TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

1960 SONRASI KURUMSAL ELEŞTİRİ, ALTERNATİF KURUMSAL PRATİKLER VE GÜNÜMÜZ KOŞULLARINDA YENİ BİR KURUM ELEŞTİRİSİNİN OLANAKLARI

ÖNDER ÖZENGİ
09715007

TEZ DANIŞMANI
YRD. DOÇ. DR. EMİNE ÖNEL KURT

İSTANBUL
2013

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

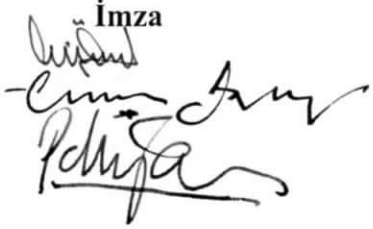
YÜKSEK LİSANS TEZİ

1960 SONRASI KURUMSAL ELEŞTİRİ, ALTERNATİF KURUMSAL PRATİKLER VE GÜNÜMÜZ KOŞULLARINDA YENİ BİR KURUM ELEŞTİRİSİNİN OLANAKLARI

ÖNDER ÖZENGİ
09715007

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 09.07.2013
Tezin Savunulduğu Tarih: 11.06.2013
Tez Oy birliği ile başarılı bulunmuştur.

	Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı :	Yrd. Doç. Dr. Emine Önel Kurt	
Jüri Üyeleri :	Prof. Dr. Mehmet Turan Aksoy	
	Yrd. Doç. Dr. Pelin Tan	



İSTANBUL
2013

ÖZ

1960 SONRASI KURUMSAL ELEŞTİRİ, ALTERNATİF KURUMSAL PRATİKLER VE GÜNÜMÜZ KOŞULLARINDA YENİ BİR KURUM ELEŞTİRİSİNİN OLANAKLARI

Önder Özengi
Nisan, 2013

Bu tez çalışması, 1960 sonrası Avrupa ve Amerika'da ortaya çıkan sanat kurumlarına karşı eleştirel çalışmaları tanımlamak için kullanılan kurumsal eleştiri pratiklerine, bu eleştirilerin günümüz sanat kurumları üzerindeki etkilerine odaklanmıştır. Son yıllarda ortaya çıkan kurumlara karşı geliştirilen sanatsal eleştirilerin ve eylemlerin bu gelenekle olası ilişkileri de bu çalışma bağlamında tartışılmaya çalışılmıştır.

Çalışma öncelikle kurum olgusuna ve gelişimine bir bakış geliştirmeye çalışmıştır. Bu anlamda, Cornelius Castoriadis, John R. Searle'ün kurum olgusu üzerine yaptıkları çalışmaları temel alarak, günümüzün siyasal, ekonomik ve toplumsal kurumlarının kökenleri ve işleyişlerine odaklanmıştır. Bu tartışmalar ışığında kurumsal eleştiri geleneği içinde önemli yer tutan Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Andrea Fraser, Renee Green, Christian Philipp Müller ve Fred Wilson gibi sanatçıların üretimleri ve günümüzün sanat kurumları üzerindeki etkileri ayrıntılı olarak incelenmiştir. Buna ek olarak günümüz koşullarında ortaya çıkan sanat kurumlarına yönelen eleştirilerin yeni bir kurumsal eleştiri üretimi bağlamında barınırdığı olanaklar ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kurum, Kurumsal Eleştiri, Yeni Kurumculuk, Güncel Sanat, Alternatif Sanat Mekanları, İlerici Sanat Kurumları.

ABSTRACT

INSTITUTIONAL CRITIQUE AFTER 1960s, ALTERNATIVE INSTITUTIONAL PRACTICES AND POSSIBILITY OF NEW INSTITUTIONAL CRITIQUE IN CONTEMPORARY CONDITION.

Önder Özengi
April, 2013

This thesis focus on institutional critique, which use to define practice of critical art works and interventions, reflect on art institutions that emerged in America and Europe in the late 60s, and also impacts on contemporary art institutions. In addition, this study also tries to discuss the affects and relationships with recent critical art practice.

The thesis, in the beginning tries to develop an aspect about notion of institution. In this context, on the basis of works of Cornelius Castoriadis and John R. Searle on notion of institution, focus on origins, process and operations of contemporary social, economic and political institutions. In the light of these discussions, this work investigates institutional practice and its imprint on current art institutions through the works of artists such as Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Andrea Fraser, Renee Green, Christian Philipp Müller and Fred Wilson who has important place in institutional critique practice. In addition, this study argues emerging critical art practices that target art institutions in current conditions whether contain an possibility in the context of new institutional critique.

Keywords: Institution, Institutional Critique, New Institutionalism, Contemporary Art, Alternative Art Space, Progressive Art Institutions.

ÖNSÖZ

1960 sonrası ortaya çıkan kurumsal eleştiri pratiklerine ve bunun günümüzün sanat ve kurumsal pratiklerine etkilerinin incelendiği bu çalışmada başta tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Emine Önel Kurt'a, eleştirileri ve düzeltmeleri için Sevgi Ortaç'a, moral destek verdikleri için Eda Tarak, Pelin Tan ve aileme çok teşekkürler.

İstanbul, Nisan, 2013 Önder Özengi

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖZ iii
ABSTRACT iv
ÖNSÖZ v
İÇİNDEKİLER vi
ŞEKİLLER LİSTESI vii

1. GİRİŞ 1

2. KURUMUN KÖKENLERİ, TEORİSİ VE ANTROPOLOJİSİNE GİRİŞ 3

2.1. Kurum Olgusunun Teorik Temelleri 3
2.1.1. Kurum, Özerlik ve Yabancılaşma 3
2.1.2. Kurum ve "Simgesel" 5
2.1.3. İmgesel İmler 8
2.1.4. Kurum ve İşlevsellik 9
2.2. Doğadan Topluma, Toplumdan Kurumlara 12
2.2.1. Kurumun Kökenleri Üzerine Tartışmalar 12
2.2.2. Toplumsal Kurumlar 16
2.2.2.1. Kurucu bir Kurum Olarak Dil 17
2.2.2.2. Siyasal ve Ekonomik Kurumlar 20
2.2.3. Sanat Kurumları 26

3. KURUMSAL ELEŞTİRİDEN ELEŞTİRİNİN KURUMLARINA 28

3.1. Birinci Kuşak Kurumsal Eleştiri 29
3.1.1. Hans Haacke ve Kurumların İdeolojisi 29
3.1.2. Kurumsal Jestler ve Marcel Broodthaers 35
3.1.3. Daniel Buren: İmza ve Değer Yaratma 38
3.1.4. Michael Asher ve Robert Smithson: Mekanın Altyapısı 41
3.2. İkinci Kuşak Kurumsal Eleştiri 43
3.2.1. Andrea Fraser: Kurumların Eleştirisinden, Eleştiri Kurumuna 44
3.2.2. Renee Green ve Fred Wilson: Müzeyi Kazmak 47
3.2.3. Christian Philipp Müller: Bir Sanat Eseri Olarak Üniversite 50

4. ÜÇÜNCÜ KUŞAK KURUMSAL ELEŞTİRİ YA DA YENİ KURUMSAL PRATİKLER 53

4.1. Yeni Kurumculuk Tartışmaları..... 54
4.2. İlerici ve Alternatif Kurumsal Pratikler..... 55
4.2.1. Rooseum: Pasif Seyirden Aktif Mekana..... 56
4.2.2. Unitednationsplaza: Bir Okul Olarak Sergi..... 58
4.2.3. 16 Beaver: Kolektif Bir Mekan Oluşturmak..... 60
4.2.4. Masa Projesi: Mütevazi Bir Öneri..... 61

5. SONUÇ..... 64

KAYNAKÇA..... 71

ÖZGEÇMİŞ..... 76

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 1: Hans Haacke, *MOMA Poll*, Museum of Modern Art, New York, 1970. 31
Şekil 2: Hans Haacke, Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, 1971. 32
Şekil 3: Hans Haacke, Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, 1971. 33
Şekil 4: Hans Haacke, "Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees", 1974 34
Şekil 5: Marcel Broodthaers. "Musee d'Art Moderne, Departement des Aigles, Section XIXeme Siecle", 1968 36
Şekil 6: Marcel Broodthaers. "Modern Sanatlar Müzesi, Kartallar Bölümü, Figürler Kısmı." 1972 37
Şekil 7: Daniel Buren, "The Avertissement", 1968/69 39
Şekil 8: Daniel Buren, "Affichages sauvages", Bern, 1969 40
Şekil 9: Michael Asher, Galerie Teselli, Milan, 1973 41
Şekil 10: Michael Asher, Pomona College Museum of Art, 1970 41
Şekil 11: Robert Smithson, "Spiral Jetty", 1970 42
Şekil 12: Andrea Fraser, "Museum Highlights", Philadelphia Museum of Art, 1989 45
Şekil 13: Andrea Fraser, 'Untitled', 2003 46
Şekil 14: Fred Wilson, "Mining the Museum", Metalwork 1793-1880, 1992. Enstalasyondan görüntü 48
Şekil 15: Fred Wilson, "Mining the Museum, Truth Trophy and Pedestals", 1992. Enstalasyondan görüntü 49
Şekil 16: Christian Philipp Müller, "Der Campus als Kunstwerk" 1996-1998 51
Şekil 17: Christian Philipp Müller, "Der Campus als Kunstwerk" 1996-1998 52
Şekil 18: SUPERFLEX, "The intention of Tools / + Counter-Strike", 2002, sergiden görüntü 57
Şekil 19: Unitednationsplaza, Berlin, 2006-2007 58
Şekil 20: Unitednationsplaza, Berlin, 2006-2007 59
Şekil 21: 16 Beaver, "Occupy Commons Coalition, Free University meetings at 16 Beaver", 2012 61
Şekil 22: Elke Marhöfer, "Gerçeklik kaçabilir – gerisi anın şokunda yükselen içgüdüdür", Platform Garanti 62

1. GİRİŞ

Bu tez çalışmasının odak noktası, "kurumsal eleştiri" olarak tanımlanan sanatsal pratiklerdir. 1960 sonlarından itibaren ortaya çıkan, sanat kurumlarının kendisine yönelen eleştirel sanatsal pratiklerin, bu pratiklerin günümüz sanat kurumlarına etkilerinin ve yeni bir kurum eleştirisi kültürüne olası katkılarının tartışılması amaçlanmaktadır.

Kurumsal eleştirisi kavramı, temel olarak 1960 sonlarında döneminin sosyo-kültürel ortamında meydana gelen eleştirel kültürün de etkisiyle sanatçıların çalıştıkları kurumlara farklı saik ve yöntemlerle yönelttikleri eleştirel sanatsal pratikleri tanımlamak için kullanılır. Temel olarak bir yönteme ve bir nesneye dayanır. Nesnesi, geniş anlamda sanat kurumlarıdır; yani müzeler, sanat galerileri, koleksiyonlar, sanat dergileri, sanat okulları diye uzayan Martha Rosler'in özetle "bakanlar, alıcılar, aracılar ve üreticiler" olarak tanımladığı, "sanatın üretimi ve sunumunun yerleşmiş ve organize olmuş yapılarıdır." Yöntemi ise sanat işleri, eleştirel makaleler, sanatsal müdahale ve sanatsal-siyasal aktivizim gibi araçlarla yapılan eleştiridir.

Bu çalışma temel olarak üç ayak üzerine oturtulmaya çalışılmaktadır. Bunların ilki, konu edinilen sanatsal pratiğin nesnesi olan "kurum" olgusunun, temel kavram ve meselelerle birlikte ortaya çıkışının, geçirdiği değişim ve gelişiminin tartışılacağı ikinci bölümdür. Bu bölüm insan topluluklarının, organize olmuş bir toplumsallığın kurulumunun ve işleyişinin altında yatan temel yapı olarak ortaya çıkan kurum kavramının, teorik, tarihsel, antropolojik ve sosyolojik yaklaşımlarla tartışıldığı bir bölüm olarak tasarlanmıştır. Bu bölüm, toplumsal yaşamının altında işleyen ilk temel kurumlardan, günümüzün yaşamının "modern" sosyal, ekonomik, siyasal ve kültürel kurumlarına kadar geniş bir yelpazede, varolan kurumların genel tanımlamalarını ve yapıları üzerine yapılan tartışmaları kapsamaktadır.

Üçüncü bölüm, "kurumsal eleştiri" pratiğine odaklanmıştır. Kurum eleştirisi üzerine çalışan kuramcılar bu pratiği sanatçıların kurumların temsil ettiği olgulara farklı açılardan yönelttiği eleştiri bakımından üç jenerasyona ayırarak bakmaya

çalışırlar. Bu çalışmada da büyük ölçüde bu ayrıma sadık kalınmıştır. 60'lı yılların sonlarından 70'lerin başlarına kadar birinci kuşak olarak adlandırılan dönem büyük ölçüde Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers gibi sanatçıların pratikleri üzerinden okunmaya çalışıldı. Bu sanatçılar sanat kurumlarına -dönemin toplumsal hareketlerinin de etkisi ile- sömürgeci ulus devlet idealininin devamı olan, bilgi birikiminin merkezileşmiş otoriter yapıları oldukları üzerinden eleştirilerini geliştirdiler. İkinci kuşak kurum eleştirisi ise sanat kurumlarının temsiliyeti meselesini ele aldılar. Bu kuşak ise Renee Green, Fred Wilson, Andrea Fraser gibi sanatçılar ve eylemleri üzerinden tartışılmaktadır.

Dördüncü bölüm ise, üçüncü kuşak kurum eleştirisi olarak adlandırılan, temel olarak kendisinden önceki kuşakların eleştirel yaklaşımlarını sahiplenen, kendileri de bu eleştirilerin üretildiği mekanlar olan "ilerici" kurumların ortaya çıkışını, yeni kurumculuk anlayışını ve bu kurumların pratiklerini tanımlamak için kullanılıyor. Bu çalışmada yeni kurumlar, aynı dönemde ortaya çıkan alternatif sanat mekanları, sanatçı kolektifleri gibi farklı pratikleri de içine alacak geniş bir bağlamda ele alınmaya çalışılmıştır.

2. KURUMUN TEORİSİ, KÖKENLERİ VE ANTROPOLOJİSİNE GİRİŞ

2.1. Kurum Olgusunun Teorik Temelleri

Bu bölümde, kurum olgusu teorik ve kavramsal bağıntıları içinde ele alınacaktır. Bu, hem kurum olgusunun odağındaki meseleleri kavramsal bir soyutlamayla ele almak ve ilerideki tartışmalara temel sağlayacak kavramsal kökenlerini açığa çıkarmak, hem de bu olguya dair düzenli bir bakış sunmak açısından önemli görünmektedir.

Bu bölümdeki tartışmalar, modern anlamda "kurum" teorisini ele alan ve bu konuda çalışan kişilerin de en çok referans gösterdikleri kuramcılar olmaları sebebi ile özellikle Yunan felsefeci, toplum kuramcısı ve ekonomist Cornelius Castoriadis (1922-1997) ve Amerikalı felsefeci John R. Searle (1932-..) üzerinden ele alınmaya çalışılmıştır.

2.1.1. Kurum, Özerlik ve Yabancılaşma

Kurum, en geniş anlamda sosyal, ekonomik ve siyasal alanda var olan ilişkilerdeki bir olgu olarak karşımıza çıkıyor. İçinde yaşadığımız toplumun kurucu ve düzenleyici öğesi olarak tanınmasına rağmen her yerde kabul edilen, geçerli ve net bir tanımının yapılması oldukça zor bir terim. Bu zorluğun daha ilk başta, tanımın yapılacağı aracın yani "dil"in kendisinin de bir kurum olmasından ileri geldiği söylenebilir. Kurum olgusunu başka bir kurumun araçları yolu ile tanımlamanın zorluğunu Amerikalı felsefeci John R. Searle "What is An Institution?" (*Kurum Nedir?*) adlı makalesinde şöyle açıklar:

> "Weber, Durkheim, George Simmel ve Alfred Schütz gibi sosyolojinin temel figürleri bir dil varsaydılar ve sonra insan kurumlarının nasıl mümkün olduğunu, doğasının ve işlevinin ne olduğunu sordular. Ama elbette bir dili varsayarsan çoktan bir kurumu varsaymışsındır. Bu, örneğin, Toplumsal Sözleşme kuramcıları hakkındaki şaşırtıcı bir gerçeğe benziyor. Onlar insanların bir dili konuştuğunu varsayarak bir toplumsal sözleşmeyi nasıl oluşturacaklarını sormuştu. Fakat söz edimi (*speech act*) kuramında aşikar olan şey bir vardı; o da eğer birbirleri

ile konuşan bir insan topluğu varsa ve bir söz edimi gerçekleştiriliyorsa orada zaten bir toplumsal sözleşme var demektir. Kısaca, klasik kuramcıların incelemeleri ters yönde ilerliyor. Bir dili varsaymak ve kurumları incelemeye kalkmak yerine kurumun yapısında dilin rolünü incelemek zorundayız."[1]

Searle'ın dile atfettiği önemi ve dilin kurucu niteliğini daha geniş olarak tartışmayı sonraya bırakacak olursak; yukarıda yaptığı tespitte -yabancılaşma meselesinin iki yönü olarak da ele alabileceğimiz- iki önemli temel meseleyi öne çıkarmak, kurum olgusunu anlamak için önemli görünüyor. Bunlardan birincisi: Toplumları oluşturan ve düzenleyen mekanizmalar olarak kurumdan bahsederken, aslında içinde yer aldığımız kurumlarla (dil, sosyal kurumlar vs.) konuştuğumuz, onların kurumsal yapılarının içinde olduğumuz (ve kurumların da bizim içimizde olduğu), kurumları analiz ederken verili olan toplum ile ilişkimizde ortaya çıkan yabancılaşma meselesi. Bu çoğu zaman kendi kendine kurumlaşmış toplumları analiz ederken birbirinin içine geçmiş ve çoğu zaman kanıksanmış, toplumsal ve kurumsal olguların ayırt edilmesindeki zorlukla ilgilidir. İkincisi ise; bir toplumu kurumlandırırken ya da toplum ve kurumları düşünürken ortaya çıkan ayrımda varsayılan yabancılaşma ya da toplum ve kurumlar arasındaki yabancılaşma ve kurumun özerkliği meselesidir. Kurumların özerkliği ve yabancılaşması olgusu üzerine Cornelius Castoriadis şöyle yazar:

"Kurum, toplumsal olarak yaptırımı bulunan ve içinde işlevsel bir bileşenle imgesel bir bileşenin değişken oranlar ve ilişkilerle bir araya geldikleri simgesel bir şebekedir. Yabancılaşma, kurum içinde imgesel anın özerkleşmesi ve egemenliğidir. Kurumun toplumdan özerkleşmesi ve egemenleşmesi sonucunu doğurur. Kurumun bu özerkleşmesi toplumsal yaşamın maddeselliğinde ifade ve vücut bulur ama aynı zamanda da her zaman toplumun kendi kurumlarıyla ilişkisini imgesel kipinde yaşadığını, bir başka değişle, imgeselin içinde kendi ürünü olan kurumları ayırt edemediğini varsayar."[2]

Bu tespit ilk meseleyi de içine alacak şekilde önemli bir ayrım yapar. Toplumun "kendi ürünü olan kurumlar" ile "imgesel" olan kurumlar arasındaki ikili ilişki. Bu ilişki toplum ve kurumun birbirlerine göre öncelik ve sonralığı sorunuyla birlikte çözümlememizin gerekliğine vurgu yapmakla birlikte bir başka meseleyi de

[1] John Searle, "What is An Institution?**", Institutional Critique and After**, Edited by John C. Welchman (Zurich, JRP|Ringier Kunstverlag, 2006): 24.
[2] Cornelius Castoriadis, **Toplum, İmgeleminde Kendini Nasıl Kurar?: Marksizm ve Devrimci Kuram**, (İstanbul, İletişim, 1997): 234.

görünür kılar: Kendi kendini kurumlandıran toplum ve bu kurumların toplumu yeniden kurması ya da toplumun kurumlandırılması arasındaki diyalektik ilişki.

Castoriadis bu ilişkiyi "din"in üstünden kurumlanan toplum ile "kaos" karşıtlığı üzerinden tartışır. Dinin -diğer kurumlar ile benzer şekilde, insanın yaşadığı kaosla başa çıkabilmesi ve yaşamını idame edebilmesi için araçlar sağladığını, bu kaosu anlaşılır bir imgeler sistemi ile karşıladığı ve sistematize ederek bastırdığını ve bunu yaparken de "doğal" durumun yerine geçecek araçlar yaratmak yolu ile insanı hem kaosa hem de kendi varlığına yabancılaştırdığını savunur.

> "Toplumun yaderk[3] (*heteronomy*) bir biçimde kurumlandırılmasıyla dinin özü aynıdır. Her ikisi de aynı yöntemler, amaçlar ve aynı yöntemlerle hedeflerine ulaşır. Kişi de varlık'a, dünyaya ve topluma, *bir* imlem vermeyi *aynı* imlemi vermeyi hedefler. Kaos'u, özellikle de bizzat toplumun kendisi olan kaosu gizlemek *zorundadır.* Onu, ters yönden, sunumu/gizlemesi aracılığıyla kabul ederek, onun İmge'sini, bir Yüz'ünü, bir Sahte'sini ortaya çıkararak, gizler."[4]

Castoriadis, yukarıdaki iki alıntıda özerklik, yabancılaşma ve din üzerinden ayrımlar yaparken görece belirleyici bir tanımdan yola çıkarak yapar bunu. İlk alıntıdaki tanıma yakından bakarsak; Castoriadis, öncelikle kurumun "simgesel bir şebeke" olduğunu; bu "şebeke"nin de "imgesel" ve "işlevsel" iki bileşkesi olduğunu belirtir. İkinci alıntıda da din olgusu ile toplumun kurumlandırılmasının özünün ortaklığından bahsederken imlemlere atıf yapar ve toplumların "kurumlanma"sındaki önemini vurgular.

2.1.2. Kurum ve "Simgesel"

Castoriadis'in "kurumun kendisini sunmak için seçtiği varlık yöntemi" olarak öncelik tanıdığı "simgesel"e; kurum olgusuna dair oluşturduğu kuramını ve kurumun özerkliği ve yabancılaşması meselesini anlamak için onlara atfettiği anlamlara daha yakından bakmak yaralı olacaktır.

Castoriadis, toplumların "kurumlanma"sında ve kurumların özerkleşmesinde simgesel ve imgesel olanın rolüne özel bir atıf yapar. Ama bunu söylerken de kurumların ve toplumların simgelerden ibaret olduğunu söylemez; simgeselliğin kapsayıcı bir bağlam oluşuna gönderme yapar.

---

[3] Kurallarını ve yasasını kendi içinden çıkarmayıp dışarıdan alan.
[4] Age, 257.

> "Kurumlar simgesele indirgenemez ama ancak simgeselin içinde var olabilirler; ikinci dereceden bir simgeselin dışında olanaksızdırlar, her biri kendi simgesel şebekesini oluşturur. Ekonominin belli bir biçimde düzenlenmesi, bir hukuk sistemi, kurumlandırılmış bir iktidar, bir din, toplumsal olarak yaptırımı olan simgesel sistemler olarak vardır. Bunlar, simgelere (imleyenler) imlenenleri (temsiller, buyruklar, yapma ya da yapmama yönündeki öğüt ya da özendirmeler, sonuçlar), değimin alçak anlamıyla imlemler bağlamaya ve onları o halleriyle geçerli kılmaya yani o bağı ele alınan toplum ya da grup için az ya da çok zoraki kılmaya dayanırlar."[5]

Castoriadis, bu simgesel yapıları ve kurulumu -maaş bordrosu, mahkeme kararları ve hatta cezanın yerine getirilmesi gibi gündelik edimlerin ne kadar gerçek olsalar da simgesel işlemler tarafından kat edildiğini- uygulamalar üzerinden örnekler. Mesela; bir maaş bordrosu, bir kişinin, bir çalışma ediminin sonucunda kendisinin sahip olduğu nakit banknotları sembolize eder, bir mahkeme kararı işlenen bir suça karşılık verilen cezayı sembolize eder.

John Searle ise bu simgesel sistemlerin inşa ettiği toplumsal gerçekliği analiz ederken bakışını bu gibi örnekler üzerinde yoğunlaştırır. Toplumda ortaya çıkan bir takım olguları diğerlerinden ayırır. İlk bölümde var olmaları için hiçbir kuruma ihtiyaç duymayan "kaba olgular" (*brüte facts*) vardır. Gündelik hayatta karşılaştığımız sandalye, kitap ya da ağaç gibi bir takım olgular bu olgular arasında sayılabilir. Bu tip olgular bir kurum olan dil olgusundan da bağımsızlardır; onlardan bahsederken bir dil kullansak da varlıklarını bu dile borçlu değillerdir. Örneğin; bir ağaca biz "ağaç" demesek ve bunu öyle tanımlamasak bile o nesne varlığını sürdürür. Ama ikinci bölümdeki olgular varlıklarını bir insan kurumuna borçludurlar. Searle "What is An Institution?" adlı makalesinde bu olguları "kurumsal olgu" (*institutional fact*) olarak adlandırır. Kurum olgusunu kavramanın yolunun, bu olguyu anlamaktan geçtiğini savunur. "Sezgisel bir doğallıkla, benim bir Amerikan vatandaşı olmam olgusu, elimdeki kağıdın 20 dolarlık bir fatura olması, AT&T'de hisse senedi sahibi olmam gibi olguların hepsi kurumsal olgulardır. Onlar sadece belli verili insan kurumunun varlığı koşullarında var oldukları için kurumsal olgulardır."[6]

Searle aynı makalenin daha ileriki bölümlerinde ise bu kavramı açıklar ve toplumları bir arada tutan rolüne vurgu yapar.

---

[5] Age, 207.
[6] Searle, 2006, s.24.

> "Şimdi bu makalenin başlığı olan 'Kurum Nedir'e kesin olmayan bir yanıt vermeye yakınız. Bunu yapmak için bu sorunun yerine başka bir soru geçirdik: 'Kurumsal olgu nedir?' Bu olgular kurucu kuralı X, C'de Y olarak değerlendirilir biçiminde bir yapı gerektirir ve bu kurumsal olgular sadece belli bir statüsü olan kolektif kabul yoluyla var olabilir. Bu kolektif kabulün varlığı olmaksızın statü bu işlevi yerine getiremez. Bunun toplumları bir arada tutan tutkal olduğunu iddia ediyorum."[7]

Searle'nin "kurumsal olgu" (*institutional fact*) kavramı yukarıdan da anlaşılacağı üzere belli kurumların tanımladığı koşullar altında ortaya çıkan, gerçekliği sadece bu bağlamda ortaya çıkan olgulara işaret eder. Örneğin; bir elektrik faturası yalnızca bu dağıtımın ve hesaplamanın yapıldığı bir kurumun varlığı koşulu ile gerçeklik kazanır veya bir cezanın bildirildiği mahkeme kararı, ancak belli hukuk kurallarını belirleyen ve uygulayan kurumların varlığı yolu ile ortaya çıkabilir ve bu ortamda gerçektir. Bunların olmadığı anda varlıkları bir kağıt parçasından öte bir anlam ifade etmez. "Para" olarak tanımlanan nesnede de durum benzerdir. Onun sahip olduğu değer fiziksel özelliklerinden değil –bu bir kağıt parçasından öte bir anlam taşımaz- başka bir kaynaktan gelir. Bu kaynak kolektif olarak bir toplumun kabulünün yarattığı değer yüklemeden ileri gelir ve bu da "kurumsal olgular" için kurucu bir faktör olarak belirir.

