

ÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI

ÇAĞDAŞ SANATTA GÖNDERMELER:
MODERN VE POSTMODERN SANAT AYRIMINDA
TEMELLÜK VE GÖNDERME KAVRAMLARINA YÖNELİK BİR İNCELEME

Cem DEMİR

SANATTA YETERLİK TEZİ

ADANA / 2022

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI

ÇAĞDAŞ SANATTA GÖNDERMELER:
MODERN VE POSTMODERN SANAT AYRIMINDA
TEMELLÜK VE GÖNDERME KAVRAMLARINA YÖNELİK BİR İNCELEME

Cem DEMİR

Danışman: Prof. Birnur ERALDEMİR
Jüri Üyesi: Prof. Dr. Nimet KESER
Jüri Üyesi: Prof. Zeki UMay
Jüri Üyesi: Doç. Hüseyin SÖNMEZ
Jüri Üyesi: Dr. Öğretim Üyesi Şinasi TEK

SANATTA YETERLİK TEZİ

ADANA / 2022

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne;

Bu çalışma, jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Anasanat Dalında SANATTA YETERLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Birnur ERALDEMİR (Danışman)

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Nimet KESER

Jüri Üyesi : Prof. Zeki UMAY

Jüri Üyesi : Doç. Hüseyin SÖNMEZ

Jüri Üyesi : Dr. Öğretim Üyesi Şinasi TEK

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

..... / / 2022

Prof. Dr. Serap ÇABUK

Enstitü Müdürü

NOT: Bu tezde kullanılan ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ETİK BEYANI

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim. / / 2022

Cem DEMİR

ÖZET

ÇAĞDAŞ SANATTA GÖNDERMELER: MODERN VE POSTMODERN SANAT AYRIMINDA TEMELLÜK VE GÖNDERME KAVRAMLARINA YÖNELİK BİR İNCELEME

Cem DEMİR

Sanatta Yeterlik Tezi, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı

Danışman: Prof. Birnur ERALDEMİR

Aralık 2022, 164 sayfa

Bu araştırmada çağdaş sanatta göndermeler olgusu ele alınmaktadır. Yapıtlar arası ilişkiler, bağlantılar, göndermeler bakımından sanat tarihi sayısız örnekle doludur. Birçok sanat yapıtı kendinden önce yapılmış başka sanat ürünlerini yeniden ele alan bir yeniden üretim biçiminde çıkar karşımıza.

Ancak özellikle 90'lı yıllardan günümüze çağdaş sanatta başka sanat ürünlerine göndermelerin belirgin bir biçimde artmış olduğu gözlemlenmekte ve çoğu yazar tarafından da bu durum özellikle belirtilmektedir. Araştırma bu durumu bağlı olduğu diğer değişkenlerle birlikte ele alarak nedenselliklerini göstermeyi amaçlamaktadır.

II. Bölümde modernizm ve avangard sanatın hangi tarihsel, toplumsal koşullara karşılık geldiği ve ütopyacı anlayışlarla, yeni bir toplum inşa etme girişimlerinin avangard sanatla bağı üzerinde durulmuştur. Yaklaşık 20. yüzyılın başlangıcından II. Dünya Savaşına uzanan dönemde avangard sanatın etkisini kaybetmesinin nedenlerine değinilmiştir.

Postmodernizmin sanatın, tarihin, modernizmin vb. sonu olarak öne sürdüğü argümanların Neo liberal ekonomik siyasa ve postyapısalcı felsefe ile bağına değinilerek liberalizmin aynı zamanda bir eğretilenme olarak sanatta da göreciliği ve eklektik tutumu meşrulaştırıcı özelliğine vurgu yapılmıştır.

Günümüz sanatında geçerliliğini sürdüren postmodern durum içerisinde, tarihe yönelme ve geçmişin sanat ürünlerini ya da üsluplarını alıntı, referans, pastiş, temellük, postproduction gibi yöntemlerle yeniden üreten sanatsal çalışmalar, ütopyası olmayan bir tarihsel-toplumsal aralığın muhafazakarlaşan görünümü olarak ele alınmıştır.

Postyapısalcı felsefe açısından metinlerarasılık kuramının her metnin başka metinleri referans aldığı, hatta, sözcüklerin kişisellik barındırmayan işaretler olduğu ve bağlı olarak sanatta da özgün bir dilin ya da ürünün olamayacağına vurgu yaparak bir yandan da dolaylı olarak bireyin-sanatçının özne olma konumunu elinden alan anlayışı tartışılmaktadır.

III. Bölüm de sanat tarihsel göndermelerle, temellük sanatı olarak adlandırılan uygulamaların farklılıkları gösterilerek temellük sanatının teorize edilmesi bakımından postmodernizm, postyapısalcılık ve metinlerarasılık kavramlarının konuya etkileri tartışılmaktadır.

Günümüzde genelleştirilmiş bir ifade içinde sanat tarihsel referanslara dayanan çalışmalar için kullanılan temellük kavramıyla, feminist sanatın bir kolu olarak ele alınan temellük sanatı arasındaki farklılıklar ele alınmıştır. Ayrıca temellük sanatının çağdaş sanatta farklı kullanım biçimleri değerlendirilmiştir.

IV. Bölümde uygulama çalışmaları ele alınmıştır. Bu araştırma için seçilen uygulama çalışmaları araştırmacının 90'lı yılların başından günümüze değin sanatsal üretimlerinde sıklıkla kullandığı sanatsal göndermeler ve referansların kullanımına yönelik bir döküm oluşturmaktadır.

Söz konusu çalışmalar birer sanatsal temellük ya da temellük sanatı örneğini oluşturmazlar. Araştırmacı ürünlerinde yaptığı doğrudan ya da dolaylı göndermeleri kendi sanatsal izleği bağlamında ele alır. Bu çalışmalarda amaç öncelikli olarak gönderme yapmak, atıfta bulunmak, referans almak ya da temellük etmek vb. değildir. Araştırmacı konusu ne olursa olsun çalışmalarında kişisel deneyim ve birikimleri ölçüsünde sanat tarihi ile bağını çağrışımsal uyaranlar olarak, sanat ürünleri ya da sanatçılarla söyleşimcilik bağlamında kullanmıştır. Bu çağrışımsal uyaranlar yalnızca plastik sanatlar alanıyla değil, sinema, tiyatro, şiir, öykü gibi diğer sanat disiplinleriyle ilgili olabildiği gibi, sanat kuramı, tarih, felsefe, vb. çok farklı alanlardan olabilmektedir.

Anahtar kelimeler: Çağrışım, sanatta gönderme, pastij, alegori, metinlerarasılık, temellük.

ABSTRACT**REFERENCES IN CONTEMPORARY ART: AN EXAMINATION ON THE
CONCEPTS OF APPROPRIATION AND REFERENCE IN THE DIFFERENCE
OF MODERN AND POSTMODERN ART****Cem DEMİR****Proficiency in Art Thesis, Department of Art and Design****Supervisor: Prof. Birnur ERALDEMİR****December 2022, 164 pages**

In this study, the phenomenon of references in contemporary art is discussed. Art history is full of countless examples in terms of relations, connections and references between works. Many works of art appear in a form of reproduction that reconsiders other works of art made before them.

However, it has been observed that references to other works of art have increased significantly in contemporary art, especially since the 90's, and this is particularly noted by most writers.

The research aims to show the causality of this situation, which has developed from the 90s to the present, together with other variables.

Does this situation correspond to an artistic blockage in terms of contemporary artistic productions or should it be considered as an indicator that reveals the spirit of the time? Are artistic reproductions, references, quotations, turning to history, and appropriation a possible situation inherent in the period we live in? In terms of the postmodern situation, modernism, art, avant-garde, history, reality, etc. Are there any differences between the use of historical references and references in art and the practices that are often called appropriation art in terms of today's art in a process where the end of many concepts such as If so, what are these differences and how can they be explained?

In order to find answers to such questions, the research examines artistic references by exemplifying from modern art to the present. In addition, it also traces the avant-garde art from the beginning of the 20th century to the present, by associating it with the theoretical discussions that affect the process in connection with the subject.

With the general use of art historical references, the differences in the practices called appropriation art are shown. In terms of theorizing the art of appropriation, the effects of the concepts of postmodernism, poststructuralism and intertextuality are discussed.

At the beginning of the facts that cause us to discuss the art of appropriation today, Sherrie Levine, Mike Bidlo and Cindy Sherman's experiences of appropriation art come first.

The application studies chosen for this research constitute a breakdown of the use of artistic references and references that the researcher frequently used in his artistic productions from the beginning of the 90s to the present.

The works in question do not constitute an example of artistic appropriation or the art of appropriation. The researcher deals with the direct or indirect references he makes in his products in the context of his own artistic theme. Is not. Regardless of the subject, the researcher used his personal experience and knowledge in his studies to the extent necessary. In the production process, it makes use of everything that constitutes its accumulations connotatively. These associative stimuli can be related not only to the field of plastic arts, but also to other art disciplines such as cinema, theater, poetry, story, art theory, history, philosophy, etc. can be from many different fields.

Keywords: Assoiative, reference in art, pastiche, allegory, intertextuality, appropriation.

ÖNSÖZ

Homo semioticus anlamlandıran insandır; dünyadaki anlamların oluşumunu, birbirine eklemlenerek yepyeni anlamlar yaratmasını sorgulayan insandır; çevresindeki bireysel, toplumsal, kültürel gösterge dizgelerini yalnızca betimlemekle yetinen değil, bu dizgelerin üretiliş sürecini yeniden yapılandıran insandır. Homo semioticus hem dünyanın insan için, hem de insanın insan için taşıdığı anlamı/anlamları kavramaya çalışan ve üretiliş aşamalarını bir söylem içinde yeniden anlamlandıran insandır (Rifat, 1993).

Öğrendiğim en güzel şey olarak; ‘hayatı anlamlandırmanın en insani edim olduğunu’ her zaman sezdiren, hocam, Prof. Birnur Eraldemir’ e teşekkür ederim.

Cem DEMİR

....../....../ 2022

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	viii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	xii

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Problemi	2
1.2. Araştırmanın Amacı	3
1.3. Araştırmanın Önemi	4
1.4. Sınırlılıklar	5

BÖLÜM II

SANATIN SONU AVANGARDIN SONU

2.1. Avangard Sanat: Ütopya ve Modern Sanat	6
2.2. Modern Sanatta Klasik Sanata Yönelim: Avangard Hareketin Çözülüşü.....	13
2.3. İkinci Dünya Savaşı Sonrası Gelişen Sanatsal Olaylar: Greenberg Estetiği ve Modern Sanat	18
2.4. Greenberg Estetiği Sonrası Sanat	20
2.5. Sanatın Sonu Avangardın Sonu	23
2.6. Popüler Kültür ve Sanat	27
2.7. Neo Ön Takılı Sanatsal Yaklaşımlar	29
2.8. Metinlerarasılık	30
2.8.1. Okur, İzleyici Merkezli Bir Yaklaşım Olarak Metinlerarasılık	32
2.8.2 Metnin Özerkliği ve Yazarın Ölümü	33
2.8.3. Metinsellik ve göstergebilim	34
2.9. Postmodern Sanatta Klasisizme Yönelim	38

BÖLÜM III

SANAT ESERİ -YAPITI- VE SANATÇI KAVRAMLARININ TARİHSEL NOSYONUNA YÖNELİK MUHALİF BİR TAVIR OLARAK TEMELLÜK SANATI

3.1. Yeni Dışavurumculuk ve Temellük Sanatı.....	47
3.2. Söz Merkezilik, Dilin Mülksüzleştirilmesi ve Temellük Sanatı.....	50
3.3. Temellük Sanatı Tartışmaları Başlangıç.....	51
3.4. Temellük Sanatının İki Ana Aksı	54
3.5. Temellük Sanatının Başlangıcı: Uygulamalar	57
3.6. Temellük Sanatı Olarak: Yeni Kavramsalılık, Yeni-Pop, Neo-Geo ve Meta- Heykel	62
3.7. Temellük Sanatı, Feminist Sanat ve Yeni Kavramsalılık	68
3.8. Çağdaş Sanatın Baskın Trendi: Appropriation	70
3.9. Yeni Bir Öznellik Alanı Olarak Temellük Sanatı:	72
3.10. Temellük Sanatının Marksist Yorumu:	76
3.11. Metinler Arasılık ve Temellük Sanatı:	77
3.12. Meta Olarak Sanat Eseri ve Temellük Sanatı:	78
3.13. Sloterdijk ve Foster'da 'Sanatın Sonu', 'Temellük Sanatı', 'Sinizm', Knizim'	80
3.14. Çağdaş Sanatta Temellük (Appropriation) Olgusunun Farklı Kullanımları	82
3.14.1. Sıradan İnsanın Sanattan Beklentilerinin Temellük Edilmesi:	82
3.14.2. Bulunmuş (ya da kurgusal) Sanatçı Buçanov. Ann Lee, R. Mutt, E. Belamy	85
3.14.3. Sanatsal Temellük Olarak Algoritma (Algoritmik) Sanatı:	86
3.14.4. Karşı Temellük, Politik Appropriation:	93
3.14.5. Üslupların, Stillerin Temellükü Olarak Pastiş:	93
3.14.6 Sanat Ürünlerinin Temellükü Olarak Parodi:	94
3.15. Çağdaş Sanat Sergilerinde Göndermenin Ana Eksen Olarak Ele Alınışı Küratöryal Yaklaşımlar	97

BÖLÜM IV

ÇAĞDAŞ SANATTA GÖNDERMELER

4.1. Harikalar Odası (Kunstkammer).....	104
---	-----

BÖLÜM V

ÇAĞRIŞIMSAL ETKİLEŞİM VE SÖYLEŞİMLERLE YARATIM SÜRECİ DÖKÜMÜ

5.1. Taş, Merdiven, Gemi ve Gemi Denizi:	112
5.1.1. Taş:.....	113
5.1.2. Merdiven :	115
5.1.3. Gemi ve Gemi Denizi :	117
5.2. Gemi, Ada, Deniz:	119
5.2.1. Ada, Deniz	120
5.2.2. Gemi, Deniz:	122
5.3. Karaya Oturma-Karaya Vurma:.....	125
5.3.1. Denizden Karaya Geçiş:.....	131
5.4. Düşüş: Atlama, Atılma, Düşme, Uçma, Sıçrama.....	141
5.4.1. Mösyö Deloit'nin Düşüşü:	146
5.4.2. Duchamp'ın Yükselişi ve Düşüşü:.....	146

BÖLÜM IV

SONUÇ

6.1. Araştırmanın Sonuçları	156
KAYNAKÇA.....	157
ÖZGEÇMİŞ	164

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 1. Edward Scdmidt, Ayrılış, 1981, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 125 cm.....	42
Şekil 2. Edward Scdmidt, Ormanda Figürler, 1981, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90x150 cm.....	42
Şekil 3. Robert Longo, Şirket Savaşları: Wallofİnfluence Mitteltei, 1982, Foto Rölyef, 213x274cm.....	43
Şekil 4. Michelangelo, Kentaorlar Savaşı, (yaklaşık)1492, Mermer Rölyef, 84.5x 90,5cm.....	43
Şekil 5. Carlo Maria Mariani, La Scuoladi Roma, 1980, Tuval Üzerine Yağlıboya, 332x442 cm.....	49
Şekil 6. Edouard Manet, Kırdı Öğle Yemeği, 1862-63, Tuval Üzerine Yağlıboya, 58x48 cm.....	53
Şekil 7. Paul Cezanne, Kağıt Oynayanlar, 1890-95, 208x264 cm.....	53
Şekil 8. Russel Connor, Alakart Öğle Yemeği, 1986, 18x22 cm.....	54
Şekil 9. Richard Pirince, Yeni Portreler, 2014.....	56
Şekil 10. Troy Brauntoch, 1977, Triptik, Karışık teknik (ortadaki resim).....	57
Şekil 11. Troy Brauntoch, 1977, Triptik, Karışık teknik	58
Şekil 12. Jack Goldstein, 1977	58
Şekil 13. Douglas Crimp, Pictures, Artists Space, New York' tan enstalasyon görünümü, 24 Eylül - 29 Ekim 1977.....	59
Şekil 14. Peter Halley, 2018, Tuval Üzerine Roll-e-tex akrilik, Day-Glo Akrilik, 188x175 cm.....	64
Şekil 15. R.Warren	71
Şekil 16. R.Warren	71
Şekil 17. İ. Khan, Yıkılan Arşiv, 2006.....	72
Şekil 18. İ. Khan, Sigmund Freud: The Uncanny, 2006	73
Şekil 19. Komar and Melamid, Americas Most Wanted	84
Şekil 20. Obivious GAN Grubu, Edmond de Belamy'nin Portresi, 2018, 70x70 cm.....	87
Şekil 21. Dominic Gonzales Foerster, Ann Lee I, II, III, 2000, Video animasyon.....	91
Şekil 22. Dominic Gonzales Foerster, Ann Lee I, II, III, 2000, Video animasyon.....	91

Şekil 23. Dominic Gonzales Foerster, Ann Lee I, II, III, 2000, Video animasyon.....	91
Şekil 24. Pierre Huyghe, Hayalet Değil Sadece Bir Kabuk, 2000, Video Animasyon	92
Şekil 25. Felix Gonzalez-Torres.....	98
Şekil 26. Kutlug Ataman, 2011	98
Şekil 27. Paul Cezanne, Natürmort	103
Şekil 28. Maurice Denis, Homege To Cezanne, 1900	104
Şekil 29. David Teniers the Younger, Arşidük Brükseldeki resim Galerisinde, 1651.....	105
Şekil 30. Jörg Immendorff, Cafe Flore (Özel Koleksiyon), tuval üzerine yağlıboya, 350 x 700 cm,.....	106
Şekil 31. Van Hutten, 1991, 150x120 cm	110
Şekil 32. Cem Demir, Harita, 1992, 100x100 cm.	111
Şekil 33. Cem Demir, Arne Saknussemm, 1992, 110x100 cm.	111
Şekil 34. Cem Demir, ,Mailart, Essence of Universe, 2019, 17x25 cm.....	112
Şekil 35. Cem Demir, Khlebnikov, 2017, Mailart, 17x25 cm.	112
Şekil 36. Cem Demir, Mailart, Distopya, 2018, 17x25 cm.	112
Şekil 37. Cem Demir, Lost Nature I, 2019, Mailart, 17x25 cm.....	112
Şekil 38. Cem Demir, Route of Migratory Birds, 2019, 17x25 cm.	112
Şekil 39. Cem Demir, La Guerra, VII. Bienial International 2019, 17x25 cm.	112
Şekil 40. Cem Demir, Taş, 2022, (her bir resim) 15x21,5 cm.	114
Şekil 41. Cem Demir, Taş, 2022, (her bir resim) 15x21,5 cm.	115
Şekil 42. Cem Demir, Merdiven, 2022, (herbir resim) 15x21,5 cm.	117
Şekil 43. Cem Demir, Gemi, 2022, (her bir resim) 15x21,5 cm.	118
Şekil 44. Cem Demir, Kaptan Nemo ve Naitilus, 1993, Kraft Kağıt Üzerine akrilik, 206x170 cm	123
Şekil 45. Cem Demir, Kaptan Nemo ve Diğerleri, 1993, Derici Kağıdı Üzerine Yağlı Boya, 150x170 cm	124
Şekil 46. Cem Demir, Karaya Oturan Gemi, 2018, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 28x60 cm.....	124
Şekil 47. Cem Demir, Karaya Oturan Gemi, (Ayrıntı)	125
Şekil 48. Werner Büttner, Beim Tierpräparator I, 1984, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 240x190 cm.	126

Şekil 49. Cem Demir, Karaya Oturan Gemi I, 2004, Tuval Üzerine karışık teknik 10x15cm.....	126
Şekil 50. Cem Demir, Karaya Oturan Gemi II, 2004, Tuval Üzerine karışık teknik 10x15cm.....	126
Şekil 51. D. Friedrich, Buz Denzinde karaya oturma, , 1798, 30x22 cm. T. Ü. Y. Boya	127
Şekil 52. D. Friedrich, Umudun kırılışı, (1823-24), 96,7x 126,9 cm. T. Ü. Y. Boya	127
Şekil 53. Cem Demir, İkarus'un Düşüşü: Çağdaş Bir Söylen Olarak Karaya Oturma, 2019, diptic,	130
Şekil 54. Cem Demir, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, diptic, 150x 320 cm.	130
Şekil 55. Cem Demir, Yol, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 130x17cm	131
Şekil 56. Cem Demir, Toprağında Boğulmak, 2015, Presli Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 32x70 cm.	132
Şekil 57. Theodor Gericault, Medusanın Salı, 1818-19, Yağlıboya, 491x716 cm.	132
Şekil 58. Bosh, Deliler Gemisi, 1490-1500, Ağaç Üzerine Yağlıboya, 58x33 cm.....	132
Şekil 59. Cem Demir, Avangard Duası, 2015, Tuval üzerine karışık teknik, 21x40 cm.....	133
Şekil 60. Cem Demir, Zebrasını Gezdiren Kız, 2015, Tuval üzerine karışık teknik, 21x40 cm.....	134
Şekil 61. Cem Demir, Teorik Faaliyet, 2015, Tuval üzerine karışık teknik 21x40 cm.....	134
Şekil 62. Cem Demir, Siren Sesleriz, 2016, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 21x40 cm.....	135
Şekil 63. Cem Demir, Karşılaşma I, 2018, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 21x40 cm.....	136
Şekil 64. Cem Demir, Baptiste ile Söyleşi: Geçmiş Giderek Artar mı?, 2015, Pres Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 32x70 cm.	136
Şekil 65. Cem Demir, Baptiste ile Söyleşi: Bir Yer' den..., 2018, Tuval Üzerine Karışık Teknik,.....	137
Şekil 66. Baptiste, Gitgide daha çok geçmiş var (ayrıntı), 1999, Tuval Üzerine Akrilik, 46x38 cm.	138
Şekil 67. Baptiste, Bir göktaş bir yanardağın ağzına düşebilir mi? (ayrıntı), 1999, Tuval Üzerine Akrilik, 46x38 cm.	138

Şekil 68. Baptiste, Hep biryerlerden mi gelinir? (ayrıntı), 1998, Tuval Üzerine Akrilik, 162x130 cm.	138
Şekil 69. Baptiste, Deniz hiç geçilir mi? (ayrıntı), 1999, Tuval Üzerine Akrilik, 100x81 cm.	138
Şekil 70. Cem Demir, Seminer, (ayrıntı) 2016, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 21x40 cm.	139
Şekil 71. Cem Demir, Manifesto', 2016, Tuval üzerine Karışık Teknik, 21x40 cm.	140
Şekil 72. Cem Demir, Neruda'yla karşılaşma, 2006, Tuval üzerine Akrilik (Diptych), 175x500 cm.	140
Şekil 73. Cem Demir, Mailart, 2009-2010, 17x25 cm.	140
Şekil 74. Cem Demir, Mailart, 2009-2010, 17x25 cm.	140
Şekil 75. Cem Demir, Mailart, 2009-2010, 17x25 cm.	140
Şekil 76. Cem Demir, Tehdit 1, 2015, Tuval üzerine Karışık Teknik, 21x40 cm.	141
Şekil 77. Cem Demir, Tehdit II, 2016, Tuval üzerine Karışık Teknik, 28x60 cm.	141
Şekil 78. Yves Klein, Sıçrama, 1960	143
Şekil 79. Yves Klein, Sıçrama, 1960	143
Şekil 80. Yves Klein, 102 no'lu Resim.	144
Şekil 81. Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Antonio Recalcati, 'Leben und Sterben Lassen oder Der Tragische Tod Von Duchamp, 1965,	147
Şekil 82. De Verwarde Actionisten Torenbouwtot Babel, 1720, Bibliothèque Nationale	149
Şekil 83. Daniel Nash, Kerry Skarbakka at Chicago's Museum of Contemporary Art, 2005	150
Şekil 84. Cem Demir, Yardım I, 2022, 25x35x50 cm.	151
Şekil 85. Cem Demir, Yardım II, 2022, 25x35x50 cm.	151
Şekil 86. Cem Demir, Keşif, 2022, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 30x50 cm.	152
Şekil 87. Cem Demir, İsimsiz, 2022, Tuval Üzerine Akrilik, 140x190 cm.	153
Şekil 88. Cem Demir, Yürüme I, 2022, Tuval Üzerine Akrilik, 33x62 cm.	153
Şekil 89. Cem Demir, Yürüme II, 2022, Tuval Üzerine Akrilik, 20x33 cm.	154
Şekil 90. Cem Demir, Yol I, 2022, Tuval Üzerine Akrilik, 20x33 cm.	155
Şekil 91. Cem Demir, Yol II, 2022, Tuval Üzerine Akrilik, 20x33 cm.	155
Şekil 92. Cem Demir, Yol (ve Ses) III, 2022, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 20x33 cm.	155

BÖLÜM I

GİRİŞ

Zihinsel araştırmaya açık yalnızca ve yalnızca iki yol vardır. Gereksinimimizin ikiye ayrıldığı bu dallardan biri estetikse, öteki ekonomi politiktir.

