması yerel ve küresel bağlamdaki olgu ve durumlara dair hakikatleri ve ütopik imgelem olasılıklarını araştırmaya ve sorgulamaya dayanmaktadır.

Sosyal ve estetik düzendeki sosyalist sembollerin baskın kılındığı ve sanatsal ifade arayışının bu doğrultuda toplumsal gerçekçi ve figüratif anlatımcılığa bağlandığı rejimin resmi sanat ortamında, sanatçıların hem Rus avangardının estetik yenilikçiliğine sahip çıkması hem de bu dili devralarak toplumsal düzene eleştirel yeni yollar tayin etmesi söz konusu olmuştur. Doğrudan aktarım yoluna karşı olarak baskın ve tek boyutlu anlatı öğelerinden sıyrılmış, indirgenmiş ve varoluş mücadelesinin kimi zaman mütevazi hamleleriyle şekil almış bu estetik duyarlık, 1920'lerden günümüze etkisini göstermiştir. Fakat Doğu Avrupa sanatında resimsel bir uygulamanın ötesine geçerek yaşamsal bir kavrayış yaratması; sanatsal avangard akımının toplumsal fikirlerle birlikte gelişen devrimci estetik arzusundan yola çıkmasına rağmen öncelikle bireysel bir özgürlük ve direniş yolu ihtiyacından ileri gelmektedir. Bunun sebebi kurumsal sanatın dışında bir ifade tarzı yaratabilmek için özerk sanatsal alan açma gayretidir.

Özerklik nesnel temsilden, bütünlüklü anlatıdan ayrı olarak öznelliği ön plana çıkarmaya olanak tanır. Fakat biçimselle özdeşleşen estetiğin toplumsal meselelere yön verme gücünü taşımaması, politik bir duruş ve argüman geliştirmemesi gerekçesiyle çeşitli düşünürler tarafından (Lukacs, Sartre gibi) formalizmle yaftalanmaktadır. Diğer bir açıdan ise politik sanatın ana argümanlarından biri olan nesnel gerçekliğin gücü

propagandist eğilimi nedeniyle eleştiri oklarını hedef almaktadır. Bu sebeple Adorno, Angajman isimli makalesinde sanat eserinde mesaj odaklı anlatımı ön plana koyan yaklaşım ile özerk sanatı tartışmaya açan kuramsal bir bakış açısı geliştirir. Gerçeklikle arasındaki temel ilişkiyi yadsımayan, sadece biçimselliğe indirgenmemiş ve kabul görmüş ya da anlam bütünlüğü içinde eleştirelliği keskin olarak işaret edilmiş bir meseleye karşın farklı perspektifler açabilecek potansiyeller barındıran özerk sanatı formalizm yaftasından ayırır. Adorno "Anlaşılmaz olanın yarattığı şokun neler iletebileceği kavranmadığı için, tartışmanın tamamı gölge boksunu andırıyor. Bir problemin ele alınışındaki kafa karışıklıkları problemi değiştirmez elbette, ama önerilen alternatif çözümler üzerinde yeniden düşünmeyi gerekli hale getirdiği muhakkak" ifadelerinde bulunur (Adorno, 2016: 266). Angaje sanatın da hedeflediği politik odak, sanatın oluş araçları gereği gerçeğin estetik dil ile kaçınılmaz dönüşümü sayesinde amacına direk ulaşamaz, muğlak sonuçlar barındırır (Adorno, 2016: 266-267).

Adorno nesnel gerçekliğin iddia edilenin aksine özerk sanatın da benimsediği gibi aktaranla gelişen ampirik bir bilgiden ileri geldiğini aktarır. Bu nedenle gerçeğe dair iddialar bir çıkarım olarak sanatçının kendi eğilimlerini -kişisel bakışını- açık edebilecek kararlarla şekillenir. Bu yönüyle politik açıdan etiğin ön planı çıkarıldığı sanatsal ifade, doğruluğu politik bağlama uygun mesajlarla oluşturma tehlikesi barındırmaktadır. Bu nedenle "politikayla uzaktan yakından ilgisi yokmuş gibi görünen eserlerde (…) politik felç konusunda uyanan bir bilinçle iç içe geçmiş" bir yaratıcı iradeden söz edilebilir (Adorno, 2016: 288).

Doğu Avrupa'da sosyalist rejimin yaşandığı sanatsal ortam 1950'lerden başlayan bir özerkleşme problemiyle şekillenmektedir. Doğu Avrupa'nın tarihsel bağlamı içinde özerklik meselesi siyasi bir talep ve tepkisellikte ortaya çıkar. Bu nedenle özerklik; "sanatsal özgürlüğün gerekli bir koşulu, sanatın yalnızca kendisiyle ilgilenme hakkının temeli ve varoluşsal bir sorun olarak, kamusal alandan çok sanatçının iç yaşamıyla yakından ilgilenmek" olarak değer kazanmaktadır (Piotrowski, 2012: 82). Bölgedeki sosyalist ülkelerde -yönetimsel farkları da dikkate almakla birlikte- genellikle iktidarı eleştirmeye dönük sanatsal üretimlere izin verilmemektedir (Piotrowski, 2009: 106). Stalinist kültür politikaları sebebiyle sosyalist rejimin ilke ve ideallerini taşıyan

anlatımcı ve gerçekçi dil, dönemin komünist otoriteleri tarafından savunulmaktadır. Dolayısıyla sanatçıların üretimlerinde duygu ve düşünce dünyalarını yansıtabilecekleri sanatsal araçlar belirli bir denetim ve gözetim mekanizmasından geçmektedir. Sanatçılar devlet organlarının öne çıkardığı içerik ve üsluptan bağımsız olabilmenin yolunu modernist sanatın imkanlarından yararlanmada bulurlar. Bu sayede iktidarı eleştirmenin daha dolaylı yolunu sanatın biçimsel öğelerini devreye sokarak gerçekleştirirler. Polonyalı sanat tarihçi Piotr Piotrowski bu durumu şu şekilde açıklar:

> "Komünist otoriteler, iktidar sistemini analiz eden eleştirel yaklaşımlardansa modernist evrenselcilikten, sanat eserinin biçim kültü ve özerkliğinden çok daha az korkuyorlardı. Stalinist dönemde modernist sanat, tam da siyasi bağlantının kopması ve evrensel değerlere vurgu yapması nedeniyle, sanatçılara ve kültürel alanın diğer sakinlerine örtülü siyasi görüşleri ifade etmenin neredeyse tek güvenli yolunu sağladı" (Piotrowski, 2009: 106).

Dolayısıyla 1950lerden 1960ların sonuna kadar etkili olan bu ifade yolu, kurumsal direktiflerden bağımsızlaşan biçimsel üslubu meydana getirmektedir. Özellikle Fransa'da etkili olmuş art informel akımı ve Rus avandgardının önemli tavırlarından konstrüktivizmin yeni versiyonu olarak geniş etki alanı olan neo-konstrüktivizm bölge sanatçılarının benimsediği ifade yolu haline gelmiştir (Piotrowski, 2009: 107). Temsilden uzaklaşarak estetik bağlamda resim ve heykelde biçimsel öğeleri tartışan bu yöntem, sanatçıların özerkleşen yaratıcı iradesini yansıtmasında elverişli olmuştur.

Doğu Avrupa sanatında neo-konstürktivizmin hayata geçmesi bölgedeki kimi otoriter ülkelerde karşı tutum sergilenmesine ve bastırılmasına neden olmuştur. Sovyetler Birliği başta olmak üzere Romanya , GDR (Doğu Almanya) ve Bulgaristan gibi liberalleşme eğilimlerine kapalı ülkelerin aksine Yugoslavya farklı bir tutum izleyerek hem alternatif üretimlerin ülkede dolaşıma geçmesine hem de uluslararası etkinliklere katılım ve ev sahipliği konusunda özgürlükçü bir tutum sergilemiştir (1960larda Zagrep'te gerçekleşen "Yeni Eğilimler" (New Tendencies) isimli uluslararası etkinlik Doğulu ve Batılı sanatçılara ev sahipliği yapmış yine aynı dönemde Exat-51 isimli Yugoslavya'daki savaş sonrası ilk modernist kolektif olarak neo-konsturktivist üretimlerde adından söz ettirmiştir) (Piotrowski, 2009: 108). İfade ve deney özgürlüğünü bu kadar açık ve diğer ülkelerle etkileşim halinde sunmayan fakat kendi sanat tarihsel

geleneğinden faydalanarak zengin ve nitelikli üretim faaliyetlerini daha kapalı biçimde sürdüren Polonya, Macaristan ve Çekoslovakya bu alanda önemli sanatçılar barındırmaktadır.



Resim 10- Katazyna Kobro, **“**Spatial Composition-9”, çelik ve yağlıboya, 35 x 15.5 x 19 cm, 1933

Batı sanat tarihi yazımının post-kolonyalist eleştiri öncesine kadar pek yer vermediği güçlü bir konstrüktivist gelenekten gelen Polonya, Stalinist uygulamalardaki kısıtlamalara rağmen bu alandaki üretimlerin kesintiye uğramadığı bu süreci neo-konstrüktivist ifade tarzına taşır (Piotrowski, 2009: 116). Polonyalı öncü avangard sanatçılardan Henryk Stalewski’nin resimlerindeki geometrik formların, Katazyna Kobro’nun heykellerinideki minimal özenle kesişmesi tutarlı bir gelenek ilişkisini ortaya koyar. Neo- konstrüktivizmin içinde anılan Edward Krasinski çalışmalarında çizgisel olarak tekrarlanan öğeleri- özellikle mavi çizgi- resmin geometrik uzamsal alanından çıkararak reel mekânı da çevreleyen bitimsiz olasılıklar evrenine taşır.



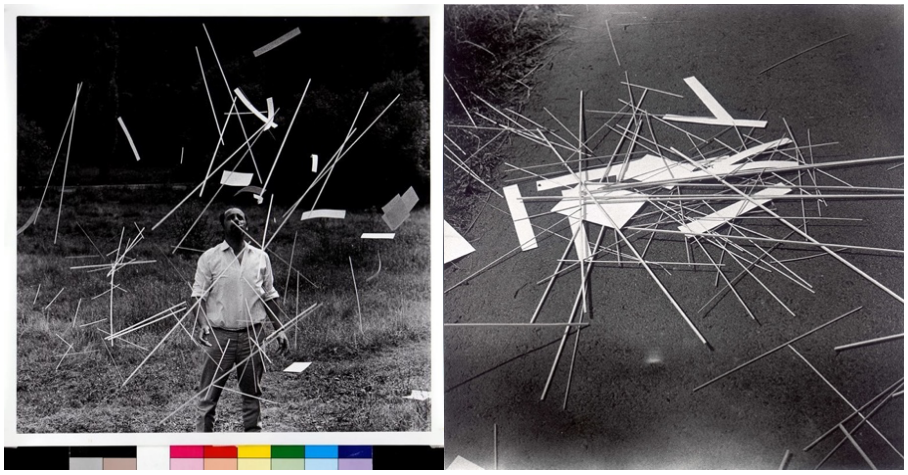
Resim 11- Tamás Hencze, “Dynamic-Structure-3”, 70x50cm, 1969

Savaş sonrası dönemin geometrik soyutlamaya dayalı alanda Polonya’dan Wladyslaw Strezeminski ve Macaristan’dan Lajos Kassak, Sandor Bortnyik “rol model ve eğitimci” statüsünde olarak ardından gelen sanatçıları etkilemiştir (Hartmann, 2016: 202). Yazar Doris Hartmann’ın (2016) izinden giderek, Bauhaus ekolünün kurucu üyelerinden Laszlo Moholy- Nagy Macaristan’dan uzak geçen yaşamına rağmen Almanya’daki konstrüktivime karakter kazandıranlardan olması, çok yönlü üretimi ve toplumsal değişimi sanat yoluyla tasarlama konusunda merkezi rol oynaması ona öncü-eğitimci önemli bir rol kazandırmaktadır. Arkasından gelen yereldeki savaş sonrası sanatçı grubu ise Moholy-Nagy aksine ideolojik tasarının bir yaptırıma dönüştüğü gerçeğiyle bu biçimi nesnel değerler yerine öznel değerlerle kişiselleştirirler. Tamas Hencze ritmik tekrarlar uygulayarak geometrik biçimi soyut resim diliyle buluşturan titreşimli görsel sonuçla ilgilenir. Imre Bak ise renkçi bir tutum sergileyerek resme geometrik boyutluluk ve mekânsal ima kazandırır. Benzer şekilde Polonyalı sanatçı Kajetan Sosnowski kendine has, naif boyama ve tuval yüzeyini dokuma-dikme tekniği ile salt soyuta yaklaşan üslubu nedeniyle metafizik duyarlılığa sahiptir.



Resim 12- Lazlo Moholy-Nagy, 28,64 x 49cm, kağıt kolaj, sprey boya, 1926

Çekoslovakya yani bugünün Çek Cumhuriyeti ve Slovakya'sında gelişen avangard hareketler, iki dünya savaşı arasında zengin üretimlerin olduğu canlı bir sanat ortamı oluşturmuştur. Çek kübizmi bu bağlamda ayırt edici bir ün kazanmış, I. Dünya savaşı sonrası konstrüktivizm ve 1930'larda sürrealizm tavrında dikkat çekici çalışmalar sunulmuştur (Piotrowski, 2009: 130). Neo-konstrüktivist eserlerde sanatçıların öne çıkan eğilimleri resimsel düzlemden çok mimari ve tipografik çalışmalar, sahne tasarımları, fotoğraf ve kinetik heykellerdir. Neo-konstrüktivizm ve art informel sosyalizmle birlikte gelinen sürecin başlarında ortaya çıktıysa da 1960lar ülkede yaygınlık kazandığı görülmektedir. Fakat sanatçılar farklı akımları ve teknikleri iç içe kullandıklarından Çek neo-konstürktivizmini sistematik olarak biçim ve yöntem sınıflandırmasına sokmak zordur (Piotrowski, 2009: 131-133).



Resim 13- Hugo Demartini, "Space Demonstration" (etkinlik kaydı), 1968

Hugo Demartini, performatif sürece özgü fotoğraflanan heykellerindeki deviniminin etkilerini– çalışmalarının bir kısmı havaya atılan geometrik formların anlık oluşturduğu kompozisyonların belgelenmesi sonucu oluşur -Çek sanatının önemli temsilcilerinden Karel Malich'in düzensiz çizgiler ve sarmallar biçiminde oluşan çizim ve heykellerinde görmek mümkündür. Vaclav Bostik, art informel tarzının hâkim renk ve üslüpsal tercihlerine yakın biçimde çizgi yerine lekeselliğe öncelik vermektedir. Keskin bloklar yerine silik ve sönümlenmiş duygusu veren, boyasal lekeler arasında seyrekleşen ya da kalabalıklaşan noktalamalar resimlerinde göze çarpar. 58. Venedik Bienali'nde (2019) ülkesini retrospektif sunumuyla temsil eden Stanislav Kolibal ise Bostik'in aksine geometrik form ilişkisini sosyalist rejimlerdeki mimarı tasarımlarında görülen brütal estetikle buluşturur. Biçimsel olarak kütle duygusuna yoğunlaşan çalışmalarda neo-konstrüktivist akımın genelinde olan nesnel ölçütlere indirgenen formel araçların duyusal ve deneyimsel atıflarla bozuntuya uğramış hali söz konusudur.