Castoriadis ve Searle, bu simgeselliğin ortak olarak verili toplumda kabul edilmesi ve paylaşılması koşulunun önemine de dikkat çekiyorlar. Örneğin, devlet kurumu yoksa vatandaşlığın da ortaya çıkamayacağı ya da tersi durumda, insanların varlığı ve ortak kabulünün bu devletleri ve dolayısıyla vatandaşlığı var edeceği gibi. Kurumların varlığı ve geçerliliği, onları uygulama ve varlıklarının kabul edilmesi koşuluna ve onlara tabi bir toplumun varlığı koşulu ile meşruiyet kazanabilir. Herkes parayı tanır ve kullanırsa para var olabilir; onun para olduğunu kimse düşünmezse o para değildir. Bu aynı şekilde evlilik, özel mülkiyet seçimleri vb. için de geçerlidir. Bu elbette - Castoriadis'in tespitini hatırlayacak olursak- kurumların oluşturduğu sembolik sistemin ortak kabulü anlamına gelir ki, bu çoğu durumda toplumdan özerk bir yapı olma eğilimi gösterir.

[7] Age, 33-34.

2.1.3. İmgesel İmler

Castoriadis, Searle'in yukarıda "X, C koşulları altında Y sayılır" olarak verdiği ve "kurucu kural" (*constitutive rule*) olarak adlandırdığı formülün işaret ettiği alana başka kavramlarla yaklaşır. Castoriadis, kurumları salt bir şebeke olarak da anlayamayacağımızı belirtir ve şebekenin tanımı gereği başka bir şeye göndermede bulunduğunu söyler; bu simgesel şebekelerin gönderide bulunduğu anlamlar ve imlenen sisteminin ne oldukları ve nasıl özerkleştikleri sorularına yanıt arar.

> "Bir toplumun simgeselliğini anlamak hatta sadece kavramak o simgeselliğin taşıdığı anlamları anlamak demektir. Bu anlamlar; ancak imleyen yapılar tarafından sürüklendiğinde ortaya çıkar; ama bu da ne onların o yapılara indirgendikleri ya da tek anlamlı bir biçimde onların bir sonucu oldukları, ne de hatta onlar tarafından belirlendikleri anlamına gelir."[8]

Castoriadis, simgeselliğin anlaşılması için onun önemli bir bileşeninden daha bahseder: İmgesel (*imaginary*) bileşen. "İmgesel" kavramın gündelik anlamı olan "uydurmak"tan yola çıkarak ve gerçek dışılığına vurgu yaparak simgesel olan ile ilişkisini anlamaya çalışır. "Şu olgu düşünüldüğünde, simgeselle imgesel arasındaki karanlık ilişkiler hemen ortaya çıkar: imgesel simgeseli sadece 'kendini ifade etmek için' değil (bu açıktır), ama aynı zamanda da 'var olmak', sanaldan başka bir şeye, sanaldan fazla herhangi bir şeye geçmek için kullanır."[9]

Castoriadis burada tanımlanan ilişkiden yola çıkarak "imgesel imler" olarak adlandırdığı kavramı açıklamaya çalışır ve toplumu bu "imgesel imler"in (*imaginary significations*) oluşturduğu bir *magma* olarak tanımlar. Bu "imgesel imler; ruhlar, tanrılar, Tanrı; *polis*, yurttaş, ulus, devlet, parti; meta, para, sermaye, faiz oranı; tabu, erdem, günah vb. olabileceği gibi, belli bir toplumda ayrıştırıldıkları biçimiyle erkek/kadın/çocuk da olabilir."[10] Böyle örneklemesinin nedeni de bu imlemlerin "akılcı" ve "gerçek" öğelere tekabül etmemesi, yaratım yolu ile ortaya koyulmasıdır. Toplumun bu imler üzerinden kurulduğunu ve yükseldiğini belirtir.

> "Ayrıca her toplum, doğal dünyaya, içinde yaşadığı evrene ilişkin bir imaj tanımlar ve geliştir ve bunu yaparken, her seferinde, o imajı; içinde şüphesiz toplumun yaşamı için önemli nesneler ve doğal varlıkların, ama aynı zamanda da bizatihi o topluluğun ve son olarak da belli

[8] Castoriadis, 1997, 244.
[9] Age, 226.
[10] Cornelius Castoriadis, **Dünyaya, İnsana ve Topluma Dair**, çev. Hülya Tufan, (1993, İstanbul, İletişim), 36.

bir ‘dünya düzeni’nin yerlerini bulacakları, imleyen bir küme haline getirmeye çalışır. Bu imaj, kullanılabilir insan deneyiminin bütününe ilişkin bu az ya da çok yapılandırılmış görüş, her seferinde verili olanın damarları kullanıyor ama onları, bizatihi akılsal değil (ayrıca, pozitif bir akılsal-olmayana da değil) imgesele ilişkin olan imleyenlere göre düzenler ve o imleyenlere bağlar.”[11]

2.1.4. Kurum ve İşlevsellik

Kurumun “imgesel”in “değişken oranlar ve ilişkilerle bir araya geldikleri” bir bileşeni daha vardır, o da işlevselliktir. Kurum hakkındaki bu en “genel-geçer görüşü” Castoriadis “ekonomik-işlevsel (*functional-economic*) görüş” olarak adlandırır. Bu görüşü şöyle özetler; “hem kurumun varoluşunu, hem de özelliklerini (ideal bir biçimde, en ince ayrıntısına kadar) kurumun verili toplumda ve koşulda yerine getirdiği *işlevle*, onun toplumsal yaşamın *bütünsel ekonomisi* içindeki rolü ile açıklamak isteyen görüştür.”[12] Castoriadis bu bakışı eleştirir. Bu görüşü, kurumların bu işlevlerini yerine getirmekteki yetersizliği, “üst yapıya oranla edilgenlikleri, ataletleri ve gecikmeleri” yüzünden eleştiren Marx’ın perspektifini de sorunlu bulur; bu bakış açısından kurumların “sömüren sınıfın tahakküm ihtiyaçları”yla ilişkisinin pek seçilemediğini belirtir. Castoriadis, işlevselci görüşe, kurumların, hayatın temel gereksinimlerini karşıladığı ve onlar olmadan toplumun tasavvur edilemeyeceği olgusuna dikkat çektiği için de karşı çıkmaz. Sorun kurumların salt işlevselliğe indirgenmesi ve bu yolla kavranmasıdır.

“Bizim buradaki bakış açımızdan, bu işlevselliğin renginin, ‘nedenselci’ mi yoksa ‘erekçi’ mi olduğu pek önemli değildir, varsayılan kurumun doğuş ve varlığını sürdürme süreci de öyle. İsterlerse, böylesi bir işlevin yerine getirilmesinin gerekliliğini anlayıp bilinçli bir şekilde uygun bir kurum yarattığını ya da böylesi bir işlevin yerine getirilmesine ihtiyaç duyan toplumun eskiden beri orda bulunan bir şeyi ele geçirip ona bu işlevi yüklediğini, ya da Tanrı’nın, aklın veya tarihin mantığının, toplumun ve bunlara tekabül eden kurumları örgütlediği ve örgütlediğinin de sürdürdüğünü söylesinler –vurgulanan tek ve hep aynı şeydir: işlevsellik, genel düzlemde yöntemler ve ereklerin ya da nedenler ve sonuçların birbirini eksiksiz izlemesi, kurumun özellikleriyle ele alınan toplumun ‘gerçek’ ihtiyaçları arasındaki kesin denklik, yani kısaca ‘gerçek olan’la ‘akılsal-işlevsel olan’ arasındaki bütünsel ve kesintisiz dolaşımdır.”[13]

[11] Castoriadis, 1997, 265.
[12] Age, 204
[13] Age, 204-205.

Burada yine yukarıda tartışılan yabancılaşma sorunu ile bağlantılı bir itiraz karşımıza çıkıyor. İşlevselci görüş, kurumu, temel argümanını toplumsal ihtiyacı tanımlamak ve bu "ihtiyaç"lara cevap vermek üzerinden tanımlar. Bunu yapmak için de bu ihtiyacın belirlendiği bir toplumsal gerçeklik kurgusuna ihtiyaç duyacaktır. Castoriadis'e göre insan için böyle verili bir gerçeklik yoktur. Toplum bir dizi işlevin yerine getirildiği taktirde varlığını sürdürebilir ama buna indirgenemez; "sorunları ile başa çıkma biçimleri de kendisine değişmez biçimde doğa tarafından tebliğ edilmemiştir, kendisine hem ihtiyaçlarını yeni karşılama biçimleri, hem de yeni ihtiyaçlar icat eder ve tanımlar."[14]

Searle ise, farklı bir pozisyondan, "kurumsal olgular" ve işlevsellik ilişkisini "failsiz işlevler" (*nonagentive functions*) ve "failli işlevler" (*agentive functions*) diye adlandırdığı iki kavram aracılığı tartışır. Bu kavramlar arkalarındaki "kolektif niyet" (*collective intentionality*) aracılığı ile "bir işlev yüklenmesi için inşa edilen" ve pratik ve estetik bir işlev yüklenmiş olarak ayrışırlar. "Failsiz işlevler" olarak tanımlananlar, daha çok doğal yollardan meydana gelmiş, varlığı insan yapımı olmayan olgulara işlev yüklenmesi ile meydana gelirler. Searle bunların belli bir "nedensel" ve "işlevsel" bakış açısı ile doğaya yüklenmiş olduğunu söyler. Doğaya yüklediğimiz bu işlevsellik ve nedensellik, toplumsal olarak öncelik atfedilen değerlere göre farklılık gösterir. Toplumsal olarak, biyolojide, yaşamı ve hayatta kalmayı öne çıkardığımız zaman, mesela; "kalbin işlevi vücuda kan pompalamaktır" deriz. Bunu yaparken belli bir bakış açısından bir organa işlev yüklemiş oluruz. İnsanın, mesela kesip bir takım nesneler üreterek işlevselleştirmesinden önce, belli bir işlevi olmayan bir ağacı düşünelim. "Failli işlevler" ise, insan tarafından özellikle pratik çıkarları karşılamak amacıyla yaratılmış şeyler için kullanılır. Örneğin, bir sandalye, bir kalem ya da yağlıboya ile yapılmış bir tablo. Ama bu işlevler sabit ve "nesnenin nedensel ilişkilerine ek olarak içkin değildir. Fakat kalbe işlev atfedilmesinin aksine bu durumlara işlev atfedilmesi, bu nesnelere *niyetli olarak koyduğumuz kullanıma* atıfta bulunur."[15]

> "Bizi, birlikte bankın üzerine oturmamız ya da yumruklaşmamamız gibi basit sosyal olgulardan para, mülkiyet ve evlilik gibi kurumsal olgulara getiren radikal dönüşüm; kaldıraçlar, banklar ya da taksilerin aksine, sadece sahip oldukları fiziksel yapıları nedeniyle bu işlevleri yerine

[14] Age, 206.
[15] John Searle, **Toplumsal Gerşekliğin İnşası**, çev. Muhittin Macit, Ferruh Özpilavcı (2005, İstanbul, Litera Yayıncılık) 38.

getiremeyen varlıklara kolektif niyetlilik yoluyla işlev yüklenmesidir. Banknot örneğindeki gibi bazı durumlarda bu, yapının sadece ilintisel olarak işlevle ilişkili olması sebebi iken, örneğin ehliyetli şoförlük gibi diğer durumlarda, yetki verilmedikçe insanlara, şoförlük işlevini yerine getirme izni vermememiz sebebiyledir."[16]

Searle buradan yola çıkarak "failli işlevler" olgusuna ek olarak "statü işlevleri" diye bir alt kategori ekler ve bunu "kurumsal olgu"ların yaratılmasındaki anahtar öge olarak belirler. Bunu birtakım durumlar üzerinden örneklendirir. Bunlardan biri sınır olgusudur. Bu olguyu geçirdiği evrimle birlikte düşünürsek; sınır ilk önce bir duvardan ibaret olan fiziksel bir engel iken şimdi bu duvarın yıprandığını, yıkıldığını ve ondan geriye sadece bir taş parçasının kaldığını hayal edelim. Bu kalan son taş artık orada daha önce çizilmiş ve inşa edilmiş duvarın yerine getirdiği işlevi fiziksel olarak getiremez ise bile ona yüklenmiş sembolik işlevi sayesinde bunu yerine getirebilirler. O taş parçasına yüklenmiş bir statü, fiziksel işlevin yerini alabilir. Bir diğer örnek para olgusudur. Daha önce değiş tokuş aracı olarak kullanabilen, kendisi de fiziksel olarak değerli bir maden olan altın ya da gümüş yerine, devletin ona yüklediği ve kolektif olarak da kabul gören bir statü sayesinde aynı işlevi yerine getirecek bir takım kağıtların geçmesi de bu kategoriyi açıklayacak başka bir örnektir. Statü işlevi yükleme ile failli olguların oluşumu arasındaki fark ise; mesela faillide bir işlev, yüklendiği nesnelerin fiziksel sınırları ile belirlenirken, statü yüklediğimiz nesnelerin sınırı, kolektif kabulün ortaya çıkardığı sınırlama ile belirlenir.

Searle, yukarıda da kısaca özetlenmeye çalışıldığı gibi, kurumun, "kaba ve toplumsal olgular"dan "kurucu kural (X, C'de Y olarak değerlendirilir)" yolu ile "kurumsal olgular" üreten yapılar olduğunu söyler.[17] Yani kurumların işlevselliği, "kurumsal olgular" yaratılmasını olanaklı kılmasından ileri gelir. Bunun da "kolektif niyetlilik"in belli bir nedensel ve işlevsel bakışa göre değişebilecek yönüne bağlı olarak belirlendiğin altını çizer. Ama, Castoriadis'in de işaret ettiği işlevin ve ihtiyacın tanımlanmasındaki "nedensellik" ve gerçeklik ilişkisi sorunsalını doğrudan ele almaz. Bunu "biyolojik olarak ilkel bir görüngü" olarak koyduğu kolektif niyetlilik yetisine bağlar. [18]

[16] Age, 63.
[17] Age, 145.
[18] Age, 43.

Kurum teorisi üzerine çalışan iki önemli kuramcı Castoriadis ve Searle'den yola çıkarak "kurum" olgusunun anlatıldığı bu bölümde iki önemli hat beliriyor: Kurumlaştıran toplum ve kurumlaşmış toplum. Bunlarda ilki, kurumların, toplumların var olan eylemlerinin bir sonucu ve bu öz eylemliliklerin de kurumların kurucu öğesi olduğunu savunan görüştür. Bir diğeri ise, kurumların bu eylemliliğin içinden çıkmasına rağmen bu olgulardan kopan ve ondan özerkleşen ve toplumu yeniden kurduğunu söyleyen görüştür. Bu iki bakış da bir toplum ve kurum çatışmasını ya da karşılıklığını varsayar. Bunu Castoriadis şöyle anlatıyor:

> "Toplumsal-tarihsel, anonim olan kolektif, verili her toplumsal oluşumu dolduran ama aynı zamanda da sarmalayan, her toplumu ötekilerin arasına sokan ve onların tümünü, içinde belli bir biçimde artık orada olmayanların, artık başka yerde olanların ve hatta doğacak olanların mevcut oldukları bir sürekliliğin içinde kaydeden 'kişisel olmayan-insani'dir (*impersonal-human*). Bir yandan, verili yapılar, maddi olsunlar ya da olmasınlar 'maddileşmiş' kurumlar ve yapılar, öte yandan da, yapılandıran, kuran, maddileştirendir. Kısacası, kurumlaştıran toplum ile kurumlaşmış toplumun, yapılmış tarihle kendi kendini yapmakta olan tarihin birliği ve gerilimidir."[19]

2.2. Doğadan Topluma, Toplumdan Kurumlara

2.2.1. Kurumların Kökeni Üzerine Tartışmalar

Antropoloji ve sosyoloji alanında yapılan kurum olgusunun kökenine dair tartışmalar, çoğu zaman toplum, devlet, dil, aile ve para gibi belli kurumsal yapıların kökenine dair tartışmalarla birlikte yapılır. Bu tartışmalar bazen, bazı kurumlara sahip olmayan bir takım toplumları incelemek yoluyla varolan kurumlar için bir "öz" inşaa etmek, bazen varolan kurumların işlevlerini ve geçirdikleri dönüşümü incelemek, bazen de toplumları bir arada tutan yapıları ortaya çıkarmak gibi amaçlar taşıyor. Fakat, böyle bir çalışma yapan çoğu araştırmacının birleştikleri yer, kurumların içinde yaşanılan topluma verili olduğu için, kökene dair her tartışmanın eksik ve sorunlu olabileceğine ilişkin ortak kanıdır.

Fransız sosyolog Émile Durkheim (1858-1917), bu zorluğu şöyle açıklıyor;

> "Ama öncelikle toplumsal kurumların büyük bir bölümü bize önceki kuşaklar tarafından hazır olarak bırakılmışlardır; onların oluşumunda hiçbir payımız olmadığı ve dolayısıyla onları

[19] Castoriadis, 1997, 191-192.

doğuran nedenleri kendi kendimize sorular sorarak açığa çıkaramayız. Üstelik, onların doğumuna katkımız olduğu zaman bile, hareketlerimizi belirleyen gerçek nedenleri ve eylemlerimizin doğasını, en karışık hatta çoğu zaman en eksik biçimde, ancak kestirebiliriz."[20]

Durkheim, kökenlerin bilinmezliğini vurgularken, bir taraftan da kurumların kökenleri ile eylemlerimizin doğası arasında bir ilişki kurar. Kurumların, ancak eksik olarak kestirebileceğimiz insan eyleminin doğasının bir sonucu olduğunu ima eder. Çoğu araştırmacı ve felsefeci de, kurumların kökenini insan doğası tartışmaları ile birlikte ele alır.

Bu felsefecilerin en çok referans gösterileni İngiliz felsefeci Thomas Hobbes (1588-1651)'dur. Hobbes, devletlerin biçim ve içeriği üzerine yazdığı ünlü yapıtı *Levithan*'da güçlü bir devletin, bütün kurumların varlığı için zorunlu olduğunu vurgularken insan doğasına vurgu yapar. Hobbes'a göre insan, doğası gereği kötüdür ve kendi varlığına zarar vermemesi için kurumların varlığı gerekli ve zorunludur.[21] Ünlü ifadesi de bu görüşün yansımasıdır; "homo homini lupus."[22]

Alman siyaset kuramcısı Carl Schmitt (1888-1985) de kurumların ve devletin varlığının kökenini hakkındaki düşüncelerin ve siyasal tasavvurların, insan doğasının iyiliği ve kötülüğüne dair inanış üzerinden şekillediğini belirtir. Söyle yazar; "Belirleyici olan, tüm siyasal düşüncelerin esas aldığı insana ilişkin sorunlu ya da sorunsuz tahayyül, insanın 'tehlikeli' ya da riskli bir varlık olup olmadığı sorusuna verilen cevaptır."[23] Schmitt bütün siyasal teorileri ve devlet anlayışının bu ayrım üzerinden sınıflandırabileceğine inanır ve siyasal üzerine olan düşüncesini bu ayrım üzerinde inşaa eder. Anarşist, liberal ve otoriter devlet anlayışlarını bu ayrım üzerinden ele alır. Anarşist düşüncenin, devletler ve kurumlara karşı çıkmasının altında yatanın insan doğasın iyi olduğuna dair inanç olduğunu; liberal düşüncenin ise, devletin varlığının "iyi" varsayılan toplumun hizmetine koşulması gerektiği düşüncesinde varsayılanın, yine insan doğasına yapılan atıfta temellendiğini savunur.

Schmitt liberal düşüncedeki bu kabulü, düşünceleriyle Amerikan Bağımsızlık Savaşı'nı ve Fransız Devrimi'ni etkilemiş İngiliz asıllı ABD'li siyaset adamı Thomas Paine (1737-1809) ve Fransız yazar ve Fransız Devrimi'nin önderlerinden

[20] Emile Durkheim, **Sosyolojik Yöntemin Kuralları**, çev. Cemal Bali Akal, (Ankara, Dost, 2010): 16.
[21] Thomas Hobbes, **Levithan**, çev. Semih Lim, (İstanbul, YKY, 1993).
[22] İnsan insanın kurdudur.
[23] Carl Schmitt, **Siyasal Kavramı**, çev.Ece Göztepe, (İstanbul, Metis, 2005): 79.

François-Noël Babeuf (1760-1797)'un düşüncelerine atıf yaparak göstermeye çalışır. Paine, "Toplum (*society*), mantıklı bir biçimde düzenlenmiş ihtiyaçlarımızın, hükümet (*government*) ise kötü alışkanlıklarımızn sonucudur" ve Babeuf, "insanın iyi olduğunu ve hükümdarın bozulabilir olduğunu varsaymayan hiçbir kurum... kabul edilemez" derken iyi bir toplum tasavvurunu bilinçsizce hesaba kattığını belirtir.[24]

Ama Schmitt insan doğasının "iyi" olduğuna dair yapılan bu tespitleri siyasal karşıtı olarak kabul eder. Schmitt'e göre siyasal, "kötü" olan bir insan doğası üzerine kurulur. Liberal düşünce iyi olan bir insan varsayarak siyasal alanın içindeki çekişmeci ve çatışmacı yapıyı inkar ederek nötrleştirir. Siyasal alanın bir hasımlar sistemi olduğu ve belli karşıtlıklar üzerine kurulduğunu belirterek liberal düşünceyi eleştirir ve şöyle yazar; "Her ne kadar tuhaf görünse ve insanları tedirgin etse de, yukarıda söylenenler hakkında yapılacak saptama, bütün gerçek siyasal teoriler insanı 'kötü' varsaydığı, her koşulda sorunlu, 'tehlikeli' ve dinamik bir varlık olarak kabul ettiğidir."[25]

Schmitt, insan doğasında "kötü" olanı, kendisinden önceki düşünürlerin tespitlerinden de haraketle "içgüdüler" ile hareket etme hali olarak tanımlar. "Sonuçta bu düzen içinde eylemde bulun özneler de tıpkı fabllarda içgüdüleri (açlık, açgözlülük, korku, kıskançlık) tarafından yönlendirilen hayvanlar gibi 'kötü'dürler."[26] Schmitt, içgüdüleri ile hareket eden hayvanlar dünyasından insanların dünyasına geçişte doğadan topluma geçişin izdüşümünü bulur.

İçgüdü, David Hume ve onun düşüncesinden haraketle Fransız felsefeci Gilles Deleuze'ün (1925-1995) de kurumları anlamak için başvurduğu bir kavramdır. Deleuze'e göre içgüdüler de tıpkı kurumlar gibi bir eğilimin doyurmak için örgütleniştir. Evlilik kurumunun cinselliği, mülkiyet kurumunun da açgözlülüğü doyurduğu gibi. Deleuze söyle yazar:

> "İçgüdü olarak adlandırdığımız şey de kurum olarak adlandırdığımız şey de aslında doyum yollarına işaret eder. Bazen organizma, dış uyaranlara doğası gereği tepki vererek, eğilimlerini (drive) ve gereksinimlerini doyuracak dış unsurları dış dünyadan çıkarır; bu unsurlar farklı hayvanlar için türsel dünyalar oluştururlar. Bazen özne, bu eğilimleri ile dış ortam arasında özgün bir dünya kurarak, organizmayı doğadan kurtarıp onu başka bir şeye tabi kılan ve

[24] Age, 81.
[25] Age, 81.
[26] Age, 79.

> eğilimi dönüştürerek onu yeni bir ortama dahil eden yapay doyum araçları geliştirir; paranız olması koşuluyla paranın açlıktan kurtardığı ve evliliğin başka görevler dayatarak bir eş arama sorununu çözdüğü doğrudur. Yani her bireysel deneyim, *a priori* olarak, deneyimin içinde yaşadığı bir ortamın, türsel ya da kurumsal bir ortamın önceden varoluşunu gerektirir. İçgüdü ve kurum olanaklı bir doyumun örgütlenmiş iki biçimidir"[27]

Deleuze'e göre kurumlar, içgüdüden kaynaklanan eğilimlerin tatmini için bir "eylem modeli ve önceden belirlenmiş bir mümkün tatminler sistemidir."[28] Ama kurumun sadece eğilimle açıklanamayacağını da vurgular. Kurumun bu eğilimi tatmin ederken aynı zamanda bu eğilimi zapt ettiğini de söyler ve şöyle devam eder; "İşte size *bir* evlilik biçimi, *bir* mülkiyet biçimi. Neden *bu* sistem ve *bu* biçim? Bunlardan başka binlercesi mümkün; başka çağlarda başka ülkelerde var. İçgüdü ve kurum arasındaki fark budur: bir eğilimin tatmin edildiği araçlar eğilimin kendisi ya da türe özgü özellikler tarafından belirlenmemişse bu, kurumdur."[29]

Deleuze kurum ve içgüdü arasındaki bu ilişki ve ayrımı daha da ileriye götürerek nihayete erdirir. Bunu yaparken de insanın doğadan kopuşuna ve hayvansal içgüdü ile arasına koyduğu mesafeye atıf yapar.

> "Her kurum, istemeden oluşan yapıları ile bile bedenimize bir modeller dizisi dayatır ve zekamıza bir bilgi, bir proje ve öngörü olanağı kazandırır. Şu sonuca varıyoruz: insanın içgüdüleri yoktur, o kurumlar oluşturur. İnsan türden sıyrılmakta olan bir hayvandır. Ayrıca içgüdü hayvanın acil gereksinimlerini, kurum insanın beklentilerini karşılar: açlık acil gereksinimi insanda ekmeğini kazanma talebi haline gelir."[30]

Deluze, burada toplumsal kurumlardan söz ediyor. Devlet yönetimin kurumları ise işlevsel toplumsal yasalar oluşturmakla ilgilidir. Deleuze, kurum ve kural arasındaki ilişkideki sorunu da öncelik-sonralık sorunsalı içinde açıklamaya çalışır. Deleuze göre toplumun özü yasa değil kurumdur. "Yasa toplumsal olarak ilk değildir; sınırladığı bir kurumu varsayar; aynı şekilde, yasa koyucu da öncelikle yasalar koyan değil kurumlar kuran kişilerdir."[31]

---

[27] Gilles Deleuze**,** "İçgüdüler ve Kurumlar", **Issız Ada ve Diğer Metinler: Metinler ve Söyleşiler 1953 - 1974),** Yayına Hazırlayan: David Lapoujade çev. Ferhat Taylan, Hakan Yücefer, (İstanbul, Bağlam, 2009): 31.
[28] Gilles Deleuze, **Ampirizim ve Öznellik,** çev. Ece Erbay, (İstanbul, Norgunk, 2008): 38.
[29] Age, 38.
[30] Deleuze, 2009, 34.
[31] Deleuze, 2008, 37.