Stephane Mallarme

Günümüzde ‘Temellük Sanatı’ adlandırması sanatsal göndermeler için kullanılan ve ortak kabul gören bir adlandırmadır. Buna karşın, sanat ürünlerinin yeniden kullanımı açısından genelleştirilmiş temellük kavramı farklılıkları dışarıda bırakarak ya da onları aynı başlığa hapsederek olası farklılıkları görünmez kılmaktadır. Günümüz sanatında sanatsal göndermeler açısından yaygın bir uygulama-yöntem olarak karşımıza çıkan temellük kavramı ile bağlantılı çok sayıda terim ve kavram bulunmaktadır.

Bu araştırmada, alıntılama, pastiş, parodi, postproduction, yeniden yorum, manipülasyon vb. gibi kavramların temellük sanatıyla ilgi ya da yakınlıkları irdelenmektedir. Bununla birlikte temellük sanatı olarak adlandırılan çalışmalarla, gönderme biçimlerinden kimilerini kullanan ama temellük sanatı olarak değerlendirilemeyecek ürünler arasındaki farklılıklar ele alınmaktadır.

Bu bağlamda günümüz sanatında, geçmişe, geçmiş dönem üsluplarına ya da sanat ürünlerine yönelimlerin sanatsal, siyasal, ekonomik vb. hangi tarihsel ve toplumsal koşullarda daha görünür hale geldiği ve özellikle de modern sanattan günümüze gelişen süreçte göndermeler olgusu incelenmektedir. Bu anlamda avangard sanatın sonu tartışmalarının, sanatta hem tarihsel hem yakın dönem sanatına ait stillere ya da sanat ürünlerine yönelimlerin günümüz sanatında gözlemlenen göndermeler ve temellük uygulamalarının yaygınlık kazanmış olmasının gerekçeleri tartışılmaktadır. Günümüz sanat tartışmalarında, sanatın, birçok farklı argümanla desteklenerek, gündelik hayatın dönüştürülmesine yönelik olanaklarının deyim yerindeyse törpülenerek kültür endüstrisinin bir bileşenine dönüşmesi, çoğu sanat yazarı tarafından ele alınan genel bir çağdaş sanat tartışmasını da oluşturmaktadır. Araştırma bu anlamda, avangard-avangardın sonu ve neo-avangard sanat tartışmalarına farklı bir açıdan yaklaşımı da ortaya koymaktadır.

Günümüz sanatı giderek, tarihsel nosyonundan sıyrılmış biçimde, ekonomik

siyasanın kontrollü olarak kendine bağımlı bir endüstriyel faaliyete dönüşmektedir. Bu durum, Sanatın yalnızca piyasanın egemenliği ve tahakkümü altında biçimlendirilmesini değil aynı zamanda kültür endüstrisinin diğer alanlarıyla etkileşim içinde olmasını zorunlu kılan ve özerkliğini tamamen yitiren bir sanatı ortaya koymaktadır. Sanat giderek, popüler kültürle, show dünyası ve medya kültürü ile bağlantılı işleyen endüstriyel bir faaliyete dönüşmektedir. Sanat giderek tasarımılaşırken, tasarım da giderek sanatsallaşmaktadır. Bu araştırmada konvansiyonel olarak, türe ya da ortama özgü yaklaşımların sanatsal üretim alanının farklı mecralara doğru genişlemesi ve bu anlamda yeni ifade olanaklarının denenmesiyle aşılmış olması ilkesine paralel bir yaklaşım söz konusudur. Ancak sanatsal üretim pratiklerine açılım sağlayan yeni mecraların kullanılması ve denenmesi, sanatın kültür endüstrisinin bileşenlerinden biri olarak sınırlandırılması anlamını taşımaz. Hatta giderek, sanatsal üretim pratiklerinin yeni mecralar bulması kültür endüstrisine bağımlı yapılanan kurumsal sanat anlayışının aşılmasının olanaklarını da barındırabilir.

Bu araştırmada Sanatta temellük olgusu olarak tartışılmakta olan durumun, aynı zamanda bir avangard sanat tartışması olduğu ifade edilmektedir. Ayrıca sanatın günümüzde de ekonomi politik ve siyasi bir tartışmayla birlikte yol aldığı, sanatsal çalışmaların siyasal ideolojilerden bağımsız düşünölmeyeceğine vurgu yapılmaktadır.

Çağdaş sanatta göndermeler olgusunun, temellük sanatı olarak adlandırılan genelleştirilmiş ifade biçimleri dışında yer alan sanatsal pratikleri de içerebileceği ön görölmektedir. Araştırma ‘Gönderme’ olgusunu kullanmakla birlikte temellük sanatı dışında değeriendirilebilecek sanatsal söylemlerin olanaklarını göstermeyi hedeflemektedir. Sanat ürünlerini temellük etmeden ve eklektik bir tutum sergilemeden de göndermelerin çağdaş sanat uygulamaları içinde kullanılabileceği konusu ele alınmaktadır.

1.1. Araştırmanın Problemi

Araştırmanın temel problemi sanat tarihsel süreç içinde sanatçıların kullandığı referans ve göndermelerin nasıl şekillendiğini ve bu referans ve göndermelerin döneme özgü farlıklarını ortaya çıkaran etkilerin neler olduğunu belirlemektedir. Bu temel problem bağlamında aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

Her sınıflandırma çabasının ister istemez bir basitleştirme içereceği dikkate alınarak söz konusu farklılıklar kategorize edilerek farklı başlıklar altında toplanabilir mi?

Günümüz sanatında çok geniş bir tartışma alanına dönüşen temellük sanatı uygulamaları ile bu yaklaşımın dışında kalan ama yine de sanat tarihsel referanslar ve göndermeler kullanan çalışmaların farklılaşan özellikleri gösterilebilir mi? Eğer gösterilebiliyorsa, temellük sanatı post modern sanat içerisinde yer alan ayrı bir uygulama biçimi olarak tanımlanabilir mi?

Çağdaş sanat tartışmaları konularından biri olarak temellük sanatı modern sonrası dönemin, ekonomik, politik, felsefi, sanatsal olarak ayır edici özellikleriyle hangi anlamda çakışmaktadır?

Günümüzde daha önce üretilmiş sanat ürünlerine referanslar, göndermeler kullanan ama -post modern sanat içerisinde ayrı bir alan olarak gösterilebilen- temellük sanatına içkin olmayan sanatsal üretimlerin farklılıkları gösterilebilir mi ve bu yaklaşım doğrultusunda sanatsal üretimler gerçekleştirilebilir mi?

1.2. Araştırmanın Amacı

Sanat Tarihi sanat ürünleri arasında belli türden göndermelerle doludur. Sonuçta bir sanatsal üretim pratiği içinde (örn. resim, heykel vb.) üretilmiş olan sanat nesnesi bu alana dahil olmak açısından bile o sanatsal üretim pratiğine dolaylı da olsa bir gönderme içindedir. Ayrıca sanatsal göndermeler ya da referanslar aynı ya da farklı sanat disiplinleri arasında da olabilir.

Buna karşın kimi tarihsel dönemlerde üretilen sanat açısından sanat tarihsel göndermelerin ve referansların kullanımının belirgin biçimde daha az ya da daha çok olduğu gözlemlenmektedir. Ayrıca göndermeler olgusu aynı ya da yakın dönem sanatı içerisinde de bulunmaktadır. Araştırma bu olgunun hangi tarihsel süreçlerde görünürlük kazandığını ve bunun nedenlerini olguyu açıklamaya yetecek ölçüde sanat tarihsel süreç içerisinde ama özellikle çağdaş sanat açısından ele almayı hedeflemiştir.

Özellikle günümüz sanatında daha kapsayıcı bir başlık olarak kullanılan 'temellük sanatı' adlandırması giderek genelleşmiş bir ifade olarak başka sanat ürünlerine yönelik çalışmaların bütünü için de kullanılır hale gelmiştir. Araştırma bu anlamda çağdaş sanat tartışmalarının ana konularından biri olan temellük kavramının tüm sanatsal göndermeleri kapsamadığını göstermeye ve açıklamaya da odaklanmaktadır.

Ayrıca araştırmanın uygulama bölümünde söz konusu hedeflere yönelik uygulama çalışmaları yapılacaktır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Günümüz sanatı tartışmaları açısından yapıtlarası etkileşimler, ilişkiler, metinlerarasılık, temellük sanatı, yapıtlarası göndermeler gibi konular önemli bir yer tutmaktadır. Doğal olarak son yıllarda alan yazında konuyla bağlantılı çok sayıda araştırma bulunmaktadır. Bu araştırmada temellük sanatı içerisinde tartışılabilir farklı uygulamalara da dikkat çekmektedir. İzleyicinin sanatsal beklentilerinin temellük edilmesi, algoritmik sanat olarak sanat tarihsel ürünlerin temellükü ile oluşturulan çalışmalar, temellük edilmek üzere hazırlanmış, üretilmiş çalışmalar, giderek küratörün temellük sanatı açısından rol alması gibi konular ayrı başlıklar altında incelenmiştir.

Temellük sanatını, özünde öznelliği ve sanatçının konumunu sorgulayan yaklaşımına karşın, sanatçının tercihleri -seçimi açısından “bir öznellik alanı” olduğunu öne süren anlayışlar ele alınmıştır. Konuyla bağlantılı olarak, ready-made, ardından, “bulunmuş-nesne” gibi, terim ve kavramlara ek olarak ‘bulunmuş-sanatçı’ kavramı farklılaşan yanı, örnekler üzerinden açıklanarak alan yazında kullanılabilecek bir kavram olarak önerilmiştir.

Temellük sanatı açısından, başka bir sanat ürününün kendine maledilmesi olgusunu Marksist terminolojideki özel mülkiyet kavramıyla karşılayan yaklaşımların zorlama bir aşırı yorum olduğu öne sürülmüştür.

Sanat tarihine yönelimler, referanslar vb. açısından pastiş, parodi temellük sanatı gibi uygulamaların, günümüzde sanatsal bir açılıma mı, yosa sanatsal bir tıkanmaya mı? karşılık geldiği konusu tartışılmıştır.

Bu anlamda sanat tarihsel göndermelerin, pastiş, parodi, postproduction ya da temellük sanatı anlayışları dışında kalarak da kullanılabileceği gösterilmiş, uygulama çalışmaları üzerinden örneklendirilerek tartışılmıştır. Bu anlamda araştırmanın alan yazındaki birikime eklemlenerek, farklı tartışmalara da olanak sağlayacağı düşünülmüştür.

1.4. Sınırlılıklar

Sanat tarihsel referansların, alıntılarının sıklıkla kullanıldığı, reklam, tanıtım vb. içerikli sanatsal ya da sanatsal olmayan ama sanat tarihsel göndermelere dayalı uygulamalar araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır.

Araştırmada tarihsel, toplumsal, kültürel, sanatsal, ekonomik ya da diğer toplumsal kurumlarda gözlemlenen değişimlerle araştırma konusu arasında ilişki ve bağlantılar yalnızca ele alınan durum ya da konuya kaynaklık edecek ölçüde değerlendirilecektir.

Sanat tarihinde, doğrudan orijinal sanat ürünlerinin kopya edilerek sanat piyasasına sürülmesi biçimindeki sahtecilik-kopyacılık olgusu araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır. Ayrıca sanatsal temellük konusunun telif haklarına yönelik hukuksal boyutu da araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır.

Sanat eğitimi veren kurumlarda ya da bağımsız sanat atölyeleri ve kurslarda yerleşik hale gelmiş bir ifadeyle ‘röprodüksiyon çalışması’ olarak adlandırılan, sanat eserlerinden kopya çalışmaları araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır.

Araştırmada, söz konusu ‘göndermeler olgusu’, sanatsal özgünlüğün görece daha belirgin hale gelmeye başladığı Rönesans döneminden başlayarak günümüz sanatına kadar olan süreci kapsayacak biçimde ele alınmaktadır. Ancak konu özellikle modernizm sonrası dönemlerde çağdaş sanat kuramları açısından tartışma konusu olması nedeniyle ağırlıklı olarak çağdaş sanat ekseninde ele alınacaktır.

Özellikle kültür endüstrisinin gelişimine paralel olarak çok sayıda medyada, sanat tarihsel ya da çağdaş sanat ürünlerinin kullanımının yaygınlaştığı popüler kültür ürünleri olarak, her türden reklamlar, video klipler vd. uygulamalar araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır.

BÖLÜM II

SANATIN SONU AVANGARDIN SONU

Ütopyayı barındırmayan bir haritaya bakmaya değmez.

Oscar Wilde

2.1. Avangard Sanat: Ütopya ve Modern Sanat

Askeri bir terim olan ve öncü kuvvet anlamına gelen avangard terimi ilk kez ütopyacı sosyalist Saint Simon tarafından siyaset ve sanat diline kazandırılmıştır.

Avangard, ütopyacı anlayışların ortaya çıktığı ve ütopyalar dönemi olarak da değerlendirilen 1830'lu, 40'lı yıllardan günümüze değin kullanılan bir terimdir.

Dönem, 1789 Devrimi'nin evrensel, sınırsız-sonsuz vaadlerinin anlamlandırılmaya çabalandığı, siyasal imgelemin kayıt tanımadığı, havai bir dönem. Saint Simon, Fourier, Louis Blanch, Marks/ Engels, Proudhon, Blanqui, Tocqueville geleceğe hükmedeceğine inandıklarını hep bu dönemde tasavvur ederler (Artun, 2003, s. 10).

Bu anlayış, insanın kendi geleceğini kurmak konusunda belki de tarihte olmadığı kadar umutlu olduğu bir duruma da karşılık gelir. Avangard yaklaşımlar modernizmin bu iyimser, gelecekçi tutumların sanatta ki görünümü olarak karşımıza çıkar.

Simon, ütopyasında toplumsal yaşamı dönüştürme gücüne sahip olan sanatçılarda bir devrimi gerçekleştirebilecek potansiyelin de bulunduğunu belirtir. Toplumsal yapının dönüşümüne yönelik asıl değişikliğin, 1789 devrimiyle değil sanayi devrimi ile gerçekleştiğini düşünen Simon;

1830'larda sanayicilere ve bilim adamlarına şöyle hitap eder. Sizin avangardınız biz sanatçılar olacağız. Çünkü en ani ve en hızlı etki eden güç, sanatın gücüdür... İnsanların hayal gücüne ve duygularına seslendiğimiz için, her zaman en kuvvetli ve en kararlı etkiyi biz yaratırız (Aktaran, Artun, 2010, s. 20).

Simon'un avangard kavramı yalnızca sanatla bağlantılı bir kavram değildir. Simon avangardı özellikle toplumsal yapıdaki üretim biçimiyle de ilişkilendirir. Marks'ın kendi döneminin sanatına bakış açısı da Simon'cu prodüktivist bir bakış açısıyla biçimlenmiştir.

Modernleşmenin etkilerine verilen tepkiler bakımından bu yaklaşımın yöneldiği alan ekonomi-politik merkezli olarak toplumsal yapının dönüşümü olmuştur. Modernleşme aslında kapitalist üretim ilişkilerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan tarihsel bir durumdur.

Charles Harrison ve Paul Wood, 20. yüzyılın kültürel ve sanatsal avangardlarının modernleşmeye yönelik tepkileri bakımından öncelikli olarak karakteristik özellikleri ve tutumları bakımından iki farklı yaklaşımdan söz ederler.

Bir yandan nüfus artışı ve nüfusun büyük şehirlerde yoğunlaşması karşısındaki derin karamsarlık, insan yaşamının gitgide makinenin denetimine girmesiyle besleniyordu. Kazanılan her şeye karşılık, yaşamın derinliği, özgürlük boyutunu kaybettiği ve insani varlıkların Alman sosyolog Max Weber'in modernliğin 'demir kafesi' olarak gördüğü şeye hapsedildiği hissi vardı (...) Diğer yandan bazılarında bir yabancılaşma ve kıyamet karışımına yol açan değişiklikler, başkalarında bunun tam tersi tepkiye yol açtı: Neredeyse histerik bir canlılık. Buna en yakın tepki, öncelikle Avrupa saçağından yazan İtalyan şair Marinetti'den geldi.... Birinci dünya savaşından hemen önceki yıllarda Marinetti'nin peygamberce bir terim olan 'Fütürizm' teriminde yakaladığı coşku bütün Avrupa kıtasında, Londra'dan Moskova'ya dek her yerde hissedilmişti (Harrison, Wood, 2011, s. 152-153).

Birbirinin tersi gibi görünen ama sonuçta modernleşmeye yönelik tepki olmak bakımından bu iki tepki türünü bir paranın iki farklı yüzü olarak ele alan yazarlar (Harrison, Wood, 2011 s.153) bu ikisinin yanında yer alan üçüncü bir tepkiden daha söz ederler. Bu üçüncü tepki, yukarıda bahsi geçen Simon'cu avangard tanımı ve Marks'ın toplumsal yapı analizi bağlamına eklemlenen bir tepkidir. Yazarlara göre söz konusu tepkinin başlıca kaygısı modern dünyanın varlığının 'nedenini' olduğu gibi aramaktır. Birinci dünya savaşına kadar bu yaklaşımla üretilen sanatın genel olarak sanatın gelişimine olan etkisi görece hafif olsa da süreç içerisinde bu yaklaşım hâkim bir motif olmuştur:

Bu üçüncü konumdan bakıldığında, modernleşme, temelde makinelerin ve mimarinin görünürlüğüne rağmen, teknolojik bir olgu değildir. Toplumsal bir olgudur ve sadece insanlar ve şeyler arasındaki ilişkilerin değil, insanlar arasında ve özellikle de insan sınıfları arasındaki yeni toplumsal ilişkilerin üretilmesiyle öne çıkar... Bu açıdan depresyon ve neşe gibi çifte tepki, deyim yerindeyse, kültürün kendisini düşünürken kullandığı terimlerin çerçevesi içinde kalır. Yani, onlar modernleşme ideolojisinin bir

parçasıdır: burjuva toplumuna verilen keskin ve çelişkili burjuva tepki biçimleri¹
(Harrison, Wood, 2011, s. 153).

Yazarlara göre bu bağlam açısından, sanatta modernliğin ifade edilmesine yönelik değişik taleplerin yanı sıra, sosyalist geleneğin içinde sanatın, modernliği değiştirmeye yönelik bir mücadeleye bağlanması konusunda da bir talep vardı.

Marks'ın filozofların daha önce filozofların dünyayı entelektüel açıdan anlamaya çalışmış olduğu, ama önemli olanın onu uygulamada değiştirmek olduğu şeklindeki yorumundan destek alan soldaki birçok ses, sanat için başlıca kuvveti politika alanında olan özgürlükçü bir toplumsal hareketin hizmetçisi rolünü uygun gördü. Yüzyıl süren bir çekişmenin tohumları böylece atıldı (Harrison, Wood, s. 153).

Bir üst anlatı olarak modernizm, gelişmeci, ilerlemeci karakteristik yapısıyla yeni olası bir dünyanın insan emeği ile kurulabileceği ütopyasını canlı tutmaktadır. Nitekim 20. yüzyıl başlarında bu ütopyacı anlayış, avangard sanatın da ana damarını oluşturmuştur. Sanatsal buluşlar, yöntemler, izlekler hep bir önceki durumu aşma mantık dizgesinde yol alırlar. Bu nedenle özellikle 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar olan değişim, gelişim argümanları sanatsal anlamda da karşılığını bulan girişimlerdir.

Çoğunlukla avangard sanat tartışmalarında, avangardın toplumun bir bütün olarak endüstri, üretim, sanat gibi alanları da kuşatarak yeniden inşa edilmesine yönelik bir proje ya da girişim olarak değerlendirmek yerine, sanat içinde gelişen bir özellik ve dönüşüm olarak ele almak yaygın bir görüş olmuştur. Özellikle Türkçe sanat literatüründe 1990'lara kadar avangard sanat genel olarak çağdaş sanat ürünlerinin hepsi için kullanılan bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna karşın gerek alana özgü yakın tarihli çeviri metinlerin yayınlanması gerekse tartışmanın daha ayrıntılarda ele alındığı metinlerin etkisiyle 'avangard sanat', 'modern sanat' ve 'postmodern yaklaşım' gibi kavramların ayır edici özellikleri daha belirgin hale gelmiştir.