Resim 14- Karel Malich, “landscape IV”, 1973-74



Resim 15- Stanislav Kolibal, “Fall”, 1967, fotoğraf: Martin Polak

Neo-konstrüktivizm Doğu Avrupa’daki yaklaşık 20 yıllık sürecinde kültür politikalarına uyumlu ilerlemese de daha esnek iktidar ilişkileri içinde hayata geçer ve bölgede yaygın bir şekilde etkisini gösterir. 1960larda yönetim daha baskıcı bir hal aldığında ülkeyi terk edip Batı Avrupa’ya giden sanatçılar geride bıraktıkları ülkelerine Avrupa’daki sanat ortamıyla ilgili bilgi akışını sağlamışlar ve tanınırlık kazandırmışlardır- Hartmann bu yorumu özellikle Macaristan örneği üzerinden dile

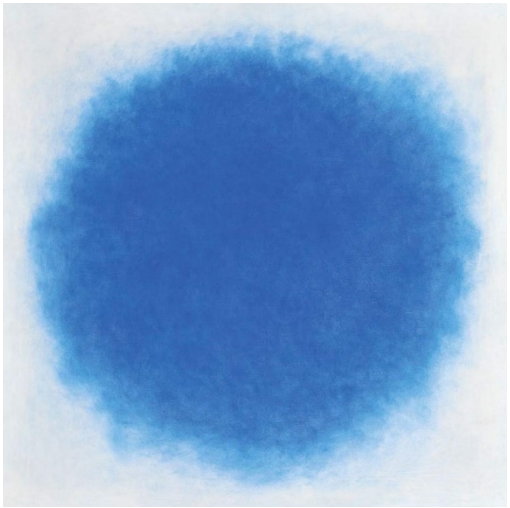
getirir- (Hartmann, 2016: 206). Buna rağmen Batı'da da etkisi görülen neo-konstrüktivizmin özellikle Batı'nın toplumsal, politik ve estetik dinamikleri baz alınarak yapılan değerlendirmelerde Doğu Avrupalı sanatçılar dikkate alınan bir konuma sahip olmamıştır. Bu meseleye ilişkin önemli örneklerden biri sanat eleştirmeni Rosalind Krauss'un neo-konstürktivzm ile ilgili yorumunda yatar. Krauss "Avangardın Özgünlüğü" (The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, 1981) makalesinde avangardın yenilikçi ve otantik olma durumunu tartışırken konstrüktivist tavrı "özgün olmayan bir reprodüksiyonlar sistemi" olarak eleştirir (Krauss, 2016: 1087). "Izgara" olarak tarif ettiği bu biçimlendirmede avangard sanatçıların temsilden bağımsız geliştiği iddiasındaki dilin aslında bu resim dilinde bir temsile dönüştüğü kanısındadır. Eserlerde tekrar eden "ızgara" yenilik ve özgünlük idealini karşılamaz hale gelir; "basmakalıp"laşır (Krauss, 2016: 1085-1087).

Krauss, öncü ve özgün tanımının çelişkili olarak modern sanatta tekrarlar yapan sanatsal üsluba söylendiği ve aslında özgünlüğün tartışmaya açık bir kavram olabileceği üzerinde durur. Bunu tarif ederken geometrik sanatın açmazlarını örnekler. Piotrowski ise yazarın bu eleştirisinin sanat tarihine Batılı tekil bakışla değerlendirdiği için eksik olduğu iddiasındadır. Ona göre Doğu Avrupa'daki başka biçimde yorumlanan geometrik ifade tercihi Batılı bakışla tam olarak açıklanamaz. Farklı tarihsel bağlamların bölgenin siyasi ve toplumsal dinamikleriyle birlikte farklı ve çeşitli sonuçlar doğuracağı gerçeğinden yola çıkarak "Batı neo-konstrüktivizminde içsel bir zayıflık olan şeyin Doğu Avrupa'da gücünü oluşturduğu iddia edilebilir" der (Piotrowski, 2009: 141). Doğu Avrupa'daki neo-konstrüktivizminde 1920'lerin konstrüktivist geleneğindeki "ütopik karakterden" sıyrılma ve savaş sonrası dönemin siyasal koşulları gereği indirgeme söz konusu olmuştur. Burada "devrimci retorik" yerine "Malevich tarafından tasavvur edilen nesnel olmayan dünyadaki çeşitli unsurların uyumlu bir arada varoluşunun ütopyasına atıf" ön plana çıkar (Piotrowski, 2009: 141-142).

Sanatçıların bu üslubu benimsemesindeki siyasi karar, üretimlerinden anlatı öğelerini koparmak ve saf biçimci yorumu yinelemekten ziyade içinde bulundukları iktidarın tutumuna tepki olarak anlam kazanmaktadır. Bu durum Piotrowski'nin tekrarladığı gibi sanatçıların sadece kişisel tutumuna değil kişisel yaratıcılığındaki

“anlaşılamayan bağlamı”da bir yere oturtmaktadır. Yani “şeyleşme” ve “anlamsız nesnelleşme” suçlamalarını geçersiz kılan bu unsur hem sanat tarihsel hem de söylemsel olarak değerlendirilen “boşluğa” siyasi ve metafizik bağlam kazandırmaktadır (Piotrowski, 2009: 142). Bağlam kurma çabasına belki de en isabetli yorumlardan biri Doris Hartmann’a aittir. Hartmann’a göre 1950’lerde sanatçılar ihtiyaç duydukları mental aracı bu indirgemeci dille elde etmişlerdir ve “mahremiyete çekilmek” çalışmalardaki şahsileşen işaretleri ortaya çıkarmıştır (Hartmann, 2016: 201-202).

Geometrik sanatsal tavrın 1960ların sonunda kavramsal bir yöne doğru ilerlemesi bölgedeki iktidar rejimlerindeki kimi liberal politika hamlelerinin bastırılması sonucundaki gelişmelerle paralellik gösterir. 1968’deki Prag Baharı olarak tarihe geçecek Çekoslovakya’daki kitlesel liberalleşme eylemlerinin Sovyet askeri müdahalesiyle bertaraf edilmesi gibi olayların dönemin estetik dilinde doğrudan atıf yaptığı kimi çalışmaları görmek mümkündür. Vaclav Bostik’in “Blue For Jan Palach” (1969) çalışması Sovyet işgali sırasındaki bir eylemciye atfedilmesiyle bu bağlamda incelenebilmektedir (GVUO, 2021). 1968 sonrası normalleşme sürecinde kurum dışı sanat, kamusal alanda izinsiz performanslarla, katılımcı sanat pratikleriyle ve mikro tekniklerle gelişen uygulamalarla zorlu bir zamandan geçer.



Resim 16- Vaclav Bostik, “Blue for Jan Palach” 1969

1957-1986 arasındaki sanatsal eğilimler, sanat piyasasının yokluğunda, rejimin onayladığı estetik eğilim dışındaki bireysel ve özgün üretimlerin zor koşullarda üretildiği ve fakat otonom yaratıcılığın arttığı bir süreçte gelişir. Bu dönemin sanatında ütopik boyut "cesur şahsi bakışı işaret eden bohem sanatçının ortaya çıkan özel türünün sonucu"dur (Badovinac, 2019: 57). Sloven küratör ve yazar Zdanka Badovinac farklılığı şu şekilde açıklar: "Batı'da bu çalışmalar materyalizmin dönemleriyle okunurken Doğu'da yüceliği sembolize eder" (Badovinac, 2019: 77). Yani Batı kapitalizminin tüketim dünyasının içinde ve ona eleştirel olarak gelişen kimi ifade yolları, sosyalist ülkelerin sanat yapıtlarında manevi dünyayla ve aşkınlıkla meydana gelir.

Bu bağlamda Zdanka Badovinac'ın küratörlüğünü yaptığı Modern Galeri / MSUM+ (Lubliyana) da sergilenen "Form-Specific" (2003) sergisi bu dinamiklerden yola çıkarak Doğu Avrupa sanatının çağdaş örnekleriyle birlikte "özgürlüğün yeni formları üzerine tartışmayı" merkeze alır (Badovinac, 2019: 85). Bu bağlamda forma dayalı sanat fikri tek başına avangardist biçimsel eğilimi değil, formun işlevselliği ve sembolleri aracılığıyla yaşantımıza uzanan politik ve düşünsel katmanlarıyla ilgilenen sanatçıların üretimlerini işaret eder. Köklerini gündelik hayattan alan somut bir karşılaşma ve tesir etmenin uzantısı olan bu forma dayalı estetik eğilim, tasarımsal unsurların deneyimde etki eden ideolojik boyutunun yansımalarını taşır.



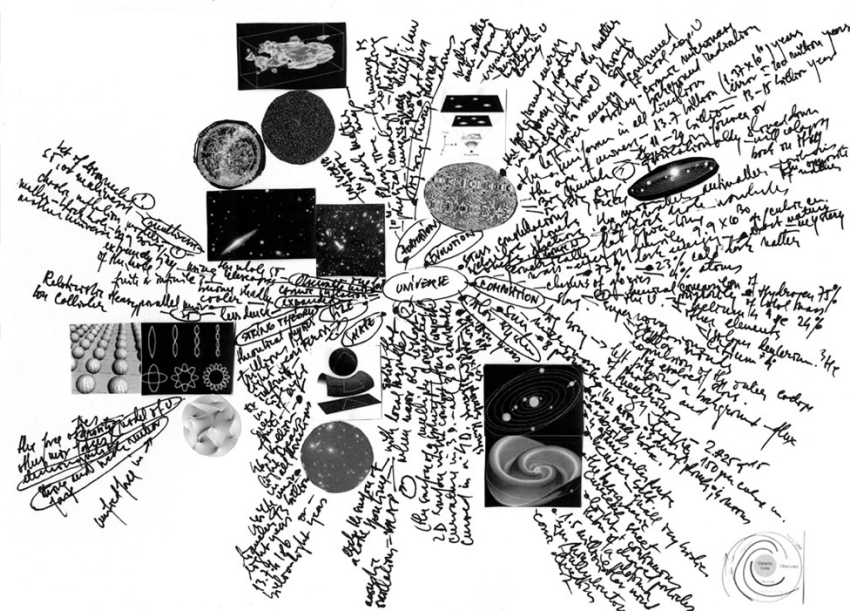
Resim 17- Geta Bratescu, "Magnetii in Oras (Magnets in the City)", 50 x 209.7 cm, fotomontaj, vinil metin, 1974

Bu doğrultuda “Form Specific” sergisinin izleğinden yola çıkarak sergide olan veya bu metinde eklemlenen bazı sanatçılar örnek verilebilir: Romen sanatçı Geta Bratescu resim, kolaj, fotoğraf, tekstil ve video-performans alanında üretim yapan bir sanatçı olarak mütevazi malzemelerle, gündelik hayatın sınırlamalarına karşı kavramsallaştırdığı ve ısrarla kullandığı kimi objelere dair imgelerle yaratıcı hamleler sunar. 70 yıllık sanatsal deneyiminde taşıdığı kimi imgeleri kendi stüdyosundaki dünyasıyla harmanlayan Bratescu başat olarak temiz, yalın çizgisellikle oluşturduğu çizimleriyle ve buluntu eski kumaşlarla oluşturduğu kolajlarıyla kendi dilini oluşturmaktadır. Bretescu’nun taşıdığı geometrik yalınlık, Polonyalı sanatçı Stanislav Drozdz’da yerini harflerin oluşturduğu minimal kurgulara bırakır. Drozdz, bir tür görsel şiirsellik yaratarak kelimelerin üzerindeki ideolojik anlatı öğelerini parçalar. Bir şey ifade etmeyen bir işaret biçimi haline gelen rastgele harf tipolojileri ve rakamlar enstalasyon biçiminde mekâna yayılırlar. Yine maddi referansları kullanan Macar sanatçı Endre Tot ise çalışmalarında ana öğe olan sıfırı (0) kullanarak bazı spot cümlelere ve görsellere yeni düşünsel çağrışım öğeleri ve eleştirellik kazandırır.



Resim 18- Endre Tot, “Zero Demonstration, Viersen”, fotoğraf, jelatin gümüş baskı, 500 x 595 mm, 1981

Kimi sanatçılar form olarak anlamlar dizisi ve şematik ilişkiler ağı yaratan haritanın bu özelliklerini kullanarak kendilerine ifade yolu belirlemişlerdir. IRWIN modern sanatın biçimselliğine Doğu Avrupa toplumunun dini, siyasi ve ulusal sembolik işaretleri üzerinden atıflar yaparak oluşturduğu çalışmaların mantığına yakın şekilde New Slowenische Kunst (NSK) ismini alarak haritalar üzerine çalışır. Grup, Retroavangarde, East Art Map çalışmaları ile Eski Yugoslavya başta olmak üzere bölge sanatına bakarken haritanın klasik araçlarından faydalanmış ve arşiv yöntemiyle ilişki ağları oluşturmuştur. Romen sanatçı Lia Perjovschi, kurduğu CAA'dan beslenerek nesne, görsel veri ve kişisel notlardan oluşan haritalarında 1990 sonrası sanatında öne çıkan meseleleri ele almıştır.



Resim 19- Lia Perjovschi, "The universe", 2010

Modernist fikrin gündelik yaşamda karşılık bulduğu kullanım nesnelerindeki tasarımsal öğeler hem sosyalist hem de kapitalist toplumda bu ideolojinin işaretlerini içinde barındırır. Yönetimsel değerler çerçevesinde gelişen üretim-tüketim ürünlerindeki form olarak biçimlerin, boyutların, renklerin ve miktarların işlevselliğinden bağımlı ve bağımsız şekilde taşıdığı kodlar sanatçıların ilgi alanları arasındadır. Günümüz dünyasının neoliberal işleyişinde de bu tasarımsal unsurların arkasında yatan politik

stratejiler ve hiyerarşi sistemleri, Doğu Avrupalı sanatçılar için elverişli çalışma alanlarına dönüşür. Çünkü geçişle birlikte gelen geçmiş sosyalist dönemin gündelik yaşam deneyimi ile kapitalizmle gelen popüler ve küresel üretim ilişkilerine ve tüketim dünyasına dahil olma süreci, benzeş ve ayrıksı birçok öğeyi bireysel olarak da yaşama ve değerlendirme imkânı tanır. Bunlar "bankacılık sistemi, şirket imtiyazı, internet ya da transit haritalar" olabilir (Badovinac, 2019: 83).

Doğu Avrupa sanatının 1990'larda kapitalizme geçişle birlikte gelişen hızlı ve travmatik sürecinde (Doğululuk mitinin ve bundan beslenen küresel sanat dünyasının etiketlerine ek olarak) sanatçılar popüler kültür dilini, medya araçlarını ve reklam-tasarım ürünlerini sanatsal strateji olarak kullanmıştır. Bulgar sanatçılar Luchezar Boyadjiev ve Ivan Moudov imajlar üzerine yoğunlaştıkları işlerde hem ülkenin ekonomi-politik dönüşümüne hem de kurum-özel sermaye sanat ilişkisi ve sanatçılık meselesinde Avrupa kimliği ve demokrasi olgusuna yönelmişlerdir. Boyadjiev sanatçı olarak üretebilme ve dolaşımda olabilme imkanının Avrupa sanat fonlarının ekonomik desteği ve yönlendirici gücü sayesinde nasıl gerçekleştiğini görsel ve yazınsal haritalandırma yoluyla GastArtbeiter (1998- 2000) çalışmasında tartışır. Moudov bu yıllarda bölgede birbiri ardına açılan müzelere eleştirel perspektif oluşturarak bir kurmaca bir müze olan MUSIZ açılışı için reklam tasarımı üretir. Boşnak sanatçı Sajla Kameric ise bir kadın olarak kendi bedenini kapitalist pazarlama imaj dilinin araçlarını dönüştürerek ele alır.

