

12.09-03.11 2019

BOSSLUK

VE  
KAIDE

DILEK WINCHESTER

ATTENDO

ING  
THE  
VOID

DEPO

[www.depoistanbul.net](http://www.depoistanbul.net)



# Boşluk ve Kaide

## Dilek Winchester

Boşluk ve Kaide adlı enstalasyon, Mayıs-Eylül 2019 tarihleri arasında, çeşitli kurum ve oluşumlardan 89 kişiyle yapılan görüşme ve yazışmaları takiben ödünç alınan 81 kaidenin Depo'nun çatısı altında toplanmasıyla oluştu. Kaideler, müze, sergi ve araştırma merkezi, galeri, sanatçı inisiyatifi, sanatçı oluşumu, kâr amacı gütmeyen sanat mekânı, sabit mekânı olmayan sanat girişimi, öğrenci sergileri düzenleyen kurul ve oluşumlar gibi 44 farklı sanat kurumu ve oluşumundan ödünç alındı.

Kendi sergi hafızasını beraberinde taşıyan; ilerde başka sergiler için kullanılmayı bekleyen; İstanbul, Ankara, Diyarbakır ve İzmir'deki farklı sanat mekânlarından toplanan kaideler, üzerlerinde sergilenmiş eserlerin çeşitliliğini yansıtan teşhir üniteleri olarak geçmişte yapılmış onlarca serginin belleği olmalarının yanı sıra, ilerde yapılacak, yapılması hayal edilen, yapılamayacak olsa bile emek verilecek onlarca serginin ihtimalini, potansiyelini, beklentisini Depo'nun çatısı altında buluşturuyor.

Kurumların ve aracılık eden kişilerin listesi, sanatçı merkezli, öznel bir listedir. Bu listede sanatçı olarak dahil olduğum, beraber çalıştığım, beslendiğim, üzerine araştırma yaptığım, benim ve sanatçı arkadaşlarımın eserlerini sergileyen, izleyici olarak takip ettiğim, kendi sanat üretimime olan etkilerini gözlemlediğim, üzerine yazı yazdığım, hakkında fikir beyan ettiğim, kısacası benim dünyamda yeri olan kurum, inisiyatif, oluşum ve girişimler, parçası olduğum kamusalılığı oluşturan yapılar yer alıyor.

Bu enstalasyon, 81 kaidenin mekânda yerini alması için aracılık eden, inisiyatif kullanan, hangi kaidenin uygun olduğuna kafa yoran, görüşme ve yazışmalarla bunu mümkün kılan kişilerin dahil olduğu formal ve enformel ağlar üzerinden gelişti. İşin arka planında ise, hem

kurum çatısının ötesine uzanan bu enformel ağların yarattığı süreklilik ve aidiyet hissiyle hem de kurum ve kişiler arasındaki çelişki ve ilişkilene dinamikleriyle ilgileniyorum.

**“Tate müzesine gittim ve depodan 50 kaide ödünç almayı becerdim. Bunların üzerine dergilerden, saç kurutma makinesi veya kol saati gibi arzu nesnelere fotoğraflarını koydum. Birkaç gün sonra da kaideleri Tate’e iade ettim, ama üç tanesi unutulup kalmış. Öyle olunca düşünmeye koyuldum, ben bunlarla ne yapabilirim diye.”**

Bruce Mclean, 1971 yılında boş kaideleri kullanarak yaptığı “Pose Work for Plinths” adlı çalışmasıyla ilgili olarak 2016’da Guardian gazetesine verdiği röportajında böyle diyor. Mclean, Londra’da Situations adlı mekânda yaptığı sergi için Tate’ten 50 kaide ödünç alır. Kaideleri iade ederken üç tanesi unutulur. Sanatçı bu üç kaideyi kullanarak, “canlı heykel” adını verdiği ve kendi bedenini kullandığı bir performans yapar.

Benim ilgimi çeken, Mclean’in geride kalan kaidelerle ne yaptığından çok, kaideleri Tate’ten ödünç aldığını söylemesi oldu. Tıpkı 1971 yılında Tate’in Situations’daki sergisinde kullanması için Bruce Maclean’e verdikleri gibi, bazı kaideler bazen mekânlar arasında dolaşıyor. Arka planda kalan formel ve enformel ilişkilerin buluşma noktası ve paylaşılan kamusal alanın iklimini belirleyen yer burası. Kaidelerin üzerindeki boşluğun davetine nasıl icabet etmeli?