Avangard sanatla modernizm arasındaki ilişkinin postmodern tartışmalarıyla daha görünür hale geldiğini ifade eden Zygmunt Bauman, postmodern sanat tartışmalarının modernizmin ve modern sanatın özelliklerini daha belirginleştirdiğini ifade etmektedir.

¹ 20 yüzyılda toplumsal dönüşümün nedeni olarak teknolojik gelişimin ön planda tartışılıyor olmasına karşın teknolojinin rolünü tarif ederken F. Jameson da "... Marksist görüşe göre teknolojik gelişme, kendi içinde nihai bir belirleyici durum değil, sermayenin gelişiminin bir sonucudur" (F. Jameson 1992. S.65) biçiminde vurgulamaktadır.

...Ancak şimdi, son on, yirmi yıl içinde bu farklılığın getirdiği bakış açısıyla bakıldığında, modernist sanatın düzenli doğası, onun bilime, ilerlemeye, nesnel hakikate, teknoloji üzerinde-ve teknoloji aracılığıyla doğa üzerinde giderek artan denetime inanan bir çağla yakın ilişkisi tümüyle görünür hale gelmiştir. Postmodernitenin yarattığı büyük değişim sayesinde, çoğunlukla birbirleriyle açık savaş halindeki hızla değişen ekol ve üslupların örtüsü ardında gizlenmiş olan modernitenin anlamını net olarak görebiliyoruz artık² (Bauman 1996, s. 159).

Avangard sanat tartışmaları 2. Dünya Savaşı'ndan sonra giderek artan ölçekte günümüze değin süren bir tartışmadır. Peter Burger 1974 de yayınlanan Avangard Kuramı adlı kitabında avangard sanatı yaklaşık olarak iki dünya savaşı arasına tarihler ve bu dönemin avangardını 'tarihi avangard' olarak adlandırır. Burger sanatı (burada burjuva kültürünün sanatını) kurum olarak reddeden tarihi avangardın yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren yok olduğunu savunmaktadır.³

Burger'in tarihsel avangard hareketler olarak ele aldığı avangard kavramı, Dadaizm ve Sürrealizm'in erken dönemlerini kapsarken aynı zamanda Ekim Devrimi sonrası Rus avangardıyla da ilişkilidir.

Bu hareketlerin ortaklığı, aralarında yer, yer muazzam farklılıklar olmasına rağmen, hepsinin, daha önceki sanatın tekil sanatsal prosedürlerini değil, o sanatı toptan reddetmeleri, böylece gelenekten radikal bir kopuş gerçekleştirmeleridir (Burger, 2003, s. 55, 5.nolu dipnotta).

Burger aynı dipnotta, diğer tarihsel avangardlarla, 'gelenekten radikal kopuş' ya da 'bir sanat pratiğinin genel geçer prosedürlerini toptan reddetmek' açısından aynı amaçları taşımasa da Rönesans'dan beri geçerli olan doğrusal perspektife dayalı tasvir sistemini sorgulayan Kübizmin de tarihsel avangardlar arasında sayılabileceğini belirtir.⁴

²Bauman'ın '...son on- yirmi yıl...' ifadesi açısından kitabın ilk baskı tarihinin 1987 olduğunu belirtmekte yarar var.

³ Yine de burada özellikle Burger'in Kübizmi yalnızca tek bakış noktasına dayalı perspektifi sorgulaması açısından ele alırken (devam eden sentetik kübizmin sanat dışı nesneleri, türün katıksızlığı anlamında sorgulamasını, böylelikle sanat ürününün kendine özgü araçlarına yönelik birliğin (kimilerince organik bütünlük) dışına çıkılıyor olması dikkatten kaçmış görünmektedir. Çünkü sentetik kübizmle yıkılan sanat ürününün organik bütünlüğü ilkesi, sanat dışı öğelerin sanata dahil edilmesiyle tetiklenen Duchampyen (ready- made) kopuşun katalizörü olma işlevi dışarıda bırakılmıştır. (C.D.)

⁴ Bazı sanat yazarları, 20. yüzyılın ilk çeyreğine denk gelen sanat akımlarını kısmen de olsa tarihsel avangard kapsamında değerlendiriyorlar. Örneğin F. Arapoğlu: '... tarihsel avangard hareketler tespiti, Dadaizm'i, sürrealizmin erken dönemlerini ve 1917 ekim devrimi sonrası Rus avangardını kapsar. Bu akımlara farklı siyasal, kültürel koşulların dikkate alınması koşuluyla Fütürizm ve ekspresyonizm dahil

Yüzyıl başı avangardı ve iki savaş arası dönemin radikal öncü sanatsal arayışları, kültürel ürünler tamamen piyasa koşullarına tabi olmadan önce gerçekleştirilmiş son çabalarıdır. Bu çabaları anlamlı kılan şey, sadece dil ve biçim konusunda gösterdikleri olağanüstü hassasiyet, yerleşik sanatsal geleneklere cesurca karşı çıkışları ve kendi kişisel seslerini aramaları değildi. Bu çabaları anlamlı kılan şey, tahakküm ve sömürü ilişkileri ve sanatsal formlar arasındaki bağlar üzerine düşünmeleri, sanatın demokratikleştirilmesi ve elit ayrıcalığı olmaktan çıkarılması ve kolektif bir mutluluk arayışına uygun ve aslında ezilenlerin yanında ve onlarla beraber bir estetik geliştirme çabasıydı. Benjamin'in deyişiyle, 'şiiresel politika, bir başka deyişle sarhoşluğun gücünü devrime kazanmaya çalışmak'. Onları, 1945 sonrasında toplumdaki hâkim iktidar merkezleriyle çok daha uyumlu bir ilişki sergileyen 'yüksek' modernizminden ayıran şeyde buydu (Harvey, akt: Göral, 2002, s. 208).

Andreas Huyssen, avangard kavramının tarihi olarak Fransız devrimini izleyen yıllarda ortaya çıktığını belirtir. Avangard sanatın ise ancak, modernizmin yarattığı toplumsal dönüşüm bağlamı içinde onunla eklemlenen bir yapı içerisinde gerçekleşebildiğini vurgular.

Henri de Saint Simon'un 'Opinions Litteraires, Philosophiques et Industrielles'i (1825) ideal devletin inşasında ve geleceğin yeni altın devrinde sanatçıya öncü bir rol verdi ve o zamandan beri avangard kavramı sınai ve teknolojik medeniyetin ilerleme fikrine ayrılmaz biçimde bağlı kaldı. Saint Simon'un Mesihvari programında, sanat, bilim ve sanayi ortaya çıkmakta olan teknolojik- sınai burjuva dünyasının - şehrin ve kitlelerin, sermayenin ve kültürün dünyasının - ilerleyişini sağlayacak ve garantiye alacaktı. Demek ki avangardın öncüsü olduğu şeyle diyalektik bir ilişkisi varsa anlamı var demektir- bu da dar anlamda, daha eski sanatsal ifade tarzları, geniş anlamda da Saint Simon'un avangard bilim adamları, mühendisleri ve sanatçıları tarafından burjuva refahının altın çağına götürülecek kitlelerin hayatıdır (Huyssen, 1988, s. 56).

Huyssen, ondokuzuncu yüzyıl boyunca politik radikalizmle bağıntılı olan avangardın giderek ütopyacı sosyalist Charles Fourier ile sosyalist anarşizme ve yüzyıl sonunda da bohem alt kültürlerin esas katmanlarına kadar yolunu bulduğunu belirtir. Bu gelişmelere karşın avangard kendini modernitenin karşısında bulmuştur:

Burjuvazi, devlet ve sanayi, bilim ve kültür üzerine tam hakimiyet kurduğu sırada, avangard hiç de Saint Simon'un hayal ettiği gibi bir mücadelenin ön saflarında değildi. Aksine kendini, Saint Simon'a göre peygamberliğini yapacağı ve inşa edeceği o sanayi medeniyetinin kenarında ve karşısında buluverdi (Huyssen, 1988, s. 57).

Tarihi avangardın ayırıcı özelliği, burjuva kültürünün ürettiği, sanatın yaşam pratiğinden uzaklaşmış olmasına ve bu anlamda sanatın özerkliğine yönelik bir tepki oluşudur.

Burada on sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren burjuva (modern) kültürünün göstergesi ve taşıyıcısı olarak sanatın özerkleşmesi ve bu sanatı üreten bireyin (burada dehanın) kişisel edimi olarak ortaya çıkışının sanatsal anlamda dönüştürücü potansiyelinin yüceltilmesi söz konusudur. Estetikçilik olarak da ifade edilmiş olan bu durum sanatı kendi üzerine kapatan bu nedenle de onun toplumsal hayatla ilgili olan bağlarını koparan bir yapıya dönüşmüş olmasına karşılık gelir. Avangard hareketler bu anlamda kendilerinden önceki sanatsal akımlara, ekollere karşı değil, doğrudan kurum olarak sanata karşı bir eleştirel tutum içindedirler. Sarup'a göre;

Avangardlar hem sanat yapıtının dayandığı dağıtım aygıtına hem de özerklik kavramıyla tanımlanan burjuva toplumundaki sanatın değergesine karşı çıkarlar. Amacı sanatı yaşam pratiğiyle yeniden bütünleştirmek olan bu protesto özerklik ile ortada hiçbir sonucun bulunmayışı (yani sanatın toplumsal bir etkisinin olmayışı) arasındaki bağı açıkça ortaya serer.

Avangard hareket belli bir biçem geliştirmemiştir - söz gelimi Dadacı ya da Gerçeküstücü biçem diye bir şey yoktur. Avangard hareketin ayırt edici özelliklerinden biri gerek kendi döneminin gerekse geçmiş dönemlerin sanat teknikleri karşısındaki üstünlüğüdür. Avangard hareketin yaptıkları arasında tekniklerin ve biçemlerin birbirini tarihsel olarak izlemesinin yerine, birbirinden apayrı olarak teknik ve biçemlerin eşzamanlılığının geçirilmiş olması gösterilebilir (Sarup, 1995, s. 170-171).

Sarup avangard hareketin ayırt edici özelliği olarak sanatsal anlamda her türden tekniğin kullanılabilmesini ve biçemlerin de eş zamanlılığına işaret ediyor. Sarup özellikle üstünde durmamış olsa da sanatsal teknik uygulamalarda sanat dışı olan (burada resim) şeylerin sanatsal üretime katılmasıyla sanat ürününün birliği ya da bütünlüğü ilkesinin kırılması açısından sentetik kübizm de ikinci kolu oluşturmaktadır.

Herhangi bir sanat türünün (burada resim) bileşenlerinden olmayan nesnelerin (kolaj) sanat ürününe dahil edilerek sanat ürününün organik birliğinin bozulması, ardından sanat dışı bir nesnenin de –Pisuvâr’ın- sanat olarak(!) sunulabileceğini önceleyen bir zemini hazırlamış görünmektedir. Bu kanal çoğunlukla, bu farkı vurgulamak için kullanılan Duchamp avangardı terimiyle karşılanmaktadır. Dadaizm, sürrealizm ve savaş sonrası dönemde Fluxus hareketi ile yaygınlaşan Happeningler, Land art, Body art, giderek Enstalasyonlar vb. gibi farklı mecralarla sanat kavramını genişleten yaklaşımlar da bu kanaldan gelmektedirler.

Sanatta modernizmin tarihsel gelişimi çok sayıda yönelim açısından ayrıntılandırılabilir. Kurum olarak sanata tepki açısından Courbet’nin tutumu ve sanatı aynı zamanda 19. yüzyıl estetiğine de bir red girişimidir. Sanatsal bir üretimin konuları arasında yer almayacak konuların sanata dahil edilmesi yolunu izleyen yaklaşımı dikkate alınabilir. Yada Empresyonist resmin görülen doğanın algılanışına ve gerçekliğin kavranılmasına yönelik devrimci tutumlarından söz edilebilir. Ayrıca Empresyonist resim dolaylı olarak avangard sanat ama doğrudan modern sanatın resimde yüzey vurgusuna yönelik girişimlerinin başlangıcı olarak değerlendirilebilir. Analitik kübizmde nesnenin parçalanması, tek bakış noktalı perspektif yerine görece farklı perspektiflerin kullanımı ve sentetik kübizmde hem resmi düzlemleştirmek hem de farklı materyallerin kullanımıyla bireşimsel bir yapıya dönüştürmesinden söz edilebilir.

İşte tam da bu noktada sentetik kübizmin ayırdedici bir özelliğine dikkat etmek gerekir. Sentetik kübizmi sanatta modernizmi önceleyen diğer yönelimlerden farklılaştıran olgu Georg Lukacs ve Theodor W. Adorno’nun ‘organik eser - avangardist eser’ tartışmasında belirginlik kazanır.

Burada özellikle 20. yüzyılın ilk çeyreğinde etkili olan avangard sanat hareketlerindeki yönelimleri genel anlamda iki kanaldan gelişme göstermiş olduklarından söz edilebilir. Bunlardan ilki Burger in gelenekten köklü bir kopuşa, ya da Rönesans’tan beri geçerli olan doğrusal perspektife dayalı temsilin sorgulanması açısından analitik kübizmin de avangard olarak değerlendirilmesi görüşüdür. Tek bakış noktalı perspektifin sorgulanışı hem zamansal, uzaysal göreceliğe hem de bütünselliği olan nesnenin parçalanmasına karşılık geliyor. Ancak analitik kübist resimler sanat ürününün birliği ilkesine göre düzenlenmiş örnekleri içerir. Malewitch, Mondrian gibi ardıllardan, 2. dünya savaşı sonrası Amerikan soyut Dışavurumcu sanatına uzanan akış sanat ürününün birliği ilkesinden ayrılmıyor.

Burada söz konusu edilen ikinci kulvar çağdaş sanat teorisinin köşe taşlarını oluşturan bir dizi tartışma alanını içermektedir. Sanat ürününün birliği ya da organik bütünlüğü (ortama özgü sanat) ilkesinin aşılması, sanatın özerkliği tartışması ve giderek kurum olarak sanatın reddi, tarihsel avangard olarak değerlendirilen döneme ilişkin gelişmelerdir.

İkinci dünya savaşı sonrası, sanatta hâkim anlayış olarak Greenberg estetiğine dayalı soyut sanat yaklaşımlarıyla, 1950'lerden itibaren tarihsel olarak çakışan Neo avangard sanat girişimleri bu ikinci kulvar içinde yer alırlar. Burada tartışma yeni sanatsal üretim pratiklerine yönelik sanatsal üretim alanının genişlemesiyle, Metinlerarasılık, Müellifin Ölümü, Disiplinler arasılık, kavramıyla bağlantılı olarak Sanatsal Özgünlük tartışmaları, Postmodern sanatta sanat, tarihsel göndermeler, referanslar, Temellük sanatı ve genel anlamda sanat olgusu içinde izleyicinin giderek artan önemi gibi bir dizi gelişmeyi kapsamaktadır.

Bu araştırma da metinlerarasılık, müellifin ölümü, sanata tarihsel göndermeler ve temellük sanatı kavramlarıyla doğrudan ilişki içerisindedir. Çağdaş sanatta göndermeler olgusu tarihi avangard sanatın yarattığı kırılmalara işaret eden sanat tarihsel gelişmelerle ilgisi açısından değerlendirilmeden gerektiğince anlaşılır olmayacaktır.

Özellikle modern dönemden günümüze toplumsal devrimin yükseldiği 20. yüzyılın başlangıcında avangard sanatın yükselişi ve ardından iki dünya savaşı ile olumlu anlamda insanın yaşadığı hayata müdahale edebilmesinin olanağı 1960'lar ve 70'lerde yeniden ivme kazandığında avangard hareketler de gelişme göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında avangard hareketlerin kesintiye uğradığı dönemler de ise sanatsal anlamda da geçmişe yönelimin arttığı sanat tarihsel süreçlerde gözlemlenebilir.

2.2. Modern Sanatta Klasik Sanata Yönelim: Avangard Hareketin Çözülüşü

Tarihsel sürecin işleyişini anlayabilmek bakımından tarihsel olguyu kimi ayrıntılarda gözlemlenebilecek farklılıkları da dikkate almak son derece önemlidir. Sanat tarihsel açıdan dönemselleştirmeler, genellemeler de bu anlamda olgunun yeterince kavramasına engel oluşturlar. Modern sanatı ve avangard sanatı da genelleştirerek sanat tarihsel anlamda yalnızca bir gelenekten kopuş süreci olarak ele almak dönemsel geçişleri nedensellik ilişkileri içinde kavramaya engel oluşturabilir. Çoğunlukla yaklaşık yirminci yüzyılın başlangıcından, 1930'lara kadar devam eden

sürecin sanatının avangard sanat olarak değerlendirilmesi, modern sanatın (burada avangard sanatın) çözülüşünü açıklamaya çalışmakta da eksikliklere yol açacaktır.

Burada araştırma açısından önemli olan nokta 20. yüzyılın ilk çeyreğinde etkili olmuş avangard sanatın kısa bir tarihsel aralıkta etkisini yitirerek çözülmesi, çok sayıda yan ölçütle birlikte, pastiş vb. göndermelerin de 1920'lerden itibaren sanatsal bir geri dönüş biçiminde modern sanatta da kullanılmış olmasıdır. Söz konusu yan ölçütlerin etkileri 'Sanatın Sonu' ve 'Avangard Sanatın Sonu' başlıklarında irdelenmiştir.

Sanatta, başka sanat ürünlerine ya da stillere yönelimlerin yeni olmadığı daha önce vurgulanmıştı. Ancak modern sanat ve avangard sanat sürecinde her iki yaklaşımın da içinde yer alan çok sayıda sanatçı avangard anlayışlarından vazgeçerek çalışmalarında klasik sanat stillerini kullanmaya yönelmişlerdir. Bu anlamda sanat tarihsel göndermeler, klasisizme yönelim (ya da üslup öykünmeciliği olarak pastiş) modern sanat içinde de var olmuştur.⁵ Harrison ve Wood, Jameson'un pastiş kavramını değerlendirirken:

F. Jameson, postmodernlerin sanatsal göstergelerinin, ifadenin kendiliğindenliği ve doğrudanlığından vazgeçen, onun yerine pastiş ve süreksizlik biçimlerini kullanan eserlerde görülebileceğini söyler. Ama pastiş ve süreksizliğin Manet ve Picasso gibi paradigmatic bir şekilde modern sanatçıların eserlerinde de etkili bir şekilde kullanıldığı, bunların aslında Modernist sanatta yaygın olan temsil tarzları olduğu öne sürülebilir. (Harrison ve Wood, 2011, s. 1064).

Sanat tarihsel süreç içinde eski stillere yönelmenin gerekçeleri birbirinden farklı olabilir. Örneğin Rönesans döneminde birçok kültürel alanda Antik Yunan uygarlığına yönelimin nedenleri ve sonuçları tarihsel bir sıçrama ile en temelde skolastik düşüncenin ve feodalizmin ekonomik siyasal kültürel dönüşümle aşılmasının önünü açmıştır.

Tarihsel avangardın kapitalizmin büyük kriziyle (1929) eşzamanlı olarak etkisini yitirdiği süreçte modern sanatta eski stillere yönelimin giderek yaygınlaşması ve egemen burjuva ideolojisinin sanat kurumlarının yeni durumu içselleştirerek onaylaması ile kapitalizmin yine büyük bir kriz eşliğinde 1970'lerden itibaren yeniden yapılandığı sürecin ürettiği postmodern kültürün, sanatının geçmişe yönelimindeki benzerlik dikkat çekicidir. Burada değişim ve dönüşüm kültürün her alanında etkili olmakla birlikte

⁵ Ancak, burada 'pastiş' ve 'klasisizme yönelim' günümüzde bir sanatsal kategori ve üretim pratiği olarak sorunsallaştırılan olguyla tam olarak, bağlamsal açıdan örtüşmese de tarihsel stillere ve sanat yapıtlarına göndermeler söz konusudur

kapitalist üretim ilişkilerinin aşılmasını değil yeniden biçimlenerek güçlenmesi sonucunu ortaya çıkarmış olduğuna da dikkat etmek gerekir.

19. Yüzyıl sonlarından 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar olan süreçte giderek güç kazanan ilerleme, gelişme, yeni bir dünyanın kurulabileceğine olan inanç ve ütopyacı anlayışlarla ivme kazanan tarihsel avangard sanat, Birinci Dünya Savaşı'nın ağır enkazı altında kalmış görünmektedir. Bu süreç yalnızca fiili savaş sürecini değil, 'büyük kriz' le, İkinci Dünya Savaşı ve etkilerinin devam ettiği 1950'li yıllara değin uzanan bir süreçtir.

19. Yüzyılın sonlarından Birinci Dünya Savaşı'na kadar ve ardından savaşın sonuçlarıyla birlikte ortaya çıkan ekonomik ve siyasal yapı, dönemin sanatsal görünüşleri açısından paradoksal bir dizi gelişmeye de sahne olmuştur. Bu süreç, bir yanda yeni dünyanın kurucuları olarak kültürel avangardların etkili girişimlerinin, diğer yandan gelişmekte olan ütöpik yeni dünyanın hızlı dağılışının gözlemlenebileceği bir tarihsel aralık olmuştur.

20. Yüzyılın hemen başlangıcında tarihin öznesi olarak insanın yeni bir dünya kurma idealinin olanağının uzakta olmadığını sezinleyen aydın ve sanatçıların, savaş sonrası büyük yıkımın enkazı altında kalan dünyada bu inançları ciddi biçimde sarsılmıştır.

Norbert Lynton, 'Modern Sanatın Öyküsü' adlı kitabının 'İlerlemenin Görüntüleri' başlıklı bölümüne Stefan Zweig'dan bir epigrafla giriş yapar:

Kesintisiz ve durdurulamaz bir ilerlemeye duyulan bu inanç, gerçekte o dönemde dinden daha güçlüydü, insanlar ilerlemeye kutsal kitaptan daha çok inanıyorlardı. Bilim ve teknolojinin gündelik hayattaki şaşırtıcı gelişmeleri de onların bu inanışlarını haklı çıkarıyordu (Zweig, Akt: Lynton, 1991, s. 88).

Avangard sanatta modernizmin yenilik, ilerleme, özgürleşme, eşitlik vb. ideallerine ve iyimser anlayışlarına dayanıyordu. Modern sanatın kendine özgü yenilik arayışları da bu yaklaşıma karşılık geliyordu.

Ancak, Lynton yaklaşık olarak Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcından itibaren içlerinde yenilikçi araştırmalardan dönüş yapan ressamaların da bulunduğu sanatçıların nesnelerin görünüşlerine önem vermeye başladıklarını belirtir. *Kuralların Uygulanması* başlığını verdiği bölümde sanatın farklı alanlarında çok sayıda sanatçının neo-klasik bir anlayışa yöneldiğinden söz eder.