Bu yaklaşımın çıkış noktası her ne kadar sanatçıların Doğu Avrupa'daki sosyalist-kurumsal estetiğe karşı gelişen avangard bir dinamikten beslense de çevresel olarak inşa edilmiş mimarideki ve şehir planlamadaki yaklaşım, geçmişten günümüze çalışmalardaki biçimlemede etkili olmuştur. Ayrıca bu yaklaşım makineleşme ve seri üretim unsurlarındaki modernist eğilimin parçası olan geometrik estetikten referansını alır. Yani bu coğrafyadaki şehir yaşantısı ve kullanım nesneleri forma dayalı sanatsal yapıtları besleyen bir öğe olmuştur (Badovinac, 2019: 83). Bu bağlamda 1990lardan günümüze bölge sanatçılarının yaşamı düzenleyen, davranışları şekillendiren yapılar ve şemalarla ilgilendiği çalışmalar önem arz etmektedir. Yaşadıkları çevrenin mimari dokusundaki ideolojik ve psikolojik boyut, formun işlevi ve işlevin formu, imajların

kişiselleşmesi, hazır nesnelerin kolektif ve katılımcı sanatsal üretimine dönüşmesi üzerine yoğunlaşan çalışmaları gündeme getirir.

Bu gündemden hareketle bölümdeki alt başlıklarda yer alan bölgenin neo-avangard sanat üretimleriyle tezin bu bağlam içinde ilişki kurduğu dört sanatçıya kısaca değinmek yerinde olacaktır. Polonyalı sanatçı Monika Sosnowska mimari olgunun yapısal araçlarını kullanarak yıkılmış, eğilip bükülmüş artık bütüncül olanın imasından uzaklaşmış formlar üretir. Konstrüktivist biçimlendirmeyle bağ kurulabilen çalışmalarında başarısız bir ütopyanın majör enkazıyla izleyiciyi yüz yüze bırakır. Mekânı, yapıyı, inşa eylemini kavramsal bağlamını düşündürecek şekilde işlevsiz kılar ve oluşan formal düzen farklı duygulanımlara imkân sağlar. Formal yapılara dair benzer bir yerden beslenen Çek sanatçı Eva Kotatkova ise toplumsal inşaların bedeni en verimli biçimde kullanma/dönüştürme araçlarını yani işlevi ve nesneyi merkeze alır. Çoğunlukla yaşamın içine yedirilen bir amaç doğrultusundaki olumlamalar (?), yaptırımlar ve bunun için oluşturulan düzenlemeler sanatçının ilgi alanına girer. Çocukluk döneminden yetişkinliğe aile, eğitim, çalışma hayatındaki çoğunlukla fiziki işaretleri örtük olan kimi ilişkiler sanatçının kafesi andıran üç boyutlu metal işlerinde ve enstalasyonlarında fiziksel olarak görünür olur. İdeolojik sistemler içinde canlı bedeninin fonksiyonlarını ve davranış biçimlerini referans alarak ortaya çıkan bu enstalasyonlar izleyicinin de deneyimine açık hale gelirler. Yani sanatçı, norm ve kuralların bir tür fiziki kısıtlama yoluyla oluşan gündelik hayatın içindeki gizli formlarına ulaşır. Son dönem çalışmalarında ise kırılganlığa ilişkin farklı canlı formlarını kapsayan bedensel unsurları çalışmalarına dahil eder, kolektif kurgu, oyun ve hayalgücü ile ilgilenir.

Polonyalı sanatçı Wilhem Sasnal çeşitli üslup ve yöntemleri ve farklı içeriklere sahip imajları harmanlayarak resim pratiğinde icra etmektedir. Üç boyutlu pratiklere sahip iki sanatçının kurduğu form ilişkisinden farklı ola rak Sasnal, resmin sınırları dahilinde nesne mekân hiyerarşisi, çizgi leke ilişkisi ve bizatihi formun kendisi istikrarsızlaşır. Resim geleneği açısından biçimsel melezlik sunan üretimlerinde imajlar da bu melezlikten nasibini alır. Eski sosyalist rejime dair görsel arşiv, kapitalist süreçle gelen reklam panoları, küresel ve yereldeki politikacı fotoğrafları, Auschwitz kampı arşivi, çizgi roman, punk müzik afişleri ve grafikleri çalışmalarındaki imgelerin

referansları olduğu gibi otobiyografik temsillere ve gündelik hayatındaki kişisel tecrübelere dair çektiği fotoğraflar resimlerinin konusu olabilmektedir. Sanatçı resimsel biçimlendirmeyi bir kolaj mantığından çok imajın kaynağını belirsiz kılacak şekilde farklı biçimsel yelpazede yorumlar ve yaratıcı dünyasının samimi bir parçası kılar. Bu dünya, kişisel deneyiminin, ilgi alanlarının ve duygularının aktarıldığı, yaşadığı yer ve zamanla ilişkili olgusal unsurları ele aldığı yaratıcı bir alandır. Macar sanatçı Tamas Kaszas ise gündelik nesneleri, yapı malzemelerini tekil bir eser üretmek üzere değil başka bir çalışmanın da ana materyal olabildiği parçalanıp birleştirilebilen eklektik biçimde kullanır. Formla kurduğu bu ilişkinin problem ettiği içerikle de bağı vardır. Sanatçı anarşist bir eğilimle ekonomik, siyasal ve ekolojik kriz ortamında küçülmeye, barınma hakkına, kolektif inşaya, daha iyi bir sosyal düzen arayışına ve üretimi dönüştürmeye dayalı olarak d.i.y mantığını sanatın metalaşmasına karşı bir strateji olarak benimser. Gelecek kaygısına da işaret eden çalışmalar konstrüktivizm, Bauhaus ekolü gibi sanat tarihsel referanslardan beslenir.

3.1. Sakatlanmış Formlar ve Harabe Bakış[8]

İşlevsiz hale gelmiş, yıkıntı olarak ise hala ayakta ve varlığını sürdüren imgeleri mekâna özgü mimari enstalasyonlarla biçimlendiren Polonyalı sanatçı Monika Sosnowska'nın çalışmaları konuya sanatsal bağlamda önemli bir alan açar. 1972 doğumlu sanatçı lisans eğitimini Polonya/Poznan'da yüksek lisansını ise Amsterdam'da Rijkakademie'de tamamlar. Üç boyutlu çalışmalarında önceden var olan veya bir amaç doğrultusunda yapılmış mimari formları gerçekçi imalar taşıyan fakat kurgusal yorumlamalar barındıran estetik biçimsellikle oluşturur. Sanatçının izleyicinin algısını oyunsu bir şekilde yönlendirme ve mekânı zihinsel bir alana dönüştürme gayesi göze çarpar.

[8] Harabe Bakış ifadesi, Svetlana Boym'un "Ruinophilia: Appreciation of Ruins" isimli makalesinde geçen "ruin-gaze" tanımından referansla Türkçe'ye çevrilmiştir.

Rasyonel akılla insan bedenini ölçek alarak oluşan modern mimarinin işlevselci mantığına tezat olarak sanatçı, bazı optik yanılsamalar yaparak, boyut ve perspektif ile oynayarak bu algıyı kırmaya çalışır. Sanatçı "Akılcı nesnel dünyanın yöntem ve kurallarının test edileceği yeni, verimli egzersiz alanı" (Talu, 2012: 75-78) olma idealiyle inşa edilen yapıların fonksiyon-form arasındaki nedensellik ilişişini bozarak bağlamlarını değiştirir. II. Dünya Savaşı sonrası modernist ütopyacı mimariden, Polonya'nın sosyalist rejimle yönetildiği süreçteki inşa edilen mimari biçimsellikten referans alan sanatçı çalışmalarında en çok da büyüdüğü zamanın estetik standartlarına atıf yapmaktadır. Gündelik hayatı düzene sokan ihtiyaçları karşılamak üzere kurulu standartlar alanını istikrarsızlaştıran müdahaleler söz konusudur. Fiziki olarak aşina olanın nesnelerin temel fonksiyonlarından arındırılarak var olma gerekliliklerini yerine getiremeyecek kadar bozulmuş bir iskeletler biçimini alması çarpıcı duygusal ve algısal aralık açar.

Sakatlanmış, bozuk, toprak zeminden koparılmış yersiz ve amaçsız nesneler sanatçının tarihten bugüne kent arkeoloğu gibi araştırma ve incelemelerine dair bulguları çağrıştırır. Sanatçının yarattığı son görüntü bulunduğu tarihsel-toplumsal ortamda öznel hakikatinde karşılık bulan dinamikler barındırır. Benjamin'den hareketle sanat yapıtının ortaya çıktığı coğrafyada tarihin şimdiye nüfus eden şimdide yaşayan suretini tartmak kolektif hafızanın iz düşümlerini yansıtabilmektedir. Sosnowska'nın oluşturduğu nesnelerin insanlık durumuna dair çarpıcı izlere sahip olduğu bu çalışmalar "öznelliğin tanınmadığı" farklı yaşam düzeylerinin yaşamdan sayılmadığı, yaşamın hangi değerler üzerine kurulu olması gerektiğini dayatan politikalara karşı "yaralanabilirlik" potansiyelini barındırır (Baştürk, 2017: 44).

"Yaşamın nesneleştirilmesi" mimari formlarda karşılık bulmakta ve travmatik işaretler taşımaktadır. Esasında ihtiyaçların belirlenmesi, çoğunluğun nasıl yaşayacağının tayin edilmesi ve yerleştirme-iskân etme stratejisi bireyi ontolojik olarak öznel deneyimlerde kırılganlaştırmaktadır. Dolayısıyla bellekte yakın tarihe dair taze duran hatıraların fiili taşıyıcısı olan mimari imgeler sakatlanmış yaşamların yansıması gibidir. Kapsanmayı, korunmayı amaçlayan yapısal unsurların soğuk endüstriyel malzemenin katılığı ve keskinliğine karşı bir çekim kuvvetinin müdahalesiyle büzüşmesi ya da kâğıt gibi kıvrılması metaforik olarak böyle bir okumayı mümkün kılar.



Resim 20- Monika Sosnowska, “1: 1”, 52. Venedik Bienali, 2007

Sanatçının 2007 yılında 52. Venedik Bienali Polonya Pavyonu için tasarladığı “1: 1” isimli çalışma temel yapı ilkelerine dayanan metal konstrüksiyonun pavyon binasına sığacak şekilde ezilerek, bükülerek mekâna uygun halde yeniden biçimlendirilmesiyle oluşur. Konut binasının temelinden sarsılmış ve yeni mekânda sıkışmış hali korkutucu olmaktan çok yıkıma ve eskimeye rağmen kaybolmayan görkemiyle güçlü bir tesir yaratır. Sanatçı anıtsal bir harabenin ezici varlığını soyut ve şiirsel bir temasla kurgular. Tavan ve zemin arasına sıkıştırılan yapının işlevsizliğine rağmen malzemenin doğasıyla yapısal gücünü koruması yani dayanıklılığı ve direnci, tükenmiş tamamlanmış son bulmuş bir tarihten ziyade hala oluş kuvveti taşıyan bir dinamik barındırır.

Brütel jestin yarattığı gerilimle, askıda kalan formların düzensiz kurgusu nesnelerin eski kullanım değerlerinden arındırılmıştır fakat hareketin belirsiz bir uzamda kestirilemez kuvvetini de hissettirir. Geçmişten gelen mimari ütopyaların tuhaf hatıraları belirsizlik ve kaos içinde başkalaşır. Geç kapitalizmin şehir kültürü de bu yığıntıların halihazırda varlık gösterdiği alandır. Sadece bu haliyle eski buyurgan gücünden arındırılmış parçalarla güç kaynağının kestirilemez olduğu fakat devinimin mekânın bütününe yayıldığı labirentvari bir bilinmezlik alanı kazanmıştır.



Resim 21- Monika Sosnowska**,** Stairway", Herzliya Museum of Contemporary Art, Israel, 2010

Sanat tarihsel açıdan sanatçının yapıtlarındaki teknik ve atmosferdeki etkiye benzer yakınlık kurulabilecek sanatçılar vardır. (Wladimir Tatlin, Katarzyna Kobro, Edward Krasiniski gibi) Konstrüktivist kavrayış, avangard biçimsellik çalışmalarda kendini gösterir. Aynı zamanda sürrealist veya kübist estetik unsurlar da fark edilmektedir. Fakat avangardın 21. yüzyıla taşınmış hali, ütopik vizyonu öncelikli kılmaz. 20. yüzyılın hayaleti imgelerde karşılık bulsa da haleti-ruhiye bakımından günümüz siyasi ve toplumsal koşulları deneyimleyen bireyde tarih ve şimdinin enkazının fizibilite çalışmasını andırır şekildedir.

Wladimir Tatlin'in Tatlin Kulesi ile sanatçının "Stairway" (2010) çalışması arasında bazı paralel ve tezat ilişkiler vardır. Rusya başta olmak üzere Demir Perde ülkelerindeki sanatçı ve tasarımcıları etkilemiş olan Tatlin Kulesi "biçimlerin kültürel anlamını ve duygusal hafızasını" paylaşanlar için önemli bir yerdedir (Boym, 2020: 38). Svetlana Boym'un yıkım manzarası mı ütopik bir inşaat mı olduğunu bilemediği modern mimariye bağlı kent görünüşünde ikonik fakat tam olarak hayata geçememiş bu kule, deneyselci ve devrimci bir estetiği tarif eder. Aynı zamanda sosyalist ütopyaya duyulan coşkun inançtan ilham alan kule "mitik bir harabeye dönüşen bitmemiş bir anıt" olarak

da görülmüştür (2020: 5). Bu sebeple estetik biçimi ironi ve ciddiyetle sanatsal yaklaşımlarda sıkça referans alınmıştır. "Stairway" bu bağlamda deforme bir yangın merdiveninden ziyade kuledeki metalden yapılan spiral hareketi ve camın taklit ettiği dairesellik ile başarısız estetik deneyselliğin ve ütopyacı bakışın biçimsel hatırasına işaret eder. Sanatçının başvurduğu işlevsizleştirme, nesnenin kullanım şeklini boşa çıkarır. Fakat yapılan müdahaleyle statik olması gereken formunun yerine geçen dengesini yitirmiş eğilip büzülmüş yeni görüntüsü, anımsattığı Tatlin Kulesi'nin yansıttıklarını düşündürür. Bu yansıtılan şeyin ironik olamayacak kadar güçlü tesiri vardır; idealizminin başarısızlığa uğradığı, iktidarını kaybetmiş fakat yerle yeksan olmamış, çürüyüp yok olmayacak bir ütopik etkinin iması olduğunu söyleyebiliriz.