2.2.2. Toplumsal Kurumlar

Toplumsal kurumların tanımı, hem sosyolojik hem de felsefi olarak net olmamakla birlikte, çoğu zaman devlet, aile, üniversite, hastane ve dil gibi karmaşık toplumsal biçimlerin ve eylemlerin bir temsili olarak ortaya çıkan yapılar düşünülerek yapılır.

Durkheim, kurumu sosyolojinin temel meselesi olarak konumlar. "Topluluk tarafından kurulan bütün inançlar ve bütün davranış biçimleri, *kurum* diye adlandırılabilir; o zaman sosyoloji de söyle tanımlanabilir: Kurumlara, onların doğuşuna ve işlemelerine ilişkin bilim."[32] "Kurumlar tanım gereği sosyal hayatın en dayanıklı ve kalıcı özellikleridir"[33] der Anthony Giddens. Jonathan Turner göre ise kurumlar:

> "Konumların, rollerin, biçimlerin de değerlerin karmaşasının ikamet ettiği sosyal yapının belli bir türü ve verili olan çevre içinde, kişisel olarak yeniden üretilen ve canlı sosyal yapılarını destekleyen, kaynakların sürdürülebilmesi ve hayatın üretilmesindeki temel sorunlarla ilişkili olarak insan etkinliği için göreli olarak kalıcı modeller organize ederler."[34]

Hem Turner hem de Giddens, benzer şekilde kurumların diğer toplumsal örgütlenmelerden farklı olarak sosyal yapı içinde kalıcı olan, tolumdaki bireylerce kabul görerek paylaşılan ve bireyler tafından yeniden üretilen modellere ve yapılara gönderme yapar. Bunlar, örneğin toplumsal hayatta belli bir görevi üstlenmiş ve organize olmuş üniversite gibi bir eğitim kurumu da olabilir, birlikte yaşamanın kurumsallaşmış biçimi olarak aile de olabilir.

Ama şu ayrımı tekrar vurgulamak önemli görünüyor; kurumlar karşımıza sık sık bir örgüt (*organization*) olarak ortaya çıksa da –hatta bazen örgüt sistemleri- bütün toplumsal örgütler, kurum olarak kabul edilmezler. Bütün kurumlar da bir örgüt değildir. Örneğin dil bir kurum olmasına rağmen bir örgüt değildir.

Seumas Miller *The Moral Foundations of Social Institutions* başlıklı pek çok açıdan toplumsal kurumlar meselesini ele aldığı kitabında "dil"in bir kurum olarak özel durumuna da vurgu yapar:

---

[32] Emile Durkheim, 24.
[33] Anthony Giddens**, The Constitution of Society Outline of the Theory of Structuration**, (1984, Polity Press, Cambridge, in association with Basil Blackwell. Oxford), 24.
[34] Jonathan Turner , **The Institutional Order,** (1997, New York: Longman), 6.

"Burada başlıca ilgimiz, -örgütlerden veya örgütsel sistemlerden, meta-kurumlarını da içeren- toplumsal kurumlardır. Ama şunu da vurgulamak gerekir ki; dil kurumları diğer tür kurumlardan daha temel olarak, diğer kurumlar tarafından önceden varsayıldığından veya onların kurucu bir parçası olduğundan dolayı çoğunlukla sadece basitçe bir kurum olarak görünmezler."[35]

2.2.2.1. Kurucu bir Kurum Olarak Dil

Daha önce belirtildiği gibi, dil olgusunun diğer kurumlar için kurucu bir niteliğe sahip olduğu ve diğer kurumların varolması için ilksel olarak varsayılması gerekliliği, toplumsal kurum meselesi üzerinde düşünen kuramcılarının sıklıkla vurgu yaptığı bir durumdur. Ama dilin bu kurucu niteliğinden bahsetmeden önce, dilin bir kurum olarak nasıl anlaşıldığına kısaca değinmek gerekir.

Dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure'ün yaptığı ayrım, dil üzerine düşünen teorisyenler için hesaba katılan önemli bir olgu olmuştur. Saussure, Amerikalı dilbilimci W.D. Whitney'in yaptığı "dil toplumsal bir kurumdur"[36] önermesini ileriye taşır ve "dil" (*langage*) olgusunu iki temel kavram etrafında ele alır. Bunlardan ilkini dilbilimsel sistemin genel kural ve kodlarına gönderme yapan, bir dili öğrenirken neyi nasıl söyleyeceğimizi düzenleyen soyut kurallar sistemi olan "*langue*" (dil sistemi ya da dil) olarak adlandırır. İkinci kavram ise "dil (*langue)*" in çizdiği kurallar sisteminin içinde gerçekleşen edimleri kapsar.[37] Saussure'ün "*Parole* (söz)" olarak adlandırdığı bu edimlerin, bireysel olarak bu dilin kullancıları tarafından icra edilme eylemine gönderme yapar. Chomsky de aynı ayrımı farkı kavramlarla yapar. Kişinin sahip olduğu ve toplumsal olarak paylaşılan dil bilgisini "*competence*" olarak, bu bilginin icra edilmesini de "*performance*" olarak adlandırır.[38] Bu ayrım dilin bireysel ve sosyal boyutu üzerinden de okunabilir. Dil (*langue* ya da *competence*) verili olan toplumsal bir kurum iken, söz (*parole* ya da *performance*) bireysel bir edim olarak anlamlandırılır.

Saussure de, Chomsky de dilin kurumsallaşmasının bu iki etkenin karşılıklı etkileşiminin bir sonucu olarak ortaya çıktığı konusunda hemfikirdirler. Dil, bu

---

[35] Seumas Miller, **The Moral Foundations of Social Institutions**, (New York, Cambridge University Press, 2010), 24.
[36] Whitney, **The Principles and The Life of Language,** aktaran Ferdinand De Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri,** çev. Berke Vardar, (1985, Ankara: Birey ve Toplum).
[37] *Ferdinand De Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri,** çev. Berke Vardar, (1985, Ankara: Birey ve* Toplum).
[38] Noam Chomsky, **Aspects of the Theory of Syntax,** (1965, Cambridge, MA: MIT Press): 4.

bakış açısından, toplumsal olarak kabul ettiğimiz ve söz (*parole*) aracılığı ile icra ettiğimiz, oluşumunda hiçbir katkımızın olmadığı, doğduğumuz anda kendimizi içinde bulduğumuz *ilksel* bir iletişim aracı ve bir soyutlama olarak karşımıza çıkıyor.

Castoriadis ise dilin bu yapısını incelereken "*legein*" diye bir kavramdan söz eder. "*Legein*", "*logos*" kavramının da türediği eski Yunancada "konuşmak" ve "söylemek" anlamına gelen bir fiil. Castoriadis, bu kavramı kendi kurum teorisi içinde daha da geliştirerek "ayırt etmek-seçmek-ortaya koymak-bir araya getirmek-hesaplamak" anlamına gelebilecek boyutunu da göz önüne alarak "*legein*"in, "toplumsal temsil etme/söyleme'nin kümelenmiş-kümelendirilmiş (*ensemblist-ensemblizing*) boyutu"[39] olan bir kod olarak değerlendir. Dilin bir kod olma koşulunu da "*legein*"in bu kümelendirme işlevine bağlar. Toplum, Castoriadis'e göre dilini bu kümelendirme işlevi sayesinde kurar ve kurumlaştırır.

> "Dil daima zorunlu olarak koddur da; her zaman terimleri (kümelendirici öğeler) oluşturur ve terimler arasında da genel olarak tek anlamlı (kümelendirici ya da kümelenmiş) ilişkiler kurar; tekanlamlaştırıcı (univocal) ve özdeşleştirici (identitary) bir boyutu her zaman içerir ve kurumlaştırır/kurar. Ancak özdeşleştirici bir boyutu kurumlaştırarak/kurarak kendini de böyle bir boyut içinde kurumlaştırarak/kurarak var olabilir. Dil, kod olarak, aynı zamanda, kümelendirici ya da kümelenmiş küme ve ilişkiler sistemi olarak da kurumlaşır."[40]

John Searle de, kurumları anlamak için önem verdiği kurumsal olguların, dil formları olmaksızın var olamayacaklarını savunurken, dilin kurumlar için kurucu ve *ilksel* niteliğine vurgu yapıyor: "Bu bağlamda, dil kurumu, diğer kurumlar karşısında mantıksal önceliğe sahiptir. Yani dil, diğer bütün kurumların kendisine gereksinim duyduğu, ancak kendisinin başka bir kuruma gereksinim duymadığı *tek* kurumdur: Para ve evlilik olmadan da bir dile sahip olabilirsiniz, fakat tersi söz konusu olamaz."[41]

Ama şunu vurgulamak gerekir ki; Searle'in kurumsal olguların dile gereksimini ifade ederken demek istediği İngilizce, Fransızca, Türkçe gibi tam gelişmiş bir dile gereksim değil, dildeki "*işaret, temsil ve sembolize"* eden simgesel araçların varlığının gereksinimidir. Searle söyle devam eder:

---

[39] Cornelius Castoriadis, **Toplum, İmgeleminde Kendini Nasıl Kurar?: Cilt 2 Toplumsal İmgelem ve Kurum**, çev. Işık Ergüden, (2011, İstanbul, İletişim,):126.
[40] Age, 127.
[41] Searle, 2005, 84.

> "Dilin kurumsal olguların kısmi kurucusu olduğuna dair iddiam, kurumsal olguların esas olarak bazı sembolik öğeler içermesi demektir. Bu durumdaki (buradaki) 'sembolik' şu anlama gelir: ortada kelimeler, semboler ya da başka uzlaşma araçları vardır ki bunlar, *herkesin anlayabileceği şekilde* bir şeyi kasteder, bir şeyi ifade eder, bir şeyi kendisinin ötesinde temsil ve sembolize ederler."[42]

Searle, kurumsal olguların dil olmadan var olamayacağını belirtir. Daha önce de değinildiği gibi kurumsal olguların yaratılması için gerekli olan kurucu kuraldaki (X C'de Y olarak değerlendirilir) X elemanı kendisinde olmayan bir işlevi birtakım semboller aracılığı ile üstlenir. Bu bazen bir nesne yoluyla olabileceği gibi çoğu zaman kelimeler yolu ile olur. Mesela bir kişiye başbakan demek için statü yüklenmiş dilsel bir ifadeye ihtiyaç vardır. Bu da "başbakan" terimidir. Bu terim ona bir statü yüklemesini gerektirir. Aksi halde bu kelimenin hiçbir değeri yoktur. Bu yüklenilmiş statünün de bir kişiye yüklenmesi sonucunda "X bir başbakandır" gibi kurumsal bir olgu varlık kazanır. "Bu bir elmadır" derken ifade ettiğimizden farklı olarak -çünkü bir dil olmadan da elma varlığını sürdürebilir- "X bir başbakandır" gibi kurumsal olgular dile bağımlıdır.

Searle'e göre, dilin diğer kurumlara göre *ilksel* olması başlangıçta bir kısır döngü gibi görünür. Yani, "diğer kurumların varolmasının bir kurucu öğesi için zorunlu olan dil, bir kurum olan dilin kendisinin de bir dile ihtiyaç duymasını gerektirmez mi?" diye sorulabilceğini belirtir. Bu soruya -net olmamakla birlikte- dilin kendinden referanslı bir yapıya sahip olduğunu belirterek şu cevabı verir:

> "Bilmecemizin cevabı, dilin kurumsal olguları tanımlamak için bütünüyle kendinden referaslı bir kategori olarak tasarlandığını görmektir. Bir çocuk, kendisinin ya da başkalarının ağzından çıkıp bir şeyi temsil eden, anlamlandıran ya da simgeleyen sesleri kullanmasını öğrendiği bir kültür içinde büyür. Dilin dil olmak için bir dile gereksinimi yoktur, çünkü 'o zaten bir dildir' dediğimde kastettiğim buydu." [43]

[42] Age, 85.
[43] Age, 99.

2.2.2.2. Siyasal ve Ekonomik Kurumlar

Dil olgusunun kurucu niteliğine rağmen, gündelik hayatta kurum olgusu ile karşılaşmamız siyasal ve ekonomik kurumlar üzerinden olur. Örgütler ve örgütler sistemleri olarak karşımıza çıkan bu kurumlar, toplumsal yaşamın düzenlenmesinden ekonomik ilişkilerin yönetilmesine kadar hayatın her alanında karşımıza çıkan, işlevselliğin ön planda olduğu yapılardır. Bu kurumlar, kökensel ve işlevsel açıdan birbirleri ile farklılıklar göstermekle birlikte, tarihsel açıdan ele alındıklarında birbiri ile çoğu zaman iç içe geçmiş bir görünüm de sergiler.

Siyasal kurumlar, siyasal hayatın sistematik olarak düşünülmeye başlandığı antik zamanlardan beri, basitçe, daha iyi bir hayat sürdürmek için bireysel davranışları düzenlemek ve yönetmek, değişken ve kararsız insan davranışlarını ortak bir amaca doğru yönlendimek işlevini üstlendiğinden, siyasetin temel konusu olmuşlardır.[44] Thomas Hobbes, insanlığı kendi kötü doğasından korumak için güçlü kurumların ihtiyacından bahseder.[45] John Locke, kamu kurumlarını daha sözleşmeci (*contractarian*) ve demokratik yapıya doğru geliştirme çalışır.[46] Montesquieu da siyasal yapıdaki denge ihtiyacından ve kurumların güçler ayrılığı ilkesinden bahseder. B. Guy Peters'a göre; "bütün bu büyük felsefecilerdeki siyasal düşünce, kurumların tasarımında ve incelenmesinde temellenir."[47] Buradan yola çıkarak siyasetin temel meselesinin, siyasal kurumların düzenlenmesi ve işlevlerinin yerine getirilmesinin denetlenmesi üzerine odaklandığı söylenebilir. Siyasal kurumlara, kurucu ve meşruiyet sağlayıcı bir mega-kurum olan devlet, siyasal partiler, düzenleyici ve yürütücü kurumlar, denetleyici ve cezalandırıcı hukuk kurumları gibi kurumlar örnek gösterilebilir.

Bu kurumlardan en önemlisi şüphesiz ki devlet kurumudur. Devletin, yaşadığı dönem içerisindeki siyasi ve kurum boyutunu ele elan en kapsamlı tanımını Max Weber yapar:

> "Egemenlik için örgütlenmiş bir kuruluş (*verband*), sınırları belli coğrafi bir alan içinde idari yürütme memurlarınca fiziksel bir zorlama ya da tehdit altında sürekli olarak güvenceye alınmışsa, 'siyasi' olarak adlandırılır. Kuralların uygulanmasında, idari yürütme memurların

[44] Guy B. Peters, **Institutional Theory in Political Science**, **The "New Institutionalism"**, (London and New York, Pinter, 1999): 3.
[45] Hobbes, 1993.
[46] John Locke, **Hükümet Üzerine İkinci İnceleme,** çev. Fahri Bakırcı, (2004, İstanbul, Ebabil)
[47] Peters, 3.

meşru olarak fiziksel güç kullanma tekeline sahip olduğu kurumlaşmış nitelikteki sürekli siyasi birlik 'devlet' olarak adlandırılır."[48]

Weber'in bu tanımında üç önemli noktayı vurgulamak gerekir. Devletin bir kurum olarak ortaya çıkması için onun "sınırları belli bir coğrafyada hüküm süren", "kurumsallaşmış" ve "sürekli" olması gerektir. Weber'in kurum (*anstalt*) anlayışında kurumsallaşma demek "rasyonel olarak oluşturulmuş kurallara sahip"[49]olmakla ilgilidir. Weber'in tasavvurunda siyasal kurumlar; belirli rollerin, kanunların, aktörlerin ve davranışların rasyonel olarak düzenlendiği, kapalı bir alanda işleyen, piramit şeklinde yapılandırılmış "zorunlu birlikteliklerdir". Bu "zorunlu birlik" oluşu, kurumları diğer kuruluşlardan (*verband*) ayıran en belirleyici etkendir. Bu aynı zamanda katı bir biçimde tanımlanmış bir içerisi ve dışarısını varsayar ve bunun üzerinden geçerlilik kazanır.

Weber'in politik kurumları, keskin olarak sınırları çizilmiş ve bölümlere ayrılmış bir toplumsal yaşamın işleyişinin idealize edilmiş bir modelini imler. Bu model askeri bir modeldir ve Weber'in yaşadığı döneminin hakim örgütlenme biçimini de içine alan bir alanda geçerlilik kazanır. Günümüz bağlamında ele aldığımızda Weber'in siyasal kurumları geçerliliğini 19. yüzyıldaki kadar koruduğunu söyleyemeyiz.

Buna rağmen, Weber'in "*astalt*" kavramı Niklas Luhmann tarafından yeniden ele alınır[50] ve sosyal kurumları anlamak için bu içleme/dışlama olgusu öne çıkarılarak bir sistem teorisi oluşturmaya çalışır. Toshiki Sato şöyle yazar:

"Luhmann bir sistemin sınırlarını bir kurumun sınırları olarak yeniden tanımlar. Sistemin sınırları, nedensellik tarafından değil, Max Weber'in *Anstalt* kavramının işaret ettiği gibi sosyal kurumun iç/dış sınırı tarafından belirlenmiştir. *Anstalt*, dışarıdan farklılaşmış, coğrafi uzam (modern devlet gibi) ya da üyelik (şirket gibi) gibi bir gösterge (index) üzerinden, kendi alanı içerisindeki belli davranışları düzenleyen, bir grup ya da yapıları ima eder. Bu alan kuruma tekabül eder ve bu nedenle aynı zamanda anlamsal bir sınırdır, anlam nedensel değildir ve bu yüzden de katılımcılar tarafından tanımlanır ve onaylanır."[51]

---

[48] Max Weber, **Bürokrasi ve Otorite,** çev.H. Bahadır Akın, (İstanbul, Adres Yayınları, 2011): 42
[49] Age, 39.
[50] Luhmann N (1970b) **Funktionale Methode und Systemtheorie. Soziologische Aufklärung 1.** (Originally published in Soziale Welt 1964): 1–25.
[51]Toshiki Sato, **Functionalism: Its Axiomatics,**
http://www.sagepub.net/isa/resources/pdf/functionalism.pdf

Bu tanımdan yola çıkarsak siyasal kurumlar, sınırları katı bir şekilde belirlenmiş, işleyişi belli sınırlar içinde geçerli ve katılımcıları tarafından "meşru" olarak kabul edilen ve yeniden üretilen yapılar olarak karşımıza çıkar.

Peki bu siyasal kurumların meşruiyet kaynağı nereden geliyor? Weber "meşruluğun" egemenlik için kurucu bir nosyon olduğunu belirtir ve bunun oluşturma biçimlerinin çeşitliliğinin kaynaklarını tespit etmeye çalışır. "Ancak ileri sürülen meşruluğu türüne bağlı olarak; kabulun biçimi, idari memur grubunun türü ve otoriteyi uygulama yöntemi, köklü değişikler gösterir" [52]diye yazar. Bu meşruluk tezinin şu düşünceler üzerine kurulu olduğunu söyler:

> "1. Rasyonel temeller: Normatif kuralların meşruluğu ve bu yasalara göre egemenlik konumuna getirilenlerin, emir verme hakkı olduğu inancına dayalıdır (yasal otorite).
> 2. Geleneksel temeller. Çok eski zamnlardan beri süregelen geleneklerin kutsallığına ve bu geleneklere göre gücü kullananların meşruluğuna olan yerleşik inancına dayalıdır (geleneksel otorite).
> 3. Karizmatik temeller: Bir bireyin istisna kutsallığına, kahramanlığına, örnek özelliklerine ve onun tarafından açıklana veya emredilen normatif kalıpların ya da emrin kutsallığına olan bağlılığa dayanır (karizmatik otorite)."[53]

Amerikalı Sosyolog Jonathan H. Turner ise siyasal sistemin iki anahtar unsurundan bahsederken günümüzün siyasal kurumlarındaki bu meşruiyet sorununu liderlik ve uyum (*conformity*) olgusu ile ilişkilendirerek açıklar:

> "Bütün siyasal sistemlerin ana unsurları (1) liderlik ve karar verme (2) gücü birleştirmekdir. Liderler bir toplumun diğer üyeleri için karar verme hakkı olan bireylerdir. Liderler için, tavsiye vermekten daha çok yapmaları ve bununla beraber gücün temelini birleştirmeleri (*consolidate*) zorunludur. Onların, karar almak için uyumu (*conformity*) izleme kapasitesine sahip olmaları zorunludur (idari temel); onların, uyumu zorla kabul ettirme yeteneğinin olması zorunludur (zorlayıcı temel); onlar, uyumu esinlemek için inançları ve ideolojiyi kullanmaya muktedir olmak ve meşru görülmek zorundadır (sembolik temel); ve onlar, tasarruflarındaki maddi kaynaklar ile bazı eylemleri cesaretlendirmek veya diğerlerinin cesaretlerini kırmak zorundadır (maddi teşvik temeli). Daha fazla lider bütün güçlerin temelini seferber edebilir, en büyük ise bir toplumun bütün üyeleri için bağlayıcı kararlar almak için onların yeteneği olacak."[54]

---

[52] Weber, 50.
[53] Age, 54.
[54] Jonathan Turner, **Human Institutions: A Theory of Societal Evolution**, (2003, Oxford, Rowman & Littlefield Publishers, Inc.), 77.

Daha önceleri Searle'ün kurumların kabulünün koşullarından bahsederken bahsettiğimiz "kolektif niyet (*collective intentionality*)" kavramı ile birlikte düşündüğümüzde; siyasal kurumların oluşumunda gerekli olan bu niyetliliğin, çoğu durumda "zor kullanmak" yolu ile oluşturulduğu ve bu "zor"un varlığının varsaydığı tehdit aracılığıyla varlığını garantiye aldığı söylenebilir. Bu bakış açısından genel bir tanım yapmak yoluna gidersek; siyasal kurumlar, bir gücün kendi meşruyetini kabul ettirdiği bir alanda –bu bazen zor yoluyla sağlanır, bazen seçim gibi araçlar vasıtasıyla oluşturulan rıza (*consent*) ile ve bazen de bu meşruyeti üretmek (*manufacture*) yoluyla- geçerliliği olan ve bu alandaki düzeni kendi ihtiyaçlarına göre seferber edebilen (mobilize) örgütler olarak varlık gösterirler.

Ekonomik kurumlar ise siyasal kurumlarla çeşitli biçimlerde sürekli bir ilişki halindedir. Ekonomi en sık kullanılan tanıma göre; siyasal alanında ortaya çıkan arzu ve faydanın tatminine yönelik olarak "kıt kaynakların verimli kullanımı"na ilişkindir. Weber bu kurumları, ekonomiye yönelik (*economically oriented*) etkinliklerin rasyoneleşmiş biçimleri olarak anlamlandırır. Şöyle yazar;

> "'Ekonomik etkinlik' (*Wirtschaften*), öncelikli olarak ekonomiye yönelik kaynaklar üzerindeki etmenlerin barışçıl bir kullanımıdır. Ekonomik olarak rasyonel etkinlik, üzerinde düşünülerek planlanmış ekonomik amaçların, rasyonel yönelimli bir etkinliğidir. Bir 'ekonomik sistem' kendi kendini idare eden (*autocephalous*) bir ekonomik etkinlik sistemidir. Bir 'ekonomik organization (kurum)' ise kendini aralıksız örgütleyen bir ekonomik etkinlik sistemidir."[55]

Turner'a göre ise, bütün diğer kurumlar ekonomi tarafından yönlendirilir; eğer ekonomik etkinliğin nasıl örgütlendiğini bilirsek diğer kurumların yapıları ve işleyişleri hakkında daha kesin yargılara varabileceğimizi söyler ve genel bir tanım yapmaya çalışır. "Bir kurum olarak ekonomi, teknolojilerin, maddi ve insan sermayesinin, girişimci yapıların ve mülkiyet sisteminin, kaynakların biraraya getirilmesi, bu kaynakların faydalı bir metaya dönüştürülmesi ve bu metaların bir topluluğun üyelerine yeniden dağıtımı için kullanımı olarak tanımlanabilir."[56]

---

[55] Max Weber, **The Theory of Social and Economic Organization**, translated by A M Henderson and Talcott Parsons, (1947, The Free Press and the Falcon's Bring Press): 158.
[56] Turner, 2003, 58.

Bu tanımda, ekonomik kurumların temel unsurları, teknoloji ya da bilgi, maddi sermaye, insan sermayesi, mülkiyet ve girişimcilik olarak belirir. Ekonomik kurumlar, bu unsurların bir araya getirilmesi, belli bir üretim sürecine sokulması ve yeniden dağıtılmasından sorumlu yapılar olarak ortaya çıkarlar.

Weber ve Turner, ekonomik kurumların toplumsal hayatın içinden doğal bir evrim süreciyle çıkan yapılar olduğunu ima ederken, Giddens ise "ekonomik" kavramını tırnak içine alarak bu yapılara yaklaşırken daha temkinli davranır. Özselci (*substantivist*) görüşü de hesaba katarak şu uyarıyı yapar: "Geleneksel kültür kavramlarını 'tekrar okuyan' bazı ekonomi literatüründe 'ekonomi' kavramının yalnızca piyasa ekonomisi bağlamında bir anlamı olduğunu savunan güçlü bir eğilim var. Genel anlamda 'ekonomi'yi, kıt kaynaklar için mücadele ile ilgili olarak tanımlamak uygun olmaz"[57]

Giddens'in hesaba kattığı "*substantivist*" görüşünü ortaya atan Macar ekonomist ve felsefeci Karl Polanyi (1886-1964)'dir. Polanyi, "ekonomik" olanı iki ana bölümde tartışmayı ve anlamlandırmayı önerir. Bunlar, insan ile doğa arasındaki ihtiyaç odaklı alışverişe göndeme yapan "*substantive*" (özselci) ve araç ve amaçların rasyonel olarak işlediği, faydayı ve karı öne çıkaran piyasa odaklı kurumlara gönderme yapan "*formal*" (resmi) dir. Polanyi bu iki ekonomiyi kökten farklı iki ayrı kutupta değerlendirir ve "The Economy as Instituted Process" (Kurumlaşmış Bir Süreç Olarak Ekonomi) adlı makalesinde şunları yazar:

> "'Ekonomi' kavramının iki temel anlamı olan 'substantive' ve 'formal' olanın, ortak yanı yoktur. İkincisi mantıktan (*logic*), birincisi olgulardan (*fact*) kaynaklanır. Formal olan, kıt araçların alternatif kullanımları arasında seçim yapmaya gönderme yapan, bir takım kural koyma işine işaret eder. Substantive ekonomi ise ne bir seçime ne de kıt araçların yetersizliği durumuna işaret eder. İnsanoğlunun geçimini sağlaması bir seçim zorunluluğunu içerebilir de içermeyebilir de; ortada bir seçim yapılmasını gerektirecek seçenekler olduğunda bile, bu durumun bir araç "kıtlığının" sınırlayıcı etkisinden kaynaklandığını göstermez. Gerçekten de genel olarak, havanın varlığı, su ya da seven bir annenin çocuğuna bağlılığı gibi insan yaşamının en önemli fiziki ve toplumsal koşullarından bazıları, hiç de o kadar sınırlı değildir. Bu oyundaki inandırıcılık, bir olayın diğerinden farklı olmasından ileri gelir; tıpkı tasım (*syllogism*) gücü ile yerçekimi gücünün birbirinden farklı olması gibi. Bir tarafta aklın

[57] Giddens, 34.

kanunları öte tarafta doğanın kanunları vardır. Ekonominin bu iki anlamı birbirinden olabildiğince ayrıdır; anlamsal olarak pusulanın zıt yönlerinde konumlanırlar."[58]

Polanyi bu ayrımı "*embeddedness*"[59] kavramını üzerinden yapar. Bu kavramı ekonomi ve toplum ilişkisinde devreye sokar ve ekonomi ve toplumun birbirinden farklı iki olgu olmadığını ekonominin toplumsal ilişkilere "*embedded*" olduğunu savunur.[60] Toplum ve ekonominin ancak "kendini yöneten piyasa" ya da kapitalist olarak tanımlanan ve toplumsal ilişkilerin bireysel işlemlere indirgendiği ütopik koşullarda bile birbirinden tamamen ayrılamayacağını savunur.