Picasso'nun kübizmi bir yandan alaycı ve süslemeye yönelik bir amaçla kullanırken, bir yandan da daha kişisel ve şiirsel bir tutumla, yapıtlarındaki neo-klasik üslubu yaratması önemli bir yaklaşım değişikliğini gösteriyordu. Aynı tutum değişikliği, Stravinsky'nin ve daha başka bestecilerin neo-klasizminde de yansır. Savaş yıllarında son derece şiddetli resimler yapan Matisse, savaştan sonra her türlü sıkıntıyı hoş renklerle ve yumuşak fırça darbeleriyle çekici konularla gizleyen, baştan çıkarıcı bir üslup kullanmaya başladı (Lynton, 1991, s. 153).

Lynton, adı geçen kitabında *Kuralların Uygulanması* başlığını verdiği bölümde avangard yaklaşımlardan feragat eden sanatçıların tutumlarını, Constant Lambert'in daha keskin bir ifadeyle 'öykünme çağı' olarak değerlendirdiğinden söz etmektedir:

Siyasal olaylar böylece savaş sonrası ortaya çıkan geçmiş özlemi ve geçmişin zevkleriyle, modern heyecanları birleştirme eğilimini pekiştirmiş oldu. 1933'de İngiliz bestecisi Constant Lambert, bu döneme 'öykünme çağı' demişti; bu dönemin önde gelen temsilcilerini de beğenilen eski ustaların kullandıkları dili kendi zamanlarına uyarladıkları için 'geçmiş bezirganları' olarak nitelemişti (Lynton, 1991, s. 155).

Benjamin Buchloh, avangard sanatın klasik temsil tarzlarına doğru evrilişini temellendirdiği *Otoritenin Figürleri* başlıklı makalesine bir dizi soruyla başlar. "Nasıl oldu da 1915 civarlarında - hazır nesne ve siyah kareden iki yıl sonra - resim sanatında geleneksel temsil tarzlarına dönülmesinin, tarihsel ya da estetik açıdan son derece önemli bir değişiklik olduğuna neredeyse inanacak hale geldik" (Buchloh, 2018, s. 1/12).

Buchloh'a göre Avangard sanatta yaşanan çözülme ve çöküş, modern ifade biçimlerinin terk edilerek klasik üsluplara yönelim biçiminde karşımıza çıkar. Bu yönelimi Buchloh ideolojik bir misilleme olarak otoriter siyasanın sanat üzerinde kurduğu baskının bir sonucu olarak değerlendirir. Otoriterlik sendromunun! şimdi olduğu gibi (Makale 1981 tarihli ve yazar şimdi derken her ne kadar postmodern ifadesini kullanmamış olsa da klasik üsluplara yönelim ve göndermelerin hakim olduğu potmodern sürecin sanatından söz etmektedir. C.D.) geçmişte de benzer terim ve argümanlarla işlediğini belirtir. Bu terimler: "Sanat tarihinin kalıcı anıtlarının ve ustaların idealize edilmesi yeni bir estetik ortodoksi yaratma çabası ve kültürel geleneğe saygı çağrısında bulunması" olarak açıklar (Buchloh, 2018, s. 3/12).

Avrupa da giderek artan politik zulmün ve sosyo ekonomik ve politik yaşamdaki bariz kısıtlamaların etkisiyle adeta bir mecburiyettin etkisi altında devreye sokulan mimetik tarzların kasvetli anonimliği ve edilginliğiyle sonuçlandığını vurgular (Buchloh, 2018).

Tarihin yeniden keşfi nasıl modernizmin yenilgisini meşrulaştırmak gibi otoriter bir amaca hizmet ediyorsa, atavistik ‘usta sanatçı’ fikri de içrek bir seçkin tabakayı hedefleyen bir kültürü devam ettirmek ve böylece bu seçkin tabakanın kültürel ve politik liderliği sürdürme hakkını teminat altına almak amacıyla yeniden tedavüle sokulur (Buchloh, 2018, s. 1).

Buchloh, “mimetik temsilin algısal konvansiyonlarının Rönesans’tan beri resim üretimini tanımlamış olsa da 19. yüzyılın ortalarından itibaren sistematik olarak işlevsizleştirilen görsel ve mekânsal düzenleyici sistemlerin (bir geri dönüş olarak C.D.) yeniden tesis edildiğini, böylece, ikonik göndergeselliğe itibarının iade edildiğini” (kısaltarak C.D.) belirtir. (Buchloh, 2018, s. 1).

Bu anlamda Buchloh, Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnelcilik) ve Pittura Metafisica’nın (Metafizik Resim), aldıkları tutumla, Almanya ve İtalya’daki Faşist resim ve Stalin Rusya’sındaki sosyalist realizm gibi düpedüz otoriter temsil stillerinin nihai zaferine giden yolu hazırladıklarının anlaşıldığını söyler (Buchloh, 2018).

Buchloh, makalesinde modern sanatta modernist ifade biçimlerinin nasıl dönüşüme uğrayarak konvansiyonel klasik sanatın temsil stratejilerine yöneldiğini sanatçılar ve akımlar üzerinden ele alırken, aynı olguyu Huyssen genel anlamda avangard sanatın çözülüşü ekseninde değerlendirir. Buchloh otoritenin baskısının modern sanat üzerindeki olumsuz etkisine odaklanırken, benzer şekilde Huyssen’de genel anlamda avangard hareketlerin çözülüşündeki Almanya’da Hitler’in modern sanat karşıtı tutumuyla, Sovyetler Birliği’nde Stalin’in sanatı partiye bağımlı hale getirme girişimlerinin etkisine dikkat çekmektedir.

Buchloh’un ve Lynton’un avangard sanatın çözülüşüne ilişkin örnekleri ve yorumları başka yazarların da görüşleriyle ele alınabilir. Burada araştırma açısından dikkate değer ayrım, çoğu sanat yazarının modern sanatın 1930’lara kadarki avangard sanat, (P. Burger’in Tarihi avangard olarak değerlendirdiği) döneminde de geçmiş dönemlerin üsluplarına (özellikle klasisizm) yönelimin, modern sanat içindeki görünümünü belirleme gerekliliğidir.

Buradan hareketle çağdaş sanat uygulamalarında sıklıkla karşımıza çıkan göndermeler, alıntılar ve yeniden yorumların aslında modern sanat içinde de gözlemlendiği söylenebilir.

2.3. İkinci Dünya Savaşı Sonrası Gelişen Sanatsal Olaylar: Greenberg Estetiği ve Modern Sanat

İkinci dünya savaşı ardından toplumsal, siyasal ve ekonomik olarak yeniden şekillenen dünyada, sanat da değişime uğramıştır. Dünya, kuzey Atlantik paktı ve Varşova paktı ile neredeyse coğrafi olarak da ikiye bölünmüştür. Avrupa, kısa tarihsel aralıklarla iki kez yıkıma uğramışken savaşın galibi olarak Amerika soğuk savaş koşullarına karşın dünya lideri olma konumuna gelmiştir. Savaş öncesinden başlayarak Avrupa'dan çok sayıda bilim insanı sanatçı ve entelektüel Amerika'ya göç etmiştir. Giderek özellikle New York, Rönesans'ın Floransa'sı ve klasik ve modern sanatın sembolik olarak Paris'in yerini alarak sanatın merkezi konumuna gelmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası sanatında Amerika da gelişen soyut sanat hareketleri büyük ölçüde Greenberg in modern sanat teorisi ile ilişkilendirilir. Greenberg'in modern sanat anlayışı; sanat ancak, üretildiği ortamın (medium) özelliklerine yönelik bir estetik girişim olarak kendini varedebilirse, sanatsal ve estetik bir değer oluşturabilir biçiminde ifade edilebilir. Bu anlamda sanat, gündelik yaşamdan uzaklaşarak kendine yönelmeli, kendi ortamına özgü bir estetik üretim alanı olmalıdır. Greenberg, 1939 yılında yayınlanan 'Avangard ve Kitch' adlı makalesinde popüler kitle kültürü ürünlerini kitch ve yapay olarak tanımlayarak sanatın sorununun, sanatın (burada ortamın, örneğin resmin) kendisi olması gerektiğini söylemektedir. Ör Amerika: Polock, M. Tobey, C. Stil, M. Rothko, R. Motherwell, A. Reinhard vb.

Bu anlayış doğrultusunda soyut dışavurumcu sanatçılar ve bazı Avrupalı sanatçıların çalışmaları modern sanat olarak adlandırılır oldu. Ayrıca, her ne kadar, ayrıntılarda Greenberg'in öne sürdüğü gibi türün katışıksızlığı (pürizm) ilkesine tam olarak uymuyor olsa da birçok sanatçının çalışmaları da bu genel tanım altında 'modern sanat' olarak ele alınmıştır. (Örneğin Pollock'ın bir jest resmi olarak akıttıma resimleri, Matisse'nin kolajları vb). Bu genelleştirici yaklaşımın etkileri günümüzde de sürmektedir.

Avangard sanat konusunda yazan çoğu yazar, yaklaşık 20. yüzyılın ilk çeyreğine karşılık gelen avangard girişimleri ardıllarından ayırt ederek ele almaktadırlar. Burger'in tarihi avangardın 20. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra bitmiş olduğunu belirtmesine karşın örneğin Foster ya da Huyssen, avangardın günümüzde de olanaklı olduğu görüşünü öne sürüyor olsalar da onlar da tarihsel avangardla, neoavangard arasındaki farkı gözetmektedirler.

Neo avangard terimi genellikle, İkinci Dünya Savaşı sonrası gelişen ve tarihsel avangardın yönelimine, hedeflerine eklemlendiği düşünülen arazi sanatı, Fluxus'un yaygınlaştırdığı Happeningler ya da Nouveau Realisme gibi sanatsal oluşumları kapsamaktadır. Ayrıca, 1957'den itibaren etkisini gösteren Uluslararası Sitüasyonizm (Stiasyonist Enternasyonalizm) de neoavangard bir girişim olarak kabul edilmektedir.

G. Debord'un 'Sitüasyonist Enternasyonal' hareketi 20. yüzyılın sanat dünyasını reddeden en dikkat çekici eleştirisi olarak kabul edilmektedir. Ancak Debord'un şahsında egemen olan bir kuramsal alan oluşmuştur. Bu anlamda Sitüasyonist enternasyonal neo-kapitalizm eleştirisi odaklıdır. Buna karşın Mario Perniola, Debord'da ütopya'ya yönelik hiçbir eğilimin söz konusu olmadığını, dikkatinin her zaman gelecekteki uyumdan çok halihazırdaki çatışma üzerine odaklandığını belirtmektedir (Perniola, 2015, s. 92-93).

Situasyonist hareketin etkili olduğu dönemle yaklaşık eşzamanlı biçimde, (1950'lerin ortalarından itibaren) Robert Rauschenberg, Cleas Oldenburg gibi sanatçıların çalışmaları, ortama (medium) özgü sanat anlayışına karşı gelişen ve sanatsal üretim alanını bilinen sınırlarının dışına taşımaya yönelik bir girişimi ortaya koymaktadır. Rauschenberg'in iki ve üç boyutlu farklı materyallerden oluşan ve 'asamblaj' olarak adlandırdığı çalışmaları yaklaşık yarım yüzyıl önce sentetik kübist çalışmalarda görünen bireşimsel yapısı itibarıyla 'ortama özgü sanat'⁶ düşüncesine karşıt bir yaklaşımdır. Yine, Oldenburg'un 1961'de Manhattan'da kiraladığı bir dükkanda gündelik hayata ait nesneleri boyayarak, kalıplarını çıkararak sergiliyor ve satıyordu. Her iki sanatçının girişimleri hem türün katışksızlığı hem de sanatın gündelik yaşamdan uzaklaşarak özerkliği savunusuna karşı bir yaklaşım biçimidir.

Fluxus, happening, land art, body art gibi sanatsal alanlar, abartılı bir genelleştirmeyle modern sanat olarak adlandırılmış olan Greenberg estetiğine karşı gelişen hareketlerdir.

⁶ Ortama Özgü Sanat: Modern sanatta türe özgü olma, örneğin; resim, heykel vb. olma niteliğini belirtmek için kullanılan bir terimdir (Whitham, 2018, s. 40).

Neo-avangard olarak adlandırılan sanatsal yaklaşımlar tarihsel avangardın hedeflerine yönelik yeni bir hamle girişimidirler. En azından Tarihsel olarak avangard sanatın, politikanın ve gündelik hayatın dönüştürülmesine yönelik etkinliğini devralan bir girişim olma iddiası bulunmaktadır (Gündelik hayatla ilişki).

Tarihsel avangardın sanat ve hayat arasındaki (varsayılan) boşluğu aşma hedefinin bir devamı niteliği taşıyan neo-avangard sanat deyim yerindeyse sanat ve hayat arasındaki birliği kurma, oluşturma anlamında sürekliliği taşıyabilecek bir potansiyel olarak görünmektedir. Sanatın mecrasını çeşitlendirmeye yönelik bu girişimler aynı zamanda sanatı bir etkinlik alanı olarak ele alarak, gündelik hayatın işleyiş biçimlerine müdahale etmenin olanaklarını da devreye sokmayı hedeflemektedirler. Özellikle 1950'lerden itibaren sanatsal alanın giderek genişleyen ve çeşitlenen mecraları (Medium-ortamları) buna olanak sağlayacak sanatsal bir özgürlük alanı gibi görünmektedir.

Sanatsal üretim pratiklerine yönelik alanı genişleten neoavangard girişimler hem tarihsel avangardın ideallerine yaklaşmak açısından hem de günümüzde de geçerli olan sanatsal ve kuramsal sorunlara kaynaklık etmesi açısından önemli görünmektedir. Çünkü çağdaş sanat kuramları açısından tartışma konuları çoğunlukla bu kulvardan gelişen durumlar üzerinde şekillenmektedir.

Bu durum günümüz sanatı açısından bakıldığında, sanatın kültür endüstrisinin bir bileşeni olarak finansı, yönetimi, üretimi, sunumu, paylaşımı anlamında yüz yıl önce hayal etmesi bile güç bir yapıya evrilmiştir. Bu süreç dikkate alındığında belki de neo-avangardları dönemleri açısından yine de avantajlı konumda tutan şey, sahip oldukları olası potansiyel (Huyssen) ve gereksinim duyduğu disiplinler ötesi genişlemeye (Foster) olanak sağlayan, sanatın kültür içindeki bu yeni konumlanma biçimi sunmuş olmalarıdır. Örneğin Hal Foster 60'lardan sonra batı sanatında gözlemlenen değişimi avangardın geri dönüşü olarak ele almaktadır.

2.4. Greenberg Estetiği Sonrası Sanat

Gerek tarihsel avangardın gerekse neo avangardın bünyesinde önemli bir özellik olan kolektiflik düşüncesi, sanatçı ve sanat ürünü kavramlarına yönelik yeni açılımlara olanak sağlamıştır. Bu anlamda çağdaş sanatta temellük kavramının geçerliliğini sağlayan ortam işte bu sanatçı ve sanat ürününe yönelik genişletilmiş mecra içerisinden geçerek çağdaş sanat tartışmaları içinde kendine yer bulabilmiştir. Bu nedenle temellük

sanatını çağdaş sanat açısından önemli bir tartışma alanı haline getiren bu süreci dikkate almadan tartışmak tarihsel anlamda neden sonuç ilişkilerini dışarıda bırakmak anlamına gelecektir.

Yine de neo-avangard yaklaşımlar, avangard olmak açısından kimi yazarlarca sorunludur. Bu, yeni avangardın tarihsel olarak geçmiş dönemlerin sanat olma - olmama kriterleri açısından değerlendirilmesi sonucu görünür olan bir eksiklik olmaktan önce, daha çok, neoavangardın, bir avangard girişim olarak, gerek tarihsel, siyasal, ekonomik yapıların toplumsal hayatı dönüşüme uğratacak olan (örneğin kapitalist üretim ilişkilerinin aşılabileceği) potansiyelinin, Soğuk Savaş döneminde, siyasal, ekonomik ve toplumsal açıdan bu dönüşümü gerçekleştirecek girişimlerin yeterince güçlü olmayan bir yapıda olması ya da öngörölmüş dönüşüme olanak sağlayacak koşullarının yeterince oluşmamış olmasına da bağlıdır. Bu nedenle neo avangardın, tarihi avangardın içi boşaltılmış versiyonlarının denemesi olduğu savları, neo avangardın tarihi avangarddan devraldığı özellikleri yeni boyutlara taşıyabileceği ve toplumsal hayatın dönüşüme uğratılmasına olanak sağlayacağı ortamın gelişmemiş olmasına bağlanabilir.

Neo-avangard girişimleri bir tarihsel tekrar boyutuna kapatan ve deyim yerindeyse orada eriten tarihsel gelişmeler, neo avangardın belki de hiç öngörmediği biçimde, sanatta ve neredeyse kültürün her alanında bir kendi üzerine kapanma sürecine tabi olmuştur. Özellikle kapitalizmin 1970’lerdeki ekonomik krizlerinden yeni bir boyut kazanarak çıkabilen ve kapitalist üretim ilişkilerini yeni bir evreye taşıyan, sermayenin küreselleşmesi, böylece finans ve hizmet sektörlerinin temel aktörler olarak devreye girdiği neoliberal bir yapıya evrilerek, sanatsal üretim alanlarının kültür endüstrisinin alt birimlerine dönüşmesi sonucu olarak, avangardist girişimlerin alanına güçlü bir biçimde yerleşmiş olmasını göz ardı etmemek gerekir.

Ancak yine de 1950-60’ların neoavangard girişimleri tarihsel avangardın etkisine yaklaşmamıştır. Görünürde sanatsal üretim alanlarının çeşitlenmesi, yeni mecraların olanakları kayda değer bir avangard girişim olarak ele alınmış da olsa Guy Debord 1967’de avangardın sonunu ilan ediyordu (Foster, 2004, s. 170).

Buna karşın Foster neo avangardın en az iki bölüm olarak ele alınması gerektiğini belirterek: “1. Neo-avangard aşamada gözlemlenen sanatın, gösteriş ve eğlence amaçlı kullanımına karşıt olarak, 2. Yeni avangardın, kurumsallaşmış avangardın sınırlarının dışına çıkabilme potansiyeli barındırdığını ifade eder” (Foster, 2009, s. 48- 49 -50).

Foster neo-avangard sanatın, tekrara yönelik zafiyetinin postmodern sanatın genişlemiş alanında oluşan parametreler aracılığıyla yeniden bir yol bulabildiğini öne sürerek potansiyelini kullanabileceği mecraları bulabildiğini düşünmektedir:

Daha önce postmodernist sanatın genişlemiş alanının büyük ölçüde 'içe patlamakta' olduğunu ve neo-avangardın yeniden canlandırılan araçlarının çoğunun gücünü yitirdiğini öne sürdüm. Paradoksal biçimde tarihsel mesafe ve/veya jeopolitik farklılık sayesinde bu sanatçılar, içe patlamakta olan bu alanı yine genişleyen bir pratiğin hareket noktasına dönüştürdüler (Foster, 2004, s. 185).

Buna karşın neoavangard girişimlerin ve ardılı olarak günümüz sanatındaki uygulamaların, tarihsel avangardın tekrarı olma konumunun ötesine geçemediği görüşü ve sanatın sonu tartışmalarının odak noktasını oluşturmaktadır.

Yaklaşık olarak 1960'lerden itibaren yaygınlık kazanan sanatın sonu tartışmalarını sürdüren sanat yazarlarının çoğu sanatın sonu söylemiyle tarihsel avangardın sonuna vurgu yapmaktadırlar. Ancak bazı yazarlar da konuyu daha genel bir ifadeyle sanatta modernizmin sonu olarak ele almaktadırlar.⁷

A. Danto, 20. yüzyıl boyunca süregelen, özellikle plastik sanatlar alanının tanımlanışı ve işleyişine yönelik bir son durumunu vurgularken örneğin, J. Baudrillard tamamen simülasyona indirgenmiş bir dünyada sanatsal imgenin geçersizliğine vurgu yapmaktadır. P. Burger ise 'tarihsel avangard'ın sona erdiğini belirtir.

Foster'da, A. Huyssen gibi avangard sanatın gizil gücünün genişleyen sanat mecrası içinde kendisine yol bulma olanaklarını taşıdığına dikkat çekmektedir. Ancak bu mecranın başta belirtildiği gibi plastik sanatlar alanının 20. yüzyılın ortalarına kadar olan süreçte gösterdiği özelliklerden (niteliklerden) farklılaşarak, sanatsal alanın giderek genişleyen mecrasındaki olası yollardan gelişebileceğine vurgu yapar.

Bu anlamda sanatın sonu ve avangardın sonu olguları ortak bir payda olarak görünmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken noktalardan birisi, yazarların, avangard sanatın sonunu neyle ilişkilendirdikleri ile ilgilidir. Somut olarak gözlemlenen durumun nedenleri anlaşılmadan sorunu tartışmak, zemininden, tarihsel koşullarından soyutlanmış bir görüngü üzerinde fikir yürütmeye çalışmaktan öte bir anlam taşımayacaktır. Ayrıca söz konusu duruma yönelik nedenselliklerin belirlenmesi, kuram düzeyinde, farklı ideolojik ve yöntemsel bakışların farklılıklarını göstererek bir yandan

⁷ Burada 'modernizm' deyince çoğunlukla s. 18'de anılan Greenberg'in tanımladığı biçimiyle 'Modern Sanat' kastedilmektedir.

avangard sanatın olanaklılığını öne sürmüş olan yazarların tarihsel koşullar içinde avangardı nasıl anladıkları ya da tanımladıklarını ortaya koyarken diğer yandan günümüz sanatına etkileri açısından neo-avangard ya da avangardın sürekliliği hakkında dile getirilen görüşleri karşılaştırma olanağı sunacaktır.

Burada araştırma açısından en önemli nokta sanatın sonu söylemine eklenilen görüşler açısından temellük sanatının yazarlarca nasıl ele alındığını ya da temellük sanatı tartışmalarına katkısı olacak argümanalarını değerlendirme ve karşılaştırma olanağıdır. Çünkü gerek genel anlamda temellük sanatının bir sorunsal olarak, sanat tarihsel referans ve göndermelerin sanat tarihsel anlamda bir tıkanma ya da tekrar etme konusunu da gündeme getiriyor oluşu, gerekse, neoavangard sanatın bir tekrar olarak değerlendirilmesine gerekçe olan durum ‘tekrar’ olgusu açısından birbirinden farklı ve kopuk değildirler ve her ikisi de sanatın (yada avangardın) sonu olgusuyla ilişkili durumlardır.