# Attending the Void

## Dilek Winchester

The installation “Attending the Void” came into being with the collection of 81 borrowed plinths in Depo, obtained via meetings and correspondence with 89 people from various institutions and organisations between May and September 2019. The plinths were borrowed from 44 different art institutions and organisations including museums, exhibition and research centers, galleries, artists’ initiatives, non-profit art spaces, art initiatives without permanent spaces, as well as boards and bodies organizing student exhibits.

These plinths marked by their own exhibition memories and waiting to be used in other future exhibits, collected from different art spaces in İstanbul, Ankara, Diyarbakır and İzmir not only serve as the memory of dozens of past exhibitions as the display units reflecting the variety of artworks exhibited upon them, but also bring to Depo the possibility, potential and expectation for dozens of exhibitions to come, to be imagined or to be worked towards, even if eventually in vain.

The list of institutions and individuals acting as intermediaries is an artist-centered, subjective list. It comprises of institutions, initiatives, organisations I have been involved in, nourished by or worked with as an artist, did research on, those that exhibited artworks of mine or my friends, which I have followed as an art viewer, whose influences I observed on my own artistic production, which I wrote or expressed opinions on – which, in short, populate my world, as structures that constitute the public of which I am a part.

This installation materialized through formal and informal networks made up of people acting as intermediaries and taking the initiative to bring the 81 plinths into this space, giving thought to which plinth would be

suitable, and making this possible through meetings and personal correspondence. What interests me in the background of this work is both the continuity and sense of belonging created by these informal networks that stretch beyond institutional frameworks, and the dynamics of relationships and contradictions between institutions and people.

***“I went to the Tate and managed to borrow about 50 plinths from the basement. I put photographs from magazines of desirable objects, like a hairdryer or a wristwatch, on top of the plinths. After a few days I shipped the plinths back to the Tate, but there were three left behind. I thought: what can I do with them?”***

This is what Bruce McLean says in an interview with the Guardian in 2016 on his 1971 work “Pose Work for Plinths” using empty plinths. McLean borrows 50 plinths from the Tate for an exhibition he holds in a place called Situations in London. When he returns them, however, three end up left behind. With these three plinths, the artist then puts on a performance he calls “live sculpture” in which he uses his own body.

What caught my attention here, more than what McLean did with the plinths that were left behind, was his saying that he had borrowed the plinths from the Tate. Just like the plinths given by the Tate to Bruce McLean for his use in his exhibition at the Situations in 1971, certain plinths at times circulate between art spaces. This is the point of convergence between formal and informal relations in the background, and what determines the climate of the shared public space. How, then, to respond to the invitation of the void above the plinth?

# Boş / Dolu

## Ayşe H. Köksal

Kaide müze-sanatını temsil eder.

Donald Preziosi müzeyi, "...objeleri, fikirleri ve inançları bireştirerek anlamların yaratılması, korunması ve yayılmasında en güçlü semiyotik aygıt" olarak tanımlar.<sup>1</sup> Sanatçının üretimi, bu semiyotik aygıtla en güçlü anlamını yakalar. "Müze-sanatı"<sup>2</sup> olur. O nedenle, müzenin icadından sonraki sanat, müze-sanatıdır. Foucault, müze-sanatını Manet ile başlatır. Manet, piktoral üslubu bozarak ilk defa temsil yerine, sergilenmek üzere bir resim-obje yapar. Manet'nin müze-sanatı ne kendini anlatır ne de başka bir şeyi temsil eder. Müzede tasniflenmiş diğer objelerle kurduğu ilişkinin bir yansımasıdır.

Müze-sanatı, sanatın müzede olma hali değildir. Kaidenin üstündeki boş/dolu olma halidir. Dolu kaide, bütün kudretiyle, üreteni sanatçı, üretileni sanat yapıtı, mekânı sergi ritüeline döndürme kudretinin temsilidir. O, üzerinde duracak, durabilecek, durmaya değer olanın seçilmişlik hali, seçki'nin/seçkin'in temsilidir. Kaidenin dolu hali seçilmişlerin şölenidir. Boş ise, seçil(e)memişlerin görünmezliği, sessizliği, yokluğudur. Anlamsız bir rezervdir. Doldurma arzusunu tetikler. Kaide de boş olma duygusunu sevmez. Boş kaide, isimsiz, cisimsiz, varlıksız, anlamsız bir kütledir. Ancak üzeri dolu olduğunda kudretlidir. Kaidede boş ve dolu alanlar birbirini anlamlandırır ve tanımlar. Sanattaki figür-zemin gibi... Müze-sanatının negatif ve pozitif alanlarıdır boş/dolu.