Polanyi ekonominin de, tıpkı toplum gibi kurumların etkinliği ve birbirleri ile ilişkileri üzerinden okunabilecek bir yapısı olduğunu savunur. "Formal" olarak kurumsallaşmış ekonomik alanın toplumdan özerkleşmiş ve katılaşmış pratiklerini, toplumda yerleşik olan "*substantive*" olarak adlandırdığı kurumlarla birlikte ele alarak eleştirir. Polanyi, yaşadığı dönemde yapılan antropolojik çalışmalara dayanarak, insanoğlunun "formal" ekonominin yerleşik kurumlarından farklı olarak, insanların geçimleri (*livelihood*) ile ilgili birçok ekonomi kurumuna raslandığını ileri sürüyordu.[61]

"Demek ki insan ekonomisi, kurumlara yerleşik (*embedded*) ve kurumlar tarafından ağ gibi sarılmıştır. Ekonomik olmayanı içermek hayatidir. Din veya devlet için, mali kurumlar da veya aletlerin ulaşılabiliriliği ve emeğin zorluklarını hafifletebilecek makineler de, ekonominin yapı ve işlevleri için aynı derecede önemli olabilir.

Bundan dolayı, ekonominin toplum içinde işgal ettiği değişken yerin incelenmesi, ekonomik sürecin değişik yer ve zamanda nasıl kurumlaştığının incelenmesinden başka bir şey değildir."[62]

Hakim ekonomi kurumlarının ve onların tartışılmaz olarak koydukları yapıları ve anlamlandırmaları, farklı kurumların ve başka türlü bir kurumsallaşmanın varlığını anarak ve bu yapıları araştırarak eleştiriyordu. Kendini insan ekonomisinin

[58] K. Polanyi, "The Economy as Instituted Process", **Trade and Market in the Early Empires**, ed. Polanyi, Arensberg, & Pearson, (1057 Free Press in Glencoe, Illinois, 1957): 243-44.
[59] Bu kavram Türkçede çoğu zaman "gömülü ve yerleşik" olarak karşılanmasına rağmen anlamı bulanık kalıyor. "Embedded" olmak, mesela; bir toprağın altında yekpare bir şekilde varolan bir şeyi değil, daha çok değerli madenlerde olduğu gibi dağınık olarak bulunmaya gönderme yapar.
[60] Karl Polanyi, **The Great Transformation: The Political and Economic Origins for Our Time**, (2001 Beacon Press 2.baskı, Boston, Massachusetts): 60.
[61] Polanyi, 1957, 245.
[62] Age, 250.

geçirdiği evrimin doğal bir sonucu olarak sunan "formal" ekonomik anlayışın (bunu günümüzün piyasa anlayışı olarak da okuyabiliriz), aslında nasıl toplumdan kopmuş ve özerk yapılar tarafından dayatılan bir proje olduğunu Polanyi şu sözlerle özetliyor; "laissez-faire[63] was planned; planning was not."[64] (planlanan *laissez-faire* idi; planlama değil.)

2.2.3. Sanat Kurumları

Sanat kurumları en geniş anlamı ile sanatın üretildiği, sergilendiği, değerlendirildiği ve tüketildiği alanlar olarak ele alınabilir. Bunlar sanat eserlerinin muhafaza edildiği ve sergilendiği müzeler; satışının yapıldığı galeriler ve müzayedeler; toplandığı koleksiyonlar; tartışıldığı sanat dergileri, eğitimini veren sanat okulları diye özetlenebilir.

Sanat kurumları içinde üzerinde en önemle durulan yapılar sanat müzeleridir. Sanat müzeleri sanatçı Daniel Buren'e göre üç rolü olan ayrıcalıklı yerlerdir. Bunlar estetik, ekonomik ve mistik rollerdir. Buren müzelerin estetik rolünü, müzelerin eserlerin gerçek zemini ve çerçevesi olduğunu ileri sürerek açıklar. Müzelerin, eserlere yönelik kültürel ve topografik tek bir bakışı üretmek gibi bir rolü olduğunu söyler. Müzelerin ekonomik rolünü ise müzelerin sanat eserleri sergileyerek, muhafaza ederek veya genel vasatın içinden çıkararak onları ayrıcalıklı kılıp toplumsal itibar ve ticari bir değer kazandırması ile açıklar. Buren'e göre müzelerin mistik rolleri ise içinde sergiledikleri herşeyi "sanat" statüsüne yükseltmesinden ileri gelir. Bu da sanatın temellerini sorgulamaya yönelecek tartışmaları baştan kapatır ve yolundan saptırır.[65]

Sanatçı Martha Rosler ise daha genel anlamda sanat kurumlarının işlevlerini özetler ve kurduğu ilişkisel ortama gönderme yapar. Kurumların, tüketicileri, sanatçıları, özelleşmiş yayınları, fiziki mekanları ve onları yönetenleri bir araya getirdiğini söyler. "Sanat dünyası temelde bir dizi ilişkilerin toplamı olduğu için, bir takım katılımcı arasındaki kişisel ve toplumsal işlemleri de kapsar." [66]

Buren, kurumun fiziksel varlığının ve bu yapıların işlevlerine vurgu yaparken Rosler ise bu yapıları kuran ve bu yapılar tarafından yeniden kurulan ilişkilere

[63] "Bırakınız yapsınlar" şeklinde çevrilen bu deyiş kapitalist ekonomide devletin ekonomiye müdahale etmemesi gerektiğini savunur.
[64] Polanyi, 2001, 147.
[65] Daniel Buren, "Müzenin İşlevi", **Sanatçı Müzeleri,** Ed. Ali Artun, (2005, İstanbul, İletişim): 150.
[66] Martha Rosler , **Decoys and Disruptions: Selected Writings**, **1975-2001,** (2004: MIT Press, Cambridge, MA): 28.

dikkat çeker. Sanat kurumları sadece fiziksel olarak değil, yüklendikleri temsiliyet ve işlevler üzerinden yol açtığı ilişkiler yolu ile de varolurlar. Bu ilişkileri ve işlemleri da sanat kurumları içerisine alır ve sanat kurumunu, üreticiden, seyirciye; alıcıdan yazara kadar genişlemiş bir anlamda tanımlamanın yolunu açar.

Andrea Frazer ise bu tanımı daha kapsamlı hale getirerek bu ilişkileri üreten sanat kurumlarının hem bu ilişkileri ürettiği hem de bu ilişkiler tarafından yeniden üretildiğini belirtir. Sanatı da bir kurum olarak ele alan Frazer şöyle yazar:

> "Sanat kurumu sadece müzeler gibi örgütler ve somutlaşmış sanat nesnesinde kurumsallaşmamışlardır. İnsanlar tarafından da içselleştirilmiş ve yerleşmiştir. İster sanatçı olalım isterse, küratör, eleştirmen, sanat tarihçi, sanat simsarı, koleksiyoner ya da müze ziyaretçisi, yetenekte, kavramsal yöntemlerde, üretimimize, hakkında yazmamıza, anlamamıza, ya da basitçe sanatı sanat olarak teşhis etmemize, izin veren algımızda içselleşmiştir. Hepsinden önce, ilgilerde, isteklerde ve eylemlerimizi yönlendiren ve değer duygumuzu tanımlayan değer kriterinde varolur. Bu yetenekler ve eğilimler bizim sanat alanının üyeleri olarak kurumsallaşmamızı belirler. Bunlar, Pierre Bourdieu'nun 'toplum tarafından yapılmış beden' olarak tanımladığı habitus gibi, kurum tarafından yapılmış zihin oluştururlar."[67]

Frazer'in bu anlamda aldığı sanat ve kurumları sanat alanda üreten, izleyen, toplayan, dağıtan herkesi içine alan bir yapıdır. Sanat kurumları sadece sanat eserinin gösterildiği mekanlar değil onun paylaşıldığı, üretildiği, değerlendirildiği ilişkilerin toplamına gönderme yapar.

[67] Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to the Institution of Critique," **Institutional Critique and After**, ed: John C. Welchman, (Zurich, JRP/Ringier, 2006): 130.

3. KURUMSAL ELEŞTİRİDEN ELEŞTİRİNİN KURUMLARINA

Bu bölüm 1960'ların sonlarından itibaren sanat alanından gelen ve sanat kurumlarına yönelen eleştirel pratiklere odaklanacaktır.

"Kurumsal eleştiri" ya da "kurum eleştirisi" olarak adlandırılan pratik, bir yöntem ve araç olan eleştiriye ve bu yöntemin yöneltildiği nesneye, yani sanat kurumlarına dayanır. Nesnesi, geniş anlamda sanat kurumlarıdır; yani muzeler, sanat galerileri, koleksiyonlar, sanat dergileri, sanat okulları diye uzayan, Martha Rosler'in özetle "bakanlar, alıcılar, aracılar ve üreticiler"[68] olarak tanımladığı, Andrea Fraser'a göre ise "sanatın üretimi ve sunumunun yerleşmiş ve organize olmuş yapılarıdır"[69]. Yöntemi ise sanat işleri, eleştirel makaleler, sanatsal müdahale ve sanatsal-siyasal aktivizim gibi araçlarla yapılan eleştiridir.

Kurum eleştirisi sanat tarihçileri ve teorisyenler tarafından üç ana kuşak üzerinden ele alınır.

Sanat tarihçileri tarafından, ilk kuşak kurumsal eleştiri, özellikle Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke ve Marcel Broodthaers yaptığı işler, yazdıkları eleştirel makaleler ve müdahaleler üzerinden tanımlanıyor ve ele alınıyor. İkinci kuşak ise özellikle Andrea Fraser'ın öncülüğünde, hem kendisinden bir önceki kuşakla girdiği bir hesaplaşma, hem de kurumlara yönelik ürettiği eleştirel pratikler yolu ile yol aldı. Renee Green, Christian Philipp, Müller Fred Wilson bu kuşağın diğer sanatçıları arasında sayılabilir. Sanat tarihçileri tarafından, üçüncü kuşak olarak adlandırılan, ama aslında sanatçılar tarafından değilde çoğunlukla sanatçıların etkisi ile küratörler ve "ilerici" yöneticiler aracılığı ile büyük kurumların dışında ve onlara alternatif olarak örgütlenen kurumsal pratikler, bu dönemin aktörleri olarak ele alınıyor. Bu tartışmalar ve çalışmalar, sanatçılar tarafından kurulan ve yönetilen alternatif yapılanmalar ile birlikte bir sonraki bölümde ele alınacaktır.

---

[68] Martha Rosler , **Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001**, (2004: MIT Press, Cambridge, MA): 9.
[69] Fraser, 2006, 127.

3.1. Birinci Kuşak Kurumsal Eleştiri

İlk kuşak kurumsal eleştiri, sanat tarihçileri ve kuramcıları tarafından özellikle Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke ve Marcel Broodthaers yaptığı işler, yazdıkları eleştirel makaleler ve müdahaleler üzerinden tartışılır. Bu çalışma da birinci kuşak kurumsal eleştiri bu sanatçıların yaptıkları çalışmalar üzerinden ele alınacaktır.

Bu sanatçılarırın pratiklerinin temel motivasyonlarını kültür kuramcısı Brian Holmes söyle özetler:

> "Kendi etkinliklerini belirleyen koşulları, müzenin ideolojik ve ekonomik çerçevesini ele alarak sorgulamışlar, bununla çerçeveyi kırmaya çalışmışlardı. Altmışlı ve yetmişli yıllardaki kurum-karşıtı başkaldırılarla ve onlara eşlik eden felsefi eleştirilerle güçlü ilişkileri vardı. Onların müze üzerindeki odaklanmışlıklarını kuruma atfedilen bir sınır ya da onun fetişleştirilmesi olarak değil de, içinde bulunulan bağlam hakkında farkındalığa ve bağlamı aşmaya yönelik dönüşümsel niyetlere sahip, maddeci bir praksis olarak görmek daha verimli olur."[70]

Holmes'un bahsettiği kurumlara içinde bulundukları ekonomik ve ideolojik bağlam üzerinden eleştiri getiren en önemli işleri yapanların başında Hans Haacke gelir. Onun pratiğine daha yakından bakmak Holmes'in tespitlerini anlamak açısından yararlı olacakır.

3.1.1. Hans Haacke ve Kurumların İdeolojisi

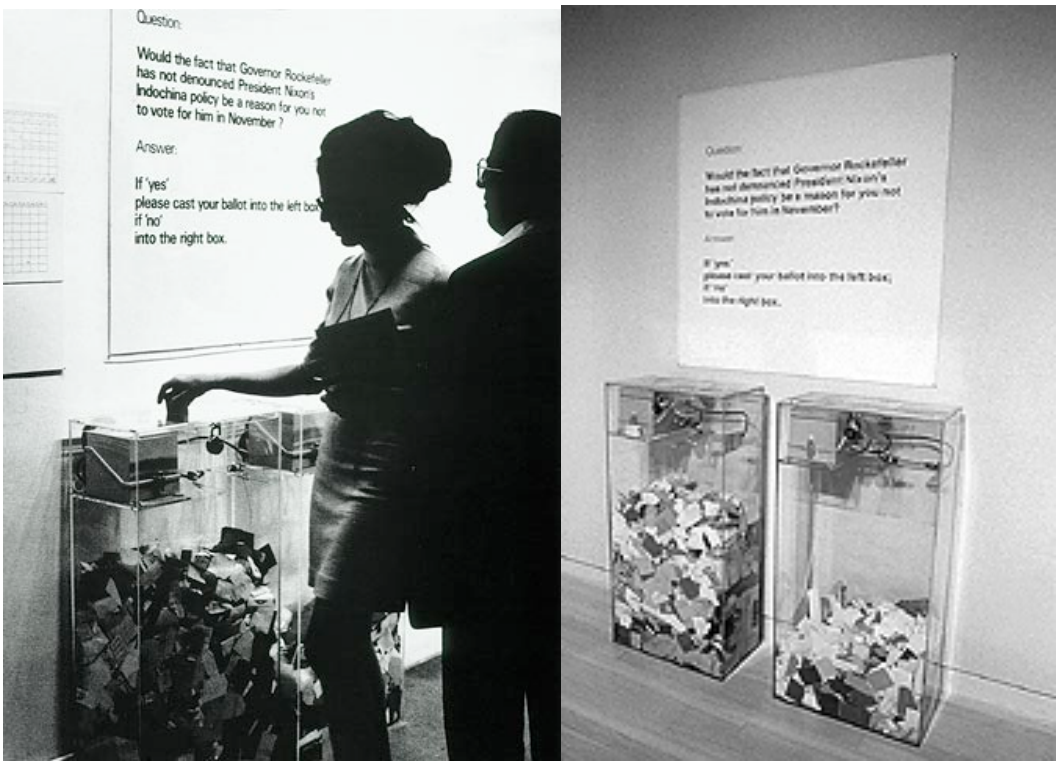
Almanya doğumlu ve New York'ta yaşayan bir sanatçı olan Haacke (1936) özellikle 60'ların sonundan itibaren ürettiği sanatsal müdahaleler, makaleler ve eylemler yolu ile sanat dünyası ile müzeler ve sponsor şirketler arasındaki ilişkileri hem teşhir etti, hem de bu ilişkilerin sanat üzerindeki etkilerini inceledi. Sanat kurumlarının politik ve ideolojik açıdan tarafsız olduğu iddiasını çalışmaları aracılığı ile tersyüz etti.

Hans Haacke'nin bu çerçevedeki en önemli işleri arasında, 1970 yılında Museum of Modern Art (MoMA) da gerçekleştirdiği "MoMA poll", 1971 tarihli "Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as

[70] Brian Holmes, "Disiplin-dışı Soruşturmalar: Kurumların Yeni Bir Eleştirisine Doğru", Çev: Erden Kosova, **Göreli Konumlar / Relative Positions,** ed. Önder Özengi, (İstanbul 2011): 128.

of May 1, 1971" ve 1974 yılında yaptığı "Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees" sayılabilir.

"MoMA Poll", Haacke, 1970 yılında 34 yaşında iken MoMA'da düzenlenen ve genç sanatçıların katıldığı "Information" adlı sergi için hazırladığı ve sergi ziyaretçilerinden dönemin birtakım sosyo-politik meseleleri hakkında oy vermelerini istediği bir çalışmaydı. Önerisi kabul edildi ve "MoMA Poll" adını verdiği bir enstalasyon kurdu (Şekil 1). Ziyaretçilerin hakında oy vermelerini beklediği soruyu da sergi açılışının hemen öncesinde bu enstalasyona ekledi. Bu soru şöyleydi: "Vali Rockefeller'ın da karşı çıkmadığı Başkan Nixon'ın Hindiçini politikası, sizin için kasım ayında Nelson Rockefeller'a karşı oy vermenize neden olur mu?" Nelson Rockefeller, MoMA'nın mütevelli heyetindeydi ve o yıllarda Amerikan Başkanlığı için aday olmuştu. Haacke katılımcılardan oylarını sorunun hemen altına konulduğu iki şeffaf pleksiglas kutuya atmalarını istiyordu. "Evet" ise soldaki kutuya "hayır" ise diğerine oylar atıldı. "Evet" oyları "hayır" oylarının iki katına kadar çıktı ve bu oy sandıklarının şeffaf olması yüzünden bütün ziyaretçiler tarafından rahatlıkla görülebiliyordu.



Şekil 1: Hans Haacke, *MOMA Poll*, 1970, Museum of Modern Art, New York.

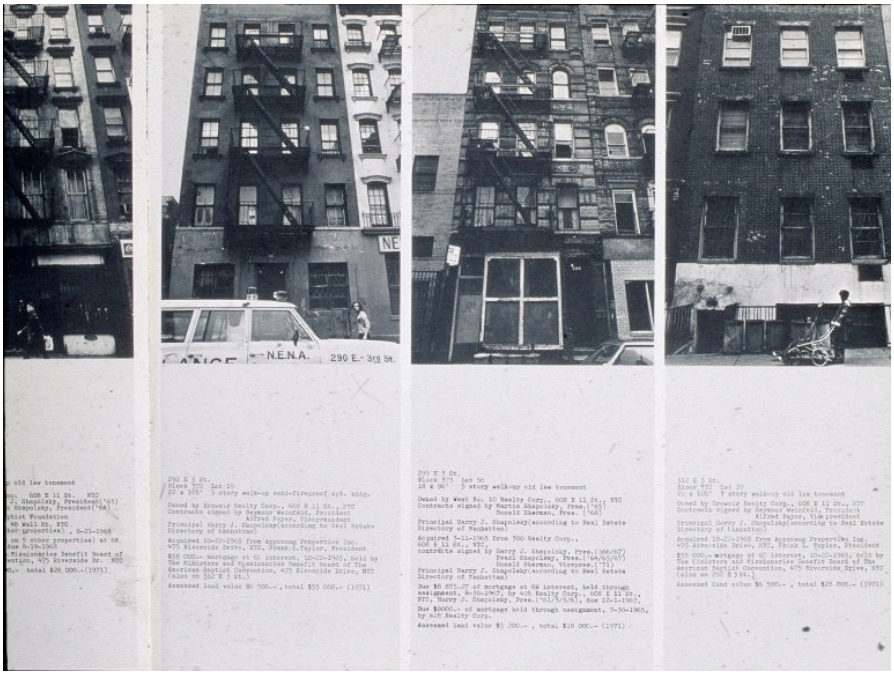
Kaynak: http://www.heilan.com/periodical/heilan_74/zl_li.htm

Hans Haacke bu site-spesifik çalışmasında, hem müzenin mütevelli heyeti üyesi, siyasi bir karakter ve sömürge yanlısı politikaların savunucusu gibi konumlarda olan birinin bu ilişkilerini açığa çıkarmış, hem de bu ilişkilerin ziyaretçiler tarafından nasıl karşılandığını tespit ve teşhir etmeyi amaçlamıştır. Kurumsal eleştirinin erken örnekleri arasında sayılan bu çalışma, bir sanat kurumu olan müzenin tarafsız ve nötr olarak varsayılan konumunu sorgulamaya açacak bir bakış açısı sunmuştur.

Benjamin Buchloh, bu çalışmanın 1923'lerin produktivistlerinin katılımcı ve işbirliğine dayanan pratiklerini takip ettiğini belirtir. Bu yönüyle Haacke'nin işini Walter Benjamin'in değimiyle pasif ve düşünceye dalmış burjuva estetik deneyim modelini, katılımcı ve işbirliğine dayanan bir algılama modeline dönüştürdüğünü yazar.[71] Rosalyn Deutsche'e göre ise "Haacke, sanatın fiziksel çerçevesinin bir unsurunu, bir sanat eserinin toplumsal bağlamını maskelemek için değil de, açığa çıkarmak için, bu kurumları kontrol edenlerin ekonomik ilgilerini ve sanat kurumunun toplumsal yapısını, kamusal merakı tahrik edecek bir iş üzerinden bir araca dönüştürüyor."[72]

Haacke, 1971 yılında New York'daki Solomon R.Guggenheim Museum'da açılmasından 6 hafta önce iptal edilen "Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971" adlı işinde ise, Manhattan'daki Shapolsky ailesinin emlak şirketini araştırmış ve bu araştırma sonucunda elde ettiği verileri sergilemiştir (Şekil 2 ve 3).

[71] Benjamin Buchloh, "Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason," **Art in America**, s. 2 (Şubat 1988): 157-159.
[72] Rosalyn Deutsche, **Evictions: Art and Spatial Politics,** (MIT Press, Cambridge, Mass.1996): 166.



Şekil 2: Hans Haacke, Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, 1971.

Kaynak:http://evictionart.blogspot.com/2008/12/name-of-artist-title-of-piece_2831.html

Haacke'nin araştırmasını Harry Shapolsky'ye yöneltmesinin en büyük sebebi ise döneminde sahip olduğu gecekondu arazisinin büyüklüğüdür. Haacke araştırmasını Shapolsky'nin farklı şirketler altında yürüttüğü faaliyeti 142 fotoğraf ve dokümanlar eşliğinde "Hans Haacke: System" adlı sergisinde göstermeyi amaçlamıştı. Ama Guggenheim yönetimi eseri "uygunsuz" bularak gösterimden kaldırdı ve eserin sergilenmesini savunan serginin küratörü Edward Fry'ın da işine son verdi.[73] Bazı kaynaklar, bu sansürün sebebinin Shapolsky'nin Solomon R.Guggenheim Museum'un bağışçıları arasında olmasından kaynaklandığını belirtiyor. 1971 yılında Guggenheim Museum yöneticisi olan Thomas Messer ise şu açıklamayı yapmıştı: "Bu müze, toplumsal ya da siyasal nedenler ile ilişkili olarak hiçbir sanat dışı faaliyet veya sponsor ile bağlantılı değildir"[74]

[73] Kate Sennert , "Hans Haacke: Biting The Hand that Feeds Him For Thirty-Five Years", http://www.theblowup.com/springsummer2006/PASTPRINT/haacke.html, [24, 12 2011]

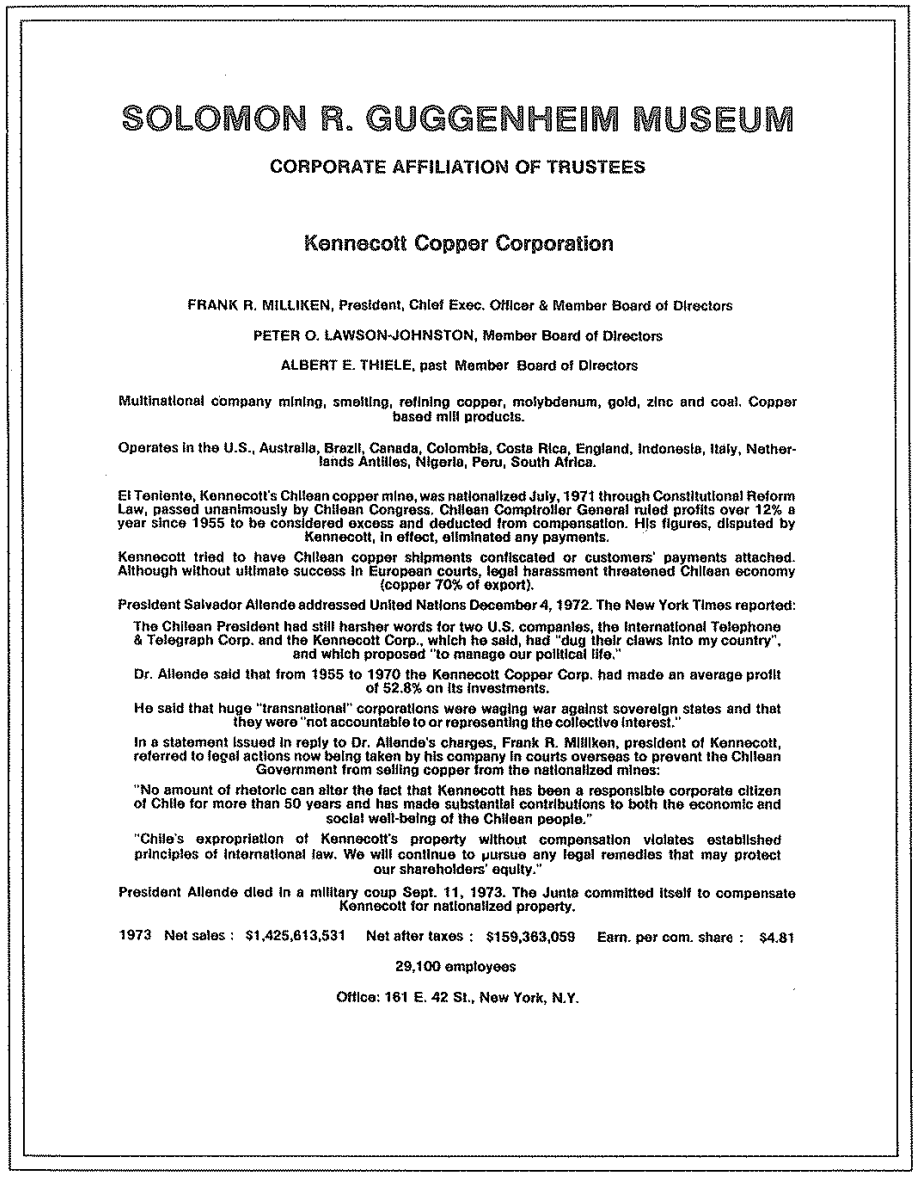
[74] Ruben Gallo, "The Mexican Pentagon: Adventures in Collectivism during the 1970s", Blake Stimson and Gregory Sholette (ed.) **Collectivism After Modernism : The Art of Social Imagination After 1945**, (2007 University of Minnesota), 186.