İlkinde Jameson’un Pastische olarak ele aldığı kavrama uygun biçimde, sanatsal bir tutumun (üslubun, yönelimin) tekrarı söz konusu iken ikincisi daha doğrudan biçimde bir sanat ürününe yönelik olarak (gönderme, manipülasyon, atıf, vb.) tekrarı görünürlük kazanmaktadır. Kuşkusuz, temellük sanatı özelinde bakıldığında bir sanat ürününe yönelik olan ‘tekrar’ olgusu esas alınmaktadır.

2.5. Sanatın Sonu Avangardın Sonu

Çağdaş sanat tartışmalarında sanatın sonu sorunu 60’lı yıllardan günümüze değin uzanan bir dizi tartışmayı gündeme getirmiş ve günümüzde de belirli ölçülerde sürmektedir. Ancak tartışma sanatın bir kültürel üretim formu olarak tarih sahnesinden silindiği-silineceği anlamında değil, sanatın şimdiye değin algılandığı nosyonunu yitirmesi ve başat kültürel üretim alanlarından biri olarak yaşadığımız hayat içindeki konumunu değiştirmesi, belki de farklı bağlamlara açılarak ve ‘genişleyerek’, yeniden oluşturmasını temel alan bir dizi söylemi içeriyor.

Avangard sanatın sonuna işaret eden yazarlardan A. Huyssen, Avangardın sonunu getiren olgunun 20. yüzyılın ilk otuz kırk yılından sonra gelişen konformizme bağlar: “Konformizm, bir parazit gibi büyüyerek tarihi avangardın bu yüz yılın ilk otuz, kırk yılındaki asıl put kırıcı ve tahripkar gücünü yok etti” (Huyssen, 1998, s. 55). Buna karşın Huyssen avangardın bir potansiyel olarak var olduğu -olabileceği- mecranın henüz sermayenin tahakkümüne girmemiş merkezsiz hareketlerde saklı olduğuna vurgu yapmaktadır. Sanatın sonunu ilk ilan edenler kuşkusuz 20. yüzyılın ilk çeyreğine

damgasını vuran avangard sanat girişimleriydi. Özellikle Dadaizm, sanatı bir kurum olarak reddederek belirginlik kazanmıştı.

“Berlin Dada hareketi Raoul Hausmann tarafından tasarlanan posterde bir yandan sanatın ölümünü ilan ederken bir yandan da ‘Tatlin’in Makine Sanatına’ çok yaşa diyordu” (Danto, 2010, s. 27). Benzer şekilde Guy Debord, 1967’de yayımlanan *Gösteri Toplumu* adlı kitabında Avangardın iflasını ilan ediyor (Foster, 2004, s. 170).

Foster, Felsefenin, ideolojinin sonunun tartışıldığı bir dönemde sanatın sonunu ilan eden Adorno’nun 1969’da öne sürdüğü: “Artık Sanatla ilgili hiçbir şeyin aşikâr olmadığı ortada... Ne içsel hayatı ne dünyayla ilişkisi, hatta ne de varolma hakkı-Genişleme, birçok açıdan, daralma olarak kendini göstermekte” (Foster, 2004, s. 165) ifadelerinden hareketle “Bugün, Adorno’nun bunları yazmasının üzerinden otuz küsur yıl geçtikten sonra ‘sanatın sonu’ yla ilgili örtük bir varsayımı da içine katarak bu ifadeleri yeniden okuyabilir miyiz? Başka bir deyişle, ‘sanatın sonu’ da sanatla ilgili ‘aşikâr olmayan’ unsurlardan biri olabilir mi” (Foster, 2004, s. 165) diye sorar.

Bununla birlikte Foster’in avangard sanat tartışması açısından, Burger’in 1930’lardan itibaren yok olduğunu öne sürdüğü ‘tarihsel avangard’ söylemine karşı bir argümanla günümüzde avangard sanatın olanaklılığını öngören bir perspektiften baktığını vurgulamakta yarar var.

Postmodern teorinin Büyük Anlatılar’ın yıkılışı söylemi sanatsal anlamda neredeyse eş zamanlı farklı argümanların ardı ardına yayınlanmasında belirginlik kazanır.

Minimalizmin önemli temsilcilerinden biri olan Donald Judd, 1965’de ‘çizgisel tarihin bir ölçüde çözüldüğünü’ ifade ederken, kavramsal sanatın önemli isimlerinden Joseph Kosuth modernist anlamda resmin ve heykelin sona erdiğini ilan ediyordu. Ancak, Kosuth bu ifadelere bambaşka bir anlam kazandıran diyalektik bir hamleyle şunları ekler: “Bu özgül mecralar (örneğin resim-heykel, C.D.) artık genel sanat fikri içinde içerilerek aşılmıştır, bu, büyük harfle ‘Sanat’ da bundan böyle ileri sanatçıların nesne- mecrası olacaktı” (Foster, 2004, s. 166).

Foster, sanatın sonuna ait söylemleri genel anlamda Hegel’ci sanat tarihinin zirvesi olarak kabul eder ve bunu ‘felsefede aşılın sanat ya da felsefe olarak sanat’ biçiminde ifade eder. Foster, sanatın sonu söylemini değerlendirirken olguyu yalnızca sanat alanı içinde süren bir tartışmanın sonucu olarak değil ekonomik, siyasal gelişmelerin neden olduğu toplumsal yapılanmadaki değişim içerisinde ele almaktadır:

Bu, ‘sanatın sonu’ tezi, iyicil bir liberallik kisvesi altında sunulmuştur: Sanat çoğulcudur, pratiği pragmatiktir, alanı çok kültürlülüktür. Ama söz konusu tavırda o kadar da iyicil olmayan bir neo-liberalliğin izine rastlanır. Öne sürdüğü görecilik, tam da piyasanın ihtiyacı olan şeydir (Foster, 2004, s. 167).

Peter Burger 1974’de yayınlanan *Avangard Kuramı* kitabında 20. yüzyılın başlangıcındaki avangard sanatın artık ortadan kalktığını belirterek söz konusu dönemin sanatsal girişimlerini tarihi avangard olarak adlandırmıştır.

Burger’e göre avangard sanat kurumlaşmaya karşı bir saldırdır. Genel olarak iki dünya savaşı yılları arasındaki sanatsal yönelimleri tarihsel avangard sanat olarak değerlendirir. Ancak sonuç olarak avangard sanat, 19. yüzyılın estetiği açısından hayattan kopmuş olduğu varsayılan sanatı, yeniden hayatla doğrudan bağlantılı, politik söylemi olan ve gündelik hayatı dönüştürmeye yönelmiş bu kültürel-sanatsal girişimin başarısız olduğunu öne sürer. Avangard girişimler sonunda kapitalizme ve burjuva kültürünün yarattığı değer ve kurumlara yenik düşer.

Bu dönem boyunca avangard düşlerini gerçekleştirmeyi başaramaz, çünkü sonuçta savaştığı kurumlara yenik düşer ve onlara boyun eğer. Avangard sanatçıların işleri sergilerde, müzelerde, tam da istemedikleri kılıklarda piyasaya sürülür. Özgürlük peşindeki işler sanat yönetimlerinin emrine girer. Saldırdıkları, alaya aldıkları ve riyakarlığını teşhir ettikleri düzen, iyi niyet göstererek, sonunda onları içlerine kabul eder (Artun, 2003, s. 22).

Donald Kuspit *Sanatın Sonu* adlı kitabında Postmodern sanatçının tavrını belirlerken şu ifadeleri kullanıyor: “Postmodern sanatçılar sanatçı karikatürleridirler, çünkü sanatçıyı kalabalıktan biri haline, başkaları gibi sıradan bir kişi olan sıradan biri haline dönüştürürler” (Kuspit, 2006, s. 72).

Burger’in avangard sanatı ‘tarihi’ olarak niteleyerek misyonunun sona erdiğini (!) belirtmesine karşın, A. Huyssen de Burger’e atfen tarihi avangard terimini kullanır. Huyssen’de Burger gibi, avangard sanatın 20. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra giderek yok olduğunu belirtiyor olmasına karşın, avangardın ütopyacı umutlarının potansiyel olarak günümüzde de var olduğuna vurgu yapar. Ancak Huyssen, avangardı gündelik hayatın dönüştürülmesine yönelik kültürel bir etki olarak çerçevesini genişleterek ele alır ve sanatsal ve Kültürel Avangardlar deyimini kullanır.

Sanat gibi ütopyacı düşünce de zamansız cenaze törenlerini atlatarak hayatta kalmış, zaman zaman toplumsal ve kültürel yaşam haritalarındaki yok alanlardan, yok yerlerden olağanüstü denilebilecek yeniden doğuşlar sergilemiştir (Huyssen, 1995, s. 115).

Yirminci yüzyılda gündelik hayatı dönüştürmeyi başaran avangard değil, kültür sanayii oldu. Ancak tarihi avangardın ütopyacı umutları, şekil değiştirmiş olsa da, ayıp -olmasın- diye kitle kültürü denen bu ikinci sömürü sisteminin içinde hala korunuyor. Bu yüzden, bu gün bazıları, ilginçliklerini çoğu zaman toplumsal ve estetik hafıza kaybına borçlu, muhtelif neoavangard eserler hakkında kafa yormaktansa, teknoloji ile donanmış kitle kültürünün çelişkilerine işaret etmeyi tercih ediyorlar. Bu gün tarihi avangardın büyük umutları sanat eserlerinde değil, gündelik hayatın dönüştürülmesine doğru giden merkezsiz hareketlerde saklı. O zaman mesele, avangardın henüz sermayenin tahakkümüne girmemiş veya onun tarafından uyarılan ama tatmin edilmeyen insan tecrübelerine hitap etme girişimine sahip çıkmak (Huyssen, 1988, s. 69).

Foster da avangardın olanaklı olabileceğinden söz eder, iki yazar bu anlamda karşılaştırılırsa örneğin Foster'ın avangardın günümüzde sanatsal olarak olanaklılığına vurgu yapan görüşlerine karşın, Huyssen, avangardın olanağının 'sanat ürünlerinde değil', gündelik hayatın dönüştürülmesine odaklı merkezsiz hareketlerde olduğunu vurgular.

'Sanatın sonu' tartışması, Arthur Danto'nun *Sanatın Sonundan Sonra* başlıklı kitabıyla da anılagelmektedir. Ne var ki, A. Danto editörlüğünü Berel Lang'ın yaptığı *The Death of Art* NewbYork, Haven Publishers 1984 kitabının baş makalesi olan metninde sanatın ölümünden değil; sanat tarihinde ayırdına varılmış nesnel bir anlatı üzerine çalıştığını ve kendisine göre sonu gelmiş olanın bu anlatı türü olduğunu *Sanatın Sonundan Sonra* adlı kitabının önsözünde vurgular. (Danto, 2010, s. 26). Danto sanatın sonunu Andy Warhol'un Brillo kutularını sergilediği 1960'ların ikinci yarısına yerleştirir (Foster, 2004, s. 166). Danto burada söz konusu değişimi tarif ederken şöyle yazıyor:

1970'lerin ortasında fark etmeye başladığımız o keskin ayrım, Belting ve ben yanılmıyorsak şayet, tanımlamaya yardımcı olan da bir bakıma bilincimizde huzursuzluk ile neşe arasında bir yere yerleşen bu duygudur. Artık büyük bir anlatıya ait olmama duygusu (Danto, 2010, s. 27).

Büyük anlatıların sonu olarak yaşanmakta olan süreç postmodern durum olarak değerlendirilmektedir.

2.6. Popüler Kültür ve Sanat

Çağdaş sanatta özellikle 1980’lerden günümüze giderek belirginleşen bir durum da çağdaş sanat ürünlerinin giderek popüler kültüre yaklaşması, popüler medya imgelerinin sanatsal üretimlerde kullanımı ve modernizmden farklı olarak sanat tarihine ve geçmişe yönelimin giderek artmış olmasıdır.

Postmodern dönemin genel karakteristiği olarak geçmiş kültürlere, onların sanatlarına yönelim, gündelik hayat ile örtüşme yanlısı bir sanatsal yaklaşım ya da sanatın giderek endüstriyel yapıya eklemlenmesi sorunu farklı tartışmaları gündeme getirmiştir. Modern sanatın özgünlük, yenilik ve nitelik argümanları gündelik hayatla örtüşmeye çalışan girişimleri başta yüzeysellik, geçicilik ve nitelik sorunları açısından tartışmalı hale getirmiştir.

Avangard sanatın temel yönelimlerinden olan, ‘sanatla hayatın bütünleşmesi’ düşüncesi yeniden karşılığını buluyor gibi görünse de sanatın özerkliğinden feragat etmesi (ya da gönüllü olarak muafiyetini), popüler kültüre yaklaşması giderek bir endüstriyel alan olarak kendini ve bileşenlerini yeniden konumlandırma süreci, söz konusu bütünleşmenin sahiciliğini ortadan kaldırmaktadır.

Günümüz sanatı açısından genel bir değerlendirmeye, farklı üslupların bir arada kullanılabilirdiği eklektik (devşirmeci) çağdaş sanatsal üretimler için F. Jameson *Pastiche* terimini kullanıyor. Jameson “...pastiche olarak adlandırabileceğimiz neredeyse evrensel uygulamayı - günümüzde (C.D.), bireysel öznenin kaybolması ve bunun formel sonucu olarak kişisel üslubun giderek varlığını yitirmesi” (Jameson, 1992, s. 45) olarak değerlendiriyor. Hall Foster:

Savaş sonrası dönemde tekrar kavramını ortaya atmak, yeni avangard konusunu gündeme getirmektir. Kuzey Amerikalı ve Batı Avrupalı bir grup sanatçının oluşturduğu 1950 ve 1960’ların yeni avangardı, kolaj ve asamblaj, hazır-yapıt ve grid, monokrom resim ve konstrüktivist heykel gibi 1910 ve 1920’lerin avangard yöntemlerini yeniden kullanan dağınık bir gruptur. Bu yöntemlerin geri dönüşünü hiçbir kural belirlemez; hiçbirini tam olarak dönüştürücü, radikal veya zorunlu değildir (Foster, 2009, s. 26).

Günümüz sanat yazınında daha önce üretilmiş sanat ürünlerini kendi çalışmaları için kullanan sanatçıların tutumları için ise daha genel bir ifadeyle temellük sanatı (Appreparation) terimi kullanılmakta olduğu belirtilmişti.

Jameson'ın pastische kavramı genelleyerek çağdaş sanat üretimlerinde farklı tarihsel üslup ya da stillerin bir arada kullanılmasına işaret ederken, Bourriaud'un Postproduction kavramı günümüzde, sanat tarihsel ürünlerin sanatçılar tarafından bir D.J. etkinliği biçiminde kullanılıyor olmasına işaret etmektedir. Bourriaud, Postproduction kitabının giriş yazısında:

Doksanlı yılların başından beri gittikçe artan sayıdaki sanat işleri daha önce varolan çalışmalardan yola çıkılarak yaratılıyor; giderek daha fazla anaçtı başkaları tarafından yapılmış çalışmaları ya da halihazırdaki kültürel ürünleri yorumluyor, yeniden üretiyor, yeniden sergiliyor veya kullanıyor (Bourriaud, 2003, s. 22).

Bourriaud bu ifadesiyle çağdaş sanat tartışması açısından temel olarak odaklandığı noktayı belirliyor. Özellikle modernizm ve postmodernizm tartışmalarında birçok yazar tarafından ele alınan sanatsal dönüşüm ya da gelişmeler aynı zamanda tarihsel toplumsal kültürel anlamda yaşanan değişimleri açıklamak, anlamlandırmak, tespit etmek açısından da son derece önemli argümanları sağlamaktadır. Günümüzde kültürü kuşatan tüm farklılaşmalar yaşadığımız hayatın özelliklerini açıklamada, anlamada giderek daha eşzamanlı çıkarımların yapılmasına olanak sağlamaktadır. Bunda günümüzde bilginin daha hızlı dolaşımı olanağının katkısı yadsınamaz.

Örneğin F. Jameson, postmodernizm kuramını ele alırken kültürün bir bileşeni olan sanatta gözlemlediği değişimleri eş zamanlı olarak yaşanan dönemin temel karakteristiğini belirlemek üzere kullanır. Jameson, pastische kavramıyla postmodern dönemde hayatı bütünsel olarak kavrayışın yerine ikame edilen parçalılık, fragmanlaştırma, eklektisizm ve tarihsel öznenin yittiği bir sürecin kültürel, sanatsal görünümü olarak ele alır.

U. Eco, *Yeni bir Ortaçağa Doğru* yazısında alt başlık olarak ele aldığı *Bricolage Olarak Sanat* bölümünde günümüz sanatındaki eklektisizmi ortaçağ estetiği ile karşılaştırır. Benzerliği, 'Kutsal Roma -Germen imparatoru IV. Karl'ın hazinesindeki Nesneler'le, 'Bir Pop Art ve Yeni Gerçekçilik Sergisindeki Nesneler'i sıralayarak ortaya koyar (Eco, 2014, s. 38).

2.7. Neo Ön Takılı Sanatsal Yaklaşımlar

Çağdaş sanatta ‘neo’ ön takısı özellikle seksenli yıllardan günümüze sıkça kullanılan bir ektir. F. Jameson modernizmin üslup ideolojisinin yerine geçen geçmişteki ölü biçimlere öykünme olarak ele aldığı postmodern sanatsal anlayışları tarif ederken Henry Lefebvre’nin ‘neonun giderek artan önceliği’ adını verdiği ifadeye vurgu yapmaktadır (Jameson, 1994, s. 47).

Neo ön takılı sanatsal, kültürel oluşumlar 1980’li yıllardan günümüze birçok sanatsal yönelimi adlandırmak için kullanılmaktadır. Neo ekspresyonizm, neoavangard, neogeo gibi sanatsal yönelimleri belirleyici bu adlandırmalar özellikle postmodern duruma ve sanata içkin olan anlayışlara da karşılık gelmektedir. Bu ifade biçimleri her durumda yeni olanı değil daha önceki anlayışları referans alarak, onlara gönderme yaparak ortaya konan durumları açıklamak için kullanılmaktadır. Jameson bir tür tarihselcilik olarak bu durumu şöyle ifade eder: “Elbette bu durum mimarlık tarihçilerinin ‘tarihselcilik’ adını verdikleri olguyu, yani, geçmişin tüm biçimlerinin rastgele yağmalanmasını, rastgele üslupçu kinayeler ve genelde Henry Lefebvre’in ‘neo’ nun giderek artan önceliği adını verdiği durumu belirlemektedir” (Jameson, 1994, s. 47).

Kendilerine Simulasyoncular (Neo-geo’dan söz ediliyor C.D.) diyen bu kuşak, geçmişteki ölü stilleri sadece bir kalıp olarak kullanmakta ve içeriklerini boşaltarak, bunları keyfi biçimde kullanmaktadırlar. Buna göre örneğin; neo-geoculuk olarak bilinen yaklaşımda artık geçmişteki geometri temelli modernist sorgulamalar ve temsiliyet ilişkileri üzerinde duruluyor değildir. Konstrüktivistlerin, Bauhaus’un, De Stijl’in, Albers’in hatta Minimalistlerin geometriye atfettikleri düşünsel-uygulayım sal prensipler yerine, geometri artık sadece bu içeriklerin büsbütün boşaltıldığı, biçimsel bir yığın olarak kullanılmaktadır. Bu tam bir sinizmdir ve sanat piyasasına egemen olan bir anlayışın yankılanmasıdır (Şahiner, 2018, s. 48-49).

David Hopkins, uzun zamandır önem kaybetmeye başlayan resmin 1990’lardan itibaren gelişmiş sanat içindeki statüsünü yeniden kazandığından söz eder. *Malzeme Sonrası / Malzemeye Dönüş* alt başlığında (1980’lerin neoekspresyonizmde resmin yeniden doğuşu genel ifadesini tartışmanın gerisinde bırakarak (C.D.), özellikle kavramsal sanatın argümanlarıyla da hesaplaşmayı deneyen, Luc Tuymans, Marlene Dumas, Richard Wright gibi sanatçıların işleri üzerinden değerlendirir. Bu duruma etki

eden gelişmelerin örneğin resmin statüsünü yeniden kazandığı görüşünün muhtemelen toplumsal süreçlerdeki kaymayla paralel olduğunu tespit eder.⁸

Bir tarihçi sanatçının bireysel temalara öncelik vermesinin Twitter, Instagram ve Facebook gibi yeni sosyal medya türleri için daha asli olmaya başlayan ‘yaşam tarzı’yla ilgili olduğunu, Batılı ekonomiler ‘bilişsel ve duyuşsal kapasitelerimize’ daha fazla eğilmeye başlamışken resmin yepyeni bir statü kazandığını ileri sürdü.’ (Hopkins, 2018, s. 322).

Hopkins’in söz ettiği sanatçılardan biri olmayan Hans Haacke de kavramsal sanatçıların etkisine rağmen resme yeniden yönelerek çalışmalar üreten bir sanatçıdır.

2.8. Metinlerarasılık

Metinlerarasılık, genellikle iki ya da daha çok metin arasındaki etkileşimi, alışverişi ifade etmek üzere metinlerarasındaki diyalog ya da söyleşim biçimi olarak kabul edilmektedir. Nerdeyse konuyla ilgili tüm yazarlar tarafından postmoderneleştiriyile birlikte anılan metinlerarasılığı Ahmet Cevizci, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*’nde şöyle tanımlamaktadır:

Postmodernizmde, her metnin tüm diğer metinlerle ilişkili olduğunu; birbirleriyle ilişki içinde konumlanan metinlerin geniş bir anlam ağı meydana getirdiği tezi; her metin ayırıcı bir biçimde diğer metinlerle ilişkili olup, onları yeniden düzenlediğini ve dolayısıyla hiçbir metinde anlamın donmadığını, tam tersine güçlü bir dinamizm içinde yeni baştan oluştuğunu, metinlerin her zaman başka metinler tarafından harekete geçirildiği kadar, başka metinlere gönderimde bulunduğunu, dolayısıyla hiçbir metnin benzersizlik veya biriciklik iddiasıyla ortaya çıkamayacağını öne süren tez (Cevizci, 2000, s. 227).

Günümüzde metinlerarasılık kavramı, postmodernist anlayışların hem sanatsal üretimler hem de diğer kuramsal tartışmalar açısından bir bağlam ya da kesişme noktası olduğu düşüncesi yerleşik ve kanıksanmış bir olguya işaret etmektedir.