<sup>1</sup> Donald Preziosi "Narrativity and the Museological Myths of Nationality Museum", *History Journal*, 2009, Sayı 1, s. 37-50.

<sup>2</sup> Michel Foucault "Different Spaces" M. Foucault, *Essential Works of Foucault 1954-1984 içinde* (Londra: Penguin Press, 1998) s. 182.

## **Ölümsüz / Ölümlü**

Kaidenin üstü doludur. Dolunun mitsel zamanı ölümsüzlüğü vaat eder. Dolu, sanatın tarihinde kadim olmakla eştir. Ve ölümdür. Müze mezarlık, kaide mezar taşıdır. Üzerini dolduran mevta... sanat, kendi dışındaki bir nesneyi, doğayı, gerçekliği anlamlandırmayı reddetmekte, ölmektedir. Hayattan bağıni koparmış bir “şey”dir. Kendine özgü bir hayal oyunu olmaktan çıkmış, kaideleşmiştir. Hayatın akıcı, geçici, anlık, değişken oyunundan uzaktadır. Çürümemesi için muhafaza edilen mumyadır. John Cage’in 4'33"ü sessizliğin bestesidir. Sessizliği bozan gülüşler, iç çekmeler, tıksırmalar, öksürmelerdir bu sonat. Her seferinde değişir, şansa bırakılır. Cage, hayal gücü ile idrak arasındaki ahenkli oyunun deneyiminin peşindedir. Kaidenin üstü boş kalır. Hugo Ball’ın tuhaf şiir dinletileri, Allan Kaprow’un “olay assemblajı” oyunları, Joseph Beuys’un şaman ritüelleri, Yoko Ono’nun teatral tecavüzleri anlaktır. Kaidenin üstü boştur.

## **Var / Yok**

Kaidenin üstü boştur. O zaman sanat yoktur. Sanatçı, bu boş alana kendi biricik, özgün, yaratıcı üretimini yerleştirmek için çabalar. Boş demek, sanat yok, sanatçı görünmez demektir. Ya da kaidenin üstü doludur. Dolu kaide bir kutsama ve kutsanma ritüelidir. Dolu kaide müze-sanatının arzu nesnesine dönüşümüdür. Dolu kaide ile sanatın estetik deneyim dışında bir varlığı kalmamıştır. Kaideyi doldurmakla biricikleşmiştir. Timm Ulrichs bir vitrinin arkasında canlı olarak kendini teşhir eder. Etten kemikten Ulrichs yok, sanatçı Ulrichs var olur. Piero Manzoni müzede gezen izleyicileri, gelişi güzel olarak, kaide üzerine çıkarır. Kaide mi yok olur? İzleyici mi? Yoksa kaideyle fetişleşmiş müze-sanatı mı? Documenta’nın kataloğunda Robert Smithson “Bir sanat objesi bir kez tarafsızlaştırıldığında, etkisiz hale getirildiğinde, soyutlandığında, güvenli olduğunda ve siyaseten lobotomize edildiğinde, toplum tarafından da tüketilebilir hale gelmiştir,” diyor.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Robert Smithson (1972) Documenta 5’in kataloğu.



Değil mi ki, sanatın içkin özerkliği kendini disipline eden bütün kurumlara karşıdır? O halde, yoku vara, boşu da doluya dönüştürmekte ustadır.

## **Kamusal / Özel**

Kaidenin üstü doludur. O halde kamusalıdır. Müze-sanatı haminin, sanatçının, sponsorun, koleksiyoncunun, piyasanın elinden kurtulmuştur. Özgürdür. Kimsenin özel hayal âleminde saklanamaz, gizlenemez. Kaidenin üstü kalabalıklara emanettir. Eleştiri, görme, sevmeye hakkı kamuya aittir.