3.2. Olgulardan İmajlara Değişimler

İçinde bulunduğumuz zaman diliminin hem deneyimlenip hem de düşünsel olarak tanımlanması isabetsiz değerlendirme riskini barındırabilir. Fakat deneyimlenen süreç ve bellekteki izdüşümlerini sanatsal aralıkta incelemek, bizi çevreleyen dünyayı farklı bir algılama ve duygulanım aralığı açacaktır. Deneyim ağları olguları oluşturan dayanaklardan biridir. Bu bağlamda Polonyalı sanatçı Wilhelm Sasnal (1972) olgulara temas eden gerçekliğin narin dokusunu inceler. Sanatçı nesnelerin, mekanların, söylemlerin, tarih ve simgelerin, kişisel bellek ve anlatıların çağdaş koşullarla bağlantısını araştırır. Özellikle Polonya olmak üzere geçmişte ve günümüzde imajların kuşattığı gündelik hayatın izlerini bu imajlardan yola çıkarak ele alır. 2000'lerde geniş çapta tanınmaya başlayan Sasnal'ın bu dönemki çalışmalarında serbest piyasa ekonomisine geçişe bağlı neoliberalizmin kültürel dokusuyla ilgili referanslara sıkça rastlanır. Basılı yayınlarda çıkan görseller, tüketim ürünlerinin imajları, nesnelerin maddi ve manevi değerini yansıtan unsurlar görünür olmaktadır. İroni, gizem ve kiç öğeler fark edilir stratejiler haline gelir. Seçtiği imajlar reklam envanterinden, kitap görsellerinden, internetten veya müzikle ilgili görsel arşivden oluşur. Ayrıca kendi çektiği fotoğraflarda resminin çıkış noktası olabilmektedir. Bunlar kişisel bakışından ve öznel hassasiyetinden evirilerek başkalaşım geçirmektedir. Bu sayede izleyici için geçmişin ve günün tanıklığı resimlerde özgün bir deneyim biçimiyle yaşanır hale gelmektedir.

Sanatçı jenerasyonunun ilgi alanıyla da ilgilenir; müzik kayıtları, çizgi roman dergileri, bisiklet, sevdiği müzik grupları ve onunla ilgili günlük kullanım nesneleri… Özel hayatıyla ilgili kesitler veya doğa gezilerinden kalan manzara ve aile bireylerinin fotoğrafları da büyük ölçüde yer verdiği unsurlar olur.

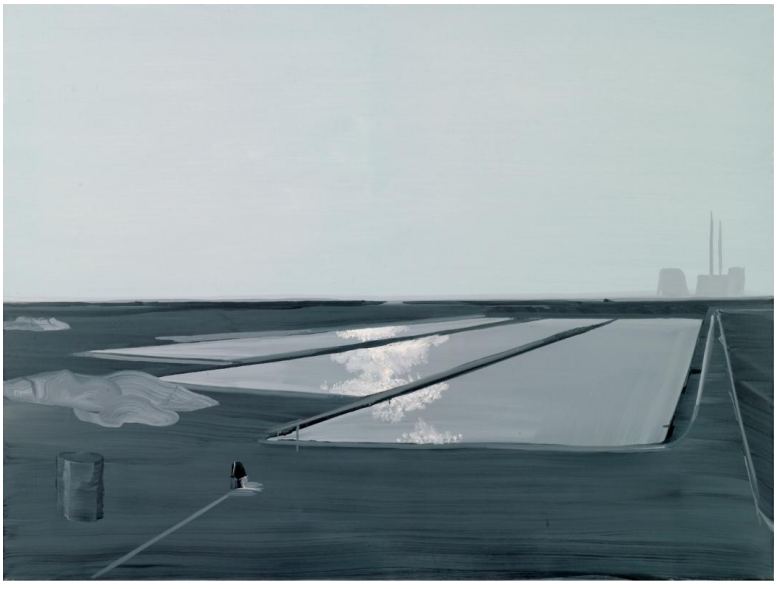
Sasnal, olgusal olanının kültürel ve bireysel fenomenler karşısındaki temsiliyetini sorunsallaştırır ve aracı olarak imajları kullanır. Sanatçının resimlerinde 21.yüzyıl Polonyasında komünizm mirası, Holokost sonrası bellek fragmanları, neoliberal tüketim kültürünün göstergeleri ve şahsi dünyasının kırılgan öğeleri ön plana çıkar. Bu konuları tartışırken kişisel ve kolektif hafızadan faydalanır. Bu doğrultuda Svetlana Boym'un kavramsallaştırdığı "düşünsel nostalji" sanatçının duyarlılığını kavramak adına isabetli bir bakış kazandırabilir. Boym'un tezin ikinci bölümde yer verilen bu yaklaşımında geçmişte kalan evin bir yıkıntı veya tanınmayacak şekilde bir yapıntıya, makyajlanmış, mış gibi bir yere dönüşmesi üzerine mesafelenerek bireysel anlatıya yönelmekle açıkladığı düşünsel nostalji, Sasnal'ın resimleri için bir bakış açısı geliştirmeye imkân sağlar.



Resim 22- Wilhem Sasnal, **"**Shoah (Forest)", tuval üzerine yağlıboya, 45 x 45 cm, 2003

Boym'un ifade ettiğine benzer şekilde Polonya yani "ev", 1989 sonrası radikal ve hızlı bir değişim geçirir. Sanatçının çocukluk yıllarına denk gelen sosyalist rejim geleneği karşısında (Polonya özelinde sosyalist rejimin uygulanışıyla ilgili sorunları bir yana koyarsak) aidiyet sorunu gençlik yıllarındaki değişimle birlikte genişler. Sanatçı-öznenin kendini yeniden kurma girişimindeki çelişkiler ve arayış hali, yöntem ve ifadelerin değişkenliğiyle resim yüzeyinde ortaya çıkar. Sanatçı çocukluğunda okuduğu masal kitaplarından ve gençlik döneminin çizgi roman dergilerinin imajlarından yararlanır. Andersen masallarının Polonya baskılarında yer alan Andrzej Strumillo'nun illüstrasyonları (Dunne, 2014) veya Art Spiegelman'a ait holokost çizgiromanı Maus'dan kesitler (Culture.pl, 2019) çalışmalarına başkalaşarak dahil olur.

Çocukluk-gençlik yıllarındaki Polonya siyasal düzenin toplumsal yansımaları ve günümüz dünyasının izdüşümleri, şimdinin ruh haline yaslanır. "Kolektif ya da kültürel hafızanın ortak günlük çerçeveleri birden çok anlatıyı aklımıza getirebilecek bireysel hatırlar için levhalar sunar" (Boym, 2009: 93) ve sanatçı kendi hatıralarının çağrışıma dayalı imajlarını yeniden konumlandırır. Bu girişim yayılan, genleşen imgeler biçiminde şimdinin dünyasına tesir eder.



Resim 23- Wilhem Sasnal, "Mościce", Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 140 cm, 2005

Rejimin yıkılması sonucunda kapitalist düzenin hızla yerleştiği gençlik yıllarına dair hatıralar ile çocukluğunun hatıraları arasında anlam kurma sorunsalı resimlerde belirsizlik ve geçicilik duygusunu pekiştirir. Anlam bulma ümidi ve bu boşluğun çaresizliği arasında gidip gelen hissiyattan bahsedilebilir. Geçmiş ve yeni zamanlar arasındaki bağlantısızlık kaygısı, taşıyıcısı olduğu belleğinin ve çevreleyen dünyaya olan gözleminin sonucu öznel bir anlatıyı doğurur. Romantik içe bakışla benzetilebilecek bir edimle dünyaya "uyumsuzluk", "şeyleşme"ye karşı eleştiri, "yitim deneyimi" ve melankolik duyarlılık Sasnal resimlerinin içerik ve aurasına yansır (Löwy-Sayre, 2007). Fakat idealize edilen geçmişe özlem veya çağın toplumsal koşullarının reddi yerine geçmiş-günümüz ve gelecek arasında deneyimin karmaşık dokusuna yoğunlaşmak hedeflenmektedir. Yani romantik içe bakış ile dünyevi ve mesafeli iç gözlem anlatı örüntüsünün içinde harmanlanır.

Sasnal'ın özellikle resimlerinde manzara olgusuyla ilişkilenen çalışmaları bu açıdan bakılabilir. Resimlerde pitoresk manzara geleneği yön değiştirir; karanlık, donuk ve gizemli aura güzel manzara deneyimini yeniden düşündürür. 2003 yılına ait Shoah (A Forest) resmi Maus çizgi romanından alınan bir kesitin dönüştürülmesiyle meydana gelir. Asidik yeşilin hakimiyeti ve boyasal şiddet resme boğucu bir mekansallık kazandırır. Sanatçı manzara resimlerinde ilham aldığı Polonyalı şair ve yazar Tadeusz Borowski'nin metinlerindeki çeşitli kesitlerden beslenir (Culture.pl, 2019). Holokost'u yaşayan yazarın betimlemelerindeki doğaya atıf, resimlerdeki atmosfer etkisiyle karşılık bulmaktadır. Araçlarla toplanarak gaz odalarına giderken rastlanan yol kenarındaki boş arazileri çağrıştıran resimdeki peyzajlar, kurbanların son deneyimleri olarak işaretlenir gibidir. Trajedi zamansızlaşır ve anın içinde duygulanım olarak resme bakanı güçlü bir şekilde yakalamaktadır.

Sasnal çalışmalarını biçimlendirirken "Resim ne yapar ve bugünü nasıl yansıtır?" sorusunu sorar (Culture.pl, 2019). Luc Tuymans, Alex Katz, Norbert Schwontkowski gibi sanatçılarla benzer bağlantı noktaları yakalamak mümkündür. Pop Art, fotogerçekçilik, soyutlama, minimalizm öğelerini kendi üslubuyla harmanlar. Ama sanatçının değişken ve kapsayıcı boyasal tavrı temsil dilinin karşılayamadığı belirsizliğe sahiptir ve farklı biçimselliklerle temas kurar. Üretkenliği ve stil zenginliği sayesinde çarpışan biçimler ve

çarpışmayla şekillenen yeni anlam düzeyleri meydana getirir. Bu bağlamda Caroline Levine'nin "Biçimler" adlı kitabındaki şu ifadesi yoruma farklı bir bakış kazandırabilir:

> "Biçimlerin izlediği ve izleme ihtimali olan yolları takip ederek nedensellği varsaymaktansa biçimler arasındaki belirli temas örüntülerini inceleyen büyük çaplı bir kültürel araştırma yürütebiliriz. Farklı biçimleri birbirine ne bağlar? Bu biçimler birbiriyle karşılaştığında hangi yolları izler?" (Levine: 2017: 156).

Tek biçimciliğe direniş, kural ve modellerden ayrışma: Kasıtlı olarak sınıflandırılamayan, çağdaş dünyanın imajlarıyla ilgilenen sanatçı duyarlılığı söz konusudur. Referans aldığı imajlardaki içerik bazen doğrudan anlatısıyla ilişkilenirken bazen ise sıradan ve anlamsız görüntünün imkanlarını zorlar. Geçmiş-şimdi-gelecek ilişkisinde imajları kişisel muhakeme ve hayalgücüyle dönüştüren Sasnal, bir imge ansiklopedisiyle izleyiciyi buluşturur. Sanatçı -çoklu düşündüğümüzde- çalışmalarında ağlar ve düğümlerle anlatıyı özgün bir karmaşıklıkta örer. Görünenin arkasındaki duyusal ve düşünsel gizemi yansıtan çalışmalar farklı ifade yollarıyla zenginleşir. Bu yolla resimsel anlatının imkanlarını ve sınırlarını zorlar. Sanatçının resimlerde monokrom değerlerdeki ısrarcılığı, şematik unsurları ve indirgenmiş formları sahiplenmesi ve stilinin zenginliği akademik resim geleneğine mesafesini gösterir. Yani Sasnal geleneksel malzemeye sadık kalır fakat yöntemi konusunda istikrarlı olmaktan kaçınır.

Geçmiş ve günümüzle ilgili yeni bir çatı oluşturan evin / Polonya'nın yakın tarihindeki siyasal, sosyal ve kültürel değişimler, ilişkili ve bağımsız şekilde sanatçının kişisel dünyasındaki tezahüründa başkalaşır. Anlatıyı ve imajı resmin biçimsel araçlarındaki çeşitlilikte saklı tutar. Bu da günümüz koşullarındaki öznenin değişken ve belirsizliklerle örülü deneyimine yakın bir duygulanım meydana getirir.

3.3. İktidar İlişkilerinde Bedenin Sınırlarını ve Formlarını Yeniden Düşünmek

Toplumsal ilişkiler içinde bireyin kendini istemli ve istemsiz olarak şekillendirdiği belirli rollerin, davranış kalıplarının, sorumlulukların, arzu ve isteklerin motivasyon kaynağı yine içinde bulunduğu toplumsal sistemin etkileriyle

gerçekleşmektedir. Bu sistem katı totaliter yapılarda ya da daha esnek yapılarda görülen iktidar ilişkilerin açık ve örtük uzantılarından beslenmektedir. Bireyin çocukluktan başlayan aile, eğitim, çalışma düzeni, üretim ve tüketim biçimleriyle gelişen özneleşme sürecinde düzenlenen normlar ve kurallar mercek altına alınacak katmanlar barındırır. Çek sanatçı Eva Kotatkova (1982) modern düzeninin insan ediminde ve psikolojisinde etkili olan kurumsal inşalara dair özgün yaklaşım geliştirir. Kotatkova, kolaj, çizim, enstalasyon ve performans alanındaki ürettiği zengin çalışmalarında toplumsal inşaların nüfus ettiği toplumsal ilişkilere ve davranışlara; tarihsel ve çağdaş kültürde bu inşaların işleyiş biçimine yoğunlaşmaktadır.

Kotatkova, çalışmalarını oluştururken sosyal yaşamdaki eğitim, aile, işyeri gibi kurumların düzenini koruyan ve sürdüren kurallar bütünü içindeki bireylere odaklanmaktadır. Sanatçı çocukların, pskolojik rahatsızlığı olan insanların, dezavantajlı konumda olan grupların toplumsal yapının çerçevelediği biçimle hareket etmeye ve dönüşmeye zorlandığı uyumlanma sürecinde bedenin sınırlarını ve formunu inceler. Bunun için çeşitli atölye çalışmaları düzenler. Sanatçı olumlama veya cezalandırma yoluyla yerleşik hale gelen kimi gündelik aktivitedeki davranış ve iletişim biçimlerinden yola çıkar ve bedenin aldığı formları hayalgücüyle birlikte yeniden tasarlar. Metal kafesleri andıran bu heykelsi formlar, pedagoji, psikoloji ve beden eğitimi gibi alanlarda araştırdığı görsellerden oluşan kolajlar, mekâna özgü tebeşirle üretilmiş çizimler ortak bir enstalatif kurguyla izleyiciye deneyim alanı sunar. Kotatkova katılımcı sanat pratiğinin imkanlarından faydalanarak üretimlerini farklı bir iletişim yoluna çevirme gayretindedir.

Sanatçı çalışmalarında kişisel ve kolektif geçmişten beslenir. Çekoslavakya'nın kitle kültürünün öncelik kazandığı sosyalizm dönemine denk gelen ilk çocukluk dönemi ve uyumlanma süreciyle gelen bireysel özgürlüğün müjedelendiği neoliberal düzende geçen gençlik ve yetişkinlik dönemi bu bağlamda etkili olmuştur. Bu sebeple sanatçı, kendi büyüme sürecinin getirdiği deneyimi, farklı ideolojik sistemlerdeki yekpare olarak iktidar ilişkilerindeki düzen ve denetim yöntemlerini çalışmalarında yansıtmaktadır. Flash Art Magazine de yayınlanan röportajında çalışma yöntemini "değişmeyen şemalarla ve davranış kalıplarıyla başa çıkmanın yolu (…) her şeyin kaynağına ulaşmak, onları ters çevirmek gizli taraflarını görmenin tek yolu" olarak açıklar (Jerabkova, 2016).