Şekil 3: Hans Haacke, Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, 1971.

Kaynak: http://whitney.org/Collection/HansHaacke

Haccke'nin müzelerin bağışçıları ve mütevelli heyetinin ilişkilerini araştırdığı bir diğer çalışması ise 1974 tarihli "Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees" dir (Şekil 4). Bu çalışma ise, Guggenheim Müzesi'nin bağışçılarının iş ilişkilerinin gösterildiği metinlerin teşhirinden ibaretti. Bu metinlerde örneğin, müzenin bağışçılarından ikisinin ve Guggenheim ailesinin bir üyesinin Şili'de birçok maden işletmesi olan ve Salvador Allende tarafından ülkenin kaynaklarını kurutmakla suçlandı çok uluslu Kennecott Copper Company adlı bir şirketin yönetim kurulunda oldukları gibi bilgisi yer alıyordu. Ruben Gallo'ya göre müzenin ekonoik ve sosyal ilişkilerini teşhir eden bu sunum, yukarıdaki Thomas Messer'in açıklamasında ima edildiği gibi, Guggenheim Müzesinin, apolitik bir kurum olmaktan çok uzak olduğunun açıkça gösteriyordu.[75]

[75] Age. 186.



SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM

CORPORATE AFFILIATION OF TRUSTEES

Kennecott Copper Corporation

FRANK R. MILLIKEN, President, Chief Exec. Officer & Member Board of Directors

PETER O. LAWSON-JOHNSTON, Member Board of Directors

ALBERT E. THIELE, past Member Board of Directors

Multinational company mining, smelting, refining copper, molybdenum, gold, zinc and coal. Copper based mill products.

Operates in the U.S., Australia, Brazil, Canada, Colombia, Costa Rica, England, Indonesia, Italy, Netherlands Antilles, Nigeria, Peru, South Africa.

El Teniente, Kennecott's Chilean copper mine, was nationalized July, 1971 through Constitutional Reform Law, passed unanimously by Chilean Congress. Chilean Comptroller General ruled profits over 12% a year since 1955 to be considered excess and deducted from compensation. His figures, disputed by Kennecott, in effect, eliminated any payments.

Kennecott tried to have Chilean copper shipments confiscated or customers' payments attached. Although without ultimate success in European courts, legal harassment threatened Chilean economy (copper 70% of export).

President Salvador Allende addressed United Nations December 4, 1972. The New York Times reported:

The Chilean President had still harsher words for two U.S. companies, the International Telephone & Telegraph Corp. and the Kennecott Corp., which he said, had "dug their claws into my country", and which proposed "to manage our political life."

Dr. Allende said that from 1955 to 1970 the Kennecott Copper Corp. had made an average profit of 52.8% on its investments.

He said that huge "transnational" corporations were waging war against sovereign states and that they were "not accountable to or representing the collective interest."

In a statement issued in reply to Dr. Allende's charges, Frank R. Milliken, president of Kennecott, referred to legal actions now being taken by his company in courts overseas to prevent the Chilean Government from selling copper from the nationalized mines:

"No amount of rhetoric can alter the fact that Kennecott has been a responsible corporate citizen of Chile for more than 50 years and has made substantial contributions to both the economic and social well-being of the Chilean people."

"Chile's expropriation of Kennecott's property without compensation violates established principles of international law. We will continue to pursue any legal remedies that may protect our shareholders' equity."

President Allende died in a military coup Sept. 11, 1973. The Junta committed itself to compensate Kennecott for nationalized property.

1973 Net sales : $1,425,613,531 Net after taxes : $159,363,059 Earn. per com. share : $4.81

29,100 employees

Office: 161 E. 42 St., New York, N.Y.

Şekil 4: Hans Haacke, "Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees", 1974.

Kaynak: http://archivioditra.altervista.org/articoli_Hans%20Haacke.html

Haacke'nin 60'ların sonudan itibaren yaptığı çalışmalar, kurumsal eleştiri çalışmaları içinde öncü bir rol oynar. Kurumlara, onların işlevine, ideolojik ve ekonomik kökenlerine yaptığı vurgu kurumların sonraki kuşaklar için anlamını kökten değişikliğe uğrattı. Buchloh, bu durumu söyle özetliyordu: "Kültürel tüketimin koşullarını belirleyen bu kurumlar, sanatsal üretimin kültürel meşruiyet ve ideolojik bir kontrol aracına dönüştüğü en önemli yerlerdir."[76]

[76] Buchloh, 143.

3.1.2. Kurumsal Jestler ve Marcel Broodthaers

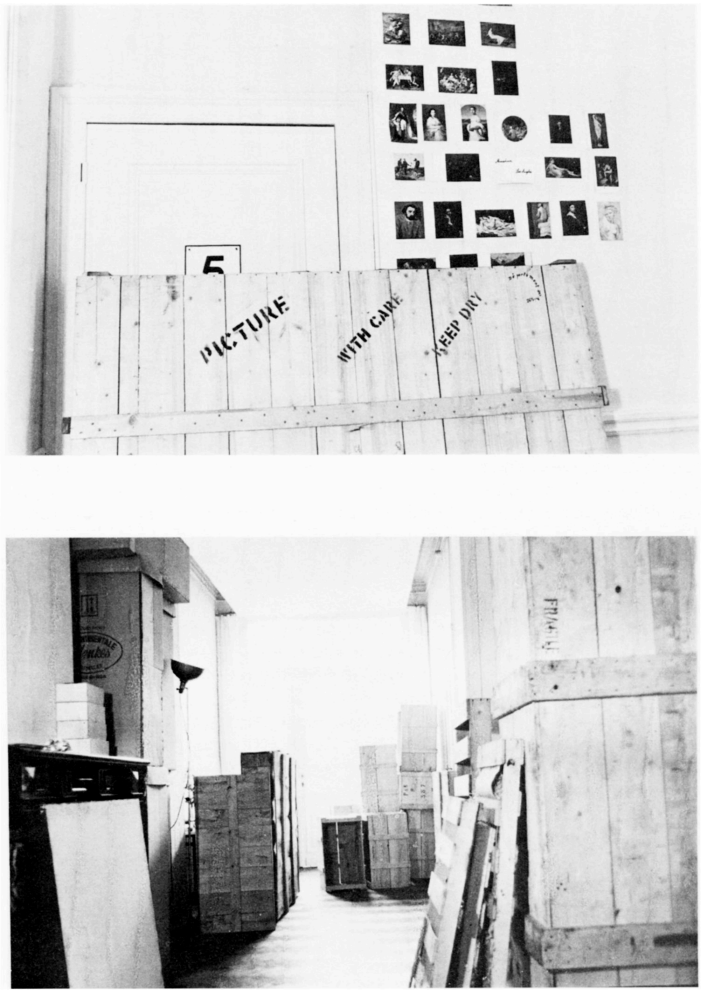
Belçikalı şair, film yapımcısı, sanatçı Marcel Broodthaers **(**1924-1976), ürettiği işler ve düzenlediği etkinliklerle kurumsal eleştiri pratiği içinde üzerinde önemle durulan sanatçılardan biridir.

Kurumsal eleştiri bağlamında sanatçının ürettiği en önemli yapıt 1968-72 yılları arasında farklı biçimlerde ve mekanlarda ürettiği "Musee d'Art Moderne, Departement des Aigles" (Modern Sanatlar Müzesi, Kartallar Bölümü) adlı hayali müze çalışmasıdır.

Broodthaers bu çalışmasında, eski atölyesini, sanat tarihinin David, Delacroix, Ingres gibi önemli modern sanatçılarının kartpostala basılmış ünlü eserlerin ve Brüksel, Palais des Beaux-Arts'dan aldığı üzerinde "resim", "kırılacak eşya", "üst" ve "alt" gibi sözcüklerin yazılı olduğu boş sandıkların sergilendiği bir mekana dönüştürdü (Şekil 5).

Broodthaers, kendine biçtiği sanat kurumu yöneticisi rolüyle düzenlediği atölyesini müzeye özgü jestlerle sanat çevresinin ilgisini çekmek için antetli kağıtlarla davetiyeler hazırladı ve resmi bir açılış organize etti. Daha inandırıcı görünmek için, mekanın kapısının önüne, yine Palais des Beaux-Arts'a ait, eserleri taşıdığı izlenimi uyandırmak için bir kamyon bile park etti. Açılış ve kapanış etkinlerinde ise davet ettiği sanatçı, kürator, eleştirmen ve koleksiyoncularla sanat ve toplumsal sorumluluk üzerine tartışmalar düzenledi.[77]

[77] Benjamin Buchloh, "Sanatçılar ve Müzeleri: El-Lissitzky, Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers", **Sanatçı Müzeleri** Ed. Ali Artun, (2005, İstanbul, İletişim), 120-122.



Şekil 5: Marcel Broodthaers. "Musee d'Art Moderne, Departement des Aigles, Section XIXeme Siecle". 1968.

Kaynak: http://www.smakblog.be/archives/301

Broodthaers'in bu yerleştirmesi Buchloh'un sözcükleri ile "sanat eserini koşullayan, muhafaza eden, dolayısıyla onu kurumsal olarak tanımlayan bütün unsurları biraraya getirmişti: Nakliye sırasında kullanılan muhafazalar, eserlere anlam yükleme yönündeki otoriter ritüeller"[78] yeniden düzenlenen bu mekanda ters yüz edilmişti. Sergi mekanında sergilenen ve tartışmaya açılan asıl nesneler bu etkenlerdi.

Broodthaers, bu etkinliği çeşitli yerlerde geliştirerek yeniden düzenledi. Bunlardan biri de 1972 yılında Düsseldorf'da Stadtische Kunsthalle'de düzenlenen "Section des Figures"(Figürler Kısmı) sergisidir (Şekil6). Sanatçının bu sergisinde ise bir kartal figürü merkeze alınarak, çeşitli nesneler bir araya getirilmişti.

[78] Age, 122.

Şekil 6: Marcel Broodthaers. "Modern Sanatlar Müzesi, Kartallar Bölümü, Figürler Kısmı." 1972.

Kaynak: http://davis-museum-artblog.blogspot.com/2012/07/musee-dart-moderne-departement-des_3066.html

Bu enstalasyonda Broodthaers, çeşitli kartal resimleri, heykeller, baskı ve desenleri gelişigüzel ve belli bir kıstas gözetmeden sıraya koydu ve çeşitli koleksiyonlardan ödünç aldığı yirmi altı nesneyi kendisine ait puro kutuları ve çizgi roman gibi basit nesneler ile bir arada düzenledi. Bu nesnelerin herbirinin yanına da katalog numarası ve "Bu bir sanat eseri değildir" yazılı birer etiket koydu. Sanatçı iki ciltlik bir katalog da hazırladı. Bu katologda sergilenen nesneler alındıkları kentlerin isimlerine göre sıralanmıştı ve bu düzenlenme biçimi ile mesela 1910 tarihli bir daktilonun markasındaki kartal motifi ile Rubens'e ait kartal deseni yan yana geliyordu.[79]

Broodthaers, bu çalışmada da müzelere özgü sınıflandırma ve tasnif yöntemleri yolu ile kurulan anlatım yöntemini aynı jestleri kullanarak, ama bunu bozmak ve sorunsallaştırmak için yeniden kullanıyordu. Sanatçı, sanat kurumlarının sanat eseri

[79] Nancy Atakan, **Marcel Broodthaers: Üretim Olarak Sanat Üretimi**, Resmi Görüş, Sayı 2. (1999, İstanbul), 138.

üzerinde yarattığı aurayı ve onun etrayında ördüğü yapıyı temellük ederek sanatı kurumsallaştıran yapıları deşifre etmek için sorular soruyordu.

Broodthaers, kendi sözleri ile kurgusal müzesini şöyle anlamlandırıyordu:

> "Benim müzemden konuşmak, bir sahtekarlığı analiz etmek, anlamı ve yolu üzerine tartışmak anlamına gelir. Normal bir müze ve onun temsilleri, basitçe gerçeğin bir biçimini sunar. Bu müzeden bahsetmek gerçeğin koşularından bahsetmek anlamına gelir. Kurgusal müzenin, sanatın işleyiş mekanizmasına, sanatsal hayata ve topluma yeni bir ışık tutup tumadığını öğrenmek de aynı ölçüde önemlidir. Ben kurduğum müze ile bir soru oraya attım. Bu nedenle bir cevap üretmeyi zorunlu görmüyorum."[80]

3.1.3. Daniel Buren: İmza ve Değer Yaratma

1938 doğumlu Fransız sanatçı Daniel Buren de, Broodthaers ile benzer şekilde, müzenin işlevini sorun eden sanatsal müdahaleler ve metinler üreten önemli sanatçılardan biridir. Buren, döneminde sanat kurumları ve kamusal alanda ürettiği heykel ve enstelasyonların yanında, yayınladığı bildiriler ve müdahaler yoluyla müzelere getirdiği eleştiriler, onu kurumsal eleştiri geleneği içinde önemli bir yere oturtur.

Buren'in, kurumsal eleştiri bağlamında değerlendirilebilecek ön önemli çalışması, ilk olarak 1968 yılında hazırladığı "Avertissement" adlı sözleşmedir (Şekil 7). Buren ve Avukat Micher Claura'nın birlikte hazırladıkları bu sözleşme, sanatçı ile sanat eseri alıcısı arasında sunum ve sergileme haklarından, kaynak belirtme gibi konular üzerineydi. Sözleşmedeki maddeler daha çok sanat eserinin anlamı üzerindeki kontrolle ve sergilenmesi sonrasında maruz kaldığı manipülasyonlarla ilgili idi. Bu sözleşmenin madelerinde biri şöyleydi. "i) bu maddelere uygunluk konusunda herhangi bir hataya rastlanırsa derhal ve otomotik olarak eser sahibi, eserin Daniel Buren'e ait olduğunu artık iddia edemez. Bundan men edilir."[81] Bu maddeyi Maria Eichhorn şöyle yorumluyor: "Bunun anlamı; bu sözleşmedeki herhangi bir maddeye uyulmaz ise satın alınan yapıta dair mülkiyet de sona erer."[82]

---

[80] Marcel Broodthaers, **In an Interview with Johannes Cladders**, INK-Dokumentation 4 (Zurich, 1979), 32. Aktaran October Magazine Section des Figures:The Eagle from the Oligoceneto the Present.

[81] Maria Eichhorn, On the Avertissement: Interview with Daniel Buren, " **Institutional Critique and After,** ed: John C. Welchman, (Zurich, JRP/Ringier, 2006): 87.

[82] Age 87.

AVERTISSEMENT

Le présent avertissement, correspondant à l'œuvre dont la description se trouve ci-après, ne prouve en rien à lui seul la provenance de l'œuvre à laquelle il se rapporte.

Afin que le possesseur du présent avertissement, également possesseur de l'œuvre qui y est décrite, puisse attribuer l'œuvre en question à Daniel Buren, il faut :

1. que le coupon détachable s'étant trouvé au bas du présent certificat, détaché, soit, dûment signé par le possesseur, entre les mains de Daniel Buren ;
2. que le présent avertissement porte une marque partielle dont le reste doit se trouver sur le coupon détaché en possession de Daniel Buren ;
3. que toutes les clauses du présent avertissement soient strictement observées par le possesseur dudit avertissement et de l'œuvre à laquelle il est attaché.

Seule la réalisation de ces trois conditions permet d'attribuer l'œuvre décrite ci-dessous à Daniel Buren.

Notamment, aucun marchand, ni intermédiaire ou tiers quelconque n'a jamais été et ne sera habilité à authentifier de quelque façon que ce soit une œuvre qui serait attribuée à Daniel Buren.

Il est ici précisé que le but du présent avertissement est d'éviter tout abus du nom de l'auteur auquel est attribuée l'œuvre qui est attachée audit avertissement, et que l'œuvre en question n'a que la valeur que le possesseur de l'avertissement a voulu lui donner en signant au bas dudit avertissement.

En conséquence, toute œuvre similaire en tout point à la description formelle figurant au verso à laquelle ne sera pas attaché un avertissement similaire dont le possesseur satisfera aux conditions 1 à 3 ci-dessus, n'aura ni plus ni moins de « qualité », mais ne pourra être attribuée à Daniel Buren.

Notamment, le respect des clauses du présent avertissement est absolument essentiel et le manquement à l'une seule de ces clauses interdirait automatiquement et immédiatement au possesseur de l'œuvre qui y est décrite d'attribuer celle-ci à Daniel Buren.

En effet, la nature de l'œuvre à laquelle est attaché le présent avertissement ne permet pas à son auteur d'en conserver la responsabilité aussitôt qu'il en a perdu le contrôle ou que ce contrôle lui a été retiré, par inobservation du présent avertissement. Avec l'œuvre dont il s'agit, c'est la notion même d'auteur qui est intimement mise en doute, parce que rendue essentiellement fragile.

La valeur possible donnée à l'œuvre décrite ci-après par l'adhésion de son possesseur au présent avertissement est absolument étrangère à l'œuvre elle-même.

C'EST POURQUOI :

a) le possesseur de l'œuvre à laquelle est attaché le présent avertissement s'interdit de reproduire ou de laisser reproduire par tout moyen, photographique, cinématographique ou autre, l'œuvre dont il s'agit, sauf autorisation préalable et écrite de Daniel Buren ;
b) toute exposition publique de l'œuvre décrite au présent avertissement, dans quelque contexte que ce soit, est interdite, sauf autorisation préalable et écrite de Daniel Buren, ceci étant également valable pour toute mise en vente publique de l'œuvre à laquelle le présent avertissement est attaché ;
c) toute reproduction du présent avertissement ainsi que son exposition dans quelque lieu que ce soit, avec ou sans l'œuvre à laquelle il est attaché, sont interdites, sauf accord préalable et écrit de Daniel Buren ;
d) le possesseur du présent avertissement cédant l'œuvre qui y est décrite doit simultanément déclarer à Daniel Buren les nom et adresse du cessionnaire afin que ce dernier reçoive un nouvel avertissement dont il devra signer le coupon détachable, faute de quoi le possesseur du présent avertissement ne pourrait prétendre avoir cédé une œuvre attribuée à Daniel Buren ;
e) de même, en cas de décès du possesseur du présent avertissement, ses héritiers et ayants droit seront également tenus par les termes dudit avertissement, et devront sans délai prévenir Daniel Buren et renvoyer le présent avertissement afin que celui-ci puisse leur adresser un nouvel avertissement pour que soit signé le coupon détachable ;
f) les clauses du présent avertissement resteront en vigueur jusque cinquante ans après le décès de Daniel Buren. Les successeurs en ligne directe de ce dernier auront vocation à connaître de la juste observation des clauses du présent avertissement. Ce terme ne saurait toutefois en aucun cas constituer une restriction par rapport aux droits reconnus aux héritiers par la loi, les règlements ou la coutume ;
g) après le décès de Daniel Buren, toute cession de l'œuvre décrite au présent avertissement entraînera le versement au profit des héritiers de Daniel Buren de quinze pour cent du prix de cession convenu, à la charge du cédant ;
h) il ne sera délivré aucun duplicata au présent avertissement ;
i) **tout manquement aux clauses du présent avertissement entraîne immédiatement et automatiquement l'interdiction absolue d'attribuer l'œuvre qui y est décrite à Daniel Buren ;**
j) le droit français gouvernera le présent avertissement et tout litige quant à son interprétation ou observation sera soumis aux tribunaux du ressort de la cour d'appel de Paris.

T.S.V.P.

Coupon détachable à ne pas détacher par le possesseur de l'avertissement et de l'œuvre qui y est décrite.

Je soussigné _____ demeurant à _____

reconnais avoir pris connaissance de l'avertissement _____ et en conséquence m'engage à en respecter tous les termes et clauses.

J'adresse ce jour ledit certificat à Daniel Buren, 21, rue de Navarin, Paris-9e, France, afin de recevoir en retour le texte de l'avertissement auquel je souscris, portant une marque partielle dont le reste se trouvera sur le coupon détachable qui restera en la possession de Daniel Buren.

Fait à _____, le _____

Signature précédée de la mention « lu et approuvé » :

Şekil 7: Daniel Buren, "The Avertissement", 1968/69.

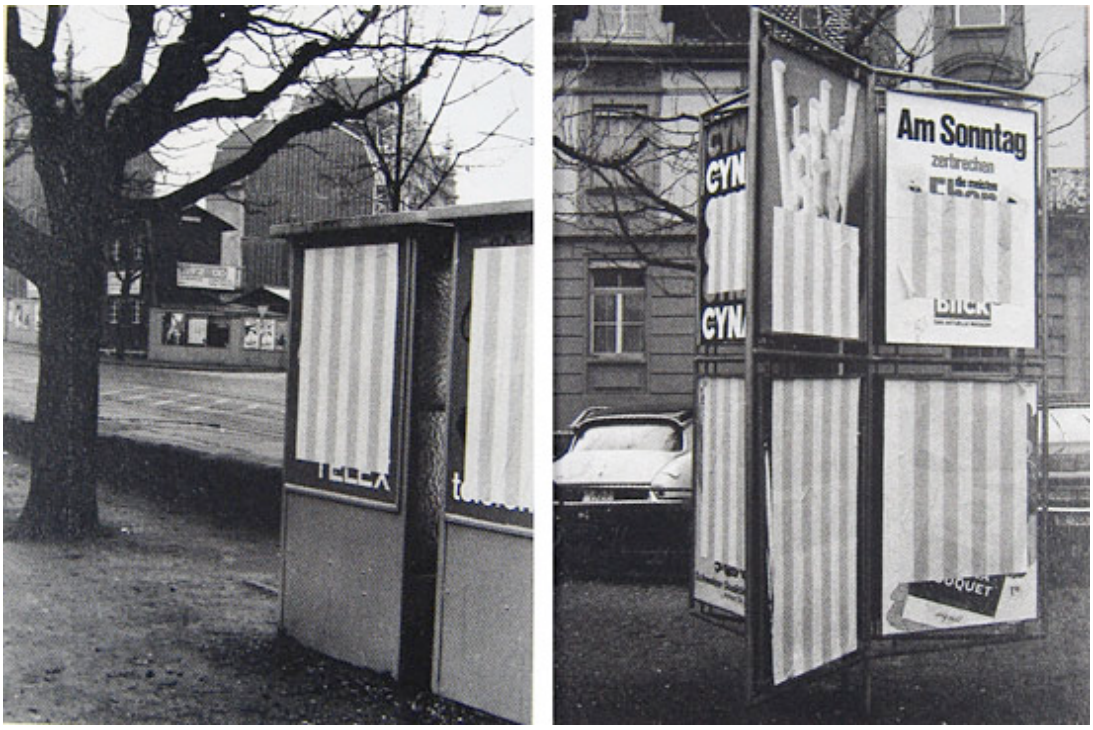
Kaynak: http://figurationen.ch/hefte/stills-freeze/auf-demselben-terrain-ein-anderes-spiel-spielen/

Buren bu sözleşmeyi ne bir sanat eseri olarak imzaladı, ne başka eserlerin satışında bu sözleşmeyi kullandı. Ama sözleşme, ortaya çıktığında bir sanat eseri olarak kabul görmesine rağmen, bir takım kurum ve sanatçı tarafından Buren'in vurguladığı meseleye sahip çıkmak için kullanıldı. Buren'in buradaki asıl meselesi "imza" olgusu üzerinden sanat eseri üzerinde oluşan değer, bu değer yaratmada rol oynayan kurum ve koleksiyonların rolüne dikkat çekiyordu. Bir söyleşisinde bu durumu şöyle anlatıyor:

> "Bu yüzden 'Avertissement' i imzalamadım, ama koleksiyonerler, müze veya iş satın alan her kimse bunu imzaladı. Bunu yaparak sözleşmenin işlevini onayladılar, sanat işine bir değer verdiler ve onu bir ideoloji ile doldurdular. Bazı insanlar sanatçının imzasının büyük bir değeri olduğunu iddia eder; bazıları için hiç bir değeri yoktur. Gerçekte, bir sanat eserinin değeri yalnızca alıcılar tarafından kararlaştırılır ve bunun işin kalitesi ile kesinlikle hiçbir ilgisi yoktur."[83]

[83] Age, 93.

Daniel Buren'in ürettiği birçok çalışma kurumların üstlendikleri işlevler üzerinden eleştirel yaklaşımlar geliştirmiştir. Buren'in kurumsal eleştiri alanında ele alınabilecek bir diğer işi de de Harald Szeemann'ın küratörlüğünü yaptığı "When Attitudes Become Form" sergisi dahilinde yaptığı eylemdir. Buren, 1969 yılında Kunsthalle, Bern'de düzenlenen ve sergi küratörü tarafından davet edilmediği bu sergi esnasında, sergi mekanı çevresindeki bilboardlara kaçak posterler yapıştırmıştı (Şekil 8). Aslında Buren için sergiye katılan sanatçılar tarafından işlerini sergilemesi için bir yer gösterilmişti. Ama Buren mekanın içi yerine, artık imzası haline gelmiş beyaz ve farklı renklerde dikey çizgilerden oluşan posterlerini, izinsiz olarak kentin farklı mekanlarındaki bilboardlarda sergilemeyi tercih etmişti. Bu çalışma, hem küratör ve kurum otoritesine bir cevap, hem de sundukları özgürlük alanının sınanması açısından önemli bir jest oldu. Buren, bu eylemi yüzden tutuklandı ve İsviçre'den kaçmak zorunda kaldı.

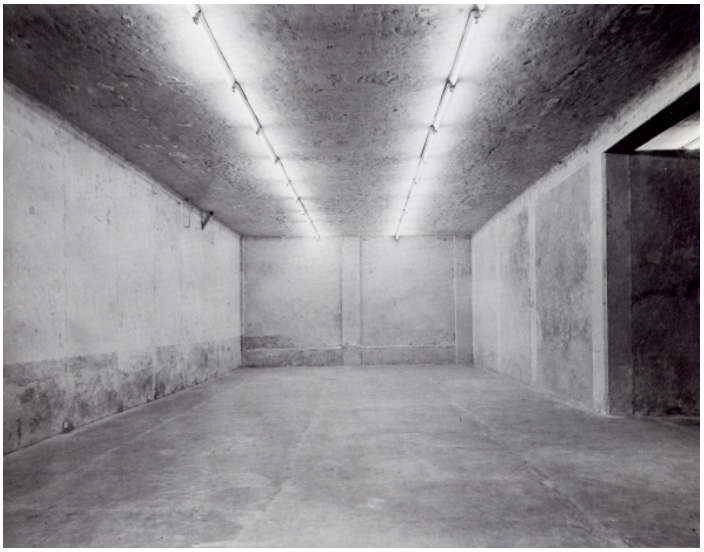


Şekil 8: Daniel Buren, "Affichages sauvages", Bern, 1969.