Kaide boştur... o halde kamusalıdır. Bürger'in deyişiyile "tarihsel avangard"ın getirdiği boşluktur o.<sup>4</sup> "Reddedilen Salonu"dur. Hem sanatın genel kabullerine hem de kurumlarına başkaldırıcıdır. Craig Calhoun kamusal alanı, kişisel çıkarların, öznel fikirlerin ortak bir amaç çevresinde birbiriyle iletişime girdiği, mücadele ettiği, birbirini etkilediği ve şekillendirdiği araçlar olarak görür.<sup>5</sup> O halde boş/dolu kaide bir kamusal alandır. Boş yok olanı düşündürür, sorgular. Kaidenin üstü boş kaldıkça, neden dolu değil sorusu tekrarlanır. O boşluğu dolduracak yapıt depoda mıdır? Özel bir salonda mıdır? Kaideye yaraşmayacak kadar değersiz midir? Öyle olsa bile, buna kim karar verebilir? Marcel Duchamp'ın taşınabilir müzesi "Boîte-en-Valise"inde, daha önce yaptığı hazır-nesnelere modelleri ile resimlerinin röprodüksiyonları vardır. Seçtiği valiz, o dönemde sıradan bir seyyar satıcının kullandığı tiptedir. Bir peynir satıcısına ait sahte pasaportuyla gezer ve valizdeki müzesini meraklılara gösterir. Kaidelerin hepsi boştur... Duchamp'ın seyyar satıcı valizinin içi ise tika basa doludur. Jean Tinguely, "New York'a Saygı"da bisiklet tekerleği, motor, balon, piyano, go-cart, küvet gibi parçalardan oluşan makinesini New York Modern Sanat Müzesi'nin heykel bahçesine getirir. Beyaza boyadığı bu makineyi 18 Mart 1960'ta bir defalığına çalıştırır. Makine bozulur, patlar ve en sonunda itfaiye yardımıyla söndürülür. Tinguely bunu "kendi kendini yapan ve kendi kendini

<sup>4</sup> Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009) s. 55.

<sup>5</sup> Craig Calhoun, "Civil Society and the Public Sphere", *The Oxford Handbook of Civil Society* içinde, Michael Edwards (ed.), (Oxford: Oxford University Press, 2011) s. 311-323.

yıkan sanat eseri" olarak tanımlar. Kendini imha ederek yeniden yaratmadır. Müze-sanatı, kaidenin boşu ve dolusuyla birlikte vardır. Boş/dolu müzakere ve mücadele eder, onlar için mücadele edilir.

Boşluk hayal gücüdür. Dolulukla var olur.

# Empty / Occupied

Ayşe H. Köksal

The pedestal represents museum art.

Donald Preziosi defines museums as “uniquely powerful semiotic instruments for the creation, maintenance, and dissemination of meanings by fielding together and synthesizing objects, ideas, and beliefs.”<sup>1</sup> By means of this semiotic instrument, the artist’s production attains its most potent meaning, becoming “museum art”.<sup>2</sup> It is for this reason that art after the birth of the museum has come to be museum art. Foucault takes Manet as its point of origin. Breaking with pictorial style, Manet produces a painting-object that, for the very first time, meant to be ‘exhibited’ rather than “represent”. Manet’s museum art does not seek to explain itself or represent something else; it is simply a manifestation of the relationship – interdependence – it has acquired with the other variously classified objects in the museum.

“Museum art” is not “art in a museum”. It is rather about the pedestal’s state of being occupied or vacant. The occupied pedestal, with all its might, represents the power to turn the producer into an artist, the product into an artwork, and the surrounding space into the site of an exhibition ritual. The very “chosen”ness of what sits on it, in fact what can sit on it or is even worthy of sitting on it is an embodiment of the notion of selection/of being “select”. The pedestal in its occupied state is a banquet for the select, the handpicked elite. When empty it manifests the invisibility, silence and absence of the unchosen, unwanted. It becomes a meaningless container, triggering the desire to fill, to populate it. The display pedestal itself does

<sup>1</sup> Donald Preziosi “Narrativity and the Museological Myths of Nationality Museum”, *History Journal*, 2009, No 1, p. 37–50.

<sup>2</sup> Michel Foucault “Different Spaces”, in M. Foucault, *Essential Works of Foucault 1954-1984*, 1998, Penguin Press, London, p. 182.

not enjoy this sense of emptiness. The empty pedestal is a nameless, formless, presence-less, pointless, meaningless mass. It only wields power once populated. The empty/vacant and full/occupied areas on a pedestal give meaning to and define each other. Just like the figure-ground relationship in art... Empty/occupied are the negative and positive spaces of museum art.