Sanatçının çalışmalarında yarattığı formun çıkış noktasını bedensel hareketten alınan verimin temel bir kural haline geldiği duruşlar oluşturur. Bir kitap hangi mesafeden okunur, sınıfta nasıl oturulur ve parmak kaldırılır? Nesnelerle ve çevreyle kurulan ilişkide mesafe, poz, bedensel parça-bütün ilişkisi içinde "doğru" konumlanmak, Kotatkova'nın üç boyutlu formlarında yardımcı araçlara dönüşür. Toplumsal kabullere erişmek için bir nevi destek üniteleri işlevi gören bu konstrüktivist inşalar, tersten bir imayla gündelik hayattaki alışılmış hareketlerin metal sertliğindeki karşılığını gösterir. "House Arrest" (2009) ve "Education Model" (2011) çalışmaları bu anlamda çevreyle kurulan ilişkide kayda değer işaretler sunar. Çalışmalarının biçimlendirilmesi için seçilen malzemeler sabit, katı görüntü ve duygu uyandıran metal korseler ve tiyatro dekoru duygusu veren illüstrasyondan oluşan kolajların insan ölçeğindeki iki boyutlu baskıları, yer yer görünür olan tekstil ürünleri ve çizimlerdir. Kotatkova için üretimlerinde sıklıkla kullandığı metal malzeme "uzaysal ve zihinsel bir diyagram" şeklindeki üç boyutlu çizimi ifade etmektedir (Kay, 2020). Bu sayede toplumsal düzende örtük olarak işleyen ehlileştirme ve kontrol biçimlerinin araçları doğrudan metal konstrüksiyonlarda açığa çıkmaktadır.



Resim 24- Eva Kotatkova, "House Arrest", 2009



Resim 25- Eva Kotatkova, “Education Model”, 2013



Resim 26- Eva Kotatkova, “Sit straight”, 2008

Sanatçı özellikle çocukluğun kitlesel olarak bilgi ve iktidar ilişkisiyle karşılaştığı eğitime ve pedagojiye öncelik verir. Bu alanda ilerlemek aslında sosyal insan olma deneyiminin temelinde yatan bazı şekillendirici unsurları profesyonelce sürdüren kurumsal gücü ortaya çıkarmaktadır. Kendi çocukluk deneyimi ve anne olduktan sonra çocuklarıyla kurduğu ilişki sanatçının seçimlerindeki bilişsel ve psişik geri planı düşündürmektedir. Çocukluk döneminde normatif dünyaya tabi olma deneyiminin aileden sonra toplumsallaştığı ana eksen okuldur. Dolayısıyla disiplin ve başarı ilişkisinin performansa göre tartıldığı eğitim koşullarında sanatçının ilgilendiği yönlendirme araçları burada daha bariz şekilde görülür. Sosyalist rejimde kitleleri belirli bir amaç ve ideoloji çerçevesinde şekillendirmenin daha “ilkesel” bir arka planı olsada buradaki temel meseleyi kapitalist modelden ayırmak güçtür. Çünkü açıkça problem, toplumsal uyum ve

verimlilik adına amaç ve araç arasına sıkışmış bireyin kendilik alanını bozuntuya uğratan düzenlemelerdir.



Resim 27- Eva Kotatkova, “Asylum”, 2013

Kotatkova üretimlerinde ortak akılla hareket etmeyen veyahut kırılganlaşan, norm dışı olan bireyleri merkeze aldığı çalışmalarıyla alternatif beden tasvirlerini irdeler. “Asylum” (2013) çalışması Avusturya ve Prag’da olan akıl hastanelerindeki hastalarla yaptığı atölye çalışmaları sonucu gelişir. 55. Venedik Bienalinde gerçekleşen sergide, kafesi ya da parmaklıkları andıran üç boyutlu işlerle tıp kitaplarından illüstrasyonları, arkeolojik ve antropolojik görsel parçaları mekân içinde kullanarak bu hastaların korku ve sanrılarını görselleştirir (Artviewer, 2018). Çalışmanın bütününde ortaya çıkan etki gerçeküstü bir ortam sunar. Bilimsel arşiv mantığından sıyrılmış görsel araştırmalardan doğan kolajlar ile boyutları ve ritimleri değişken enstalatif öğeler yoğun biçimde kurgulanmıştır. Burada sanatçı artık sadece kural ve telkinlerle gerçekleşen hareketlerin fiziksel karşılıklarıyla ilgilenmez, zihinsel kafesleri gündeme taşır. Düşünsel ve duygusal olarak yaşanan içsel çatışmanın yarattığı hapishanelerdir bunlar. Parçalı uzuvlar kendi bedensel bütünlüğünden ve fonksiyonundan bağımsız olarak, farklı türde canlılar ve mimari formlar ile birlikte tiyatral bir sahnenin kahramanı olurlar.

Sanatçının doğrudan anlaşılan, totaliter ve belirli tipteki iktidar rejimleri hedefinde değildir. Sadece normalara ve şablonlarla aşina olunacak türde bir fiziksel sonuçla ilgilenmez. Sanatsal stratejisi aracılığıyla bireyin bilişsel ve psişik dünyasında etkili olan rejimlerin araçlarına görünür bir fiziksellik kazandırmaya çalışır. Çalışmaların düşünsel perspektifinde disiplinci iktidardaki bedenin kural koyma ve cezalandırma yoluyla şekillendirme meselesi yetersiz kalabilir. Günümüz neoliberal denetim toplumunun dinamikleri üzerinden de düşünmek çalışmalara yaklaşımda derinlik kazandıracaktır.

Bu bağlamda Byung-Chul Han'ın Psikopolitika kitabında geçen iktidarın her zaman zorlayıcı olmayacağı, zorla itaat yerine daha görünmez adımlarla çok daha etkili olacağı tespiti dikkate değerdir. İktidarın illa açık güç ve şiddet yoluyla kendini göstermeyebileceğini şu sözüyle açıklar: "iktidar zorunlu olarak dışlayıcı, yasaklayıcı ya da sansürleyici olmak durumunda değildir" (Han, 2019: 23). İki türlü iktidar tipi vardır. Olumsuzluğu daha görünür olan disiplinci iktidarın yöntemi "güç kullanarak insanlara emir ve yasaklardan oluşan bir korse giydirmek"tir. Neoliberal rejimin iktidar tekniği olan müsamahacı iktidar ise "motive" ederek, "hoşnutluk ve tatmin" sağlayarak kazanım elde eder (Han, 2019: 24). Fakat bu iktidar tipinde bireyin başarısızlığı kendini neoliberal sistem içinde yetenekli, vizyoner, yaratıcı olarak organize edememe gibi gerekçelerle kendine yönelir. Yani yaşantısındaki olumsuzluk direnç yerine kişinin kendisine dönen öfkeye dönüşür.

Bu nedenledir ki bireyin içselleştirme tehlikesi taşıyan baskı ve kontrol mekanizmaları kişinin kendi kendisiyle kurduğu ilişkideki ruhsal sömürüye yol açabilmektedir. Arzu ve hayallerin bu kaygılarla şekillenmesine denk düşecek şekilde Kotatkova'nın "The Dream Machine is Asleep" (2018) isimli kişisel sergisi örnek verilebilir. Hayalgücünü domine eden kalıplar ve buna bağlı korkulara odaklanan sergi hayal kurmanın dinlenmeyle ve çalışmayla gece ve gündüz ile olan ilişkisine bakar. Yakın dönem çalışmalarında tercih ettiği renkli palet burada görünmeye başlarken, izleyicinin katılımını destekleyen mekân düzenlemeleri geniş yer kaplar. Sergi çocukluğun hayal etme ve bireysel dünyasındaki bu yaratıcılığı imge ve hareketle yansıtma isteğinden yola çıkarak fiziksel ve düşünsel kısıtlamaların yarattığı blokajı kaldırabilecek bir alan sunar.

Bunun için gündelik nesneler, çocukların rüyaları ve mitolojiden esinlenen üç boyutlu heykeller, düş kayıtları ve izleyicinin uzanıp gündüz düşü görebileceği geniş bir yatak bulunur. İzleyiciyi performatif bir özne olarak konumlandıran eserler bireysel dünyalarını yansıtan düş kurma edimini kolektif ihtiyaç olarak deneyimleyecekleri bir düzleme çeker ve bunu sorunsallaştırır.

Kotatkova'nın son dönem pratikleri sergi yoluyla kimliği, bedeni, zihni ve hareketi kısıtlanmış canlı türlerine ilişkin empati geliştirme, daha iyi bir toplumsal ilişki ve iletişim yöntemini deneyimleme üzerine ilerler. Sanatçı bunu gerçektekleştirmek için kırılganlaşan canlı dünyasının formlarını yorumlar, izleyiciyi hayalgücünü kullanmaya teşvik eden üretimler gerçekleştirir. Atölye çalışmalarında sergideki üretimlerle temas kurabilecekleri yöntemler kullanır ve deneyim odaklı kolektif araştırmalar yapar. Yazı, kolaj, performans ve oyun bu yöntemlerden bazılardır. Kotatkova, bu bağlamda Kaygı Enstitüsü (Institutte of Anxiety) ismiyle kurduğu platformda çocukluk döneminde daha cesur biçimde düş kurmaya olan eğilime dikkat çekerek toplumun dışına itilmiş, ayrımcılığa uğramış, dezavantajlı bireylerin bunu oluşturan yapılarla ve nesneler dünyasıyla kurduğu ilişkiyi araştırmaktadır.



Resim 28- Eva Kotatkova, "Empatiyi Yeniden Kurma Makinesi", 2019

Eva Kotatkova'nın çalışmaları yakın tarihlerde Türkiye'deki izleyicilerle buluşmuştur. Bu doğrultuda 2019 yılında 16. İstanbul Benalinde sergilenen Empatiyi Yeniden Kurma Makinesi eseri ve 2023 yılında Arter'de gerçekleşen Bir Balıkmışım Bacakları Olan isimli kişisel sergisi örneklenerek incelenebilir. Empatiyi Yeniden Kurma Makinesi oda genişliğine yayılan kumaş malzemeyle biçimlendirilmiş üç boyutlu bir yerleştirmedir. Bienal için hazırlanmış eser metninde şu şekilde tasvir edilir:

> "Bir eksiği olan ya da kendini yarım, kırık, yaralı hisseden bir grup insanı, hayvanı, bitkiyi, nesneyi veya farklı varlıkları barındıran kumaş parçalarını birbirine diken bu makine; bir yaşayan organizmayı andırıyor; hem paylaşım hem de protesto imkânı sunuyor" (IKSV, 2024).

Aynı metin içinde bu yerleştirmenin "dikiş ve hikâye anlatım atölyesi" olarak işlev gördüğünden bahsedilmektedir. Çalışma her ne kadar birçok hedefi amaçlamasıyla dikkat çekse de sanatçının kumaşlar aracılığıyla kendi çalışma pratiğindeki kolaj mantığını yansıtarak izleyiciyi dahil edecek şekilde tasarlması çarpıcıdır. Sanatçının hazırladığı ana yapıya eklemlenebilir formda farklı canlı türlerin, nesnelerin "yarım, kırık, yaralı" imgeleri kumaş parçaları olarak hazırlanmış ve dikilebilir, üzerine bir anlatı kurulabilir bir çalışma sahası olarak sunulmuştur. Diğer çalışmalarından aşina olduğumuz metal ızgaraların ve beden imajlarının doğrudan kullanımıyla negatif duygulanım uyandıran tiyatral kurgu bu çalışmada çocuksu dünyanın davetkar nesnelerine dönüşmüştür. Ölçekle oynama yine görülebilirken daha fazla fiziksel temasa, izleyici müdahalesine açık, renkli alanlarda hakimet göze çarpmaktadır.

Bir Balıkmışım Bacakları Olan sergisi ise kişisel yaşamındaki deneyimlerinden beslenir. Çocuklarıyla kurduğu ilişki aracılığıyla dişiliği, yetişkinliği, çocukluğu, yaşlılığı ve bunun çevresini, hudutlarını belirleyen burada nasıl hareket edilmesini, düşünülmesini ve neyin öğretilmesini tarif eden normları merceğine alır. Çocukluğa ait kural ve düzen altında tutulması gereken hareket ve deneyimlerin, oyun ve hayalgücünün yetişkinliğe giden süreçte toplumsal roller üzerinden tarifine başka bir pencereden bakmayı dener. Bunun için sergi şu sorular üzerinden ilerler:

> "Belirsizliğin ve aynı anda birden çok krizin hüküm sürdüğü bir dünyada geçici bir güvenli alan nasıl yaratılabilir? Uyuyabileceğiniz, dinlenebileceğiniz ve çocuklarla vakit geçirebileceğiniz, kimsenin uygunsuz bulmadığı bir mekân

> nasıl inşa edilebilir? Sadece gezilip belli bir mesafeden bakılmak yerine dokunulabilen, etkileşim kurulabilen, içerisinde ikamet edilebilen bir sergi nasıl örgütlenebilir? Kendi sınırlarını ve ulaşabileceği ya da kapsayabileceği tüm toplulukları görünür kılan, olabildiğince kapsamlı bir sergi nasıl yaratılabilir? Saklanabileceğimiz, oynayabileceğimiz, öğrenebileceğimiz, hayal kurabileceğimiz ve başkaldırıyı planlayabileceğimiz bir mekân nasıl kurgulanabilir? "(Arter, 2023: 3).

Sanatçı toplumsal kalıpların kısıtlamalarından ve buna bağlı dışlanma süreçlerden özgürleşebilme ihtimali sunan güvenli mekânı müze sınırlarında yaratmak ister. Sergide yer alan çalışmalar eski dönem kolajları ve eser görselleri dışında bu mekânı kurgulayacak tekstil ürünlerinin kullanımının ağırlıkta olduğu nesnelerden oluşur. Saklanma, uzanma, oturma imkânı sunan bu nesneler, geçmiş çalışmalarındaki bedensel uzantıların çeşitli bütünlükler kurduğu formlarıyla düşsel olanın duygusal yoğunluğuna (endişe, korku, güven, cesaret) eşlik edecek, destek olacak veya sembolleşecek aracılardır. Ayrıca çocuklarla çalıştığı geçmiş üretimlerindeki anlatı kayıtları bu deneyime eşlik etmektedir. Sergi süresince İstanbul'da da atölye çalışmaları düzenleyen Kotatkova katılımcılara yönelttiği bazı sorular ve komutlar eşliğinde aktif paylaşım, empati ve oyun kuran anlatı egzersizlerine motive etmektedir.

Eva Kotakova'nın estetik anlamda çok farklı mecra ve malzemeye yayılan pratiğindeki sürreal etkiler, katılımcı sanat pratiğinin de buluştuğu bir kulvardan ilerler. Sanatçının teşvik ettiği gündüz düşlerinin Ernst Bloch'un gündüz düşleri tanımıyla uzaktan bir yakınlığı vardır. Fakat kitlesel açıdan siyasal bir ütopyanın yeşermesine değil günümüzün siyasal ve sosyal ortamında, zihni, bedeni, hareketi ve çevreyi kırılganlaştıran, empati yapmayı engelleyen kısıtlamaları aşacak yeni kolektif iletişim ve düş kanalları yaratmaya odaklanır.