Kaynak: http://catalogue.danielburen.com/fr/expositions/32.html

3.1.4. Michael Asher ve Robert Smithson: Mekanın Altyapısı

Kültür kuramcılar tarafından kurumsal eleştiri pratiği altında değerlendirilebilecek önemli işler arasında, kavramsal sanatçı Michael Asher'in galeri ve sergi mekanlarının örgütsel ve mimari altyapısının mantığını sorguladığı mekana özgü (site-spesifik) çalışmaları da dikkate alınır.



Şekil 9: Michael Asher, Galerie Teselli, Milan, 1973.

Kaynak: http://continuousprojectaltereddaily.wordpress.com/tag/michael-asher/

Şekil 10: Michael Asher, Pomona College Museum of Art, 1970.

Kaynak: http://www.pomona.edu/news/2011/06/21-it-happened-at-pomona.aspx

Asher, sanat kurumunu ve sanat olgusunu temsil eden ideallerden öte bu olguların maddeselliğine odaklanan işleri hem minimal ve kavramsal sanat için hem de sanat kurumlarının maddesel boyutunu ortaya serdiği için kurum eleştirisi alanının önemli sanatçılarından biridir. Asher, 70'li yılların başında defalarca tekrarladığı mekan müdahalelerinin en önemlilerinden Milan'daki Galerie Teselli'de yaptığı çalışmasında, galeri mekanındaki ayırıcı duvarları çıkarıp mekan içinde izleyicilerin serbestçe mekanı görmelerini ve içinde gezmelerini sağladı (Şekil 9). 1970 yılında Pomona College Museum of Art'da ise mekanın içini galerinin kapısını 24 saat açık bırakacak şekilde düzenleyerek, galeri mekanın içine sokağın ses ve ışığının girmesini sağladı (Şekil 10).

Yine benzer sebeplerle Robert Smithson ise bu sefer sanat kurumlarını terk ederek bu kurumları sorunsallaştırmıştır. Yazdığı yazılar ve kamusal alanlarda yaptığı işler yolu ile müze ve galerilerin işlevlerini sorunsalaştırır.

Robert Smithson'ın en önemli eseri 1970 yılında Utah'taki Büyük Tuz Gölü'nün kuzeydoğu kıyısında inşaa ettiği "Spiral Jetty" dir (Şekil 11). Smithson terkedilmiş endüstriyel bir alan olan bölgede, çamur, tuz kristalleri, bazalt kayalar ve sudan spiral şeklinde bir dalkıran yapmayı tasarlamıştı. Sanatçı eserini tamamlayamadan Texas'da geçirdiği bir uçak kazasında hayatını kaybetti ve eser Nancy Holt tarafından tamamlandı.

Şekil 11: Robert Smithson, "Spiral Jetty", 1970.

Kaynak: http://artedeximena.wordpress.com/arte-contemporaneo/land-art/afcd-spiral-jetty-1970-robert-smithson/

Smithson'a göre müze ve galeriler hapishane daha doğrusu sanat eserinin nötr bir alana hapseden onun olası çoğul anlamından soyutlayan onu bir nesneye dönüştüren mekanlardır; bir sanat eseri buraya girdiği zaman barındırdığı bütün anlamları kaybediyor ve toplumsal olandan ayrışıyor.[84]

3.2. İkinci Kuşak Kurumsal Eleştiri

İkinci kuşak kurum eleştirisi özellikle Andrea Fraser'ın öncülüğünde, hem kendisinden bir önceki kuşakla girdiği bir hesaplaşma, hem de kurumlara yönelik ürettiği eleştirel pratikler yolu ile yol aldı. Bu bölümde Andrea Fraser ile birlikte Renee Green, Fred Wilson ve Christian Philipp Müller'in müzelerde ve kurumlarda yaptıkları enstalasyonlar ve eleştirel çalışmalar yapan sanatçıları ele alınacaktır.

3.2.1. Andrea Fraser: Kurumların Eleştirisinden, Eleştiri Kurumuna

Andrea Fraser, hem kendinden önceki kurum eleştirisi geleneğini değerlendirdiği ünlü makalesi, hem de yaptığı performanslar ile sanat tarihi içinde ikinci kuşak kurum eleştirisi bağlamında önemli yer tutar. İlk kez 2005 yılında *Artforum* dergisinde yayınlanan, çokça tartışılan ve referans gösterilen "From The Critique of Institutions to An Institution of Critique" adlı makalesinde Fraser, kendinden önceki kurum eleştirisi pratiklerinin büyük sanat kurumlarınca kabul gördüğünden ve bu pratiklerin kurumsallaştığından bahseder. Kendilerinin de sanat tarihsel bir kurum haline gelmiş sanatçıların, sanatın kurumlarını nasıl eleştireceği sorusunu tartışır.[85]

Fraser'a göre, kendinden önceki kurum eleştirisi geleneği içinde sayılan sanatçılar kurumların dışından değil kurumların içinden bu kurumlara eleştiri getirmişler, hiçbir zaman bu kurumların dışınında varolmamışlardır. Atmışlı ve yetmişli yıllardaki kurumsal eleştiri geleneğinin kurumlara saldırarak kurum dışını tahayyül eden bir alternatif önerdikleri düşüncesini eleştirir. Sanat kurumları dışında üretilen pratiklerin zaten sanat olarak değerlendirilemeyeceğini ve kurumların dışının olmadığını belirtir:

> "Ama sanat sanat alanı dışında varolamaz, biz sanat alanı dışında varolamayız, en azınında sanatçı, küratör, eleştirmen vs. olarak. Sanat alanı dışında yaptıklarımız dışarıda kalır, içeriye

[84] Robert Smithson, "Cultural Confinement", **The Museum as Arena. Artists on Institutional Critique,** ed. Ch. Kravagna / Kunsthaus Bregenz, (Cologne: König 2001): 16.
[85] Fraser, 2006, 130-131.

bir etkisi yoktur. Bu yüzden eğer bir dışarısı yoksa bu kurumların mükemmel bir şekilde kapandığı veya 'tamamen yönetilen bir toplum'un bir aracı olarak varolduğu veya gelişip tamamen çevresini sardığı için değil. Kurumların bizim içimizde olduğu ve kendimizin dışına çıkamayacağımız için." [86]

Fraser bu buradan yola çıkarak kendinden önceki ve kendi kuşağındaki kurumsal eleştirinin zaten her zaman kurumsallaşmış olduğunu belirtir. Tıpkı sanat kurumunun sadece sanat kurumları içinde bir fonksiyonu olması gibi kurum eleştirisinin de sanat kurumları içinde ortaya çıktığını söyler.

Fraser kendi kurum eleştirisi bağlamında ele alınan performanslarını da kurumların içinde, onların işleyişini, toplumsal ve ideolojik işlevlerini sorunsallaştırarak üretir.

Bu anlamda sanatçının yaptığı en önemli performans 1989 yılında Philadelphia Museum of Art da gerçekleştirdiği 'Museum Highlights'dır (Şekil 12). Fraser bu performansında Jane Castleton takma adı ile müzede rehberli bir tur gerçekleştirir. Ama rehberli turlardan beklendiği gibi müzede sergilenen eserlerden değil müzenin kendisinden bahseder. Danışma masasından, asansörden, müzenin kafesinden, pencereden dışarısının görüntüsünden, içerideki havanın sağlıklı oluşundan, erkekler tuvaletininin kapısından vb. Tıpkı bir sanat eserinden bahsederken kullanılan kelimeler ve jestlerle ziyaretçileri müze içerisinde dolaştırır. Dergilerden rasgele alınmış, çoğu zaman anlamsız, nostaljik anılarla ve müzenin yönetimi hakında gereksiz ayrıntılarla sunumunu sürdürür. [87]

[86] Age, 130-131.
[87] Andrea Fraser, "Museum Highlights: A Gallery TalkAuthor(s)", **October**, s.57 (Summer, 1991): 104-108.

Şekil 12: Andrea Fraser, "Museum Highlights", Philadelphia Museum of Art, 1989.

Kaynak: http://www.studyblue.com/notes/note/n/18-identity-2-institutional-critique-origins--repercussions/deck/870204

Fraser'ın bir diğer ses getiren çalışması da 2003 yılında gerçekleştirdiği 'Untitled' adlı video performansıdır (Şekil 13). Sanatçı 20.000 Dolar ödeyen bir koleksiyoncu için özel bir performans yapacağını duyurur. Bu ücreti ödeyen kişi ile cinsel ilişkiye girer ve bunu kaydeder. 60 dakikadan oluşan bu kayıtlardan sadece 5 kopya DVD hazırlar. Üç tanesi özel koleksiyonlara bir tanesi de performansa katılan koleksiyonere verilir.

Şekil 13: Andrea Fraser, 'Untitled', 2003.

Kaynak: http://old.likeyou.com/archives/andrea_fraser_petzel_04.htm

Fraser yaptığı performasların ortak noktasını yaptığı bir söyleşide şöyle açıklar.

> "Benim bütün işlerim sanattan ne istediğimiz, koleksiyonerlerin ne istediği, sanatçının koleksiyonerlerden ne istediği, müze izleyicisinin ne istediği hakkındadır. Dolayısıyla, sadece ekonomik olarak değil, dahası kişisel, psikolojik ve duygusal anlamda ne istediğimiz ile ilgili demek istiyorum." [88]

Fraser yukarıda anılan performansların yanında, kendinden önceki ve yaşadığı dönemdeki kurum eleştirisi pratiğini nasıl anlaşılması gerektiği üzerine de tespitler yapar. Fraser kurumsal eleştiriyi bir metodoloji olarak tanımlar. Bu metodolojinin üç ayağı olduğunu söyler: eleştirellik, düşünümsellik (*reflexivity*), mekana özgülük (*site-specificity*). Kurum eleştirisi pratiğinde bu üç bileşenin aynı anda var olduğunu söyler.[89]

[88] Guy Trebay, "Sex, Art and Videotape", http://www.nytimes.com/2004/06/13/magazine/13ENCOUNTER.html/ [14.03.2013]
[89] Frazer, "What is institutinal Critique?" **Institutional Critique and After,** ed: John C. Welchman, (Zurich, JRP/Ringier, 2006): 305.

3.2.2. Renée Green ve Fred Wilson: Müzeyi Kazmak

Renée Green ve Fred Wilson'ın ürettiği film, enstalasyon, heykel gibi işlerde Fraser'in belirlediği bu üç unsurun izleri açıkça sürülebilir. Tamamı kurumların daveti üzerine ve kurumların bünyesinde gerçekleştirilen çalışmaları, kurum eleştirisi pratiği içinde önemli yer tutar. Gerçekleştirdikleri site-spesifik çalışmalarda, kurumlar ve onların kültürel ve ideolojik olarak temsil ettikleri yerler (*site*), yönelttikleri eleştirinin ana aksını oluşturur.

Bu bağlamda Renee Green'nin 1991 yılında New England'daki Worcester Art Museum'da yaptığı 'Bequest' adlı enstalasyonu hem işin yerleştiği müzenin kurucusuna hem de genel anlamda müzelerin köle ticareti ile ilişkilerine odaklanır. Green'in müzeye kurduğu enstalasyon, Worcester Art Museum'un kurucusu III Stephen Salisbury'nin aile soyağacı ve Edgar A. Poe ve Merville gibi 19. yüzyıl Amerikan edebiyatının önemli yazarlarından alıntılandığı "siyahlık" ve "beyazlık" üzerine cümlelerinden oluşan hayali bir müzeden oluşuyordu. Green burada hem çalışmayı yerleştirdiği müzenin tarihindeki, hem de daha genel anlamda kültür tarihi içindeki sömürgeci düşüncenin izlerini sürüyordu. [90]

Benzer şekilde Fred Wilson da 1992-93 yılında Baltimore'da Maryland Historical Society adlı kurumda gerçekleştirdiği "Mining the Museum" adlı sergide bu müzenin tarihinin ve sömürgecik dönemi ile ilişkilerinin izlerini sürüyordu. Sergi açıldığı dönem büyük ilgi gördü ve toplam 11 ay ziyaretçilere açık kaldı.

Maryland Historical Society, Wilson'ı sürekli koleksiyonunu yeniden düzenlemesi için davet etti. 80'lerin ikinci yarısı müze dışı mekanlarda birtakım fabrikasyon ürünlerle müzelerde kullanılan sergileme yöntemlerini kullanarak bir nevi sahte müzeler kuran Wilson, bu kez eleştirel sergileme yöntemini gerçek bir müze koleksiyonu düzenleme adına kullanacaktı. [91]

Müzenin koleksiyonu gümüş ve sandelye gibi tarihsel nesnelerden ve 19. yüzyıl resim ve heykel koleksiyonundan oluşuyordu. Bu koleksiyonun bir kısmı hali hazırda müzede sergileniyordu. Wilson müzenin üçüncü katında bütün kolekiyonu, yaptığı seçkiyle farklı bir bakış açısı ile ele aldı. Kurduğu enstalasyonda koleksiyonda yer alan gümüş nesneler ile müzenin deposunda bulduğu köle

[90] Brian Wallis, "Excavating the 1970s - installation art, Renee Green, travelling exhibition," **Art in America, (**Eylül, 1997).
[91] Judith E. Stein, Sins of Omission: Fred Wilson's Mining the Museum, **Art in America**, (Ekim 1993).

zincirlerini “Metalwork 1793-1880" diye adlandırdığı bölümde birlikte sergiledi (Şekil 14). Başka bir bölümde serginin yapıldığı Maryland’de hiç yaşamamış Henry Clay, Napoleon Bonaparte ve Andrew Jackson gibi tarihdeki önemli isimlerin beyaz kaideler üzerindeki büstleri ile birlikte etiketlerinde Maryland kenti tarihinde önemli yer tutan Afrika kökenli Amerikalı Harriet Tubman, Frederick Douglass ve Benjamin Banneker’in isimlerini yazıldığı siyah boş kaidelerin sergilendiği bölümler kurdu (Şekil 15).

Wilson, müzede yaptığı bu çalışmanın motivasyonlarını şöyle anlatıyordu.

> “Koleksiyondan daha önce gösterilmemiş parçalara ek olarak bu sergi, aynı zamanda müzenin ve toplumun üzerinde konuşmadığı bir tarihi de sunuyor: bu bölgede Afrika kökenli Amerikalıların maruz kaldıkları kötü muamele ve dışlamanın tarihi. Aynı zamanda 1890’dan beri topladıkları örnekleri göstermek yolu ile müzenin tarihe bakış açısını da örnekliyor.”[92]

Şekil 14: Fred Wilson, “Mining the Museum”, Metalwork 1793-1880, 1992. Enstalasyondan görüntü.

Kaynak:http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/moore/moore4-26-11.asp

[92] Judith Barry, **“**Serving Institutions”, Renée Green, Fred Wilson, Christian Philipp Müller and Andrea Fraser, **October**, Sayı. 80, (Bahar, 1997): 120.

Şekil 15: Fred Wilson, "Mining the Museum, Truth Trophy and Pedestals", 1992. Enstalasyondan görüntü.

Kaynak: http://www.mdhs.org/digitalimage/installation-view-truth-trophy-and-pedestals

Wilson ve Green'in yaptıkları site-spesifik işler sergi yaptıkları kurumları gösterdikleri ve göstermedikleri üzerinden kurdukları tarih anlatılarını ve bunun ideolojik yansımalarını teşhir ve tespit ettiler. Kurum eleştirisi kültüründe önemli yer tutan, müzelerin tarafsız ve nötr olduğu fikrini sergi yaptıkları kurumlar üzerinden tartışan işleri, kurumların kendine bakışını sorgulamalarını ve kendilerini dönüştürme ihtiyacını da açığa çıkarıyordu.

Kültür kuramcısı Brian Holmes bu sanatçıların çalışmaları ve kurum eleştirisi pratiği içinde durdukları yer hakkında şöyle yazıyor:

> "Bu isimler müzeolojik sunuma dair sistematik bir araştırmaya girmişler, kurumun ekonomik güçlerle olan bağlarını ve 'Öteki'ye vitrine konacak bir nesne gibi davranan sömürge bilimindeki epistemolojik köklerini incelemişlerdi. Ama aynı zamanda özneleştiren bir dönümü de eklemişlerdi bu sürece: Bu noktada, dışsal güç hiyerarşilerini benliğin içindeki müphemlikler olarak yeniden formüle etmelerinde ve çatışkılı bir duyarlılığı, temsile dair çok sayıda biçim ve vektörün yanyanalığına açmalarında feminizm ve sömürge sonrası tarihyazımının etkisi gözardı edilemezdi."[93]

[93] Holmes, 130.

3.2.3. Christian Philipp Müller: Bir Sanat Eseri Olarak Üniversite

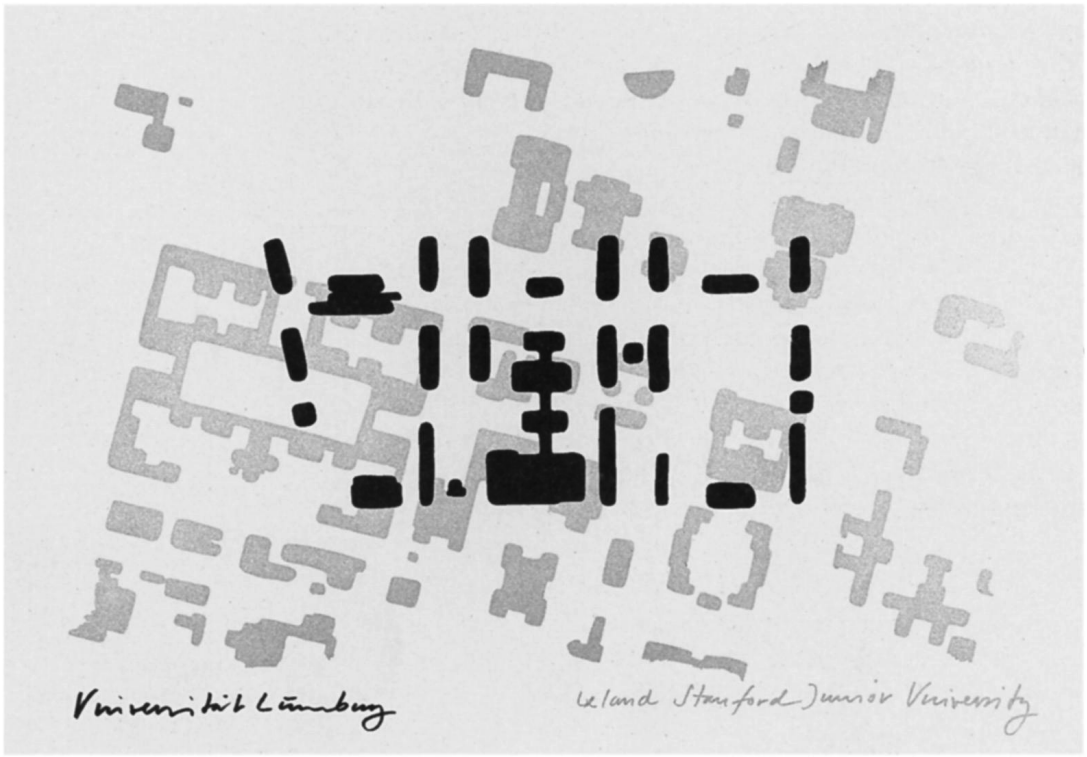
Sanat tarihçisi Miwon Kwon, kurumsal eleştiri pratiğinin Fraser'in yukarıda andığı üç yönünden özellikle işlerin site-spesifik yönleri üzerine eğilir.[94] Kwon'a göre Renée Green ve Fred Wilson gibi sanatçıların çalışmalarındaki site-spesifiklik 70'lerdeki sanat pratiğinde yapılan çalışmalara bakışımızda farklılıklar yaratarak bu tanımı genişletmiştir.

> "Site-spesifiklik bir şeyin yere özgülüğü ve fizik kurallarına bağımlılığını ima ederdi. Sık sık yerçekimi ile oynayan site-spesifik işler maddi olarak gelip geçici, hareketsizlik hakkında katı olduğunda, yok olma ve yıkım karşısında bile 'varoluş' hakkında inatçıydı. Beyaz küpün içinde ya da dışında Nevada çölünde olsun ya da mimari vaya manzara odaklı, site-specifik sanat başlangıçta yeri (*site*) mevcut bir konum, somut bir gerçeklik olarak aldı. Kimliği fiziksel unsurların eşsiz bir karışımının ürünüydü: boy, derinlik, yükseklik, doku, odaların ve duvarların biçimi: plazaların ölçü ve oranı, binalar ya da parklar: ışıklandırmanın varolan halleri, havalandırma, trafik modelleri; belirgin topoğrafik özellikler gibi."[95]

Christian Philipp Müller'in 1996-1998 yılları arasında Almanya'da Lüneburg Üniversitesi'de yaptığı iki ayaklı "Der Campus als Kunstwerk (Bir Sanat Eseri Olarak Kampüs)" ve 'Prototypes Department' adlı kurumu bir 'site (yer)' olarak ele alan çalışması da kurum eleştirisi pratiği içinde ele alınabilir.

Müller 'Bir Sanat Eseri Olarak Kampüs' adlı projesinde kampüsün master planını aralarında Harvard, Mount Holyoke, UCLA, Stanford, University of Pennsylvania gibi önemli üniversitelerin de bulunduğu 100 ünversitenin master planlarıyla üst üste bindirerek karşılaştırdığı dokümanlar üretti (Şekil 16).

[94] Miwon Kwon, **One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity,** (2002: MIT Press, Cambridge, MA): 28.
[95] Age, 11.



Şekil 16: Christian Philipp Müller, "Der Campus als Kunstwerk" 1996-1998/

Kaynak: Alexander Alberro, "Unraveling the Seamless Totality: Christian Philipp Müller and the Reevaluation of Established Equations", **Grey Room**, s. 6 (2002): 13

Müller'in çıkış noktası Lüneburg Üniversitesi'nin 1996 yılında eski Nazi kışlasına taşınması idi. Sanatçı bu yolla bir eğitim kurumunun iç kurumsal yapısı ve ekonomik olarak başarı beklentisi arsındaki ilişkiyi incelemek istiyordu.[96] Bu arayışın arkasında da Thomas Jefferson'ın 1817 yılında University of Virginia'nın tasarımını yaparken kampüsün merkezini şapelden kütüphaneye çevirmesi ve bunun üniversitelerin değişen önceliklerine vurgu yapması idi.[97] Bu karşılaştırmada ilk aradığı şey kütüphane binasının bütün kampüsün merkezi konumunda bulunup bulunmamasıydı. Araştırmasını üniveriste öğrencileri ile sürdürdü, onlara üniversite kampüsü bağlamında "sanat nasıl inşaa edilir" üzerine dersler verdi, diğer üniversitelerin kampüslerinin mimari olarak nasıl yapılandıkları, toplantı odası, kantin gibi elemanların nasıl konumlandıkları ile ilgili tartışmalar ve atölyeler düzenledi. Ulaştığı sonuçları Lüneburg Üniversitesi kütüphanesinde porselen bir

[96]Der Campus als Kunstwerk, http://www.christianphilippmueller.net/e/index.php?option=com_content&task=view&id=38&Itemid=35 [14.03.2013]

[97] Alexander Alberro, "Unraveling the Seamless Totality: Christian Philipp Müller and the Reevaluation of Established Equations", **Grey Room**, s. 6 (Kış, 2002): 13.

kasede biriktirdi ve kampüsün farklı bölümlerinde sergiledi (Şekil 17). Bu karşılaştırmalı çalışmada öne çıkan şey kütüphane binalarının halen kampüs içinde merkezi bir konumda bulunmaları idi.

Şekil 17: Christian Philipp Müller, "Der Campus als Kunstwerk" 1996-1998.

Kaynak:
http://www.christianphilippmueller.net/e/index.php?option=com_content&task=view&id=38&Itemid=46

Projenin 1998 yılında gerçekleştirdiği 'Prototypes Department' olarak adlandırdığı diğer ayağında ise kampüslerin merkezi konumunda bulunan kütüphanelerin yerlerini üniversitelerin hediyelik eşya satan bölümlerine bırakmalarına odaklandı. Bu üniversitelerin önceliklerinin de eğitimden, mitik bir kimlik yaratılmasına ve bundan gelir elde edilmesine odaklandığının işareti idi. Müller yine üniversite öğrencileri ile düzenledikleri atölyede Lüneburg Üniversitesi için 200 tane birbirinden farklı logo tasarladılar. Sanat tarihçisi Alexander Alberro'ya göre Milller'in bu çalışması yüksek öğrenimin şirketletleşmesi ve kar amaçlı sektörlerin yükselen hakimiyetine bir tepki idi.[98]

[98] Age, 14.

4. ÜÇÜNCÜ KUŞAK KURUMSAL ELEŞTİRİ YA DA YENİ KURUMSAL PRATİKLER

Sanatçı Richard Serra yukarıda alıntılan Kwon'un kurumsal eleştirisi bağlamında üretilen site-spesifik işleri ve kurumlar üzerindeki etkisini şöyle özetliyordu:

> "Site-spesifik işler verili yerin çevresel unsurları ile uğraşır. Bu işler yerin (*site*) topoğrafyası tarafından belirlenir. Bu ister bir kent veya manzara isterse mimari bir bölge. Bu iş, yerin bir parçası olur ve bu yerin organizasyonunu hem kavramsal hem de algısal olarak yeniden yapılandırır."[99]

Fred Wilson da bir söyleşisinde kurumların, kurumları eleştiren işler üreten sanatçıların giderek daha sık kurumlara davet edilmelerini onların da kendilerini dönüştürmek istemesine bağlıyordu:

> "Olan şey, kurumların değişmeye ihtiyaçları olduklarını fark etmeleri ve ne yapacakları hakkında ipuçları olmaması. Şunu anladım: Benim pratiğim kurum içinde birşeyler yapmak isteyen vizyon sahibi kişilere güç verdi. Çünkü benim yaptıklarımın binaları yıkmak olmadığı gördüler." [100]

Kürator ve yazar Simon Sheikh de birinci ve ikinci kuşak kurum eleştirisi olarak adlandırılan sanat pratiklerinin kurumlarla olan ilişkisini net olarak ortaya koyuyordu. "Onlar (sanatçılar) kurumlara engel olmak ya da onları yıkmak için çalışmıyordu. Dahası kurumları değiştirmek ve sağlamlaştırmaya çalışıyorladı. Kurum sadece problem değildi aynı zamanda çözümdü!" [101]

Sheikh'in bu tespiti Andrea Fraser'in tespiti ile de örtüşüyordu. Yukarıda tartışılan sanatçıları kurumların yapılanması, sergileme pratikleri, ekonomik ilişkileri, kurdukları temsiliyet sistemini vb. eleştirirken aslında kurumları dışlamayan, kurumları eleştirerek ortadan kaldırmaya çalışmayan, ama

[99] Richard Serra, "Tilted Arc Destroyed," **Art in America** (May 1989): 34.
[100] Wilson, Fred (med.). "Services: Working-Group Discussions" **October 80** (Bahar 1997): 122.
[101] Simon Sheikh, **Notes on Institutional Critique**, ed. Gerald Raunig**, Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique,** 2009: Gene Ray. MayFly Books): 30.

dönüştürmeye yönelik pratikler olarak anlamak çoğu sanat tarihçisinin ortak kanısı olarak ortaya çıkıyor.