Metinlerarasılık her metnin daha önce yazılmış olan metinlerle bir bağ içerisinde olduğunu, kendinden önce yazılmış metinlere dayanmayan bir metnin olamayacağını

⁸ Resmin yeniden doğuşu vb. 80’lerdeki durum, ayrıca *Postmodern Sanatta Klasizme Yönelim* başlığında ele alınmıştır. Burada Hopkins’in resme yönelim olgusunu kavramsal sanatın argümanları açısından resmin konumunu değerlendiren önermeler olarak tartışılmaktadır.

savunarak ister çağdaş yazında olsun ister klasik ya da tarihsel yazında olsun bunun temel bir aksiyom olduğu ilkesine dayanır. Kristeva bu noktada klasik eleştirinin “...yalnızca kaynak ya da köken eleştirisi bağlamında ele aldığı metinlerarasını farklı bir bakış açısıyla eleştiri alanında tanımlamaya girişir” (Aktulum, 1999, s. 11). Bu açıdan bakıldığında metinlerarasılığın aynı zamanda yazınsal eleştiride yazının (metnin) yapıcı ve temel bir ögesi olduğu anlaşılmaktadır.

Sanat kuramı ve eleştirisi bağlamında yapıtların, çoğunlukla, tarihsel toplumsal koşullara, (yansıtma kuramı), sanatçıya, sanatçının psikolojisine (anlatımcı sanat kuramı) bağlı olarak değerlendirilmesinin yanı sıra, sanat yapıtlarının aslında, önceki sanat yapıtlarıyla bağının önemini vurgulayan, yeni bir, sanat ve sanat ürünü tanımı ortaya çıkmış görünmektedir

Söz konusu yeni metin (burada sanat yapıtı) tanımı ve anlayışını karşılayan ‘Metinlerarasılık’ kavramını Baktin’in ‘söyleşimcilik’ kuramından alan Kristeva, kavramı söz konusu anlamda ilk kez 1966’da *Word, Dialogue and Novel* başlıklı yazısında öne sürer.⁹ R. Barthes ise aynı sözcüğü ilk kez 1973’te *Le Plaisir du texte* adlı yapıtında kullanarak okumayı bir metinlerarasılık yani “sonsuz bir metnin dışında yaşamak olanaksızlığı” olarak tanımlar. (Aktulum, 1999, s. 13).

Günümüz eleştirmenlerinden çok önce aynı olguyu, her ne kadar metinlerarası sözcüğünü kullanmasa da Baktin’in ‘söyleşimcilik’ adını verdiği yazın kuramının çerçevesinde ‘etkileşim’ (interaction) sözcüğüyle belirtiyor, bağlamlarası etkileşimlerden olduğu kadar toplumsal ve sözsel etkileşimlerden de söz ediyordu. Kristeva’nın metinlerarası kavramı özünü zaten büyük ölçüde toplumsal ve sözsel etkileşim kavramından, bir başka deyişle Baktin’in ‘söyleşimcilik’ kuramından almaktadır (Aktulum, 1999, s. 12-13).

Julia Kristeva ve Roland Barthes’ın aynı konuya yaklaşımları açısından ele alındığında, (Aktulum, 1999. S.11) Kristeva, postmodern eleştiri açısından, metnin, diğer metin ve söylemlerle ilişkisini, her söylemin başka söylemlere açık olduğunu, bu nedenle, her söylemin başka söylemleri de kapsayarak, bir tür çok seslilik oluşturduğunu göstermek için ileri sürer. Barthes ise öğrencisi Kristeva’nın bu yaklaşımını, metinler, yazınsal türler ve söylemler arasındaki etkileşimlerini;

⁹ Metinlerarasılık -intertextuality- kavramı ilk kez, Julia Cristeva’nın *Word, Dialogue and Novel* 1966, yazısında kullanılmıştır.) (afculy.weber.edu/cbergeson/quixote/martinez.pdf erişim.4.9.2018.)

‘içerisinde her tür sözbilimsel kuralın, her tür konunun, her türden dizgenin karıştığı bir ‘bilgi ayrışıklığı’ olarak adlandırır.

2.8.1. Okur, İzleyici Merkezli Bir Yaklaşım Olarak Metinlerarasılık

Metinlerarasılık kavramı bir metnin her durumda kendinden önceki diğer metinlere dayanıyor olmasının yanı sıra aynı zamanda metinlerarası ilişkili biçimlerini okurun da kavraması ve alımlaması ilkesine bağlıdır. Bu nedenle metinlerarasılık okuru merkeze alan bir yaklaşımdır. Metinlerarasılık-ta okurun konumuna dikkat çeken Michael Riffaterre, Kristeva’nın ileri sürdüğü varsayımlara ve tanımlamalara az çok bağlı kalarak kendi metinlerarası versiyonunu oluşturmaya uğraşmıştır.

Metinlerarası, okurun kendinden önce ya da sonra gelen bir yapıtta başka yapıtlar arasındaki ilişkileri algılamasıdır. Öteki yapıtlar ilk yapıtın metinlerarası göndermelerini oluşturur. Bu ilişkilerin algılanması öyleyse bir yapıtın yazınsallığının temel unsurlarından biridir. ...Yazınsal bir metin ile öteki metinler arasındaki ilişkiler okurca algılanmadıkça gerçekleşmez (Kısaltmalar C.D.- (Riffaterre, Akt. Aktulum, 2016, s. 15).

Gerek yazın eleştirisinde gerekse yazın tarihi çalışmaları açısından okuru merkeze alan H. R. Jauss da *Alımlama Estetiği*’nde (Rezeptionästhetik) dikkatleri yazar-metin ilişkisinden, metin-okur ilişkisine yönlendirir. Metinlerarasılıkta olduğu gibi alımlama estetiği açısından da yazınsal yapıt değişmeyen bir yapı değildir. Metinlerarasılıkta olduğu gibi alımlama estetiğinde de yazınsal tarih, yazınsal eleştiri araştırmalarında metnin yazara ve toplumsal tarihsel koşullara göre incelenmesinin yerini, metni alımlayan okurlarca, metnin farklı süreçlerde ve konumlarda nasıl alımlandığı ön plana alınır. “H.R. Jauss’a göre: Okurlar tarafından gerçekleştirilecek alımlamanın tarihsel ve toplumsal koşulları değiştikçe, yapıtın anlamında da değişiklik olur” (Rifat, 1992, s. 45).

Bu açıdan bakıldığında 1960’lardan sonra değişen ve yazınsallığa yeni bir boyut katan şey, okur merkezli bir yapıt eleştirisi olmakla birlikte metinlerarasılığın, yazınsallığın da temel unsurlarından birisi haline gelmiş olmasıdır. Öyleyse postmodernyazın alanında yazar da bu ölçütü dikkate alarak metin üretecektir. Günümüz sanatında yapıtlar arası göndermelerin, referansların kullanımına kaynaklık eden metinlerarasılık aynı zamanda temellük sanatının da ortaya çıkmasını sağlayacak koşulları öncelemiş görünmektedir.

2.8.2 Metnin Özerkliği ve Yazarın Ölümü

Metinlerarasılık kavramı yazın eleştirisinde metnin ya da yapıtın özerk oluşu üzerine kurulu bir metin tanımlama yöntemidir. Bir metin yazıldıktan sonra yazarından bağımsızlaşarak okurun alımlaması sürecinde yeniden oluşur (Aktulum, 1999, s.7). Burada metnin özerkliği kavramı metnin yazardan bağımsızlaşması, Roland Barthes tarafından yazarın ölümü olarak değerlendirilmiştir:

Bir metin Barthes'ın açıklamasıyla farklı kültürlerden kökenlenen, birbiriyle söyleşimleşen, birbirine öykünen ve birbirini sorgulayan yazılardan oluşur. Dolayısıyla bu çeşitliliğin veya çok katmanlılığın bulunduğu yer, yazar değil okuyucudur. Okur Barthes'e göre, bir yazıyı oluşturan alıntıların kalıcılığı uzamdır. Bu nedenle metnin birliği kökeninde değil 'erek noktasında aranmalıdır. Erek noktasıysa, o metni alımlayan okuyucudur. Okuyucu, tarihi, özgeçmişi ve psikolojisi olmayan bir kişidir... Barthes'ın sonal anlatımıyla 'okuyucunun doğumunun bedeli, yazarın ölümüdür' (Kula, 2015, s. 1).

Metnin özerkleşmesiyle Yazarın Ölümü kavramı, postmodern süreci açıklarken çoğu yazarın tartışma konusu yaptığı öznenin yitimi sorunuyla da çakışma içindedir. Çünkü metinlerarasılık kavramı, yazarın bakış açısıyla onun özgün bir yapıtı olarak kavranan ve gerçekliğe dair yaratıcı bireyin sanatsal estetik bir üretimi olarak görülen sanat yapıtını bu bağlamda hem göreceleştirmekte hem de her defasında zorunlu olarak başka metinlerin (sanat yapıtlarının) oluşturduğu mecrada onların bir yeniden okuması olan bir metin olarak görülmesidir. Bu açıdan bakıldığında yaratıcı birey (özne) daha önce yapılanlar aracılığıyla onlardan yeni(!) çeşitlemeler, türevler oluşturan bir kolajcıya(!) dönüşmektedir.

Metinlerarasılık "...yazınsal metin farklı metinlerin bir kesişme yeri olur ya da söylemsel parçaların bir 'kolaj'ına dönüşür" (Aktulum, 1999, s.9). Metinlerarasılık kavramı bu bağlamda metni (yapıtı) 'seçilmiş' alıntılar, göndermeler, yinelenen söylemler olarak ele almakta, bir yandan da metni öznelliğinden yalıtarak, özellikle bütünsel ve özgün yapıtın yaratıcısı (ya da metnin yazarı, müellifi) olma konumundan çıkarıp öznenin bütünselliğini de tartışmalı duruma getirerek özneyi bölünmüş, parçalanmış bir özne olarak ele almasını getirmektedir. Böylelikle, genelde tarihsel koşulları, yazarın yaklaşımını ve özgünlüğünü ortaya koyduğu yapıtın tamamlanmış ve bütünsellik içeren kendine özgü bir varlık durumunu oluşturan yapıt fikrinden de uzaklaşmayı getirmektedir.

Metinlerarasılık kavramı bu bağlamda yazar yapıt ilişkisi anlamında yaratıcı bireyin özgün üretimi olarak değerlendirilen sanat yapıtı olgusunu da tartışmalı hale getirir.

Yukarıda R. Barthes'ın kullandığı bilgi ayrışıklığı kavramı söylemlerin kendi bütünlüklerinin, tekilliklerinin var olamayacağı, bileşikliği olmayan, her türden bilginin olası biraradalığını öngören bir yapıyı ifade etmektedir (Aktulum, 1999).

Öznenin yitimi sorunsalı postmodern süreçte ayrıca sanat alanının da dışında daha geniş perspektiflerde tartışılan bir konu olmuştur.

Metinlerarası olgusu yani her metnin ayrışık söylemlerin ya da başka metnin bir kesişme yeri olduğu, her yazının birçok seslilik niteliğiyle belirttiği, dolayısıyla 'metinler arasılık postmodern yazının temel özelliklerinden biridir' saptaması eleştirmenler ve yazın kuramcıları arasında artık basmakalıplaşmış, bilinen bir anlayıştır. Metinlerarası, içerisinde yaşadığımız çağın düşünsel ve ekinel tarihine de bağlıdır. Çünkü günümüzde metinlerarasılık yalnızca romanda değil, genelde tüm sanat alanlarında -resim, yontu, sinema, mimari vb.- artık var olan bir olgudur (Aktulum, 1999, s. 10).

2.8.3. Metinsellik ve göstergebilim

Göstergebilim açısından anlamlı her bütün ister dilsel ister dil dışı olsun birer gösterge sistemidirler. Bu açıdan bir dil ve metin olarak ele alınırlar. Ancak Barthes, 'metni' yazınsal yapıttan farklı bir olgu olarak almaktadır. Metinlerarasılık ise metnin ayrılmaz bir özelliğidir. Her metin aslında bir metinlerarasılıktır. R. Barthes da Kristeva'nın metin tanımından hareketle metnin işleyen bir yapı olduğunu ve bir üretkenlik alanına karşılık geldiğini söylemektedir.

Metin her an ve hangi taraftan ele alınırsa alınsın işler Yazıldıktan sonra bile işlemeye ve bir üretim süreci sürdürmeye devam eder. ...Metin dili yeniden dağıtır; bir yeniden dağılım alanıdır. Bu düşüncenin sezdiği gibi böyle bir yıkma ve yeniden kurma işleminin en kestirme yolumetinlerarası alışverişin önünü açmaktır. Metinlerarası işlem, metnin eşsüremlili olduğu kadar daha önce yazılmış yapıtlardan sözceleri kendi içerisinde eritip onu yeni bir anlamla donatmak, böylelikle yeni bir metin üretmektir. Öyley'e metin eski alıntıların yeni bir örgüsü, metinlerarası her metnin bir koşulu, yazınsallığın temel unsurudur (Aktulum, 1999, s. 56).

Göstergebilim açısından her gösteren bu anlamda bir metindir ve bağlı olarak da metinlerarasıdır.

Göstergebilim açısından gösterge, gösteren ve gösterilen olarak ele alındığında metni ya da metinsel olanı bir gösterge olarak ele almanın göstergebilimsel karşılığını şöyle açıklamaktadır:

Peki öyleyse nedir metin? Bu soruyu bir tanım vererek yanıtlamayacağım, çünkü böyle yapmak gösterilenin içine düşmek demek olur.

Metin, bu sözcüğe vermeye çalıştığımız, modern, güncel anlamıyla temel olarak yazınsal yapıttan ayrılır.

Estetik bir ürün değil, anlam aktarıcı bir kılıdır.

Bir yapı değil bir yapılanmadır,

bir nesne değil, bir çalışma ve bir oyundur.

Aranıp bulunması söz konusu olan bir anlam yüklü kapalı bir göstergeler bütünü değil, hareket halindeki izlerden oluşmuş bir oyundur.

Metin aşaması, anlam(lama) değil ama terimin göstergebilimsel ve psikanalitik anlamıyla gösteren' dir.' (Barthes, 1993, s. 15).

Yapısalcılığın bilinen ortak bir tutumuna koşut olarak söylersek, giysisi de bir metin; bir başka anlatımla, özel bir dildir. Bir metafor olarak; Rus biçimcilerinden başlayan, Ferdinand de Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri*'ndeki kavram çiftlerinden (dil/söz, eşsüremlilik/artsüremlilik, dizisellik/ dizimsellik vd.) esinlenen, göstergebilimcilerce sürdürülen ortak bir tutuma göre moda da bir dildir (Aktulum, 2019, s. 1).

Bu bağlamda metinlerarasılık da bu metinselleştirme ilkesine dayanmaktadır. Burada 'giysisi' göstereni nasıl 'moda' gösterenine göndermede bulunuyorsa (ki bağlı gösteren dizgesi sonsuzca çoğalabilir) Postyapısalcılık açısından da her metin, sonuçta başka metinlere göndermede bulunmaktadır. Sürekli genişleyen bu uzama metinlerarasılık denmektedir. Yazınsal uzam ya da anlatı yerlemleri olarak ifade edilen metinselleştirme yaklaşımını Jameson Postmodern'in bir özelliği olduğunu belirtir:

Çağdaş düşüncede dış dünyanın geniş çapta metinselleştirilmesinin (metin olarak beden, metin olarak devlet, metin olarak tüketim) bizzat postmodern uzamsallaştırmanın temel bir formu olarak ele alınmasının gerekliliği açıkça bellidir (Jameson, 1994. s.215).

Göstergebilimsel metin analiz yöntemi de bu açıdan bakıldığında okur merkezli bir analizdir. Göstergebilimsel metin analiz yöntemi kullanılmakla birlikte aynı metni çok sayıda araştırmacı, analizci farklı biçimlerde açıklayabilir ve yorumlayabilir. Kısaca vurgulamak gerekirse analizde ‘çağrışımsal uyaranlar dizgesi’ nin belirlenmesinde her araştırmacı-göstergebilimci açısından doğal olarak farklılıklar olacaktır. Bu göstergebilimsel analiz yönteminin asli bir sorunu değildir ama sonuç olarak yöntemsel olsa bile araştırmacının yorumsamasına doğrudan bağlıdır ve sonuç yine yorum odaklıdır.

Günümüz sanatı açısından metinler arası ilişkiler olgusu, çağdaş sanat üretimlerinde sanatçıların sıklıkla tercih ettikleri bir üretim yöntemi olmuştur. Kimi yazarlar bu durumu öykünmecî bir tutum olarak değerlendirmektedirler. Daha 1933’lerde C. Lambert dönemin sanatına ‘öykünme çağı’ diyordu.

Ancak burada dikkat edilmesi gereken bir durum metinlerarasılık kavramının, bir metnin (burada sanat ürününün) otantikliği, özgünlüğü tartışmasına ek olarak o metni yazan yazarın konumunu da sorguluyor olmasıdır. Çağdaş sanatta, okur merkezli sanat kuramlarının, okuyucuyu- alımlayıcı ve yorumcu olarak merkeze alan yaklaşımı, sanat eseri ve sanatçı kavramlarının konvansiyonel statüsünü ortadan kaldıran, hiç değilse nosyonunu farklılaştıran önemli bir özelliğidir.

Metinlerarasılık kavramı özellikle çağdaş sanatta postmodern durumun da etkileriyle çoğu çağdaş sanat ürününde gözlemlenebilir bir olgudur. Sanatçılar Pastişe, parodi, yeniden üretim (remake), postproduction gibi çok sayıda yöntemle metinlerarası ilişkileri dikkate alan çalışmalar üretmektedirler. Özellikle temellük sanatını da kapsayan bu durum için genellikle yeniden üretim terimi kullanılmaktadır.

Sanat ürününün otantikliği, orijinallliği tekliği (organik) bütünselliği ve yaratıcı birey olarak sanatçı konularına bir yanıt olarak postmodern sanatın her metnin (burada her yapıtın) hep daha önce var olan diğer metinlerle (yapıtlarla) bağlantılı olduğu düşüncesi neredeyse genel bir yargıya dönüşmüştür.

Diğer yandan bu yaklaşım, sanatçı -ürün- izleyici biçiminde formüleleştirilen sanat olgusunu ele alan kuramlara farklı bir yaklaşım getirmektedir. Yansıtma teorisi açısından sanat ürünü merkezli sanat tanımı söz konusuysa, anlatımcı kuram sanatçı özneyi önceleyen bir sanat tanımı üzerinde durmaktadır. Metinlerarasılık olgusuyla izleyici-okur merkezli bir sanat tanımına geçildiği görülmektedir. Her ne kadar metinlerarasılıktan bir sanat kuramı olarak söz edilmiyor olsa da aslında bu yaklaşımın da bir sanat kuramı olma özelliklerini taşımaktadır. Sanat ürünü- sanatçı ilişkisinin,

sanat ürünü- okur ilişkisine dönüşmüş olması da bunu göstermektedir. Bu yaklaşım biçimi aslında sanatı yeniden tanımlamaktadır.

Postmodern yazarların neredeyse hepsi bir sondan söz ediyorlar. Her şeyin sonuna gelindiği bir tarihsel süreci betimliyor ve yapılacak bir şey olamayacağını vurguluyorlar: Elde kalanlarla oynamaktan başka.

Gilles Deleuze de sanatsal sorunun artık, ‘Nasıl bir şeyler ortaya çıkarabiliriz?’ değil de, ‘Elimizdekilerle nasıl bir şey yapabiliriz?’ sorusu olduğunu belirtmektedir (Akt. Girgin, 2018, s. 31).

Her şeyin daha önce yapıldığı, her sözün daha önce söylendiği ne vurgu yapan postmodern yaklaşım elde kalanlarla metinlerarası ilişkiler, bağlantılar kurmanın dışında bir olanak olmadığına da vurgu yapar görünmektedir.

Metinlerarasılık, postmodern düşüncenin temel referanslarına karşılık geldiği gibi aynı zamanda, postyapısalcılık ve yapı bozum yaklaşımlarıyla doğrudan bağlantılıdır. Postmodernizmi tanımlayan Baudrillard, postmodern durum içerisinde olası tüm tarih ve tüm tanımların söküldüğünü (deconstructed) ve tahrip edildiklerini belirtmektedir.

Postmodern, artık tanımların tükendiği bir evrenin karakteristiğidir. İşe yarayan tanımlarla oynanan bir oyundur. ...Her şey olmuş, yaşanmış ve bitmiştir. Olanakların sonuna varılmış, tanımlar kendilerini parçalamışlardır. Geriye kalan yalnızca parçacıklardır. Yapılacak tek şey bu parçacıklarla oynamaktır. İşte postmodernizm budur (Çadircı, 2010, s. 2).

Bu anlamda elde kalan parçacıklarla oynamanın karşılığı olarak, daha önce yazılmış metinlerden bağımsız düşünülemez olan metinlerarasılık bir tür öykünmeye dönüşmektedir. Aktulum’a göre bir metin daha önce yazılmış metinlerden alınan parçaların yeni bir birleşim düzeni oluşturmaktan başka bir şey olmadığına göre: “Metinlerarası da hep önceki yazarların metinlerine, eski yazınsal bir geleneğe bir tür öykünme işleminden başka bir şey değildir” (Aktulum, 1999, s. 18).

Yapıbozma edebiyatta olduğu gibi plastik sanatlarda da işlerin kendi başarısızlığına tanıklık etmektedir. Resmin içinde bulunduğu durum, bunalım, her şeyin yapılıp yeninin gelmemesi üzerine, Jean François Lyotard’ın ‘Gelecek mi?’ sorusunu sorması gibi, plastik sanatlarda yeninin imkansızlığını sorgularken, yapıbozmaya uğrar (Akay, 1996, s. 61).

Burada birbirlerinden farklı argümanlar öne süren yazarlara ait, postmodern süreç içerisinde görünürlük kazanan, her şeyin sonunun geldiği düşüncesini vurgulayan fragmanlar, metinlerarasılık ve çağdaş sanatta daha önce yapılan çalışmalara göndermelerin hangi dönemsel referanslarla çakıştığını göstermek üzere ele alınmaktadır.¹⁰

2.9. Postmodern Sanatta Klasisizme Yönelim

Günümüz sanatı açısından sanat tarihsel referanslara, göndermelere giderek temellük sanatı olarak adlandırılan uygulamalara dönüşmesi daha önce değinilmişti. Bu izleğin, (bu bölümün ilk iki başlığında) modern sanatta klasisizme yönelimin ve giderek avangard sanatın etkisini yitirmesinde görünür hale geldiği belirtilmişti.

Postmodern dönem sanatında da çoğunlukla yeni dışa vurucu sanat içinde pastiş uygulamalarıyla görünürlük kazanan bir klasisizme yönelim söz konusudur.