3.4. Sürdürülebilirlik ve Kolektif Onarılma

Macar sanatçı Tamas Kaszas (1976) çalışma pratiğinin genelinde çağımızın ekonomik, sosyal ve ekolojik krizlerine bağlı çöküşle ve gelecek üzerine hayatta kalma olasılıklarıyla ilgilenir. Sanatçı modernizmin estetik ütopyaları, Doğu Avrupa'nın

sosyalist tarihi ve mimarisi, çevre ve insan ilişkisi, antropoloji, direniş kültürü ve tarihi hakkında yaptığı araştırmalardan faydalanır. Yapı malzemeleri, buluntu nesneler, baskı ve tasarım ürünleri çalışmalarında deneysel biçimde yorumlanır.

> "Tamas Kaszas'ın çalışmaları toplumsal ilkeler üzerine inşa edilmiş eşitlikçi bir toplumun anarko-sosyalist projesindeki kayıp ütopik çekirdeğini aydınlatmak için vahşi ve evcilleştirilmiş, geleneksel ve modern, teknolojik ve zanaat arasındaki sınırları istikrarsızlaştırma etrafında döner" (Fowkes, 2022: 418).

Sanatçı metalaşan bir eser oluşturmak yerine ana malzemesini başka bir çalışmada da kullanılabilen, bulunması ve uygulanması kolay, tasarruflu ürünleri tercih eder. Kendin yap (do it yourself) mantığından hareketle ulaşılabilir ve dönüştürülebilir kurgular sanatçının sahip olduğu düşünsel felsefeyle paraleldir. Bu felsefe sosyal adalet, çevre ve kent hakkı, alternatif örgütlenme ve üretme modelleri üzerine gelişir. Daha iyi bir yaşam tahayyülünü mevcut ve öngörülebilir yıkıntılardan yola çıkarak ilkelciliği, permakültürü, toplumsal ayaklanmaları ve sosyalizm tarihinin talep ve uygulamalarını yorumlayarak gerçekleştirir. Alternatif kolektif inşanın kırsal ve kentsel yansımaları enstalasyonlarındaki portatif kurguda, bazen bu kurguya dahil olan bazen ise tekil biçimde izleyiciyle buluşan suluboya ve yüksek baskı resimlerinde, fanzin gibi alternatif yayınlarında görülebilir.

Tate koleksiyonuna ait "Shanty Tower" (2014) çalışması üzerine yazılmış müze metninde şu ifadeler dikkat çeker: "Kaszas'ın enstalasyonları ve mimari yapıları, küresel ekolojik ve ekonomik kriz karşısında kendi kendine örgütlenme ve kendi kendini sürdürebilirlik potansiyallerini araştırmak için genellikle atılan malzemelerden ve günlük nesnelerden yararlanarak oluşur" (Tate, 2023) Kendi kendine ifadesine yapılan bu vurgu tesadüfi değildir.



Resim 29- Tamas Kaszas, “Shanty Tower”, 2014

Yatayda ve dikeyde genişleyen / yükselen çağdaş mimarinin işlevselliği ve kapladığı alan açısından, ekonomik statüye bağlı düzeni bozan gecekondular kendi kendine yapılan türlü inşalarla hayata geçmektedir. Bu yasadışı yapıların görünüşünü küçük barınaklar biçiminde formlaştıran sanatçı, bunları üç buçuk metrelik metal bir konstrüksiyona yerleştirir. Endüstiyel malzeme kullanılarak oluşturulan ve küleyi andıran bu taşıyıcı inşa ile birbirinden farklı şekilde doğaçlama yöntemlerle yapılmış maket evler arasındaki estetik karşıtlık göze çarpar. Bu inşanın temelinde ise ahşap bir tabure bulunmaktadır. Devrilmeye müsait fakat dengede duran dikey bir yapı söz konusudur. Koleksiyon metninde “Shanty Tower”ın diğer parçası olan duvara asılmış panoda ise çalışmanın çağdaş ve tarihsel referanslarına dair görseller bulunmaktadır. Macaristan’da 1982’de inşa edilen Nicholas Schöffer’e ait “sibernetik kule” “Cronos 8”den çeşitli bilgi ve görseller panoda yer alırken aynı zamanda küresel bağlamda konut ve barınma problemine ilişkin aktivist yayınlar, barınağını kendin yap kitlerine ilişkin bilgiler de asılmıştır (Tate, 2023).

Sanatçı Doğu Avrupa avangard hareketinden faydalanır; işlevsel tasarım ile ütopya estetiğinin sanattaki, mimarideki ve gündelik hayattaki temsillerini çalışmalarında yeni bağlamlarda yorumlar. Bu bağlamda çalışma, dinamik ve etkiye duyarlı heykel sanatından gelen "Cronos 8" eserinden ilhamla, harekete, etkileşime, ayakta kalan ve yıkılabilene dair istikrarsız bir aralıkta durmaktadır. Sosyal gerçekliğin kendisi ve onunla ilgili mücadele örnekleri ile sanat eserinin tarihinin içerik ve estetik seçimleri arasında bağ kurmak bu yolla katmanlı bir bakış önerisi sunar. Sanatçı sanatsal ve siyasal birikimleri alternatif olasılıklar üzerine hayal kurmak için kullanır.



Resim 30- Tamas Kaszas, "Ersatz Utopia", Galerie Krinzinger, Viyana, 2014

Somut biçimde sosyalist rejimin mekansal yıkıntısı, iyi bir yaşam idealini savunarak organize edilen devlet sosyalizminin iktidar kültünün çöküşü, günümüz ekonomik ve ekolojik yıkım üzerine sanatçının hayatta kalmak için öne çıkardığı sanatsal ve sosyal modeller söz konusudur. Sanatçı çevreyle bağlantılı kent, kırsal düzen ve doğa ilişkisinde süprematizm, konstrüktivizm, Bauhaus gibi sanat akımlarının ilgilendiği alanı parçalama ve geçici bütünleştirmeye dayalı kolektif bir inşanın basit ve sürdürülebilir imkanlarını arar ve oynayarak kurgular. Bu yaklaşımı "Megashelter" (2011), "Er Satz

Utopia" (2014), "Council of the Plants" (2009)'da görmek mümkündür. Macaristan'nın Dunaújváros (eski ismiyle Stalin City) şehrinde 1976'da doğan Kaszas'ın buradaki deneyimi çalışmalarındaki ilgi alanlarını etkilemiştir. 1950'lerde sıfırdan sosyalist mimariyle inşa edilen kentin görünüşü ve buradaki gündelik hayatın tesiri sanatçının sıkça döndüğü kişisel kaynağıdır (Fowkes, 2016: 138). Post-sosyalist hayalet binalar; sanatsal olarak ufuk açan ve ütopik amaç güden modernist estetik, sosyal düzeni standardize eden işlevsel üniteler olarak iki bağlamıyla çalışmalarına etki eder.



Resim 31- Tamas Kaszas, "Propaganda Barricade", 2003

Kaszas, siyasal, sosyal ve ekonomik yaşamı tasarlayan veya teorize eden bir yeri sahiplenmez. Yaratıcı yollarla alternatif modeller üzerine araştırma yapar, hayal kurar ve deneysel uygulamalarda bunu yansıtır. Sanatçı olarak aktivist bir pozisyon almakla birlikte bunu sanatının konusu haline getirir. Küresel kapitalizme direnmek için çeşitli propaganda talimatlari, eylem materyalleri, buluntu araçlar "Propaganda Barricade" (2003) çalışmasında yer bulur. Anti-kapitalist siyasal protesto geleneğinden faydalanan,

endüstri karşıtı üretime dönüşün imge ve araçlarını içeren bu enstalasyon sanatçının yakın tarihli çalışmalarında da sıkça görülebilen estetik ve kavramsal semboller sunmaktadır. Artmargins dergisinde Janiel Engelstad'a verdiği röportajda Kaszas, ortaokul yıllarından beri anarşizme ve punk kültüre ilgi duyduğundan bahseder. Sanat eğitimine başladıktan sonra da politik olan sanatsal düşünme biçiminin bir parçası olur. Sanatçı "Propaganda Barricade" enstalasyonunu gösteriler esnasında itilebilen bir araç, bir konuşma platformu ve çatışma esnasında barikat olabilecek şekilde ürettiğini ifade eder. Kamusal eyleme dayalı bu üretimin perde arkasında iki faaliyet dikkat çeker: birincisi, Macaristan'da katıldığı yolsuzluk ve barınma sorunuyla ilgili işgal hareketidir. İkincisi ise kent bostanları ve yeşil hareketteki aktif rolüdür. Bu faaliyetler sayesinde pratiğinde sürdürülebilirliğe yönelir (Engelstad, 2014).

Sanatsal uygulamalarındaki basit malzeme seçimi ve bunun tekrar kullanılmasının yanı sıra sürdürülebilirlik, geçmişten gelen ve bugün artan çöküşe karşı hayatta kalmanın bir yöntemidir. Yer sorununa spekülatif cevap, Kaszas'ın sanatında hem barınma ve eşitsizlik hem de ekoloji açısından kolektif anlayış ve eylemle üretilen alanlarda aranır. Kolektif yöntem ve üretimleri gerçekleştirmek için sanatsal iş birlikleri oluşturur. Aniko Lorant ile çalıştıkları Ex-Artists' Collective (2002-) ve Kristztian Kristof ile çalıştıkları Randomroutines (2003-) bu bağlamda örnek gösterilebilir. 2011 yılında 12. İstanbul Bienali'nde sergilenen "Visual Aid for Historical Consciousness" çalışması Ex-Artists Collective bünyesinde üretilmiştir. Ahşap bir kapsül içinde panoların ve düzenlemelerin olduğu bu çalışmada grafik afişler, flamalar, görsel materyaller, buluntu nesneler kullanılmıştır. Maja ve Reuben Fowkes "Art and Climate Change" isimli kitabında bu çalışmayı yorumlarken şu ifadeleri kullanır:

> " 'Tarih bilincini güçlendirmeye' yönelik 'görsel yardımlar' olarak tasarlanan ve devam eden grafik sayfaları serisi, 1920'lerin solcu gruplarının estetik ve politik bakış açısının yanı sıra 'gerçekten var olan sosyalizmin' maddi kalıntılarından ve köylü protestolarının bin yıllık geçmişinden faydalanıyor" (2022: 419).

Çalışma çoğaltılabilir, yaygınlaştırılabilir görsel araçlar ile bilginin aktarıldığı, kolektif bir alan yaratmaya ve permakültürün imkanlarını kullanarak üretim alanları kurgulamaya ilişkin sosyal etkiyi hedefler. Toplayıcılıktan ve doğa hakkındaki kadim bilgilerden, teknolojiye başvurmaksızın geleneksel tarım yapma yöntemlerine kadar

kişisel deneyimlerini dahil ettikleri pratikleri, ahşap kapsüle benzer sergileme yapısına eklemlenecek şekilde The Famine Food Project (2010)'de görülebilir.

Yerin fiziksel düzenini insan uygarlığının domine ettiği, yerkürenin tamamına yayılan canlı enerjiyi sömürme üzerine kurulu antroposen çağında, ekolojik düzenin tamamen çöktüğü ve kapitalist ekonominin tüketecek bir şey bırakmadığı distopik bir gelecek olasılığının yanında bu çöküşten yeni bir onarım ve sürdürülebilirlik yaratma olasılığı Kaszas için kafa yorulabilir bir seçenektir. Amsterdam'da bulunan De Appel'de gerçekleşen "Sci Fi Agit Prop" (2018) sergisi hayali bir gelecekte geçer. Sanatçının "eko-fitürist hayalgücü" ile (Fowkes, 2022: 459) gelecekte hayatta kalma teknikleri hakkında yorumlar barındıran sergisi d.i.y mantığında çeşitli grafiksel çalışmaları ve nesneleri kapsayan enstalasyonları barındırır.

Sergi metnine göre "Sci Fi Agit Prop", "post-dijital, post-market, post-endüstriyel kentsel bağlamda, sanatçının 'ajitatif propagandanın bilim kurgusu' dediği şey aracılığıyla bu yeni yaşam biçimlerini hayal ediyor"dur (E-flux, 2024). Bilimkurgunun, ikircikli biçimde tarif edebileceğimiz ütopik imgelemle yansıdığı bu sergi içeriğinde sanatçının sanatsal perspektifinde ve uygulamasında sıklıkla karşılaşılan yöntem ve araçlar olmasına rağmen yönünü hayali bir geleceğe çevirdiği farkedilmektedir. Fakat bunu hem post döneminin çöküş senaryosuyla hem de "We are all from Pangea" (2011) çalışmasındaki geçmişe dönüş referanslarıyla birlikte yapar. "We are all from Pangea" yüksek baskı resmi olarak tek bir kıtanın tek bir okyanusla çevrildiği 200 milyon yıl önceki "varsayımsal sıfır noktasını" betimler ve isminde geçen Pangea terimi Alman Jeofizikçi Alfred Wegener'ın icat ettiği "süper kıta" anlamına gelir (E-flux, 2024). Yeni bir başlangıç potansiyeli bir yandan negatif sona yaklaşıldığında karşılık bulur diğer yandan ise herşeyin sıfırdan başladığı zamanlardan bugüne gelen deneyimi, bilgiyi ve hakikati düşündürür.

Tamas Kaszas günümüzün hakikatlerini Doğu Avrupa geçmişinin politik ve estetik mirasından faydalanarak aktivist bir inşayla ele almaktadır. Çağın eleştirel yorumunu sunarken radikal düşüncenin, alternatif modellerin hayata geçme olasılığıyla sanatsal üretkenliğini buluşturur. Neoliberal küresel dünyadaki açmazları ekolojik

bağlamıyla yaratıcı ve eklektik biçimde tartıştırır. Gelecek ise pratiğinden referansla hayalgücünün ve sanatsal araçların bu amaçla kullanıldığı sürdürülebilir kolektif eylemsellikte yatmaktadır.

SONUÇ

Günümüz Doğu Avrupa Sanatında Hakikat ve Ütopya Tartışmaları isimli tez çalışmasının konusu belirlenirken kaygı ve belirsizlikler içinde geçen günümüz dünyasının alternatifine ilişkin acil ihtiyaçların ortaya çıkmaya başlamasıyla bunu geliştiren ütopya düşüncesinin sanat ortamında bugün nereye yerleştiğinin tartışılması gerektiği ana problem olarak yerini almıştır. Fakat başlangıç olarak bu konuda 'ütopya' başlığının hangi anlamlarda kullanılacağı belirsizlik taşımıştır. Bu sebeple çalışmada ütopyanın hangi anlamlarda kullanılacağı, üzerine düşünülmesi gereken bir odağı oluşturmuştur. Bu 'olası' anlamlardan bir tanesi Doğu Avrupa coğrafyasında yaşanan 'reel sosyalizmin ve onun çöküşünün' yani bir siyasal ütopyanın varlığı ile ilişkilisidir. Bu durum, çalışma sahasının Doğu Avrupa'ya yönelmesinin sebebi olmuştur. Ayrıca reel sosyalizmin çökmesinin tarihsel olarak bir dönüm noktası yaratması günümüz sanatını da küresel bağlamda etkilemiştir.

Sanat ve ütopya ilişkisi ise modern düşüncenin özneye yüklediği radikal değişimi yaratan aktör olma özelliği ile öncü, yenilikçi sanat üretimlerini mümkün kılmakta yaşamı ve sanatı bu yolla inşa etmeye inanmaktadır. Fakat siyasal ütopyanın çöküşü genel bir paradigma değişikliğine götürmüş sanatın ütopya fikriyle birlikte ivme kazandığı avangard üretimlerde görünür olan ütopik bakış, 1970'lerden başlayan postmodern eleştirel düşünceyle imtina edilen ve artık karşılığı olmayan bir konuma sürüklenmiştir. Dolayısıyla ikinci 'olası' anlam sanattaki ütopik imgelemle ilişkilidir.