90'ların sonlarında sanatçılardan kurumlara yönelen bu eleştirel pratikler, kurumları da değişmeye zorluyor, onları alışagelmiş sergileme, temsil, seyirci, sermaye ve devlet ile ilişkileri ve organizasyon yapıları üzerinde yeni model arayışlarına yöneltiyordu. Bu hem mevcut büyük kurumlar bağlamında hem de bu kurumlardan farklı olarak yeni kurumlaşma pratiklerini de tetikliyordu.

Bu bölümde, bu eleştirinin sonucu olarak doğan "yeni kurumculuk" tartışmalarına, "ilerici" olarak adlandırılan kurumlara ve çoğunlukla sanatçıların inisiyafitinde kurulan küçük ölçekli alternatif kurumsal pratiklere ve deneyimlere odaklanılmıştır.

4.1.Yeni Kurumculuk Tartışmaları

Yeni kurumculuk, 2000'li yılların başında ortaya çıkan, küratöryel bir arayışın sonucuydu. Eleştirmen ve küratör Jonas Ekeberg bu arayışı güncel sanat kurumunu yeniden tanımlama girişimi olarak anlıyordu. Bu yeni anlayışı, sadece sanat işinin sınırılı söylemini değil, bununla birlikte ilerleyen kurumların organizasyonel yapısından farklılaşan, periferide değil merkezde bir yapı kurma girişimleri olarak konumluyordu.[102] Claire Doherty ise bu eğilimin temel meselesini daha da netleştiriyordu. Bu kurumlar temel olarak, pasif sanat nesnelerinin tüketiminden çok izleyicinin ve sanatçıların katılımına açık, bitmiş işlerden çok süreç bazlı, ucu açık, birlikte çalışma ve üretme ortamları yaratmak istiyorlardı.[103] Bu girişimler içlerinde, büyük kurumlardaki hakim sanatçı, izleyici, sergileme ve gösterme pratiklerine eleştirel bir cevap barındırıyordu.

Nina Möntmann ise yeni kurumculuk içinde sayılan "ilerici" kurumların ortak noktasını söyle özetliyordu.

> "İlerici sanat kurumlarının ortak noktası öncelikle, onlar eleştiri kurumlarıydı; bunun anlamı kurumlar tarafından özümsenen sanatçılan tarafından 1970'lerde ve 1990'larda formülize edilen kurumsal eleştiri küratörler tarafından bir özeleştiri olarak geliştirildi ve ileriye taşındı. Küratörler artık sadece eleştirel sanatçıları davet etmekle kalmıyorlardı, kendileri kurumsal yapıyı, onun içindeki hiyerarşileri ve işlevlerini değiştiriyorlardı. 90'ların ortalarından veya

[102] Joans Ekeberg, Introduction, **New Institutionalism, Versted#1**, ed: Joans Ekeberg (2003: Office for Contemporary Art, Norway, Oslo): 9-14.
[103] Claire Doherty, 'New Institutionalism and the Exhibition as Situation', **Protections: This is not an Exhibition Reader**, ed. Adam Budak, (2006: Kunsthaus Graz): 172.

sonlarından itibaren güncel gelişmelere tepki gösteren 'eleştiri kurumları', küreselleşen şirket kurumculuğu ve onun tüketici izleyicisinin bir eleştirisini devreye sokuyordu."[104]

Sanat kurumlarında ortaya çıkan yeni kurumculuk eğilimi temel olarak geleneksel kurumların izleyici-sanat eseri ilişkisine, kurumun hiyerarşik yapısına, ekomomik olarak girdiği ilişkilere, katılım tartışma ve eğitim anlayışı üzerinden kendini yeniden konumlandırma ve dönüştürme çabası idi.

4.2. İlerici ve Alternatif Kurumsal Pratikler

90'lı yılların sonundan 2000'li yıllar boyunca çok farklı biçimde ve ölçekte kurum kendilerini bu eğilimler etrafında örgütledi ve faaliyet gösterdi. Bu kurumlar arasında sayılabilecek önemli örnekler arasında Hollanda'nın Utrech kentinde önceleri sanatçı inisiyatifi olarak kurulan sonra bir güncel sanat kurumuna dönüşen, sanatçılar ve farklı disiplinlerden kurum ve kişilerle işbirliği çerçevesinde projeler üreten BAK, basis voor actuele kunst; yine Hollanda'nın Eindhoven kentinde faaliyet gösteren Van Abbemuseum; Berlin'de 1996 yılından beri hem Berlin Bianeli'ni hem de sergi, tartışma toplantıları vs düzenleyen KW Institute for Contemporary Art; İstanbul'da 2001 yılında 2007 yılına kadar sergiler, atölyeler, tartışam toplantıları, misafir sanatçı gibi etkinlikler düzenleyen Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi; 2009 yılında Tophane Tütün Deposu'nda faaliyetlerine başlayan ve bugüne kadar sadece sanat içinden değil farklı disiplinlerden katılımcılar ile projeler, sergiler, paneller düzenleyen açık bir platform olmayı hedefleyen Depo sayılabilir. Bu görece büyük kurumlar yanında daha küçük bütçeler ile genelde sanatçılar tarafından kurulan ve işletilen mekanlar da, hem katılımcı ve izleyici ile kurdukları daha yakın ilişkiler, hem de ekonomik olarak kendilerini örgüleme ve ayakta kalma stratejileri bakımında alternatif kurumsal pratikler geliştirdiler. Bunlar arasında Berlin'de faaliyet gösteren bir sanatçı kolektifi tarafından kurulan ve sanat etkinleri düzenleyen Basso, Avusturya, Çek Cumhuriyeti, Macaristan ve Slovakya'da faaliyet gösteren, kendi yerel bağlamlarında sergi, tartışma panel ve yayın yapan kendi kendini yöneten inisiyatifler ağı olan tranzit, New York'daki kar amacı gütmeyen sanatçı ve

[104] Nina Möntmann, "The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future", ed. Gerald Raunig**, Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique,** 2009: Gene Ray. MayFly Books): 155.

teorisyen kolektifi olan Not An Alternative, İstanbul'da sanatçı ve küratörler tarafından kurulan Apartman Projesi, 5533 ve Pist gibi sanatçı inisiyatifleri sayılabilir.

Aşağıdaki bölümlerde bu anlamda kurulan ve faaliyet gösteren dört kurumsal oluşuma daha yakından bakılmaya çalışılacaktır. Yeni kurumculuk tartışmalarında önemli yer tutması bakımından Rooseum'a, geçici bir sanat projesi ve kurum deneyimi olarak Unitednationsplaza'ya, bir sanatçı kolektifi ve aynı zamanda bir mekan da yürüten 16Beaver'a ve İstanbul'dan bir sanatçının inisiyatifinde kurulan, alternatif bir sanat mekanı olarak Masa'ya odaklanılacaktır.

4.2.1. Rooseum: Pasif Seyirden Aktif Mekana

Yeni kurumculuk tartışmalarının başladığı dönemde bu tartışmaları tetikleyen kurumların en önemlilerinden biri İsveç'in Malmö kentindeki Rooseum Güncel Sanat Merkezi'dir.

Rooseum, 1988 yılında koleksiyoner ve yatırımcı Fredrik Roos tarafından eski bir elektrik santrali sanat merkezi olarak dönüştürülerek açılmıştı. Kurum, Roos Vakfı tarafından yönetiliyordu. 1991 yılında Fredrik Roos'un ölmesinden sonra bütün koleksiyonları kuruma bağışlandı. 2000 yılına kadar birçok sergi ve etkinlik düzenleyen Rooseum, 2000 yılında Kürator Charles Esche'in kurumun yönetimine geçmesi ile farklı bir seyir izlemeye başladı.

Esche, Rooseum'u yerleşik bir gösteri mekanı yerine, aktif bir mekan, "yarı toplum merkezi, yarı laboratuvar, yarı akademi" olarak tahayyül etti ve 2004 yılına kadar bu hedefle etkinlikler düzenledi.

Esche, Rooseum'da kurum olarak rollerini, yaptığı bir söyleşide şöyle aktarıyordu.

> "Sadece bizimle çalışmaları ve işlerini göstermek üzere değil, Rooseum'u işlevsel bir araç olarak kullanmaları için sanatçıları davet ediyoruz. Bu şu anlama geliyor: araştırma gezileri için para, mekan, belli bir izleyici ve bilgisayar bile sağlıyoruz. Aynı zamanda izleyicilerden mekanda farklı davranış biçimlerine sahip olmasını bekliyoruz; bu bazen pasif bir izleyici olabilir de elbette ama bazen aktif birer katılımcı olmalarını bekliyoruz."[105]

Esche'nin Rooseum'daki temel amacı farklı türden bir izleyici ilişkisi yaratmaktı. Kurumun programını ve misyonunu bu yönde geliştirmeye çalıştı.

[105] Nils Norman, Joseph Grigely, Monica Bonvicini, **Rooseum Director Charles Esche on the Art Center of the 21st Century,** http://artforum.com/index.php?pn=interview&id=1331 [19.03.2013]

Kurum faaliyet gösterdiği 4 yıl boyunca önemli sergiler ve etkinlikler düzenledi. Bunlar arasında sanatçı kolektifi SUPERFLEX'in Mayıs 2002'de açılan solo sergisi kurumun kendini test etmesi ve başarı başarısızlıklarını ölçmesi anlamında önemli yer tutar. "The intention of Tools / + Counter-Strike" adlı sergide grup daha önce yaptıkları sosyal ve siyasal projeleri bir araya getirdikleri bölüme ek olarak izleyicilerin sanat mekanında bilgisayar oyunu Counter-Strike oynayabilecekleri bir alan kurdular (Şekil 18). Buna ek olarak, sanatçılar serginin bir parçası olarak, Rooseum binası dışında bir binada, isteyenlerin kendi programlarını yapabilecekleri ve internet üzerinden yayınlayabilecekleri bir televizyon istasyonu kurdular.

Şekil 18: SUPERFLEX, "The intention of Tools / + Counter-Strike", 2002, sergiden görüntü/

Kaynak: http://superflex.net/tools/superflex_tools+Counter-strike/image/4#g

Sanatçılar ve serginin küratörü, bu çalışma yolu ile sanat işi, izleyici, katılımcı ve kurum ilişkisi arasında farklı bir deneyimleme ve katılım ilişkisi kurmayı denemişlerdi. Sergide gösterilen işler yanında, izleyicinin sanat eserine katılabileceği bir oyun alanı, kurum dışında yine izleyici katılımı işleyen bir televizyon istasyonu ve gösterim alanı olarak internet platformu aracılığıyla sergi mekanı genişlemiş, başka mecralara yayılmıştı.

Rooseum, 2004 yılında Charles Esche'nin ayrılmasına kadar göçmenler, aktivistler, sanatçılar gibi farklı disiplinlerden katılılımcıları ile bu yönde çalışmalarını sürdürdü. Esche ayrıldıktan sonra, 2006 yılında koleksiyonunu satılığa çıkardı ve 2009 yılında Stockholm merkezli Moderna Museet bünyesine katılarak etkinliklerini bu kurum altında gerçekleştirmeye devam etti.

4.2.2. Unitednationsplaza: Bir Okul Olarak Sergi

Unitednationsplaza, Berlin'de sanatçı Anton Vidokle'nin girişimi ve Groys, Jalal Toufic, Liam Gillick, Martha Rosler, Natascha Sadr Haghighian, Nikolaus Hirsch, Tirdad Zolghadr ve Walid Raad gibi sanatçı, küratör ve yazarlardan oluşan bir ekibin işbirliği ile tasarlanan geçici bir alternatif okul projesidir. Unitednationsplaza 2006 ve 2007 yılları arasındaki bir yıllık sürede yaklaşık 30'a yakın sanatçı yazar ve teorisyen ve katılımcıları ile birlikte sunumlar, tartışmalar, toplantılar ve atölye çalışmaları düzenledi.

Şekil 19: Unitednationsplaza, Berlin, 2006-2007.

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Unitednationsplaza.jpg

Proje, 2006 yılında Lefkoşa'da düzenlenmesi planlanan ve Mai Abu ElDahab, Anton Vidokle ve Florian Waldvogel'in küratörlüğünü üstlendiği "Manifesta 6 Avrupa Güncel Sanat Bienali" için önerilen serginin iptal edilmesi sonucunda

ortaya çıktı. Sergi için planlanan yapı, alışılmış bienallerden farklı olarak kurumsallaşmış sanat dünyasına bir tepki ve meydan okuma olarak düşünülmüştü. Bienal, kültür politikalarının katılımcısı olarak sanat kurumlarının rolüne bakan, çalıştıkları ve üretikleri kurumsal şartlar tarafından tanımlanan sanatçıların rolünü sorgulayan, kültürün küresel şirketlerin talep ve baskıları ile ilişkilerine bakmaya odaklanmışlardı ve şu soruyu soruyorlardı: Sanat profesyonelleri olarak dünyada daha etkili rol oynamak için nasıl bir eğitime ihtiyacımız var? Bienal, üç departmandan oluşan, üç farklı geçici bir sanat okulu modeli öneriyordu.[106]

Sergi politik nedenlerle iptal edildikten sonra Vidokle, Boris Groys, Martha Rosler, Liam Gillick, Walid Raad, Jalal Toufic, Nicolaus Hirsch ve Tirdad Zolghadr projeyi Berlin'de bir mekanda gerçekleştirmeye karar verdiler (Şekil 19). Güncel sanata odaklanan, resmi olmayan, özgür üniversite tarzı, seminerler, konferanslar, dersler, film gösterimleri ve nadiren de performanslardan oluşan ve devam zorunluğu beklenen 1 yıllık bir program hazırladılar. Bunların yanında Unitednationsplaza, Martha Rosler'in kütüphanesini ağırladı ve A Crime Against Art (Sanata Karşı Şuç) adlı bir de film yaptı.

Şekil 20: Unitednationsplaza, Berlin, 2006-2007.

Kaynak: http://www.e-flux.com/announcements/site-liverpool-john-moores-university/

[106] Mai Abu ElDahab, **Notes for an Art School: On How to Fall With Grace—or Fall Flat on Your Face** http://manifesta.org/wordpress/wp-content/uploads/2010/07/NotesForAnArtSchool.pdf [20.03.2013]

Unitednationsplaza 2007 yılında etkinklerini Berlin'deki binada tamamladı. Ders arşivlerinin tamamını da internet üzerinden yayınladılar.[107] Ama bir sanat projesi olarak etkinliğini sürdürdü. New York'daki New Museum'da "Nightschool" adı altında ve Mexico City'de bir yıllık program hazırlayarak projeyi devam ettirdi.

Unitednationsplaza bir sanatçı projesi olmasının yanında geçici bir sanat kurumu olarak yaptığı etkinlikler, ana-akım sanat kurumlarından farklı olarak izleyici, katılımcı, programlama anlamında, kurum olgusuna yeni bir yaklaşım olarak ele alınabilir.

4.2.3. 16 Beaver: Kolektif Bir Mekan Oluşturmak

16 Beaver, New York'da faaliyet gösteren sanatçılar tarafından yönetilen bir mekandır. Mekanın adı Manhattan'da bulunduğu sokaktan ve binanın kapı numarasından geliyor. Kuruldukları 1999 yılından beri bu adreste sanatçılar, küratörler, yazarlar, düşünürler ve aktivist gruplar ile sunumlar, üretimler, film gösterimleri, sanatsal, kültürel, ekonomik ve politik projeler üzerine tartışmalar düzenliyorlar.

16 Beaver bir sanatçı kolektifi olmasına rağmen geçici ve projeye göre değişen bir üyelik yapısı var. Başlangıçta sadece pazartesi günleri düzenlenen toplantılar, katılımın yoğunluğu ve talep nedeni ile haftanın diğer günlerine yayılmış durumda. Ekonomik olarak da sponsor ya da fon desteklerini kabul etmeyip, etkinlik düzenledikleri binadan gelen kira gelirleri ile ayakta kalıyorlar. 16 Beaver üyeleri misyonlarını söyle özetliyor: "16 Beaver'ın üretiği şey mekan: düşünmek ve konuşmak için bir platform, günlük işlerden, ticari galeri ortamından, sanatı destekleyen ve üreten 'iyimser cemaatten' kaçmak isteyenler için bir sığınak; ekonominin değil, sanatçılar, küratörler ve düşünürlerin yönettiği bir barınak."[108]

[107] Unitednationsplaza http://www.unitednationsplaza.org/

[108] Ayreen Anastas, **16Beaver Group,** http://www.sparwasserhq.de/oldhabitsdiehard/catalogue/oldhabitpdfs/01%2016%20Beaver.pdf [19.03.2013]

Şekil 21: 16 Beaver, "Occupy Commons Coalition, Free University meetings at 16 Beaver", 2012.

Kaynak: http://4.bp.blogspot.com/-rY7WrT4Gbvk/T78nFNlby1I/AAAAAAAAAqQ/iZflmbuVLQY/s1600/16beaver.2.jpg

16 Beaver kurdukları kolektif yapıları ve organizasyon biçimi ile alternatif bir kurumsal yapı, ekonomik yapılanma önerisi ve pratiği ile mevcut yapılar dışında alternatif bir bir araya gelme biçimi oluşturmayı deniyorlar. İzleyici, katılımcı, mekan yöneticisi tanımlarının birbirine karıştığı kurumsallığı mevcut yapılar yanında varlığını sürdürmeye devam ediyor.

4.2.4. Masa Projesi: Mütevazi Bir Öneri

Masa projesi İstanbul'da faaliyet gösteren bir sanat mekanıdır. Grafik tasarımcı ve sanatçı Vahit Tuna'nın girişimi ile 2006 yılında kuruldu. İç mimar Sinem Kurultay tarafından tasarlanan Masa'nın mekanı 150 x 110 x 90 cm boyutlarında bir masadan ibarettti.

Şekil 22: Elke Marhöfer, "Gerçeklik kaçabilir – gerisi anın şokunda yükselen içgüdüdür", Platform Garanti.

Kaynak: Vahit Tuna ve Masa Arşivi

Proje bugüne kadar Türkiye'den ve yurtdışından sanatçıların katıldığı 30'a yakın sergi ve bu sergilere paralel konuşmalar ve toplantılar düzenledi. Masa kendini şöyle tanımlıyor.

> "Günümüz Türkiye güncel sanatında mesafelerin gittikçe belirginleştiği ve güncel sanatın büyük kurumların himayesine girdiği bir dönemde MASA; büyük bütçeli projelerin, marka isimlerin kapattığı galerilerin ve diğer holding galerinin aksine, daha alternatif olana ve genç üretimlere yönelecek. Bu bağlamda sadece plastik sanatlar alanını değil; diğer farklı disiplinleri de kapsayacak."[109]

Masa sergileri başlangıçta Vahit Tuna'nın tasarım ofisinde başladı. Ama daha sonra Tuna mekanı yönetmesi için davet ettiği küratör ile birlikte Masa'yı farklı mekanlara ve sanat kurumlarına taşıyarak sergileri farklı bağlamlarda ve mekanlarda da ilişkiye sokmayı denedi. Masa, 2010 yılında Berlin'de Berlinli sanatçı Isabel Schmiga'nın yönetiminde aynı tasarımla bir mekan daha kurdu ve Berlin'de farklı mekanlarda sanatçılarla sergiler ve etkinlikler düzenledi.[110]

2009 yılında 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı'nın geçici olarak sağladığı maddi kaynak dışında Masa, sürekli bir maddi kaynağı ve sponsor desteği olmadan

[109] http://masabout.blogspot.com/
[110] http://masaberlin.blogspot.com/

varlığını sürdürdü. Sergilenen işlerin bütçesi, sanatçılar ve mekanın kurucusu Vahit Tuna tarafından karşılanıyor. Eserlerin satışına karışılmıyor ve aracılık yapılmıyor, gelen teklifler sanatçıya yönlendiriliyor. Masa'nın belli bir programı da yok: sergi yapmak isteyen kişilerin önerileri doğrultusunda sergilerin zamanı belirleniyor ve gerçekleştiriliyor.

Masa, boyutları ve farklı mekanlara taşınabilmesinin yanında sanatçı ile kurulan ilişki, eser satışı, başvuru ve organizasyon yapısı anlamında farklı bir kurumsal oluşum olarak ele alınabilir ve okunabilir.

5. SONUÇ

Bu tez çalışmasının odaklandığı ana mesele altmışlı yılların sonunda ortaya çıkan kurumsal eleştiri ve bunun sonuçlarının tartışılmasıdır. Dönemin politik ve sosyal hareketlerinden de etkilenen sanat kurumlarına yönelen bu eleştirel çalışmalar, sanat kurumlarının toplumsal algıdaki yerine, girdikleri ekonomik ilişkilere, yüklendikleri sorunlu temsiliyet pratiklerine, dayandıkları meşruiyet zeminine ve bunun kökenlerine, yeniden ürettikleri hakim ideolojik anlatılara sanat alanından gelen bir cevap niteliği olarak ele alındı ve okundu.

Bu çalışmanın "Kurumun Kökenleri, Teorisi Ve Antropolojisine Giriş" başlıklı ikinci bölümünde kurumsal eleştiri pratiklerinin hedef aldıkları sanat kurumlarının ve kurum olgusunun anlamı ve kökenleri tartışıldı. Bu tartışma kurum olgusunun toplumsal hayattaki önemi, işleyişi, kendini var etme ve yeniden üretme mekanizmaların anlaşılması için önemliydi.

Kurum, toplum tarafından kurulan, toplumsal hayatın merkezinde yer alan, onu düzenleyen ve toplum tarafından yeniden üretilen bir olgu olarak karşımıza çıkıyor. Bu kurum olgusunun ikili yönü olduğu anlamına geliyor. Kurumlar kökenleri itibari ile toplumlar tarafından, kendilerilerini düzenleme ve birlikte yaşamanın ortak koşullarını var ediyordu. Bunlar, belli davranış biçimleri, yaşam pratikleri, dünyayı anlamak, öğrenmek ve düzenlemek için yollar, kalıplar ve kodlar veriyordu. Ama bu kodlar aynı zamanda kendini var eden bu toplumlardan özerkleşerek onu kuran toplumsala yabancılaştığı, ona dışarıdan dayatılan kurucu bir olgu olduğu anlamına da geliyordu: Kendini kurumlaştıran toplumların, bu kurumlar tarafından kapatıldığı, kurumları oluştururken aynı zamanda kurumlar tarafından oluşturulduğu anlamına.

Altmışlı yıllardaki toplumsal hareketlerin eleştirileri temelde toplumsal kurumlara yönelikti. Toplumsal eleştiri, kendilerini yöneten ve içinde yaşadıkları toplumsal kurumların baskılarına, bu kurumların kendilerini temsil etmediklerine, kurumların hakimiyetinin reddine dayanıyordu.

Sanat kurumlarına yöneltilen eleştiriler de, böyle bir toplumsal eleştirinin içinden çıkan, kendi içinde bulundukları koşulları sorgulayan bir hareket olarak ele alınabilir. Birinci kuşak kurumsal eleştiri olarak adlandırılan dönemdeki sanatçıların ve çalışmaların ana meselesi, kurumların dayandıkları ve temsil ettikleri ideolojiye, kendilerini dayandırdıkları meşruiyet zeminine, sanatın ne olması ve nasıl olması gerektiğine dair baskıcı kabulün sürdürülmesine yönelikti. Sanat kurumları bağlamında kurum olgusunu sorunsallaştırmaya ve bu olgunun dayandığı meşruiyet temelini teşhir edip sorgulamaya açıyorladı.

Doksanlı yıllarda ortaya çıkan ikinci kuşak kurumsal eleştiri ise kendinden önceki kurumsal eleştiri pratiklerini yeniden ele aldılar. Bu değerlendirmede öne çıkan en önemli tespit, altmışlı yılların sonlarında ve yetmişli yıllarda ortaya çıkan kurumsal eleştirinin kurumlar tarafından kapıldığı ve bu eylemlerin kurumsallaştığı yönündeki anlayış üzerine idi. Andrea Fraser'a göre kurumsal eleştiri asla kurumların dışında icra edilmemişti. Altmışlı yıllarda yapılan eleştiriler her zaman eleştirdikleri kurumları içinde ve onların –bazen çatışmalı da olsa- kabulü ile gerçekleştiriliyordu. Kurumları yıkmak gibi bir amaçları, onların dışında farklı bir yer kurmak gibi bir tahayyülleri yoktu. Frazer, kurumların dışına sanatçı, küratör, eleştirmen olarak çıkılamayacağını, çünkü kurumların bu aktörlerle varolduğunu ve kurumların içimizde olduğunu savunuyodu. Kurumsal eleştiriyi içinde yer aldıkları kurum bağlamında üretilen bir eleştiri biçimi olarak anlıyordu.

İkinci kuşak kurumsal eleştiri bir önceki kuşak gibi içinde bulundukları dönemin ticarileşen ve piyasanın hakim koşullarına göre kendini dönüştüren, ama aynı zamanda hakim tarih anlatısını da sürdüren sanat kurumlarına yöneltiyorlardı eleştirilerini. Sanatçılar, sergileme biçimlerine ve seyirci ile kurulan eşitsiz ilişkilere yine kurumsal jestleri ödünç alarak, kurumların mimari, söylemsel, yönetsel ve ekonomik olarak örgütlenme biçimlerini tersyüz ederek eleştirel pratiklerini üretiyorlardı. Bu eleştiri içerisinde, kurumların çatısı altında ve kurumlara alternatif bir model önerisi de taşıyordu.

Bu alternatif model önerileri, üçüncü kuşak kurum eleştirisi olarak adlandırılan ve aslında ikibinli yılların başında daha çok küratörler tarafından tartışılan "yeni kurumculuk" anlayışının temel meselesi oldu. Yüzyıl başındaki hakim neo-liberal politikalar, sanat kurumlarını da etkisine alarak sanat üretiminin kar-zarar odaklı bir anlayışla yönetilmesi sonucunu doğuruyordu. Kurumların örgütsel yapıları bu ihtiyaca göre kendini örgütlerken yeni kurumculuk tartışmaları sanat kurumları

bağlamında da tartışılmaya başlandı. Küratörler, kurumsal eleştiri pratiği içinde üretim yapan sanatçıların da etkisi ile hakim örgütlenme modelleri dışında farklı bir sanat kurumu tahayyül etmeyi denediler. Bu deneyler, küratörler ve kurum yöneticileri tarafından kalıcı bir kurumsal yapı inşa edilmeye çalışılarak, sanatçılar tarafından geçici kurumlar tasarlanarak, yine sanatçıların inisiyatiflerinde, katılımcılar ile birlikte küçük ölçekli örgütlenmeler yoluyla yapıldı.