### **Immortal / Transient**

The pedestal is occupied/full. The mythical time of this presence/state of fullness carries the promise of immortality. In the history of art, the full pedestal is equal to being primordial, ancient. It is at once death itself. The museum is the graveyard and the pedestal is the gravestone. The corpse that occupies it is...art, dying, having refused to interpret nature, reality, an object other than itself. A "thing" that has severed its connection to life. No longer an idiosyncratic play of imagination, it has become fixed. It is far from the flowing, transitory, momentary, fleeting, changing game of life. It has become a mummy, embalmed to prevent rotting. John Cage's 4'33" is a silent composition. It is a sonata of giggles, sighs, sneezes and coughs disturbing that silence. It changes each and every time, with its content left to chance. Cage is after an experience of the harmonious play between imagination and cognition. The pedestal remains empty. Hugo Ball's eccentric poetry recitals, Allan Kaprow's "happenings – assemblages of events", Joseph Beuys' shamanic rituals, Yoko Ono's theatrical rapes are all momentary. The pedestal is empty.

### **Present / Non-existent**

The pedestal is empty. In which case there is no art. The artist strives to have their own unique, original, creative product inserted into this empty space. Empty means that art is non-existent and the artist invisible. Or the pedestal is occupied. The occupied pedestal is a

consecrating ritual. It is the transformation of museum art into an object of desire. With it, art ceases to exist as anything but aesthetic experience. In occupying the pedestal, it has become singular. Timm Ulrichs exhibits-exposes himself live behind a vitrine. As the Ulrichs of flesh and bone ceases to exist, Ulrichs-the-artist comes into being. Piero Manzoni casually invites viewers strolling through the museum onto a pedestal. In this act, is it the pedestal that disappears? Or the viewer? Or the museum art that the pedestal has fetishized? In Documenta's catalogue Robert Smithson says, "once the work of art is totally neutralized, ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomized it is ready to be consumed by society."<sup>3</sup> Isn't art's intrinsic autonomy against all institutions that seek to discipline it? In that case it is a master of transforming absence into presence, emptiness into something that is filled.

### **Public / Private**

The pedestal is occupied. It is therefore public. Museum art has escaped the grip of the patron, the artist, the sponsor, the collector and the market. It is free. It can no longer be kept cooped up, hidden away in somebody's private fancy. What sits atop the pedestal is entrusted to the masses. The right to criticize, view and enjoy belongs to the public.

The pedestal is empty ... it is therefore public. It is, in Bürger's words, a void brought about by the "historical avant-garde".<sup>4</sup> The "Salon of the Refused". It is a revolt against both the conventions and the institutions of the art world. Craig Calhoun sees the public sphere as a medium where private interests and subjective opinions communicate, contend, affect and shape one another around a common purpose.<sup>5</sup> In that case the

<sup>3</sup> Robert Smithson (1972) Documenta 5 catalogue.

<sup>4</sup> Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*. Trans. into Turkish: Erol Özbek. İletişim Publications, Istanbul, 2009, p. 55

<sup>5</sup> Craig Calhoun, "Civil society and the public sphere", in *The Oxford Handbook of Civil Society*, Michael Edwards (ed.), 2011, Oxford University Press, Oxford, p. 311-323.

empty/occupied pedestal is a public sphere. What is empty makes one contemplate, indeed question absence – the non-existent. As long as the pedestal stays empty the question of why it isn't occupied remains hanging. Is the work of art that is to fill that void in a storage unit? Is it in a private salon? Is it too worthless to deserve a place on that pedestal? Even if so, who is to decide? Marcel Duchamp's portable museum "Boîte-en-Valise" ("Museum in a Box" or "Box in a Suitcase") contains replicas of his previous readymades and reproductions of his paintings. The suitcase of his choice is the kind that regular street peddlers used at the time. He travelled around with a fake passport posing as a cheese merchant, showing the museum in his suitcase to those interested. All pedestals are empty... while Duchamp's street peddler's suitcase is full to the brim. In "Homage to New York" Jean Tinguely brought a mechanism of his composed of pieces such as bicycle wheels, motors, a balloon, piano, a go-cart and a bathtub into the Sculpture Garden of the New York Museum of Modern Art. Having painted it in white, he set this machine in motion on March 18th 1960 for one time only. It self-destructed and burst, only to be put out with the help of the fire department. Tinguely called this a "self-constructing and self-destroying work of art". Rebirth through self-annihilation supreme. Museum art exists in the co-presence of the empty and occupied pedestal. Emptiness and presence contend and negotiate with each other, just as they are contended for.

Emptiness is imagination. It materializes in presence.