Ancak çalışmada bir diğer merkezi kavramı da hakikat oluşturmuştur. Ütopya üzerine gelişen değerlendirmelerde önemli nokta tam da modernizm eleştirilerinin yapıldığı süreçte üst anlatı olarak idealizm ile ele alınan ütopya düşüncesindeki kırılmadır ve ideolojik açıdan üst anlatılar aracılığıyla hakikat biçiminde sunulan şeyin güvenilmezliği meydana gelmiştir. 1989 sonrası hakikatin nerede aranacağı ne şekilde tesis edileceği gündeme gelen bir unsur olmuştur. Dolayısıyla Doğu Avrupa coğrafyasının neoliberal dünyaya dahil olduğu süreçte kendi kimliğini ve bu doğrultuda sanatını ortaya koyarken kopukluklar ve değişimlerle kavramaya çalıştığı; geçmişi ile yaşadığı çağı bir hakikat zemine oturtmaya çalışması gözlemlenmektedir. Bu sebeple

tezin başlığında da görüldüğü üzere, reel sosyalizmin çöküşüyle gelen bu yaklaşımla yola çıkmak adına hakikat arayışını öncelikli kılmak ve buna bağlı olarak günümüz Doğu Avrupa sanatının ütopyayla kurduğu ilişkiye bakmak hedeflenmiştir.

Çalışmada Doğu Avrupalı sanat yazarı, eleştirmeni, küratörlerinin metinlerine yer verilmiş, değerlendirmelerin temel kaynağı buradaki tespitler olmuştur. Araştırma sürecinde kaynakların büyük bir çoğunluğunun Türkçeye çevrilmemiş olması ve bu alanda Türkçe üretimlerin zayıflığı akademik çalışma sahasında önemli bir boşluğun farkedilmesine yol açmıştır ve bu çalışmanın bu boşluğu dikkate değer ölçüde doldurmak üzere katkı sunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Diğer yandan her ne kadar Doğu Avrupa sanatının kendini tarihselleştirme sürecini yani yerel anlatılara, öznel deneyimlere, sanatçı arşivlerine, kolektif çalışmalara dayalı yerelin aktarımıyla kendini konumlandırma uğraşını bu bağlamdaki üretimlerden faydalanarak aktarmaya odaklanılsa da bu araştırma yöntemi dışarıdan bakışla gelişen bir uğraş olmuştur. Akademisyen-sanatçı ve araştırmacı olarak kişisel temasların, yerinde gözlemleme imkânın bu uğraşa eklenmesi söz konusudur fakat bu bilgiler ışığında oluşturulmuş çalışmadaki aktarımlar kişisel yorumlamayla gelişmektedir. Bu yorumlama öne sürülen özgün problemin perspektifiyle ve sanatsal görüşle oluşmuştur.

Hakikat ve ütopya tartışması üzerine gelişmiş perspektifte Doğu Avrupa'nın yaşadığı siyasi, toplumsal ve ekonomik değişim, buradaki sanatçıları deneyimleriyle oluşturdukları hakikat arayışının uzantısı olan çalışmalara dikkatleri çekmiştir. Kalıplaşmış Batılı değerlendirmelerdeki Doğulu sanatçı biçimindeki özne temsilini kırmak, kendini ortaya koymak için içsel ve dışsal yargılarla yüzleşmek ve küresel açıdan neoliberal özne olarak var olmak sanatçıların ve küratörlerin karşılaştıkları ve üzerine çalıştıkları unsurlar olmuştur. Ayrıca çağdaş Doğu Avrupalı sanatçıların neoliberal dünyaya eklemlendikten sonraki deneyimlerinde sosyalist geçmişi ve geçiş sürecini anlamlandırma çabası öne çıkmıştır. Kapitalist düzen içinde yerel aktarımlar, popüler gündelik hayat, politik tarih, güncel politika ve sanatın ekonomisi geçmişten gelen içerik ve değişime bağlı unsurlarla sanatsal üretimlerin ilgi alanları olmuştur.

Çalışmada ütopik imgelemin günümüzün toplumsal, ekonomik ve ekolojik krizleri hakkında hayata geçip geçmediği, bunun radikal hayalgücünü tetikleyecek alternatif bir modele ilişkin yaratıcı bir uzantısı olup olmadığı ve var ise ne şekilde uygulandığı üzerine gelişen sorular çalışmanın son bölümünde yer alan sanatçılar üzerinden yorumlanmıştır. Sanatçıların pratiklerinde bölgenin avangard, neo-avangard sanat birikimi kavramsal ve estetik ölçüde güçlü arkaplan sunmuştur. Doğu Avrupa'nın sosyalist devlet politikasının baskınlığı özerklik ve işlevsellik arasına sıkışmış neo-avangard sanat üretiminde biçimsel arayışlara etken olmuştur. İkibinli yıllarda aktif üretim gerçekleştiren çağdaş sanatçıların sosyalist döneme tanıklıkları çocukluk ve ilkgençlik yıllarına denk geldiği için bu durum farklı etkilenme ve yorumlama alanı yaratmıştır. Çağdaş küresel kültür içindeki deneyimin bu sanatçılarda baskın olduğu gerçeğiyle birlikte sosyalist geçmiş hem kavramsal hem de estetik bağlamıyla üretimlerde rol oynamıştır. Çalışmanın son bölümünde yer verilen sanatçıların özerklik ve işlevsellik tartışmalarındaki formal ilişkiyi plastik unsurlarla devraldığını söylemek mümkündür. Bu sebeple küresel ölçekte dolaşımda olan ve yukarıdaki gerekçelerle seçilmiş dört sanatçı çalışmada yer almıştır. Pratiklerinde ütopik imgelem dolaylı yoldan farklı bağlamlar eklenerek çağdaş sanatsal yorumunun bir parçası olmuştur.

Diğer yandan bu sanatçı örneklerinde eklenen farklı bağlamların içinde çevre, kent ve mimari ilişkisi, toplumsal ilişkilerdeki norm ve kısıtlamalarla şekillenen beden, belirsizlik ve kopuk deneyim uzantıları, daha iyi bir toplumsal ilişki ve iletişim arayışları, kolektif katılım ve aktivizimin kıyısında gezen eylem modelleri vardır. Bunu ortaya koyarken mekânsal düzenlemelerin, yüzey ve form araştırmalarının, deneysel uygulamaların, katılımcı sanat pratiklerinin öne çıktığını söylemek gerekir. Hayalgücünü harekete geçirecek ve bunu ana problemi haline getiren bir yaklaşım göze çarpmıştır. Neoliberal öznenin performatif, kırılgan özelliğinin yansıtıldığı duyarlılığa ek olarak günümüz krizleriyle ilişkili siyasal açıdan yeni özneleşme imkanlarının ve olasılıklarının sorgulandığı sanatsal ifadeler de gözlemlenmiştir. Ütopik imgelemin genele yayılan ve günümüz Doğu Avrupa sanatını belirleyen bir tavır olduğunu söylemek yanlış olacaktır. Radikal düşüncenin tüm sistemi kapsayan devrimsel ve kitlesel değil farklı kolektif oluşumlar ve müştereklerle onarıcı, iyileştirici alternatif modellere evrilmesi sanatta da

radikal hayalgücünün imkanlarını bu modellerin ışığında sanatsal uygulamalarda yansıtmaktadır. Dolayısıyla çağımızda ütopya fikrinin sanatsal karşılığı daha bireysel eğilimlerle ve hayalgücü egzersizleri sunan iyileşme gayretiyle gerçekleştiğini söyleyebiliriz.

Günümüz Doğu Avrupa Sanatında Hakikat ve Ütopya Tartışmaları, kapitalizmin küresel olarak hüküm sürmesiyle post-sosyalist coğrafyanın kendi hakikatini araştırma ve inşa etme sürecini ve bunun üzerine gelişen çağdaş bölge sanatının ütopik imgelemle olası bağını sanatçı, sanat kolektifi, sergi ve eser örnekleriyle ele almıştır. Siyasal ütopya deneyimi ve çöküşüne bağlı olarak gelişen güncel pratikler, hakikat zeminini oluşturan geçmiş ve günümüze ilişkin kolektif hafızadan faydalanarak avangard sanatsal birikimin üzerine şekillenmiştir. Hafızadaki kopuklukların farklı görüşlere göre birbirine bağlandığı Doğu Avrupa yakın tarihinden günümüzün sanatına geldiğimizde çağın küresel bağlamdaki krizleri konu olmuş, örnek verilen sanatsal üretimler modernist harabelerle, bedenin ve zihnin normatif sınırlamalarıyla, belirsizlikle, barınma ve ekoloji sorunuyla ilgilenmiş, hayalgücünü tetikleyecek, empatiye dayalı sosyal ilişki olasılıklarına, sürdürülebilir ve kolektif iyileşme üzerine bir gelecek arzusuna işaret etmiştir. Ütopik itkiden bahsedeceğimiz bu eğilimin derinleşen krizlerin etkisiyle gelecekte sosyal yararcılığa dayalı politik angajmana veya radikal hayalgücünü ortaya koymaya yol açıp açmayacağı merak konusudur.

KAYNAKÇA

ABENSOUR, Miguel (2009). *Ütopya*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Versus.

ADORNO, Theodor W. (2016). "Angajman", *Estetik ve Politika*, (ed. Ali Artun), çev. Elçin Gen – Taciser Belge – Bülent Aksoy, İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 261-290.

ADORNO, Theodor W. – HORKHEİMER, Max (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Nihat Ünler, Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

AGAMBEN, Giorgio (2019). *İçeriksiz Adam*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: MonoKL Yayınları.

AKBULUT, Bengi – KADİRBEYOĞLU, Zeynep (2023). "Kapanış: Gelecek Hemen Şimdi: Somut Ütopyalar Aracılığıyla Muhtemel Geleceklere Bakmak", *Muhtemel Gelecekler, Sanat, Kültür ve Siyaset Alanında Güncel Tartışmalar,* Kasım- Aralık 2021, Diyarbakır Sanat Merkezi – Anadolu Kültür ss. 31-55.

ALPAY, Yalın (2022). *Yalanın Siyaseti*, İstanbul: Destek Yayınları.

ARTMUSEUM.PL (2023). Tadeusz Kantor, "The Letter", 1967 (1-50/93). https://artmuseum.pl/en/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/28?read=all [12 Aralık 2023].

ARTER (2023). Eva Kotatkova Bir Balıkmışım Bacakları Olan, Arter Rehber, https://www.arter.org.tr/Upload/Documents/Eva_Kotatkova_Rehber.pdf [15 Mayıs 2024].

ARTMUSEUM.PL (2024). Goshka Macuga - The Letter. https://artmuseum.pl/en/kolekcja/praca/macuga-goshka-the-letter [15 Ocak 2024].

ARTPOOL (2013). "Artpool Events 1979-1991", *ARTPOOL The Experimental Art Archive of East-Central Europe*, Budapest: ARTPOOL, ss. 35-105.

ARTUN, Ali (2015). *Sanat Emeği*, İstanbul: İletişim Yayınları.

ARTUN, Ali (2016). “Sunuş”, *Estetik ve Politika*, (ed. Ali Artun), İstanbul: İletişim Yayınları, ss.11-22.

ARTREVIEW (2018). Eva Kotatkova at Pirelli HangarBicocca. *Artreview.* April 17. https://artviewer.org/eva-kotatkova-at-pirelli-hangarbicocca/ [16 Kasım 2020].

BADOVINAC, Zdenka (2019). *Comradeship- Curating, Art, and Politics in Post-Socialist Europe*, New York: Independent Curators International.

BADOVINAC, Zdenka (2021). “Self-Historicization: Artist Archives in Eastern Europe”, *What Will Be Already Exis,* Emese Kürti, Zsuzsa László (eds.)*,* Budapest: Artpool Art Research Center, ss. 81-95

BAITSYM, Polina (2020). The Art of Self-Reflection: Artpool 40 Conference in Budapest, Artmargins. https://artmargins.com/the-art-of-self-reflection-review-of-artpool-40-conference/ [05 Kasım 2020].

BALLINGER, Pamela. “Whatever Happened to Eastern Europe?”, *East European Politics and Societies and Cultures*, Vol.31, No.1, February 2017, ss. 44-67.

BALTA, Evren – BORA, Tanıl (2023). “Açılış: Felaket, Korku, Umut: Distopyadan Ütopyaya Muhtemel Gelecekler”, *Muhtemel Gelecekler, Sanat, Kültür ve Siyaset Alanında Güncel Tartışmalar,* Kasım- Aralık 2021, Diyarbakır Sanat Merkezi – Anadolu Kültür ss. 9-30.

BAŞTÜRK, Efe (2017). “Yaralanabilirliğin Kökenselliği Üzerine Bir Epilog”, *Cogito üç aylık düşünce dergisi*, sayı 87, ss. 41-55.

BELTING, Hans (2020). *Sanat Tarihinin Sonu,* çev. Mustafa Tüzel*,* İstanbul: İletişim Yayınları.

BENJAMIN, Walter (2014). *Son Bakışta Aşk,* çev. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları.

BERARDI, Franco "Bifo" (2014). *Gelecekten Sonra*, çev. Osman Şişman – Sinem Özer, İstanbul: Otonom Yayıncılık.

BERKTAY, Fatmagül (2016). *Dünyayı Bugünde Sevmek*, İstanbul: Metis Yayınları.

BERMAN, Marshall (2014). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları.

BISHOP, Claire (2018). "Exhibiting The East Since 1989: Introduction", *Art and Theory of Central and Eastern* Europe, New York: MOMA, ss.67-71.

BLOCH, Ernst (2013). *Umut İlkesi*, Cilt 1, çev. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları.

BORA, Tanıl (2013). "Önsöz", *Umut İlkesi*, Cilt 1, çev. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 19-38.

BOYM, Svetlana (2009). *Nostaljinin Geleceği,* çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları.

BOYM, Svetlana (2020). *Off-modern Mimarlık,* çev. Cemal Yardımcı, İstanbul: Lemis Yayın.

BRECHT, Bertolt (2016). "Georg Lukacs'a Karşı", *Estetik ve Politika*, (ed. Ali Artun), çev. Elçin Gen – Taciser Belge – Bülent Aksoy, İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 99-126.

BUCK-MORSS, Susan (2004). *Rüya Alemi ve Felaket*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.

BUCK-MORSS, Susan (2015). *Görmenin Diyalektiği*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları.

CUFER, Eda (2018). “Enjoy Me, Abuse Me, I am Your Artist: Cultural Politics, Their Monuments, Their Ruins”, *Art and Theory of Central and Eastern* Europe, New York: MOMA, ss. 28-35.

DEAN, Jodi – FISHER, Mark (2018). “Gerçekçilik Üzerimize Bir Yük”, çev. Merve Erol, *Cogito üç aylık düşünce dergisi*, sayı 91, ss. 157-167.

DELİER, Burak (2016). *Sanat Dünyasının Senaryoları*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

DUNNE, Aidan (2014). Wilhelm Sasnal’s dark fairy tales at Lismore Castle, The Iris Times, https://www.irishtimes.com/culture/wilhelm-sasnal-s-dark-fairy-tales-at-lismore-castle-1.1774037 [8 Aralık 2023].