Çağdaş sanatta farklı sanat ürünlerinden ya da stillerinden yapılan alıntılar, göndermeler, Appropriation (Temellük) sanatı olarak belirgin bir sanat üretme pratiği biçiminde adlandırılıp, yaygınlık kazanmadan önce, F. Jameson'un postmodern kültürel- sanatsal iklimi tarif etmek üzere kullanmış olduğu pastische kavramı, sanatsal stillerin tekrarına dayalı bir anlayışı ortaya koymaktadır.

Günümüzde, 1980'lerden itibaren sanatta gözlemlenen geçmiş stillere, özellikle klasisizme yönelim Jameson'un da etkisiyle Pastisch Sanatı olarak değerlendirilmektedir. Appropriation (temellük sanatı) ise daha genelleştirilmiş biçimde ve özellikle sanat tarihinden yada çağdaş sanattan olsun yapılan alıntılar, alıntılar,

¹⁰ Mehmet Rifat 1970'lerde ABD'de gelişmeye başlayarak günümüze değin etkinliğini sürdüren Yapı-bozumcu eleştirinin yazarı, yazarın eğilimini ve tarihsel bağlamı bir yana bırakıp doğrudan metnin kendisine yönelen bir eleştirel yöntem olarak açıklar. Postyapısalcılık açısından metnin çelişkili yapısı (kimi yazarlarca başarısızlığı) nedeniyle anlam sürekli ertelenir ya da bulunamaz, her okumada farklı hatta çelişkili yorumlara varılabilir. Bu nedenle metni okuyabilmek için, dokusundaki dayanışmayı 'bozmak', 'kırmak', böylece anlamları 'dağıtmak' gerekir:

'Buradaki amaç da bir metnin yapısını daha doğrusu dokusunu oluşturan söz sanatlarının (retorik figürleri) metnin dilbilgisel boyutuyla bir çelişki hem de büyük bir çelişki içinde olduğunu göstermekti. Onlara göre metnin içindeki söz sanatları metnin dilbilgisel yapısının söylendiğinden farklı, onunla çelişkili şeyleri belirtir. Böylece akıl ile retorik arasında açıkça bir çatışma vardır. Bu nedenle bir metinde tam bir açıklığa, tam bir kesinliğe belki de hiç ulaşamayacaktır. İşte buna bağlı olarak, bir biçimsel birimi, söz gelimi bir tümceyi, bir metni okuyabilmek için dokusundaki dayanışmayı 'bozmak', 'kırmak' böylece anlamları 'dağıtmak' gerekir. Çünkü bir metin gerçekliği ararken kendi kendinin yapısını anlamsal tutarlılığını bozar ve karşımıza salt bir dilbilgisel yapı olarak değil söz sanatlarıyla örülü bir oyun biçiminde çıkar. Bir başka deyişle aynı metne yönelik okumalarda farklı hatta çelişkili yorumlara varılmasının nedeni, okurların ve bakış açılarının farklı olması değil, çelişkilerin doğrudan doğruya metnin içinde bulunmasıdır (Rifat, 1990, s. 85, 86).

göndermeleri vb. kendine maletme anlamında, bir strateji olarak ele alan yaklaşımı ifade etmek üzere kullanılmaktadır.

İster dar anlamıyla üslup tekrarı, üslup öykünmesi isterse tek tek sanat yapıtlarının temellük edilmesi olsun, kuşkusuz bu sanatsal olgu farklı görünümlemlerle karşımıza çıkıyor olsa da sanatçıların sanatsal tercihlerinden önce, çağın ya da dönemin ruhuyla ilişkili bir durumdur. Söz konusu durum (olgu) aynı zamanda günümüzde kültürün nasıl bir değişim ya da dönüşüm sürecinde olduğunu göstermek isteyen çok sayıda yazarın da odaklandığı bir konu olmuştur.

Gerçekten de özellikle 1960'lardan itibaren sanat alanında yaşanan değişim ve dönüşüm, toplumsal hayatın diğer katmanlarında da belirgin hale gelmeye başlamış ve bu dönüşümü çoğu yazar postmodern durum olarak ele almışlardır. Konu giderek özellikle felsefi ve sosyolojik açıdan çok sayıda tartışmanın da odağı haline gelmiştir. Durumun sanatsal görünümü açısından pop art, op art, fluxus'lar, landart, body art ve kavramsal sanat yönelimleri, plastik sanatlar alanını farklı mecralardaki uygulama biçimleri ile genişletmişlerdir.

Yine de daha dikkatli bir bakışla 1960'lardan sonra kültürel sanatsal alanda yaşanan gelişmelerin tek bir yönelim içermediğini, en azından, belki günümüzde anlamı ve farklılığı ortadan kalkacak denli örtüşme içinde olduğundan fark etmenin güç olacağı durumu dönemin sanatsal göstergeleri açısından değerlendirerek farklı kulvarların varlığını ve eş zamanlılığını gösterebiliriz.

Bunlardan ilki günümüzde postmodern sanat, postmodern kültür ya da mimari vb. denilen ve bir farklılaşmaya işaret eden durumun henüz 1960'larda modernizmin safçı (pürizm) anlayışının kırıldığı, tüm estetik ölçütlerin paranteze alınarak geleneksel stillerin bir arada görüldüğü mimari alanında ortaya çıkmıştır.

Diğeri, aynı süreç içinde, yeni avangard girişimlerin tarihsel avangardı yeniden inşa etme girişimleridir. Neo-avangard girişimlerden daha önce avangard sanat tartışmalarında söz edildi. İlkinde geçmişe yönelim, tamamlanmış ya da sonuna gelinmiş tarihin kalıntıları içinden seçmeci bir tutum olarak görünürken, ikincisinde geçmişe yönelim avangardın olanaklılığına (örneğin Foster) işaret eden bir girişimdir.

Kimi yazarlar Postmodern düşüncenin kültürel alandaki yansımalarının ilkin mimaride görüldüğünü belirtirler.

Bu anlamda, 1972'de Pruitt-Igoe konutlarının dinamitlemesi sembolik bir anlam taşımaktadır. "15 Temmuz 1972'de trajik bir sığılaşma, tahribat ve kimlik kaybına yol açtığı öne sürülen, modern mimarlığın bir örneğinin, Pruitt-Igoe konutlarının

dinamitlenerek yıkılması, postmodernlere göre, modernizmin öldüğü gün oldu” (Zeka, Necmi, 1994, s. 14).

Başlangıçta Robert Venturi ve Denise Brown, ‘Uluslararası Stil’ in rasyonel yaklaşımlarla ele alınan çelik ve cam kalıplarını bozarak, Modernist ütopya ya başkaldırmışlar ve bu arada kendilerini de eleştirmeyi ihmal etmemişlerdi. Kültürel belleği, kültürel içeriği, yaşamsal alanları ve kişisel ihtiyaçları yansıtmadaki güdüklüğünden dolayı zayıf buldukları modernist yapıların ruhsuzluğu ve yalnızlığını, 1960’lar ve 1970’lerde kaleme aldıkları o ünlü iki yapıt; ‘Mimaride Karmaşıklık ve Karşıtlık’ ve ‘Las Vegas’ın Öğrettikleri’ nde ortaya koyuyorlardı (Şahiner, 2008, s. 192).

Sanatçı, (Venturi, C.D.) farklı tekniklerin, stillerin düzeneklerin yaratıcı bir sentezle bir arada kullanıldığı bütüncül bir sistemden söz ediyordu. Postmodern mimari, strateji olarak; belki de tüm estetik ölçütleri paranteze alarak, kendine malederek ya da geleneksel stilleri bir araya getirerek geçmişten yeniden inşa etmeye çalışıyor ve böylece pastiş bir strateji haline getiriyordu (Şahiner, 2008, s. 194).

Mimaride stillerin bir arada kullanımına yönelik çalışmalara, 1970’lerin sonlarından itibaren özellikle 1980’li yıllarda resim alanında çok sayıda sanatçının çalışmalarının eşlik ettiği görülmektedir. Postmodern sanatla ilgili görece erken değerlendirmelerde ayırt edici bir nitelik olarak postmodern sanatın eklektisizm anlayışın örnekleri olan bu çalışmalar genel bir adlandırmayla neo ekspresyonist sanat olarak değerlendirilmiştir. Giderek bu yaklaşım içindeki farklı yönelimlerin belirginlik kazanmasıyla, döneme ilişkin çalışmalar çok sayıda alt başlık içinde ele alınır olmuştur.

İtalya da Carlo Maria Mariani, Alberto Abate, Mimmo Paladino gibi sanatçıların çalışmaları ‘La Pittura Colta’ (Kültür resmi) olarak anılmaktadır. Referanslarını müzelerde arayan bu sanatçılar çalışmalarını geçmiş dönem çalışmalardan alıntılar yaparak oluşturmaktadırlar.¹¹

Klasik sanatın yeniden gündeme geldiği 1980’li yıllarda çok sayıda sanatçının bu yönelime özgü çalışmalarıyla karşılaşılmalıdır. Sanat tarihsel göndermeler anlamında söz konusu sanatçıların çalışmaları üslup olarak da çok belirgin biçimde klasik dönem üslubuyla sanat tarihsel öykünmeleri içermektedir. Tarihsel referansları

¹¹ İtalya’da Yeni dışavurumcu sanatla eş zamanlı işler üreten adı geçen sanatçıların işlerinin A. Bonito Oliva tarafından ‘Trans Avanguardia’ olarak değerlendirilmiş olduğundan söz edilmiştir..

olmakla birlikte tekrar ve öykünmenin baskın karakteristik özelliklerini taşıyan bu çalışmalar birçok adlandırma ve başlık altında değerlendirilmişlerdir.¹²

Melankolik Klasiklik bir sanat akımı olmamakla birlikte, bir yaklaşım biçimi olarak De Chirico, Balthus ve Magritte'in geç dönem çalışmalarıyla, 1970'lerden sonra, Gregory Gillespe, F. Botero, ya da Rita Woff gibi sanatçıların resimleri için kullanılan bir ayırd edici yaklaşımı vurgulamak için kullanılmıştır. Bu anlamda Narrative Classical (Klasiksel Anlatı), Allegorical Clasicism (Kinayeli Klasiklik), Nostalgic Klasisizm, gibi birçok farklı adlandırmayla anılan ve sanat tarihsel üslup öykünmelerini (pastiş) içeren çalışmalar erken dönem postmodern sanat değerlendirmelerine konu olan, geçmişeduyulan özlem, tarihin sonu ya da sanatta pastische tartışmalarının dayanak noktalarını oluştururlar.

Arcadia (Mitolojide bolluk içinde sulh ve sefa ülkesi) konusu da sanat tarihsel süreç içerisinde çok sayıda sanatçının ele aldığı bir konudur. Edward Schmit de 'Ormanda Figürler', resmini, bir Arcadia betimlemesi olarak görselleştirmiştir. Kemal İskender, Türkçe literatürde postmodernizme özgü tartışmaların yeni yeni gündeme geldiği dönemde, Sedmit'in 1981 tarihli 'Ayrılış' ve 'Ormanda Figürler' resminde sanatçının klasik dönem üslup ve konularını ele alırken bunun bir öykünme olmanın ötesinde nasıl değerlendirilebileceğini tartışmaktadır.

¹² Vedat Demirkol 'Batı sanatında Modernizm ve Postmodernizm adlı kitabında postmodern sanatın tartışıldığı ikinci bölümünde postmodern uygulamalar olarak klasisizme yönelen sanatçıların çalışmalarını Metafiziksel Klasiklik, Klasiksel Anlatı, Kinayeli Klasiklik, Gerçekçi Klasiklik, Klasik Duyarlılık ana başlıkları olarak ele alarak dönem sanatına ilişkin geniş bir kategorik yelpaze ortaya koymaktadır'. Örneğin; Metafiziksel Klasiklik başlığı altında; 1. Melankolik Klasiklik, 2. La Pittura Colta, 3. Klasik Ekspresyonizm/ Yeni Dışavurumculuk, a- İtalyan Transavangardları, b- Alman Yeni Dışavurumcuları, c- Amerikalı Yenidışavurumcuları, d- Fransız Özgür Figürasyoncuları, e- Grafiti Sanatçıları, f- BadPainting, g- Yeni Kitsch, 4- Modern Barok, 5- Muammalı Kinaye (Enigmatic Allegories), Öz Bilinçsel Aykırılık (Self-Concious Incongruity). Demirkol, 2008



Resim 1. Edward Scdmidt, Ayrılış, 1981, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 125 cm.



Resim 2. Edward Scdmidt, Ormanda Figürler, 1981, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90x150 cm.

Ormanda Figürler adlı resim yine ilk bakışta klasik dönem sanatı olarak değerlendirilebilecek özelliktedir. Yetenekli bir ressamın klasisizm üslup özentisi olarak tamamladığı kitch ya da pastische bir resim olarak da değerlendirilebilir. İskender’e göre (1991, s. 19) resimde yer alan farklı kaynak ya da mitolojilerden türetilmiş bu figürler meçhul bir ormanda bir arada yaşamaya zorlanmış gibi durmaktadırlar. 1981 de yapıldığını da dikkate aldığımızda resmin, postmodernizmin zamansızlaştırıcı anlayışını yansıttığından söz edebiliriz ancak.

“Eleştirmen İtalo Tomassoni’nin ‘hipermaniyerist -(aşırı özentici) olarak nitelendirdiği bu anlayışın sanatçıları farklı dönemlerin üslup ya da motiflerini

yapıtlarında kaynaştırırlar” (Demirkol, 2008, s. 118). Yine aynı sanatçıları eleştirmen Maurizio Calvesi ise ‘anakronist’ sanatçılar olarak değerlendirmektedir.

Aslında bu durum, Roland Barthes, Michel Foucault gibi yazarların müelliflik ile ilgili görüşleri ve Julia Cristeva’nın metinlerarasılık kavramını öne sürmesiyle tetiklenen bir yeni sanatsal kültürel iklime geçişin de göstergesidir.

Amerikan yeni dışavurumcu sanatının tipik örneklerinden olan Julian Schnabel’de çalışmalarında tarihsel referansları kullanan sanatçılardan birisidir. Hem gündelik hayata ait nesneleri hem de sanat tarihsel referansları, göndermeleri çalışmalarında kullanan Schnabel için de kültüre ait her öge eklektik biçimde bir arada kullanılabilir nesneler, imajlar, vb. dir. Kullandığı her materyali kendi kişisel tarihinin bir bileşenine dönüştüren Schnabel:

Resimlerimde kullandığım bir öge sanat tarihindenmiş, sıradan bir desen defterindenmiş ya da ne olduğu belirsiz bir şekilmiş, harfmiş... hiç fark etmez, alıntı yaparken benim için aralarında hiyerarşik bir ilişki yoktur’ demektedir’ (akt. Antmen, 2008, s. 268).



Resim 3. Robert Longo, Şirket Savaşları: WallofInfluence Mitteltei, 1982, Foto Rölyef, 213x274cm.

Resim 4. Michelangelo, Kentaorlar Savaşı, (yaklaşık)1492, Mermer Rölyef, 84.5x 90,5cm

Yenidişavurumcu sanatçılar, tarihsel göndermeleri Pictura Colta ressamaları gibi abartılı bir klasik üslup tekrarı (Pastiş) olmamakla birlikte çalışmalareında kullanmışlardır. Ancak postmodern sanatın önemli özelliklerinden biri olan klasisizme yönelim olgusu bunlarla da sınırlı değildir. 1980’li yıllarda adından sıkça söz edilen sanatçılardan Robert Longo’nun ‘Büyük Şirket Savaşları’ adlı fotorölyefi ile Michelangelo’nun ‘Kentaurusların Savaşı’ rölyefi arasındaki görsel benzerlik bu anlamda son derece dikkat çeken örneklerdendir. Ortak paydası geçmişin sanatına yönelim olan fakat birbirinden farklı stil, yöntem ve uygulamaları içeren sanat ürünleri 1980’lerin sanatında önemli bir yer tutmaktadır.



BÖLÜM III

SANAT ESERİ -YAPITI- VE SANATÇI KAVRAMLARININ TARİHSEL NOSYONUNA YÖNELİK MUHALİF BİR TAVIR OLARAK TEMELLÜK SANATI

Araştırmanın bu bölümü Temellük sanatını, başka bir deyişle daha önce üretilmiş sanat ürünlerinin bir anlamda sahiplenilmesi (temellük edilmesi) ya da onlar üzerinden bir sanatsal söylem ve pratik oluşturulması biçiminde karşımıza çıkan olguyu irdedeleyecektir.

Kuşkusuz sanat tarihinin her döneminde üretilen sanat ürünleri ister bir yineleme, tekrar özelliği taşıyın isterse gelenekten kopuş gibi bir duruma karşılık gelsin her durumda daha önce üretilmiş olanlarla ilgi içindedir.

Dahası sanat tarihsel süreçte daha önce üretilmiş olan çalışmalara dolaylı ya da dolaysız olarak yönelen, onları konu edinen ya da göndermelerde bulunan çok sayıda sanatsal üretim bulunmaktadır.

Yalnızca sanat tarihsel anlamda değil, kültürün aktarılacak varlığını koruması ve dönüşümü (gelişimi) özelliği gereği bu olgu kültür tarihi açısından da kaçınılmaz bir durumdur. Yazılı tarihin başlangıcından itibaren daha belirgin biçimde görülen mitolojik, felsefi ya da dinsel anlatı ve yazınlar bu geçişliliği gösteren unsurlardır. Tek tanrılı dinlerde kutsal kitaplar çoğunlukla kendilerinden önce var olan söylenler (mitler) üzerine kurulmuşlardır.

Mısır sanatının Yunan sanatı'na etkileri ya da Yunan Sanatının Rönesans dönemi sanatına etkileri ve giderek günümüze uzanan süreçte gözlemlenen geçişler sanat tarihsel anlamda bilinen bir durumdur.

Burada ilginç olan bir durumu dikkate almakta yarar var. Batı orta çağ sanatının yüzyıllarca çok az değişim göstererek, görece, kendini tekrar etmesi ve daha önce yapılan örneklere göre sanat üretilmesi ya da doğunun minyatür sanatında yine önceki örnekleri referans alarak neredeyse sürekli öncekini taklit etmeye ya da yinelemeye dönük tavrının bulunmasıdır.

Postmodern sanatta genel bir eğilim gibi görünen geçmişin sanatına yönelim ve çoğunlukla da gönderme nitelikli çalışmaların dönemin sanatının özelliklerinden biri olmasıyla postmodern sürecin yeni orta çağ olarak adlandırılması ilginç bir çakışmadır. Özellikle batı orta çağ sanatı plastik sanatlar açısından kutsal kitapta konu edilen görece önemli olayların tasfiri, betimlemesi biçiminde karşımıza çıkar. Burada söz konusu olan kutsal kitapta anlatılan, açıklanan, ifade edilen şeylerin görsel dille (burada kilisenin denetimi ve izin verdiği ölçüde) aktarımı, ya da sunumudur. Aynı konu(lar) çoğu sanat yapıtında aynı ya da farklı tarihsel kesitlerde kullanılmıştır.

Sanat tarihsel ürünlerin yakın dönem sanatlarında kullanılması giderek daha az rastlanılmasına karşın modern sanat döneminde de sürmüştür. Ancak söz konusu olgu 80'li yıllardan itibaren açıkça görünür biçimde bir sanat üretim pratiğine dönüşmüştür. Gelenekten kopuşu ve yeniyi öne çıkaran modern sanatın ardından, bilgi toplumu, tüketim toplumu, iletişim çağı, teknoloji toplumu vb. adlandırmalarla birlikte anılıyor olmasına karşın postmodern anlayışların geleneğe, muhafazakarlığa ve geçmişe yönelik artan ilgisi, üzerinde durulması gereken önemde bir durumdur.

Günümüzde artık yaygın olarak kullanılan sanatsal bir terim olan 'appropriation art', Türkçe' de alan yazına 'kendine maletme', 'sahiplenme' anlamında 'temellük sanatı' olarak yerleşmiştir. Her ne kadar başka sanat ürünlerine yönelik uygulamalar için, kimi zaman birbirlerinden farklı içeriklere karşılık gelen, re-make, yeniden yorum, ya da alıntılama, gönderme, pastiş vb. gibi çok sayıda adlandırma kullanılıyor olsa da özellikle appropriation (temellük sanatı) teriminin alan yazına yaklaşık 2000'li yıllardan sonra girdiği söylenebilir. Örneğin Hasan Bülent Kahraman 1980'li yıllarda re-make uygulamaları ve temellük sanatını değerlendirdiği yazısında terime özellikle vurgu yapmaktadır:

Yeniden yapım (re-make) asıl gerçeğine postmodern dönem denebilecek 1980'lerde ulaşır. Bu tarihte gündeme giren şey eklektisizmdir. Sanat farklı üslupları bir arada kullanmaktan çekinmemektedir. Fakat bazı sanatçılar daha da ileri gidip, mesela bizde Bedri Baykam eski yapıtları yeniden yapmıştır. Ama işin daha dramatik yanı benim 'temellük (mülk edinme - sahiplenme) sanatı dediğim ' appropriation art' la başlamıştır (Kahraman, 2003, s. 144).

Terim için 'kendileme' kavramının kullanımı yakın dönemde tercih edilen bir başka karşılıktır.¹³

1980'li yıllara değin genelleşmiş bir sanatsal üretim biçimi olarak değerlendirilmeyen durum 80'lerden itibaren sanatsal üretim alanı olarak çağdaş sanat tartışmalarının önemli konularından birini oluşturmaktadır.

Önceki bölümlerde temellük sanatını hazırlayan tarihsel koşullara değinilmişti. Sözü edilen gelişmelerle eş zamanlı olarak sanatta metinler arasılık ve temellük sanatı tartışmaları çağdaş sanatta, sanat ürünü (eseri-yapıtı), sanatçı (müellif) ve izleyici (alımlayıcı - yorumcu - giderek, katılımcı) kategorilerini yerlerinden eden, dönüştüren dolayısı ile sanat kavramının yeniden ve farklılaşarak ele alınmasını gerektiren tartışmaların da önemli odaklarından birini oluşturmaktadır.

¹³ Gökçen Şahmaran Can, ek olarak 'imaj tarama' terimini de kullanmaktadır: 'Appropriation, kendileme, sahiplenme ya da imaj taramadır. Bir sanatçının yapıtının kopyalaması veya yeniden üretilmesidir.', 'Postmodern Süreçte Temellük Sanatı' (Şahmaran Can, 2018, s. 267-279).

Postmodern sanatsal, kültürel dönüşümlerin bir görünümü olarak, avangard sanatı ve olanaklılığını tartışmalı hale getiren özelliği ile temellük sanatı, çağdaş sanatın da yönelimleri açısından konumunu tartışmanın verimli alanlarından birini oluşturmaktadır.