# Kamusal Alan Diye Bir Şey Var

Erman Ata Uncu

Dilek Winchester'ın Boşluk ve Kaide sergisinde ziyaretçiyi karşılayan boş kaideler, sanatçının henüz sergilenmemiş başka bir işinin, Sanat Diye Bir Şey Var enstalasyonunun yankılarını taşıyor. Söz konusu enstalasyon, farklı tonlamalarla anlamı epey çeşitlilik gösterebilecek "Sanat diye bir şey var" cümlesini, telaffuzun kesintiye uğratıldığı bir tarzda, kekeme bir insanın ağızından çıkabileceği şekliyle yazılı olarak sunmakta. Sanat Diye Bir Şey Var'da yazıma yapılan bu müdahale, sanatın ne olduğu konusunda mutabakata varmanın imkânsızlığını yansıtırken, Boşluk ve Kaide de o imkânsızlığın hayata geçtiği kamusal alana işaret ediyor.

Müzeler, ticari galeriler ya da belirli bir mekânı olmayan sanat inisiyatiflerinin sanat eseri sergilemek için kullanmış olduğu kaideler, üzerlerinde herhangi bir nesne olmadan sergilendiklerinde, ait oldukları mekânların/oluşumların kamusala dair düşüncelerini de peşlerinde getiriyor. Sergileme araçları, serginin nesnesine dönüşüyor. Nesnelere yerine, olağan koşullarda onların "paylaşılmasına", izlenmesine aracılık eden bu yardımcı unsurlar odağa yerleşince, söz konusu paylaşımın üzerinde durduğu zeminin belirsizliği de somut bir hal alıyor. Tarihsel bağlamda sanat eserinin biricikliğini vurgulama aracı olarak kullanılan ve kamusal alana neyin çıkarılacağı kararına dayanak olan kaideler, günümüzde kurumların ve oluşumların kamusala dair tavırlarının çeşitliliği doğrultusunda, oldukça geniş bir yelpazeden farklı işaretler taşıyabilir. Örneğin sanatta üretimin kendisini mesele edinen bir oluşumda kullanılan kaideler ile, politikasını sanat eserini sunmak üzerine şekillendiren bir kurumun deposundan çıkan kaideler, kuşkusuz farklı kamusal fikirleri barındırırlar. Ancak Winchester, tüm bu fikirlerin ne ölçüde çakışıp kesiştiğinin peşine düşmektense, söz konusu çeşitliliği kaideler üzerinden görünür kılmayı seçiyor.

Kullanıldıkları sergilerin hayaletlerini de beraberinde getiren bu kaidelerin hangi kurumlara, galerilere ya da oluşumlara ait oldukları bilgisi, bilinçli bir tercih doğrultusunda izleyiciyle paylaşılmıyor. Böyle bir bilgi, enstalasyonun odağındaki kamusal fikrinin aşağı çekilmesine, Winchester'ın Depo'nun sergi mekânına taşıdığı hayaletin ayaklarının arzu edilmeyecek bir şekilde yere basmasına yol açabilirdi. Tam aksine, bir zamanlar üzerinde sergilenen nesnelere dahil her türlü unsurdan arındırılmış bu kaideler, sadece kamusal bir alanı mümkün kılma iddialarıyla karşımıza çıkıyorlar. Bu yönüyle Türkiye'de sanat bağlamında kamusal alanın röntgen filmi de sayılabilecek bu görüntü, birtakım soruları da beraberinde getirmekte: Sanat sergilerini, etkinliklerini kamusal kılan nedir? Genelgeçer bir ayırım haline gelen kamusal/özel alan karşıtlığı neleri gözden saklar? Kamusal alanın sınırları nerede çizilir? Başka bir deyişle bu röntgen filmi, "semptomları" ânında görünür kılmıyor; aksine kamusal alan fikrinin ele avuca gelmezliğinin, çeşitliliğinin ve çelişik yapısının kanıtına dönüşüyor.

Jürgen Habermas, kamusal alan ile özel alan arasındaki diyalektik ilişkinin tarihinde kitle iletişim araçlarının ortaya çıkışının yol açtığı dönüşümün ucunu kamusal alan yanılısamasına vardırır. 18. yüzyılda, "hayatın mecburiyetlerine" yani "üretim ve tüketim döngüsüne" bağlı olmayan akıl yürütme faaliyeti, bir sonraki yüzyılın ortalarında kitle iletişim araçlarının ortaya çıkışıyla beraber bir tüketim nesnesine dönüşünce, kamusal alan fikrinde de bir çözülme yaşanır. Mülk sahibinin tüketim ve üretimin dışında bir mahrem alana sahip olması ayrıcalığıyla, insan olma fikri üzerine topluca akıl yürütebildiği kamusal zemin, kitle iletişim araçlarının özel alana sızmasıyla çatırdar. Kamusal alanın, mutabakata varma amaçlı fikir alışverişine dayalı yapısı geçerliliğini yitirir, kitle iletişim araçlarının özel alanların içine kadar sızmasıyla hem özel ile kamu arasındaki sınır belirsizleşir hem de grup faaliyetlerinin (topluca izlenen



filmler, nüfusun farklı kesimlerine aynı anda servis edilen televizyon, radyo programları, cep kitaplarıyla beraber edebiyata erişilebilirliğin artışı) kamusalılık yanılısaması ortaya çıkar.