Bu sanat kurumlarının yapmaya çalıştıkları, sanatçı, seyirci, sanat etkinliği ve sanat üretimi ilişkisini daha katılımcı, paylaşımcı elitist olmayan bir ortamda oluşturmaktı. Esnettikleri ve katılıma açtıları örgütsel yapılar dahilinde yaptıkları etkinliklerde sadece sanat nesnesine değil, üretim süreçlerine odaklanan, farklı disiplinlerden ve alanlardan katılımcıları ile sanat üretimini başka bağlamlarda da dolaşımı sokmayı denediler. Bu kurumun, maddi anlamdaki bağlamının da -faaliyet gösterdikleri alan göz önünde bulundurulduğunda- genişletilmesi, daha katılımcı ve kurum dışına doğru açılma çabası idi. Bu anlamda "ilerici" olarak adlandırılan kurumlar, sadece mevcut kurumları eleştiren ve alternatif kurumsal medotlar deneyen ve öneren değil, aynı zamanda eleştirel kurumlar olarak da değerlendirildiler. Bu tartışmalar da dördüncü bölümde örnekler ve pratikleriyle ele alınmaya çalışıldı.

Günümüz Koşullarında Yeni Bir Kurum Eleştirisinin Olanakları

Yeni kurumculuk tartışmaları ve bu tartışmalar sonucunda doğan ilerici ve alternatif kurumsal pratiklerin bazıları mevcut durumunu sürdüremeyip kapandı, bazıları büyük kurumların çatısı altına girerek etkilerini kaybetti, bazıları etkinliklerini büyüterek ve genişleterek eleştirdikleri etkinlik ekonomisinin içine girdiler, bazıları ise hala faaliyet gösteriyorlar.

Ama "ilerici" ve alternatif olarak anılan kurumsal pratikler büyük sanat kurumları tarafından kabul gördü. Bu kabul görme hem kurumların kendilerini kurumsal anlamda dönüştürme, katı yapılarını esnetme şeklinde oldu, hem de bu kurumların kendi çatıları altında etkinlik düzenlemek ve sunum yapmak üzere alternatif kurumsal oluşumları davet etme biçiminde oldu. Bunlara, Tate Modern'in 2010 yılında kuruluşunun onuncu yıl etkinliği kapsamında düzenlenen ve dünyanın farklı ülkelerinde faaliyet gösteren 70 bağımsız sanat mekanını bir araya getiren NO SOUL FOR SALE adlı sergi/festival, 1997 yılından itibaren düzenlenen Amsterdam kentinde düzenlenen "Kunstvlaai: Festival of Independents" bağımsız

sanat kurumları fuarı, 2004 yılında Hou Hanru'nun küratörlüğünde düzenlenen 10. İstanbul Bienali kapsamında alternatif sanat mekanlarının da davet edilmesi örnek gösterilebilir.

Alternatif ve eleştirel sanat pratiklerinin ve kurumlarının büyük kurumlar içinde de görünür olmasının iki tarafın kendi kurumsallığı açısından da önemi vardı. Büyük sanat kurumları kendine eleştiri yönelten kurumları ve pratikleri kendi bünyesinde görünür kılarak, hem kendi meşruiyetini sanat çevresinde yeniden kabul ettiriyor, hem de kendi kurumsal yapısının özeleştiriye açık ve esnek olduğu mesajını veriyordu. Bu ilişki alternatif kurumsal pratikler açısından ise kendilerini daha geniş ölçekte görünür kılma ve başka türlü bir kurumsallığın olabileceğini göstermeleri açısından önem taşıyordu.

Ama bu ilişkinin karşılıklığı kırılganlık gösteriyordu. 2010 yılında Tate Modern'de gerçekleştirilen NO SOUL FOR SALE adlı serginin katılımcılarına ücret ödemeyi ve masraflarını karşılamayı reddetmesi nedeni ile başlayan tartışma günümüz bağlamında kurumsal eleştirinin yöneldiği alana dikkat çekmesi anlamında önemliydi. Tate Modern sergiye davet ettiği alternatif sanat kurumlarının ücret talebini, durumu "katılımcılar ve Tate arasındaki karşlıklı cömetlik ruhu" olarak tanımlayarak reddetmişti. Bunun üzerine sergi katılımcılarından kendilerini "şu sıralarda İngiltere'de aktif sanat profesyonelleri" olarak tanımlayan Making A Living grubu Tate'e açık bir mektup yazdı.[111] Bu mektupta, sanat kurumları tarafından yaygın olarak uygulanan sanatçıların emeğinin karşılığının ödenmemesi ve ücretsiz çalışma biçimlerine vurgu yapılıyor, Tate'in savunmasında bahsedilen "cömertlik" anlayışının kurumsal sömürünün bir biçimi olduğu vurgulanıyordu. Serginin küratörü Cecilia Alemani bu mektubu kurumsal eleştirinin basitçe bir hoşgeldin versiyonu olduğunu düşündüğünü belirtiyordu.[112]

Bu eylem, sanatçıların sanat kurumlarındaki yaygın ücretsiz çalışma koşullarına vurgu yapan ilk eylem değildi. Ama ilk kez büyük bir kuruma karşı ve geniş bir kamuoyu karşısında bu dile getirilince etkisi daha büyük oldu. Son yıllarda ortaya çıkan ve sanat kurumlarındaki çalışma koşullarına odaklanan birkaç grup, bu

[111] Takıng The Tate To Task: An Open Letter To Tate, http://halfletterpress.tumblr.com/post/598525511/tate [02. 04. 2013]
[112] W.Robinson, **Protest At The Tate's "Soulless" Spectacle,** http://www.artnet.com/magazineus/news/artnetnews/making-a-living-no-soul-for-sale5-20-10.asp# [02. 04. 2013]

konuda kamuoyu oluşturma, ortaklık kurma, danışmanlık ve araştırma yapmaya başladılar. Bu gruplardan en önemlilerinden biri New York merkezli W.A.G.E. (Working Artists And The Greater Economy) dir. Grup sanat alanındaki eşitsizliğe vurgu yapan ama özellikle sanat kurumlarında etkinlik yapan sanatçıların ücretleri üzerine odaklanan araştırmalar, konuşmalar, eylemler yapıyorlar ve bildiriler yayınlıyorlar. 2012 yılında yaptıkları araştırmada New York'daki kar amacı gütmeyen sanat kurumlarının ve müzelerin 2005 ve 2010 yılları arasında sanatçı ücretleri, sergi, konuşma ve panel masraflarını ödeyip ödemedikleri hakkında katılımcılar arasında bir anket yaptılar. Bu anketin sonuçlarını kurumların isimleri ile birlikte yayınladılar.[113] Sanat kurumlarındaki çalışma koşullarına odaklanan bir başka grup ise İngiltere'de faaliyet gösteren Precarious Workers Brigade'dir (Güvencesiz İşçiler Tugayı). Precarious Workers Brigade'in eylemleri daha çok sanat kurumlarındaki güvencesiz ve çoğu zaman karşılığı ödenmeyen çalışma koşullarına odaklanıyorlar. Özellikle kurumlarda ücretsiz istihdam edilen stajerlerin durumlarına, öğrencilerin kredi borçlarına, kurumların hesap vermemezliğine ve anti demokratik işleyişlerine karşı bildireler yayınlıyorlar ve eylemler düzenliyorlar.[114]

Son yıllarda sanat kurumlarındaki güvencesiz çalışma uygulamalarına yönelen son dönemdeki eylemler ve bu alanda haklarını savunmak için biraraya gelen grupların sayısı giderek artış gösteriyor. Sanat kurumlarına yönelen bu tepkiler Cecilia Alemani'nin dediği gibi kurumsal eleştiri pratiği içinde değerlendirilebileceği ve bu geleneğin yeni bir versiyonu olduğu tartışmaya değer bir önerme olarak karşımıza çıkıyor.

Bu çalışmada farklı dönemler bağlamında ele alınan kurumsal eleştiri pratiği mücadele alanı olarak yine sanat kurumlarını seçmişti. Küratör ve yazar Simon Sheikh'in yukarıda alıntılanan tespitinde dediği gibi "kurum sadece problem değildi aynı zamanda çözümdü!"[115] Eleştirilerin dayandığı toplumsal koşullar düşünüldüğünde, son yıllardaki, kurumlara yönelen çalışma koşulları odaklı eleştiriler de, kurumsal eleştiri alanında yeni bir olanağın ve mücadele alanının ortaya çıktığının habercisi olarak ele alınabilir.

---

[113] W.A.G.E. Survey Poster. http://www.wageforwork.com/media/files/3857adf4cd8601b049d1a2a4dee52c18.pdf

[114] Precarious Workers Brigade. http://precariousworkersbrigade.tumblr.com/about

[115] Simon Sheikh, **Notes on Institutional Critique**, ed. Gerald Raunig**, Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique,** 2009: Gene Ray. MayFly Books): 30.

Toplumun Kendi Kendini Kurumlandırması Süreci ve Gezi Parkı Direnişi Deneyimi

Bu çalışmanın 2. Bölümünde toplumun kurumlaşması bağlamında bir farka dikkat çekilmişti. Toplumun "kendi ürünü olan kurumlar" ile "imgesel" olan kurumlar arasında bir ayrım yapılmış, 'imgesel' kurumların topluma yabancılaşması üzerinde durulmuştu. Castoriadis, kurumları tartışırken ortaya attığı bu ayrımda, kurumların içinden çıktığı toplumlardan özerkleşmesi, bağımsızlaşması ve egemenleşmesi sonuçlarını doğurduğunu belirtmiş, kurum olgusunu bu eksende ele almıştı.

Bu ayrım üzerinden Gezi Parkı Direnişi ve bu direnişine sebep olan kurumsal yapıların toplumdan bağımsızlaşması ve yabancılaşması durumu ve direniş sürecinde ortaya çıkan kurumsal oluşumları "toplumun kendi ürünü olan kurumlar" olarak ele almak önemli görünüyor.

2013 yılı Mayıs ayının son günlerinde Taksim Meydanı yayalaştırma projesi kapsamında meydanda bulunan Taksim Gezi Parkı'nı yıkma çalışmaları başladı. Bu projeye karşı çıkan ve mimar, şehirci ve destekçilerinden oluşan bir grubun direnişi ile başlayan olaylar, eylemcilerin uğradıkları polis şiddetine, kentlerin ve kamusal alanların bu alanları kullanan halkın onayı ve katılımı olmadan dönüştürülmesine ve mevcut iktidarın hayatın her alanına yayılmaya başlayan baskı ve kontrol politikalarına karşı ses çıkaran ve Türkiye'nin bütün kentlerine yayılan eylem ve protestolara dönüştü.

Gezi parkı kısa bir zamanda direniş mekanına dönüştü. Mekanda eylemler, forumlar, tartışmalar gibi etkinlikler düzenlendi. Çadır kurarak olası bir yıkımı engellemeye çalışan ve nöbet tutan direnişciler polisin zor kullanması ile parkın dışına çıkarıldı ve park halkın kullanımına kapatıldı. Buna tepki beklenmedik ölçüde büyük oldu. 31 Mayıs günü İstanbul'da yüzbinlerce kişi polis şiddetine rağmen Taksim meydanına çıkan sokakları doldurdu ve sabah saatlerine kadar direnişini ve protestolarını sürdürdü. Ertesi gün kalabalık daha da arttı ve 1 Haziran günü polis daha fazla dayanamayarak çekildi ve Gezi Parkı ve Taksim Meydanı halka açıldı.

Meydana ve parka çıkan direnişçiler hızlıca bu alandaki varlıklarını kalıcılaştırmak ve sürdürebilmek için çeşitli yapılar kurdular. Taksim Meydanı'na çıkan cadde ve sokaklara olası bir polis saldırısına karşı oluşturulan insan zincirleri

ile barikatlar kuruldu ve alanın güvenliği sağlandı. Gezi Parkı içinde çadırlar kuruldu, katılımcıların destekleri ile yiyecek ve içecek ihtiyaçlarını karşılamak için market ve standlar açıldı. Polis saldırısı sonucu yaralananlar için bir revir kuruldu. Anaakım medyada direnişin gerektiği kadar yer bulmaması nedeniyle direnişçiler kendi medya organlarını, gazetelerini oluşturdular; yapılan bağışlarla herkesin ücretsiz kullanabileceği bir kitabevi/kütüphane kuruldu. Malzemelerin nakledilmesi için ihtiyaç halinde kendiliğinden kurulan insan zincirleri, üretilen sloganlar ve duvar yazıları aracılığı ile yeni bir dil ve anlaşma kodları oluşturuldu.

Direnişin sürdürülebilmesi için oluşturulan bu kurumsal yapılarda öne çıkan bir başka unsur ise, bu yapıların işleyiş ve yönetim mekanizmaları idi. Bu kurumsal yapılar, kurucuları ve yürütücülerinin sosyo-kültürel ve ekonomik sınıf ilişkilerinden bağımsız, uzmanlaşmayı dışlayan, hiyerarşik ve merkezi olamayan bir biçimde kendini örgütlemişti. Belli bir program dahilinde gelişmeyen, ihtiyaç dahilinde hızlıca örgütlenen, ihtiyaç olmadığında kendiliğinden dağılan geçici kurumsal yapılar da kurum olgusundan anladığımız alanı daha da genişletmek ve alternatif olanakları üzerine düşünmek için ufuk açıcı bir deneyimi göz önüne serdi.

Bu da yukarıda sanat kurumları bağlamında tartıştığımız ve belli ölçülerde işletilmesi başarılmış yapılardaki itkiyi tekrarlıyordu. Kurumsal yapıların toplumsal katılımdan uzaklaştığı, özerkleştiği ve içinden çıktığı topluma egemenlik kurmaya başladığı yerde toplumun kendi kurumlarını kurması ve ihtiyaç ve zorunluluk olarak ortaya çıkması kaçınılmaz. Ama bu yeni kurumların da özerkleşmesi, onu yaratan toplumsallıktan bağımsızlaşması tehlikesinin de hemen yanı başında beklediğini de unutmamak gerekir.

KAYNAKÇA

Alberro, Alexander. "Unraveling the Seamless Totality: Christian Philipp Müller and the Reevaluation of Established Equations". **Grey Room**. s. 6 (2002): 5-25.

Anastas, Ayreen. **16Beaver Group.** http://www.sparwasserhq.de/oldhabitsdiehard/catalogue/oldhabitpdfs/01%2016%20Beaver.pdf [19.03.2013]

Atakan, Nancy, **Marcel Broodthaers: Üretim Olarak Sanat Üretimi**, Resmi Görüş, s. 2 (1999): 136-141.

Barry, Judith. "Serving Institutions: Renée Green, Fred Wilson, Christian Philipp Müller ve Andrea Fraser". **October**. s. 80 (1997): 120-129.

Broodthaers, Marcel. **In an Interview with Johannes Cladders**, INK-Dokumentation 4. Zurich, 1979: 32. (Aktaran: Rainer Borgemeister and Chris Cullens. "Section des Figures:The Eagle from the Oligoceneto the Present", October, (Kış, 1987).

Buchloh, Benjamin. "Sanatçılar ve Müzeleri: El-Lissitzky, Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers". **Sanatçı Müzeleri** Ed. Ali Artun. İstanbul: İletişim, 2005: 102-125.

_____. "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions." **October.** s.55 (1990): 105-143.

_____. "Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason". **Art in America**. (Şubat 1988): 97-159.

Buren, Daniel. "Müzenin İşlevi". **Sanatçı Müzeleri.** Ed. Ali Artun. İstanbul: İletişim, 2005: 150-156.

Castoriadis, Cornelius. **Toplum, İmgeleminde Kendini Nasıl Kurar?: Marksizm ve Devrimci Kuram**. İstanbul: İletişim,1997.

_____. **Toplum, İmgeleminde Kendini Nasıl Kurar?: Cilt 2 Toplumsal İmgelem ve Kurum**. çev. Işık Ergüden. İstanbul: İletişim, 2011.

_____. **Dünyaya, İnsana ve Topluma Dair**. çev. Hülya Tufan. İstanbul: İletişim, 1993.

Chomsky, Noam. **Aspects of the Theory of Syntax.** Cambridge, MA: MIT Press, 1965.

Deleuze, Gilles**.** "İçgüdüler ve Kurumlar". **Issız Ada ve Diğer Metinler: Metinler ve Söyleşiler 1953 - 1974.** Ed. David Lapoujade çev. Ferhat Taylan, Hakan Yücefer, İstanbul: Bağlam, 2009.

_____. **Ampirizim ve Öznellik,** çev. Ece Erbay. İstanbul: Norgunk, 2008.

Der Campus als Kunstwerk, http://www.christianphilippmueller.net/e/index.php?option=com_content&task=view&id=38&Itemid=35 [14.03.2013]

Deutsche, Rosalyn. **Evictions: Art and Spatial Politics,** Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

Doherty, Claire. 'New Institutionalism and the Exhibition as Situation'. **Protections: This is not an Exhibition Reader**. ed. Adam Budak. Kunsthaus Graz, 2006: 172-178.

Durkheim, Emile, **Sosyolojik Yöntemin Kuralları**, çev. Cemal Bali Akal. Dost: Ankara, 2010.

Eichhorn, Maria. On the Avertissement: Interview with Daniel Buren. " **Institutional Critique and After.** ed. John C. Welchman, Zurich: JRP/Ringier, 2006: 85-87.

Ekeberg, Joans. Introduction. **New Institutionalism, Versted#1**. Ed. Joans Ekeberg. Norway, Oslo: Office for Contemporary Art, 2003: 9-14.

ElDahab, Abu Mai, **Notes for an Art School: On How to Fall With Grace—or Fall Flat on Your Face** http://manifesta.org/wordpress/wp-content/uploads/2010/07/NotesForAnArtSchool.pdf [20.03.2013]

Fraser, Andrea. "From the Critique of Institutions to the Institution of Critique". **Institutional Critique and After**, ed: John C. Welchman. Zurich: JRP/Ringier, 2006: 123-135.

_____. "What is Institutional Critique?". **Institutional Critique and After.** ed: John C. Welchman, Zurich, JRP/Ringier, 2006: 305-309.

_____. "Museum Highlights: A Gallery Talk Author(s)". **October**, s.57 (1991): 104-108.

Gallo, Ruben. "The Mexican Pentagon: Adventures in Collectivism during the 1970s". **Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945**. ed. Blake Stimson and Gregory Sholette. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007: 165-192.

Giddens, Anthony**. The Constitution of Society Outline of the Theory of Structuration**. Cambridge: Polity Press ve Oxford: Basil Blackwell, 1984.

Hobbes, Thomas. **Levithan**. çev. Semih Lim, İstanbul: YKY, 1993.

Holmes, Brian. "Disiplin-dışı Soruşturmalar: Kurumların Yeni Bir Eleştirisine Doğru". Çev: Erden Kosova. **Göreli Konumlar / Relative Positions.** ed. Önder Özengi, İstanbul 2011: 125-135.

Kwon, Miwon. **One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity.** Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

Locke, John. **Hükümet Üzerine İkinci İnceleme.** çev. Fahri Bakırcı. İstanbul: Ebabil, 2004.

Luhmann, N. **Funktionale Methode und Systemtheorie. Soziologische Aufklärung 1.** Soziale Welt, 1964: 1–25.

Making A Living, **Taking The Tate To Task: An Open Letter To Tate**, http://halfletterpress.tumblr.com/post/598525511/tate [02. 04. 2013]

Miller, Seumas. **The Moral Foundations of Social Institutions**. New York: Cambridge University Press, 2010.

Möntmann, Nina, **Art and Its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations,** London: Black Dog Publishing, 2006.

_____. "The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future". **Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique.** ed. Gerald Raunig, Gene Ray. MayFly Books, 2009: 155-160.

Norman, Nils, Joseph Grigely, Monica Bonvicini. **Rooseum Director Charles Esche on the Art Center of the 21st Century.** http://artforum.com/index.php?pn=interview&id=1331 [19.03.2013]

Peters, B. Guy. **Institutional Theory in Political Science**. **The "New Institutionalism"**. London and New York: Pinter, 1999.

Polanyi, Karl. "The Economy as Instituted Process". **Trade and Market in the Early Empires**. ed. Polanyi, Arensberg and Pearson. Illinois: Free Press, 1957: 243-270.

_____. **The Great Transformation: The Political and Economic Origins for Our Time**. Boston, Massachusetts: Beacon Press 2.bs, 2001.

Robinson, W. **Protest At The Tate's "Soulless" Spectacle.** http://www.artnet.com/magazineus/news/artnetnews/making-a-living-no-soul-for-sale5-20-10.asp# [02. 04. 2013]

Rosler, Martha. **Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001**. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

Precarious Workers Brigade. http://precariousworkersbrigade.tumblr.com/about

Sato, Toshikii **Functionalism: Its axiomatics.** http://www.sagepub.net/isa/resources/pdf/functionalism.pdf

Saussure, Ferdinand. **Genel Dilbilim Dersleri,** çev. Berke Vardar. Ankara: Birey ve Toplum, 1985.

Searle, John. "What is An Institution?**". Institutional Critique and After**, Edited by John C. Welchman. Zurich: JRP|Ringier Kunstverlag, 2006: 21-52.

_____. **Toplumsal Gerçekliğin İnşası**. çev. Muhittin Macit, Ferruh Özpilavcı. İstanbul: Litera Yayıncılık, 2005.

Schmitt, Carl. **Siyasal Kavramı**. çev.Ece Göztepe. İstanbul: Metis, 2005.

Serra, Richard. "Tilted Arc Destroyed". **Art in America** (May 1989): 34-37.

Sennert, Kate. "Hans Haacke: Biting The Hand that Feeds Him For Thirty-Five Years". http://www.theblowup.com/springsummer2006/PASTPRINT/haacke.html, [24, 12 2011]

Sheikh, Simon. "Notes on Institutional Critique". **Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique.** ed. Gerald Raunig, Gene Ray. MayFly Books, 2009: 29-32.

Smithson, Robert. "Cultural Confinement". **The Museum as Arena. Artists on Institutional Critique.** ed. Ch. Kravagna. Cologne: König, 2001.

Trebay, Guy. "Sex, Art and Videotape". http://www.nytimes.com/2004/06/13/magazine/13ENCOUNTER.html/ [14.03.2013]

Turner, Jonathan. **The Institutional Order.** New York: Longman, 1997.

_____. **Human Institutions: A Theory of Societal Evolution**. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2003.

Unitednationsplaza http://www.unitednationsplaza.org/

W.A.G.E. Survey Poster. http://www.wageforwork.com/media/files/3857adf4cd8601b049d1a2a4dee52c18.pdf

Weber, Max. **Bürokrasi ve Otorite.** çev. H. Bahadır Akın. İstanbul: Adres Yayınları, 2011: 42.

_____. **The Theory of Social and Economic Organization**. The Free Press and the Falcon's Bring Press, 1947: 158.

Wilson, Fred (med.). "Services: Working-Group Discussions". **October.** s. 80 (1997): 122.

Whitney, William Dwight. **The Principles and The Life of Language, (**Aktaran: Saussure, Ferdinand. **Genel Dilbilim Dersleri.** çev. Berke Vardar. Ankara: Birey ve Toplum, 1985).

ÖZGEÇMİŞ

Önder Özengi, küratör ve yazar. 1978 yılında doğdu, İstanbul'da yaşıyor ve çalışıyor.

Eğitim

1996 -2000
Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Antropoloji Bölümü, Ankara.
2003-2008
Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Yönetimi Bölümü, Istanbul.

Seçilmiş Küratöryel Projeler

2007
"Orada Olmak" (Ayşenur Mamati ile birlikte), Karşı Sanat, Istanbul.
2009
"Göreli Konumlar ve Kanaatler", Suriye Pasajı, Istanbul.
"Isabel Schmiga: Polis", Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlin
2010
"Radikal Estetik" (Pelin Tan ile birlikte), Depo, Istanbul.
"Kaybedecek Birşey Yok", Stærekassen, Copenhagen.
2010-2012
Gezici Sergi:"Birbirimizle Konuşmak" (Taron Simonian ile birlikte), Ermenistan, Türkiye, Gürcistan, Almanya, Fransa.
2011 - 2013
Devam eden araştırma projesi, "Yuvarlanan Bir Taş Gibi: Güncel Sanatta Emek" (Pelin Tan ile birlikte)
2011
Tartışmak Üzere 1 - "Art without Work" Anton Vidokle ile birlikte, ('Yuvarlanan Bir Taş Gibi: Güncel Sanatta Emek' projesi kapsamında) Depo, Istanbul.
2012
Tartışmak Üzere 2 - ""bağımsız, serbest, part-time, esnek, meşgul, işsiz…"" Tanıl Bora ile birlikte, ('Yuvarlanan Bir Taş Gibi: Güncel Sanatta Emek' projesi kapsamında) Depo, Istanbul.

Tartışmak Üzere 3 - "Farkla bakmak: Ekonomik çeşitlilik üzerine" Yahya Madra ile birlikte ('Yuvarlanan Bir Taş Gibi: Güncel Sanatta Emek' projesi kapsamında) Depo, Istanbul.

Tartışmak Üzere 4 - "Bedenimizin Emeği, Elimizin İşi" Zeynep Gambetti ile birlikte, ('Yuvarlanan Bir Taş Gibi: Güncel Sanatta Emek' projesi kapsamında) Depo, Istanbul.

'Tahayyül ve Karşılaşmalar Arasında: Diyarbakırlı ve Muğlalı Gençler Anlatıyor", Hamursuz Fırını, İstanbul.

Profesyonel Deneyim

2008-2010
“MASA Projesi”, İstanbul. Küratör ve Koordinatör olarak
2009-2010
“Masumiye Müzesi” Istanbul. Küratör olarak

Seçilmiş Seminer ve Atölye Çalışmaları

2010
“Gençlik, Sanat, İstanbul”, Aksanat, İstanbul.
"Free Fall" Workshop, Apartman Projesi, İstanbul.
“Siyasal Alan ve Güncel Sanat ” III. Ulus Baker Buluşması , Ankara.
2011
“Biraraya Getirmek”, Aksanat, İstanbul.
“Nasıl Üretiyoruz? Ağustos Böcekleri ve Karıcalar”, Depo, İstanbul.

Seçilmiş Makaleler ve Yayınlar

2009
“Önemsiz ve Görkemli Şeyler Arasında: Erinç Seymen”, Galerist, Istanbul.
2010
“2nd Former West Research Congress in Istanbul”, Metropolis M, Utrecht Hollanda.
“Conversation with Ahmet Ögüt”, Sergi kataloğu, Museum Villa Stuck, Germany: Museum Villa.
“Berättelsen får liv i Pamuks museum”, Riksutställningar, Visby, Sweden.
“The Museum of Innocence”, Zivot Umjetnosti 86, Zagreb, Croatia.
2011
E-Book: “Göreli Konumlar” (Ed. Önder Özengi), Istanbul.