EAGLETON, Terry, (2015). *Hayatın Anlamı*, çev. Kutlu Tunca, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

EAGLETON, Terry (2016). *İyimser Olmayan Umut*, çev. Emine Ayhan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

EAGLETON, Terry (2020). *Walter Benjamin ya da Bir Devrimci Eleştiriye Doğru*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Sel Yayıncılık.

E-FLUX (2024). Tamas Kaszas: SCI FI AGIT PROP, https://www.e-flux.com/announcements/170709/tams-kaszssci-fi-agit-proptams-kaszssci-fi-agit-prop/ [16 Mayıs 2024].

ENGELSTAD, Janiel (2014). Art as a Laboratory: Interview with Tamas Kaszas, Artmargins, https://artmargins.com/tamas-kaszas/ [20 Mayıs 2024].

FAUCAULT, Michel (2011). *Özne ve İktidar*, çev. Işık Ergüden – Osman Akınhay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FAUCAULT, Michel (2016). *Doğruyu Söylemek*, çev. Kerem Erksen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

FERRARIS, Maurizio (2019). *Yeni Gerçekçilik Manifestosu*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Kolektif Kitap.

FISHER, Mark (2020). *Kapitalist Gerçekçilik*, çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul: Habitus Yayıncılık.

FOWKES, Maja, Reuben (2016). "Experiments in Antamed Creativity: Anthropology As a Tool in Tamas Kaszas's Practice", *Exercises in Autonomy. Tamas Kaszas featuring Aniko Lorant (ex-artists' collective)*, Lodz: Museum Sztuki in Lodz, ss. 133-149.

FOWKES, Maja, Reuben (2020). *Central and Eastern Europen Art Since 1950,* London: Thames and Hudson.

FOWKES, Maja, Reuben (2022). *Art and Climate Change*, London: Thames and Hudson.

FRASE, Peter (2020). *Dört Gelecek*, çev. Akın Emre Pilgir, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

FRIZE (1994). Last Rites. https://www.frieze.com/article/last-rites [02 Ocak 2022].

FUKUYAMA, Francis (2022). "The End of History?", Wes Jones. http://www.wesjones.com/eoh.html [10 Kasım 2022].

GALANTAI, György (2013). "Active Archive", *ARTPOOL The Experimental Art Archive of East-Central Europe*, Budapest: ARTPOOL, ss.15-23.

GIELEN, Pascal, (2016). *Sanatsal Çokluğun Mırıltısı*, çev. Albina Ulutaşlı, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

GORDIN, Michael D. – TILLEY, H. – PRAKASH, G. (2017). "Mekân ve Zamanın Ötesinde Ütopya ve Distopya", *Ütopya Distopya*, çev. Esma Kartal – Cem Kayalıgil, Ayşegül Turan, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, ss. 7-22.

GRLJA, Dusan (2009). “Sosyalizm Sonrası Özerkliğin Çatışkıları”, *Red Thread*, sayı 1, ss. 26-30.

GROYS, Boris (2012). “Avrupa ve Ötekileri”, *Farklı Dünyaları Düşünmek,* çev. Emine Ayhan, İstanbul: Metis Yayınları, ss. 187-198.

GRUN, Daniel (2020). “Processes of Self-Historicisation in East European Art, andra Frimmel”, ed. Tomas Glanc, Sabine Hansgen, Katalin Krasznahorkai, Nastasia Louveau, Dorota Sajewska, Sylvia Sasse, 2020, *Doing Performance Art History*. Open Apparatus Book I. DOI: https://doi.org/10.17892/app.2020.0000.186

GÜRBİLEK, Nurdan (2014). “Sunuş”, *Son Bakışta Aşk,* İstanbul: Metis Yayınları, ss. 7-38.

HAIVEN, Max (2018). *Radikal Hayalgücü ve İktidarın Krizleri*, çev. Kübra Kelebekoğlu, İstanbul: Sel Yayıncılık.

HAN, Byung-Chul (2019). *Psikopolitika*, çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Yayıncılık.

HARDT, M. – NEGRI, A. (2011). *Çokluk*, çev. Barış Yıldırım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

HARTMANN, Doris (2016). “Constructive-Concrete Art in the GDR, Poland, and Hungary”, *Art Beyond Borders,* Budapest: Central European University Press

HARVEY, David (2012). *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayıncılık.

HARVEY, David (2015). *Umut Mekanları*, çev. Zeynep Gambetti, İstanbul: Metis Yayınları.

HERBERT, Martin (2002). Miroslaw Balka, *Frize,* sayı 71. https://www.frieze.com/article/miroslaw-balka [22 Aralık 2021].

HLAVAJOVA, Maria- SHEIKH, Simon (2017). *Former West: Art and the Contemporary after 1989*, London: The MIT Press.

HUYYSSEN, Andreas (1999). *Alacakaranlık Anıları*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Metis Yayınları.

IKSV (2024). Eva Kotatkova, https://bienal.iksv.org/tr/sanatcilar/eva-kot-tkov [22 Mart 2024].

JAMESON, Fredric (2009). *Ütopya Denen Arzu*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları.

JAMESON, Fredric (2017). "Bir Yöntem Olarak Ütopya ya da Gelecek Tasarrufları", *Ütopya Distopya*, çev. Esma Kartal – Cem Kayalıgil, Ayşegül Turan, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, ss. 25-48.

JANEVSKI, Ana -MARCOCI, Roxana – NOURIL, Ksenia (2018). *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, MOMA.

JAY, Martin (2012). *Deneyim Şarkıları*, çev. Barış Engin Aksoy, İstanbul: Metis Yayınları.

JERABKOVA, Edith (2016). Eva Kotatkova, *Flash Art Magazine,* interview, October 29. https://flash---art.com/article/eva-kotatkova/ [26 Haziran 2021].

JOSELIT, David (2018). "Working in and on The Archive: Introduction" *Art and Theory of Central and Eastern* Europe, New York: MOMA, ss.135-137.

KAKUTANI, Mıchiko (2019). *Hakikatin Ölümü*, çev. Cesi Mizrahi, İstanbul: Doğan Kitap.

KEMP-WELCH, Klara (2018). "Reckoning with History: Introduction" *Art and Theory of Central and Eastern* Europe, New York: MOMA, ss.19-21.

KESKİN, Ferda (2011). "Sunuş: Özne ve İktidar", *Özne ve İktidar*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, ss. 11-24.

KEYES, Ralph (2017). *Hakikat Sonrası Çağ*, çev. Deniz Özçetin, Ankara: DeliDolu.

KAY, Jonah Goldman (2020). "Interviews Eva Kotatkova", *Artforum*, Newyork, February, 7.

KUMAR, Krishan (2005). *Ütopyacılık*, çev. Ali Somel, Ankara: İmge Kitabevi.

KRAUSS, Rosalind (2016). "Avangardın Özgünlüğü", *Sanat ve Kuram,* çev. Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları, ss. 1084-1188.

LAZZARATO, Maurizio (2016). *Göstergeler ve Makineler*, çev. Ferda Nur Demirci, İstanbul: Otonom Yayıncılık.

LEBOWITZ, Michael (2014). *Reel Sosyalizmin Çelişkileri*, çev. Barış Baysal, Ankara: NotaBene Yayınları.

LEVINE, Caroline (2017). *Biçimler,* çev. Didem Dinçsoy, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

LOOKOFSKY, Sarah (2024). KwieKulik, Artforum. https://www.artforum.com/events/kwiekulik-224213/ [23 Mayıs 2024].

LOWY, Michael (2007). *Walter Benjamin: Yangın Alarmı*, çev. U. Uraz Aydın, İstanbul: Versus Kitap.

LOWY, Michael – SAYRE, Robert (2007). *İsyan ve Melankoli*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Versus Kitap.

LOWY, Michael (2023). "Ernst Bloch ve Sürrealizm", çev. Ayşe Boren, e-skop. https://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-1924-2014-ernst-bloch-ve-surrealizm/2164 [18 Nisan 2023].

LUKACS, Georg (2016). "Realizmin Akıbeti", *Estetik ve Politika*, (ed. Ali Artun), çev. Elçin Gen – Taciser Belge – Bülent Aksoy, İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 41-86.

MCINTYRE, Lee (2019). *Hakikat-Sonrası*, çev. Mehmet Fahrettin Biçicı, İstanbul: Tellekt.

MG+MSUM (2024). COLLECTIONS: Museum of Modern Art | MG+MSUM, https://www.mg-lj.si/en/collections/856/collections_glavna/ [18 Nisan 2024].

MOSKALEWLCZ, Magdalena (2020). "Communism Never Happened"? Transformations of Art in East-Central Europe since 1989. Artmargins. https://artmargins.com/transformations-of-art-in-the-age-of-pis/ 1/11 [22 Mart 2021].

ÖZMAKAS, Utku (2021). *Biyopolitika: İktidar ve Direniş*, İstanbul: İletişim Yayınları.

ÖZTÜRK, Şeyda (2018). "Mark Fisher ve 'Kapitalist Gerçekçilik'", *Cogito üç aylık düşünce dergisi*, sayı 91, ss. 154-156.

PIOTROWSKI, Piotr (2009). *In the Shadow of Yalta*, London: Reaktion Books.

PIOTROWSKI, Piotr (2012). *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, London: Reaktion Books.

PIOTROWSKI, Piotr (2013). "New Museums / New Europe: Traumaphilia-Traumaphobia", *Curating Eastern Europe and Beyond*, Frankfurt am Main: Peter Lang

PRIBISOVA, Lydia (2024). SK Parking. https://kunsthallebratislava.sk/en/program/roman-ondak-sk-parking/ [06 Şubat 2024].

ROELSTRAETE, Dieter (2011). "Forest for the Trees", *Artforum,* sayı 50, ss. 322-327.

ROSSI, Andrea (2018). "Neoliberal Ruhlar / Neoliberal Souls", çev. Kürşad Kızıltuğ, *Cogito üç aylık düşünce dergisi*, sayı 91, ss. 121-153.

SARLO, Beatriz (2012). *Geçmiş Zaman*, çev. Peral Beyaz Charum – Deniz Ekinci, İstanbul: Metis Yayınları.

SARTWELL, Crispin (1996). *Edepsizlik, Anarşi ve Gerçeklik*, çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SOMAY, Bülent (2022). *Tufan Göründü*, İstanbul: Metis Yayıncılık.

SPIEKER, Sven – PETRESIN-BACHELEZ, Natasa (2009). Creating Context: Zdenka Badovinac on Eastern Europe's Missing Histories (Interview), Artmargins. https://artmargins.com/creating-context-zdenka-badovinac-on-eastern-europes-missing-histories-interview/ [12 Nisan 2024].

STANDING, Guy (2020). *Prekarya*, çev. Ergin Bulut, İstanbul: İletişim Yayınları.

STILES, Kristine (2013). "Foreword", *ARTPOOL The Experimental Art Archive of East-Central Europe*, Budapest: ARTPOOL

TATE (2023). Shanty Tower, Tamas Kaszas, 2014 https://www.tate.org.uk/art/artworks/kaszas-shanty-tower-t14682 [12 Temmuz 2023].

THOMPSON, Nato (2018). *İktidarı Görmek*, çev. Erden Kosova, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

THOMPSON, Peter (2021). "Umudun Mahremleşleştirilmesi ve Olumsuzlamanın Krizi", *Umudun Mahremleştirilmesi*, der. Peter Thompson – Slavoj Zizek, çev. Çağatay Özyürek – Mustafa Yalçınkaya, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, ss. 14-36.

TODOROVA, Maria (2015). *Balkanları Tahayyül Etmek*, çev. Dilek Şendil, İstanbul: İletişim Yayınları.

TRAVERSO, Enzo (2009). *Geçmişi Kullanma Klavuzu*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Versus Kitap.

TRAVERSO, Enzo (2018). *Solun Melankolisi*, çev. Elif Ersavcı, İstanbul: İletişim Yayınları.

VIEIRA, Fatima (2017). "Ütopya Kavramı", *Ütopya Edebiyatı*, çev. Zeynep Demirsu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, ss. 3-35.

VIRNO, Paolo (2013). *Çokluğun Grameri*, çev. Münevver Çelik, İstanbul: Otonom Yayıncılık.

WALLERSTEIN, Immanuel (2001). *Ütopistik ya da 21. Yüzyılın Tarihsel Seçimleri*, çev. Taylan Doğan, İstanbul: Avesta Yayınları.

WHITECUBE (2021). Miroslaw Balka Random Access Memory. https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/miroslaw_balka_masons_yard_2019

WILLIAMS, Bernard (2006). *Hakikat ve Hakikatlilik*, çev. Ertürk Demirel, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

YAKIN, Ezgi (2015). *Günümüz Sanatında Kültürel Farklılık Bağlamında Öne Çıkan Kimlik Tartışmalarına İlişkin Yeni Temsil Stratejileri,* Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Gülay Sağlam, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İzmir.

YEĞENOĞLU, Meyda (2003). *Sömürgeci Fantaziler*, İstanbul: Metis Yayınları.

ZABEL, Igor (1998). "We and the Others," *Moscow Art Magazine*, 22, ss. 27–35.

ZALUSKI, Tomasz (2021). "The Alternative Official?", *What Will Be Already Exis,* Emese Kürti, Zsuzsa László (eds.)*,* Budapest: Artpool Art Research Center, ss. 133-149.

ÖZGEÇMİŞ

Ezgi Yakın'ın çalışmaları çevre ve kent deneyimiyle ilişkili olan mimari yapılara ve gündelik nesnelere ait parçalar, izler ve kalıntılardan oluşan referanslara dayanmaktadır. Resim, fotoğraf ve enstalasyon alanındaki pratiklerinde gündelik yaşamdaki yapısal düzende uyuşmaz ya da artık olanın görsel ve düşünsel olasılıklarıyla ilgilenir. Bütün-parça, statik-değişken, işlev-işlevsizlik ilişkisini incelerken sabitleyen, destekleyen formal unsurlar ile akışkan öğeler arasındaki dinamikler yaklaşımında öne çıkar. Düşünsel ve politik bir perspektifle tasarlanan yer ve mekân inşasında zamanın etkileriyle ortaya çıkan görsel estetiği hayalgücünü destekleyen alternatif bir bakışla dönüştürmektedir.

Ezgi Yakın lisans eğitimini 2010 yılında ve yüksek lisans eğitimini 2015 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünde tamamlamıştır. Halen aynı bölümde Sanatta Yeterlik eğitimine devam etmekte ve öğretim elemanı olarak çalışmaktadır. Kişisel sergileri "Beklenen ve Artakalan Diğer Şeyler (Simbart Projects, 2023); "Juncture" (Tabacka Kulturfabrik, Kosice, 2019); "Tuhaf Zaman" (Simbart Project, İstanbul, 2019) dır. Sanatçının katıldığı yakın tarihli karma sergiler arasında "Kapı Aralamak" (Nazım Hikmet Kültürevi, Bursa, 2022); "Temas" (Darağaç, İzmir, 2021); "Değişen Perspektif" (Simbart Project, İstanbul, 2020) "İzler" (Galeri Mod, İstanbul, 2019); "Genç Yeni Farklı 9" (Zilberman Galeri, İstanbul 2018); "Atopos Project" (Versus Art Project, İstanbul, 2018) yer almaktadır. Sanatçı yurtiçi ve yurtdışındaki sanatçı rezidans programlarına katılmıştır. Ayrıca bağımsız küratörlük yapmakta ve çeşitli sanat yayınlarında yazıları yer almaktadır. İzmir'de yaşamakta ve çalışmaktadır.