“Boş zaman davranışı denen şey, sadece üretim ve tüketim döngüsüne dahil edilerek, dolaysızca hayati mecburiyetlerden özgürleşmiş bir dünyayı kurma melekesini yitirdiği için bile, gayri siyasaldır [apolitiktir]. Boş zaman, çalışma zamanına onun tamamlayıcısı olarak yapışık kalırsa, o vakit içinde sadece özel işler yürütülmeye devam eder ve bu faaliyet özel şahıslar arasında bir kamusal faaliyete dönüşmez.”<sup>1</sup>

Bu ortam, Winchester’ın ele aldığı şekliyle kamusal alanı da doğrudan etkiliyor. Zira Habermas’ın analizi ışığında, sanat eseri ile izleyici arasındaki ilişkide kamusalın nerede aranması gerektiği sorusunun cevabı çok daha çetrefil. Adları belirtilmese de enstalasyonda kaideleri yer alan oluşumların her biri, sanatın izleyiciyle “buluşturulması” noktasında, kamusalılığa dair farklı anlayışları hayata geçiriyor. Grup faaliyeti ile kamusalılık arasına çekilen çizginin yer yer açıklayıcılığını yitirebildiği bu haritada, özel alan ile kamusal alan arasında keskin bir karşıtlık öngörmek de geçerliliğini yitirebiliyor.

İzleyicide zevk ve yıkım duygularını aynı anda harekete geçirme ihtimali bulunan sanatın,<sup>2</sup> kamusalı öngörülemeden bir noktaya çekebilmesiyle de alakalı bu geçişkenlik, Winchester’ın 2011 tarihli işi Kayısıkent’in de belkemiğiydi. Sanatçı, bu işinde mekânsal olarak Karaköy’de yoğunlaşan PVC arabalarında, her bir sayısı farklı bir sanatçı tarafından hazırlanan Kayısıkent fanzinini dolaşıma sokmuş; kitle iletişim araçlarının kurulu düzeninin haricinde, rastlaşmalarla biçimlenen bir kamusal alan ihtimali öne sürmüştü. Boşluk ve Kaide, “Sanat diye bir şey var” cümlesi üzerinden bu

<sup>1</sup> Jürgen Habermas, Kamusalılığın Yapısal Dönüşümü, çev. Tanıl Bora, Mithat Sancar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000) s. 281.

<sup>2</sup> Claire Bishop, Artificial Hells: Participatory Arts and the Politics of Spectatorship (Londra: Verso, 2012) s. 94.

ihtimallerin sanat üzerinden nasıl hayata geçirilmeye çalışıldığının peşine düşüyor. Sanatçının tıpkı Kayısıkent'te olduğu gibi, önceden kurulu bir düzenin sınırlarına rağbet etmeden, herhangi bir hiyerarşi gözetmeden biraraya getirdiği kaideler, biraradalıklarıyla kamusal alan fikrinin ele avuca gelmezliğine tanıklık ediyorlar.

# There Is This Thing Called Public Space

Erman Ata Uncu

The empty pedestals or plinths meeting visitors at Dilek Winchester's exhibit named *Attending the Void* carries traces of another yet unexhibited work of the artist's – namely her installation *There Is This Thing Called Art* (*Sanat Diye Bir Şey Var*). The installation in question presents the sentence "There is this thing called art", whose meaning varies greatly depending on the intonation, in writing in a manner involving breaks in pronunciation, as if uttered by someone with a stutter. While this intervention into the act of writing made by *There Is This Thing Called Art* reflects the impossibility of reaching a consensus as to what art is, *Attending the Void* points to the public space in which that impossibility is enacted.

When plinths used by museums, commercial galleries or art initiatives without a permanent space in order to display artworks are then exhibited without any object upon them, they bring along notions of how the spaces/organisations they belong to conceptualize "the public". The means of display become the object of display. When these auxiliary elements step into the spotlight instead of the objects whose "sharing" and viewing they would under normal circumstances enable as intermediaries, the uncertainty or ambiguity of the ground on which this sharing rests takes on concrete form. Having historically been employed as a means of highlighting the singularity of a work of art and to buttress the decision as to what merits public display, today pedestals may carry a wide range of different markers in line with the diversity of approaches to 'the public' espoused by institutions and organisations. For instance, the pedestals used by an organisation that problematizes the issue of production itself in art and those found in the basement of an institution whose policy is based

on presenting artwork undoubtedly embody different notions of the public. Yet rather than pursuing to what extent these notions overlap and intersect, what Winchester prefers to do here is render visible the diversity in question through pedestals.

Viewers are deliberately kept in the dark regarding which institutions, galleries or organisations these pedestals bearing the ghosts of previous exhibits belong to. Such kind of information risks dragging down the notion of “the public” at the heart of the installation, undesirably grounding the ghosts Winchester releases into Depo’s exhibition space. Instead, these pedestals rendered devoid of all elements including the objects once displayed above them, appear before us solely with their claim to providing a public space. This sight, which may in this regard be considered an x-ray of the public sphere in terms of art in Turkey, also prompts certain questions: What is it that renders artistic events and exhibitions public? What does the by now entrenched divide of public vs. private space obscure from sight? Where are the boundaries of the public sphere drawn? In other words, this particular x-ray film does not immediately lay bare the “symptoms”; but rather becomes proof of the elusiveness, diversity and contradictory make-up of the notion of public space.

Jürgen Habermas carries his discussion of the transformation brought about in the history of the dialectical relationship between the public sphere and the private by the advent of mass media all the way to saying an illusion of public space is the case. According to him, when the act of critical reasoning which was not subject to “the cycle of production and consumption”, that is, to “the dictates of life’s necessities” in the 18th century turned into a commodity up for consumption with the advent of mass media by the middle of the following century, a disintegration of the

public sphere occurred. The notion of a public, where property-owners with the privilege of having an intimate space outside the reach of consumption and production could collectively reason on the idea of being human, starts falling apart as mass media penetrates the private sphere. The public sphere's structure based on deliberative exchange for the purpose of reaching a consensus loses its validity, and both the boundary between the public and private blurs as mass media penetrates the very heart of private spaces and an illusion of public space emerges in group activities (collective film-watching, simultaneous television broadcasts to different portions of the population, radio programs, increasing access to literature with pocket books, etc.).

“So-called leisure behaviour, once it had become part of the cycle of production and consumption, was already apolitical, if for no other reason than its incapacity to constitute a world emancipated from the immediate constraints of survival needs. When leisure was nothing but a complement to time spent on the job, it could be no more than a different arena for the pursuit of private business affairs that were not transformed into a public communication between private people.”<sup>1</sup>

This environment directly influences the public sphere in Winchester's sense as well. For in light of Habermas' analysis, answering the question of where to locate the public in the relationship between the viewer and the artwork is an even more complicated matter. Though their names are not specified, each and every one of the organisations whose pedestals feature in the installation enact different conceptions of public space within the context of bringing art to audiences. Upon this map where the boundary line drawn between group activities and the public sphere may at times lose its signifying power, the assumption of a stark contrast between private and public space may also end up defunct.

<sup>1</sup> Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, trans. into Turkish by Tanıl Bora, Mithat Sancar (Istanbul: İletişim Publications, 2000) p. 281.

This transitivity – also related to how art, which carries the potential of simultaneously eliciting pleasurable, disturbing and perverse experiences,<sup>2</sup> is able to render the public ultimately unpredictable – was also the crux of Winchester’s 2011 piece *Apricot City A4* (Kaysıkent). In this work, the artist distributed a zine – each issue of which was edited and designed by a different artist – using PVC pushcarts, spatially concentrated in Karaköy, thus propounding the possibility of a public space shaped by encounters outside the established order of mass media. Attending the *Void* traces how these possibilities are materialized by way of art through the sentence “There’s this thing called art.” These pedestals, or plinths, brought together by the artist without conforming to the rules of a previously established order just as she did in *Apricot City A4*, with their very compilation act as witness to the elusiveness of the notion of public space.

<sup>2</sup> Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Arts and the Politics of Spectatorship* (Londra: Verso, 2012)p. 94.

Design / Tasarım: Christopher olak

Translation / eviri: Feride Eralp

Editör / Editor: Elin Gen

Sanatı asistanı / Artist's asistant: Ece Yalın

Kaide nakliye / Transportation of the plints: Fiksatif



ANADOLU KÙLTÜR

FAI