3.1. Yeni Dışavurumculuk ve Temellük Sanatı

Soyut ekspresyonizmin hâkim olduğu 50'li yıllardan sonra sanat alanında yeni mecraların ve anlayışların tuval resmine oranla daha baskın olduğu sürecin ardından, resim alanında 70'lerin sonlarından 90'lı yıllara değin sürececek olan yeni bir hareketlilik söz konusudur. Bu aynı zamanda sanat galerileri sayısının hızlı biçimde çoğaldığı, sanat piyasasının canlandığı ve sanata kurumsal desteklerin arttığı bir döneme de karşılık gelir. Bununla birlikte yeni dışavurumcu sanatın ayır edici özelliklerinden biri de resimde figürasyona yönelen yaklaşımıdır. David Hopkins'e göre her ne kadar figürasyona dönüşte Amerika'da Yeni İmge Resmi olarak adlandırılan akıma katalizör etkisi sağlayan Philip Guston, ardından Leon Golub'un resimleri etkili olduysa da daha kapsayıcı bir ifadeyle yeni dışavurumculuk olarak adlandırılan akım Avrupa da etkili olmuştur. (Hopkins, 2018).

Figürasyona dönüş olgusunun aynı zamanda sanat dünyası hakimiyetinin geçici olarak Amerika'dan Avrupa'ya kaydığı bir zamana da denk geldiğini belirten David Hopkins:

Bu fenomen Avrupalı hırslı küratörlerin sanat dünyasında var olan yirmi yıllık Amerikan hegemonyasından intikam almalarına olanak veren ortamı hazırladı. 1982 yılında Kassel'de açılan, Rudi Fuchs'un küratörlüğünü yaptığı 'Documenta 7' sergisinde İtalya ile Almanya'dan gelen yeni figüratif resim hakimdi (Hopkins, 2018, s. 232).

Özellikle içerisinde birçok farklı yönelimi barındırıyor olsa da yeni dışavurumculuk adıyla anılan bu eğilim 1980'lerde çağdaş sanat ortamının ana akımı rolünü üstlenmiş görünmektedir. Sanat tarihsel referanslar yeni dışavurumcu sanatçıların sıklıkla kullandıkları bir yöntem olmuştur. Amerikalı eleştirmen Hilton Kramer'in yeni dışavurumculuk olarak adlandırdığı akımın önemli temsilcileri Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, Sigmar Polke, A. R. Penck, Jörg Immendorf gibi Alman sanatçılar, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi gibi İtalyan sanatçılar ve Amerikalı sanatçılar, Julian Schnabel, Eric Fischl ve David Salle'dir. Aynı akım içinde yer alan sanatçıların sayısı giderek artmıştır. 1980'lere damgasını vuran Yeni

dışavurumculuk, ‘Resmin yeniden doğuşu’, resme dönüş ya da figürasyona dönüş, olarak yorumlanmıştır. 1970’lerden itibaren hem Avrupa da hem Amerika da resmin yeniden gündeme oturmasıyla aralarında farklılıklar bulunan çok sayıda sanatçının çalışmalarını adlandırmak için kullanılan aslında genelleyici olan bir terimdir. Yine de resimde yeniden figüratif anlayışların öne çıkması açısından ortak bir payda ya oturur.

İtalya’da ikinci dünya savaşı sonrası Artepovera hareketinden sonra sanatsal alanda yaşanan en önemli hareket trans avangardia olmuştur. Yenidışavurumcu resmin İtalya’daki genç temsilcilerinin resimleri, sanatlarını destekleyen eleştirmen Achille Bonito Oliva tarafından, “...avangard sanatın da en uç noktasını temsil ettiği görüşüyle” (Antmen, 2008, s. 267), Transavangardia (avangard ötesi) olarak adlandırıldı.

Burada dikkate değer bir konu Oliva’nın, aslında tarihi avangardın ‘yeni histerisi’ne bir tepki olarak geçmişin stillerine geri dönen sanatçıların çalışmaları için kullandığı trans avangardia adlandırması avangardın uç noktası olmaktan çok avangardı reddederek aşan (!) özelliğini vurguluyor olmasıdır.

Francesco Clemente, Sandro Chia, Nicole de Maria, Enzo Cucchi ve Mimmo Paladino vb. gibi sanatçılar avangardın ve modernizmin yeniye olan tutkularını ve 1960’lardan sonra baskın olan kavramsal yönelimleri reddederek, bir yandan kişisel dünyalarını resmin konusu yaparken bir yandan da tarihe yönelen sanatçılardı. Bununla birlikte bu sanatçılar, sadece sanat tarihi ve mitolojilerden değil aynı zamanda popüler kültür ve ulusal sembolizmden de alıntılar yapıyorlardı.

Benzer şekilde, tarihsel üsluplara yönelim bakımından Postmodern sanatın tipik örnekleri olarak da değerlendirilen Carlo Maria Mariani’nin resimlerinde klasik dönem üsluplarına öykünme açıkça görülmektedir. ‘La Scola’ di Roma,’ adlı büyük boyutlu tuval resminde sanat tarihinde çok sayıda sanatçı tarafından resimlenmiş olan Parnassos’ların model alındığı gözlemlenmektedir. Resimde özellikle Raphael’ in ve Anton Raphael Mengs’in çalışmalarında görülen düzenlemeye yaklaşan bir kompozisyon kurgusu bulunmaktadır. Kemal İskender’e göre Mariani’nin ‘La Scuola’ resminde günümüz dünyasını anımsatan hemen hemen hiçbir şey bulunmamaktadır. Ancak Mariani, Parnasus resimlerinde görülen figürlerin yerine günümüz sanat dünyasından sanatçıları, sanat eleştirmenlerini, sanat tüccarlarını vb. yerleştirmiştir. Örneğin resmin orta üst bölümünde yer alan ve Olympus’a tırmanmak üzere havalanan kartal ile ona tutunan figür aslında performans sanatçısı Luigi Antoni’dir.



Resim 5. Carlo Maria Mariani, La Scuoladi Roma, 1980, Tuval Üzerine Yağlıboya, 332x442 cm.

Mariani'nin mavi giysiler içindeki kendi portresi çevresinde dost düşman olsun herkesi toplaması da ilginç bir ironi oluşturmaktadır. At üzerindeki Cy Twobly, Sandro Chia'nın elindeki tuvali süzen Francesco Clemente, sağ ön plandaki banyo küveti içinde Hercules rolünü benimsemiş Mario Merz, kendi profillerinin hayranlığıyla kendilerine övgüler düzen eleştirmenler, Kounellis'in maskesi arkasına gizlenmiş bir putto, Wilhelm Tischbein'in 'Goethe'in the roman Campagna' adlı yapıtında ünlü şairin pozunu takınmış ünlü bir alman sanat tüccarı bu eski görünüşlü resmin 'yeni' ya da bu güncü tiplerini oluşturmaktadır (İskender, 1991, s. 16- 17).

Amerikalı yeni dışavurumcu sanatçılar çoğunlukla medya dünyası ve kitle kültürü imgelerine yönelirken, akımın Avrupalı temsilcileri kişisel deneyimler ve özellikle tarihe göndermelerde bulunuyorlardı. Anselm Kiefer, akımı genel olarak değerlendirirken bu durumu, 'Avrupa'nın tarihi, Amerika'nın medyası vardır', biçiminde özetlemektedir. Bu açıdan bakıldığında yeni dışavurumcu sanatın, temellük sanatının iki farklı yönelimi olarak; medya ve kitle kültürünün temellük edilmesiyle, sanat tarihsel anlamda görece daha çok tanınan çalışmaların temellük edilmesine yönelik anlayışları ve temellük sanatını öncelediğinden söz edilebilir.

Fineberg, Avrupa ve ABD’de pek çok sanatçının, 70’li yılların sonunda, Barthes’in *Yazarın Ölümü* makalesinden etkilendiğini yazmıştır, bu etkilenmeye örnek olarak da Polke ve Baldesari’yi göstermiştir. Bu etkilenme herhangi birinin ekspresif çalışmasının ham materyalini, kişisel deneyimin bir verisi olarak ele alma düşüncesine yol açmıştır. ‘Kendine mal etme’ (appropriation) olarak bilinen bu düşünce Sherie Levine gibi sanatçıların temel düşüncesini oluşturmuştur (Giderer, 2003, s. 166-167).

3.2. Söz Merkezilik, Dilin Mülksüzleştirilmesi ve Temellük Sanatı

Temellük sanatının ya da sanatta temellük ediminin çağdaş sanat tartışmaları içerisinde giderek görünür hale gelmesi eş zamanlı olarak farklı alanların tartışma konularıyla da bağlantılıdır. Yapı sökülme, sanatın sonu, sanatın nesnesizleşmesi, metinlerarasılık vb. olgular genel anlamda konvansiyonel sanatın dayandığı düzeneklerin sorgulanmasına, bir yandan sanatın diğer yandan sanat eseri ve sanatçının yeniden tanımlanmasına olanak sağlamıştır. Dikkat edilirse bu geçişin karşılık geldiği durum bir yandan da sanat teorisi açısından yansıtmacı ve anlatımcı kuramların yerini okur merkezli kuramlara bırakmış olmasıdır.

Örneğin dilin mülksüzleştirilmesi ya da metinlerarasılık gibi postyapısalcı argümanlar sanatçı ve sanat eserini yeniden tartışılır hale getirmiştir. Yapısalcılık kökenli dilbilimsel yaklaşımlar, post yapısalcılık açısından da hayata, kültüre ait öğelerin dil merkezli bir yorumla ele alınmasını getirmiştir ve günümüzde bu eğilim geçerliliğini sürdürmektedir.

Husserl, dilin anlamlandırma, tanımlama, açıklama ya da kodlama gibi özelliklerinin bir kapatma biçimi olarak ele alır. Bu kapatmayı ‘paranteze almak’ terimiyle karşılayan Husserl şeyler hakkında ki bilgi ve verileri bu paranteze alarak o şeyin özünün bilinebileceğini savunur. Bu anlamda öze ulaşmanın yolu parantez dışında kalanları yok saymaktır. Ancak bu durumda Parantez dışında kalan veriler bilgiler ötekileştirilmiş olur.

Paranteze alma işleminin ve merkez sayılan anlamın veya kavramın haricindeki her şeyi ötekileştirmenin temelinde dilin hakikati kendine mal etme arzusu vardır. Husserl’ci fenomenolojiye benzer olarak dil paranteze alma işlemiyle kendisindeki öze, hakikate ulaşmayı amaçlar. Dilin mülkiyeti de bu anlayıştan gelir (Tutucu, 2019, s 160-161).

Dilin bu anlamda hakikatin taşıyıcısı olarak diğer açıklama ya da anlam olasılıklarını dışarıda bırakmasını eleştiren Derrida dilin hakikati mülk edinmesini ‘Söz merkezcilik’ olarak tanımlar ve yapı bozum yöntemiyle dili mülksüzleştirmeyi öne sürer.¹⁴

Derrida, bizden belli başlı zihin alışkanlıklarımızı değiştirmemizi istiyor, metnin üstümüzdeki otoritesinin kalıcı bir otorite olmadığını tersine geçici bir otorite olduğunu söylüyor; çünkü her şeyde olduğu gibi metnin kökeni gerçekte onun sürülmesi gereken izidir (Sarup, 1995, s. 65).

Sarup’un, Derrida’nın yaklaşımını açıklarken andığı sürülmesi gereken izi sürecek olan izleyicidir. Burada izleyici merkezli çağdaş sanat kuramlarının da geriye dönük izini sürmüş oluyoruz. Ancak diğer bir nokta da yukarıdaki açıklamalarda geçen dil sözcüğü yerine sanat eseri sözcüğünü koyduğumuzda daha görünür hale gelecek olan, sanat eserinde gösterilen anlamın sürekli olarak, okuyucu, izleyici tarafından yeniden ve farklı biçimlerde sonsuzca çoğalacak olmasıdır. Öte yandan dilin ya da öylemin mülksüzleştirilmesi, sanat eserinin izleyici, yorumcu ya da bir başka sanatçı tarafından temellük edilmesi anlamına gelir.

Sanat eserinin tekilliğine ve sanatçının bir eseri gerçekleştiren anlam kurucusu olarak konumuna müdahale etme ya da bu konvansiyonel kurguya karşı olarak deyim yerindeyse onu yapı söküme uğratan temellük işleminin (ya da temellük sanatının) post yapısalcı yaklaşım açısından karşılığı, dildeki tahakkümün, tarihselliğin ve biricikliğin de yapı söküme uğratılabilir olduğu düşüncesinde görünürlük kazanır.

3.3. Temellük Sanatı Tartışmaları Başlangıç

Temellük sanatı bu adlandırmayla sanat tartışmalarına girmeden önce daha çok, çağdaş sanatta ‘alıntılar sorunu’ biçiminde tartışılan bir olgudur. Tartışmaya kaynaklık eden ve bir sorun olarak değerlendirilen yapı aslında postmodern sanatsal anlayışlar içinde alıntılamların (göndermelerin vb.) giderek yaygın biçimde bir sanat üretme yöntemine doğru evrilmiş olduğunun gösterilmesini, tespit edilmesini içeren ve konuyu

¹⁴ ‘Derrida Platon’dan bu yana varolan Batı felsefesinin metafizik anlayışını sorgular. Derrida’ya göre insanlar her zaman bir merkez arzularlar çünkü merkez güvende hissettirir ve varlığı güvence altına alır. Batı felsefesi merkez için birçok terim icad etmiştir: Varlık, öz, hakikat, biçim, Tanrı... Bu kavramlar yüzyıllar boyunca birbirlerinin yerine kullanılmıştır, fakat bir kavram vardır ki o her zaman merkezdeki yerini korur: Söz. Batı felsefesi İncil’den beri sözü üstün tutmuştur. ‘Önce söz vardı’. Derrida merkeze yönelik bu arzuya ve bu merkezin söze dayanmasına ‘söz merkezcilik’ der’ (M. Tutucu, 2019, s. 161).

bir sanatsal problem olarak ele alan tartışmalardır.

Birçok sanat yazarı olguyu artık genelleşmiş bir sanatsal üretim biçimi olarak teyid ederler. Sanat yazarları kuşkusuz aynı olguya farklı perspektiflerden bakıyor olsalar da vurgulanmak istenen sanatsal alıntıların belirli bir dönemde sanat tartışmalarına konu edildiğini öne sürüyor olmalarıdır.¹⁵

N. Bourriaud söz konusu olguyu Postproduction kavramıyla ele alarak aynı başlıklı kitabının giriş bölümünde şöyle açıklar:

“Doksanlı yılların başından beri gittikçe artan sayıdaki sanat işleri daha önce var olan çalışmalardan yola çıkılarak yaratılıyor; giderek daha fazla sanatçı başkaları tarafından yapılmış çalışmalarını ya da halihazırdaki kültürel ürünleri yorumluyor, yeniden üretiyor, yeniden sergiliyor ya da kullanıyor” (Bourriaud, 2003, s. 22).

İsabelle Graw’da yine aynı tarihsel döneme atfen olguyu şöyle serimleyerek başlar:

1980’lerden bu yana ‘sanatsal temellük ile dünyayla temel bir ilişkilene biçimi olarak ‘temellük’ arasında neredeyse hiçbir ayırım yapılmadı.... 1980’lerin sonlarına kadar sanatsal temellüğün nasıl gerçekleştiğiyle ilgilenen olmadı, fakat o tarihlerde artık ‘iyi’ temellük sanatı ve ‘kötü’sü arasında bir ayırım yapma ihtiyacı doğdu (Graw, 2018, s. 214).

F. Jameson, postmodernizmi geç kapitalist toplumların kültürel yansıması olarak ele aldığı kitabında postmodern süreçte Pastische olgusunu aynı bağlam üzerinden tartışır. Pastisch doğrudan temellük sanatını karşılayan bir uygulama biçimi değildir. Ancak temellük sanatının içinde kullanılan bir yöntem olarak daha çok bir sanat ürününün temellük edilmesinden çok dönem üsluplarının ya da görsel özelliklerinin taklit edilerek sanat üretme biçimi olması nedeniyle tartışmanın içinde olan önemli bir kavramdır. Pastische uygulamaları da bu anlamda temellük sanatıyla tarihsel anlamda çakışır.

Athur Danto’da günümüzde (*Sanatın Sonundan Sonra* 1997’de yayınlanmıştır) sanatçılar için müzelerin istedikleri gibi yararlanabilecekleri, kullanımlarına hazır bir kaynaklar toplamı olarak algılanıyor olmasından söz eder. Aslında temellük sanatının

¹⁵ Örneğin: Buna, ister montaj (Benjamin, Adorno), ister ‘alıntı’ (Payant), ister ‘kolaj’ (Ranciere) , ister ‘Karşı Temellük’ (Buchloh, Crimp) ister alegori (Buchloh, Owens), ister parodi (Buchloh, Hutcheon) diyelim... Sonuçta karşı karşıya kaldığımız şey aynıdır (Şarkdemir, 2019, S. 214).

giderek yaygınlaşan bir sanat üretim biçimi olduğunu ve bu basmakalıp anlayışın müzelerce de desteklenmiş olduğuna vurgu yapar:

Bu gün sanatçılar müzeleri ölü sanat yapıtlarıyla değil, capcanlı sanatsal seçeneklerle dolu yerler olarak görüyor. Müze kendini sürekli yeniden düzenlemeye açan bir alan, hatta, müzeyi bir savı önerecek ya da destekleyecek şekilde düzenlenmiş bir nesneler kolajının malzemeleri için bir depo olarak kullanan bir sanat biçimi de belirlemekte... Ama bu tarz günümüzde neredeyse basmakalıp hale gelmiş durumda: Sanatçıya müzeyi istediği gibi kullanma hakkı veriliyor; o da müzenin kaynakları arasından, kendi oluşturduğu bağlantılar dışında birbiriyle hiçbir tarihsel ya da formel bağlantısı bulunmayan nesneler seçip bir sergi düzenliyor (Danto, 2010, s. 27 – 28).

Yalçın Sadak, temellük sanatı ifadesinin Türkçe sanat yazında henüz yaygınlık kazanmadığı dönemde konuyu “çağdaş sanatta alıntılar sorunu bağlamıyla modern ve postmodern süreçteki önemlerini dikkate alarak tartışır” (Sadak, 1991, s. 27-36).

Baudrillard ise konuyu eleştirel bir yaklaşımla çağdaş sanatın içinde bulunduğu çıkmazı irdelemek üzere ele almaktadır.



Resim 6. Edouard Manet, Kırdaki Öğle Yemeği, 1862-63, Tuval Üzerine Yağlıboya, 58x48 cm.



Resim 7. Paul Cezanne, Kağıt Oynayanlar, 1890-95, 208x264 cm.



Resim 8. Russel Connor, Alakart Öğle Yemeği, 1986, 18x22 cm

Sanki bizden önceki her şeyin sonsuz retrospektifi düşmüş bahtımıza. Bu durum siyaset, tarih ve ahlak için olduğu kadar, sanat için de geçerli -onun da bu açıdan hiçbir ayrıcalığı yok. Resmin bütün hareketi gelecekte geri çekilip tamamen geçmişe kaymış durumda. Gönderme, simülasyon, temellük etme: Günümüz sanatı, uzak ya da yakın geçmişe, hatta bu güne ait tüm formları ve eserleri az çok oyuncu, az çok kitch bir yolla temellük etmeye başlamıştır. Russel Connor buna ‘modern sanatın kaçırılması’ diyor¹⁶ (Baudrillard, 2010, s. 27).

Elbette, bütün bu tekrar yapımların ve geri dönüşümlerin ironik olması amaçlanıyor, ama onların ironisi eprimiş bir kumaşın atkıları gibi, sadece şeylerin yanılısına kayından kaynaklanıyor - fosilleşmiş ironi. ‘Kırda Kahvaltı’daki çıplak kadını, Cezanne’ın ‘Kağıt Oynayan Adamlar’ının üstüne bindirerek göz kırpmak, olsa olsa bir reklamcılık şakasıdır; günümüzde reklamlara damgasını vuran mizah, ironi ve göz boyayan eleştiriler sanat dünyasını da istila etmiştir. Bu, insanın kendi kültürü karşısında duyduğu pişmanlığın ve hıncın ironisidir (Baudrillard, 2010, s. 27-28).

3.4 Temellük Sanatının İki Ana Aksı

Temellük sanatı olarak adlandırılan sanatsal uygulama biçimi (yöntemi) konuyla ilgili yazarların vurguladıkları gibi iki ana aks üzerinden gerçekleşmektedir.

Bu iki yönelim, sanat tarihinden ya da çağdaş sanat uygulamalarından, sanat ürünlerinin ve sanatsal stillerin temellük edilmesiyle, kitlesel medyaya ait söylem ve içeriklerin temellük edilmesi biçiminde iki farklı kulvarda görünürlik kazanmaktadır.

¹⁶ Temellük sanatçısı Connor’ın kullandığı alıntı yöntemi için K. Aktulum ‘ornatma’ terimini kullanmaktadır: ‘Alıntı, gönderge yanında ornatma (fr. substitution) kullanımıyla da iç içedir. Resimde alıntılanan bir yapıttan bir unsurun yerine başka bir unsur koyma durumunda ornatmadan söz edilir’ (Aktulum, 2016, s. 148).

1970’lerde sanatta metinselliğe dönüşle estetik pratik alanı genişler, resim ve heykelin disipliner sınırları yıkılır. Fakat bu fetişleşmiş biçimlerin yıkılması sürecinde, eskilerin yerini yavaş, yavaş yeniler alır. Postmodern sanatın iki ana versiyonu hem sanat tarihine hem de kitle kültürüne ait imgeleri fetiş, yani manipüle edilebilecek yüzlerce bağlantısız gösteren olarak görme eğilimindedir (Foster, 2009, s. 131).

Temellük sanatı tartışmalarında önemli yer tutan, ‘Pictures’ sergisinin küratörü Douglas Crimp’de temellük sanatında, stilin temellük edilmesi ile malzemenin temllük edilmesini kriter olarak ele almaktadır: ‘Crimp, basitçe stilin temellük edilmesiyle malzeme temellüğü arasında bir ayrım yapılmasını öneriyordu; ilki reddedilmeli, ikincisi ise kabul görmeliydi.’ (Graw, 2018).

Foster’da temellük sanatını ele alırken bir ayrıma gitmektedir. Ancak Foster bu ayrımı sanatçıların yönelimleri üzerinden yapar. ‘Birey sanatçı’ kültüne karşı çıkan ve orijinal, ‘biricik’ sanat yapıtı olgusunu dışlayan yeni kavramsal sanatçıların yönelimlerinin söz konusu iki aksta görüldüğünü belirten Foster;

Yeni kavramsalcular, Sherrie Levine, Mike Bidlo, Glenn Brown gibi sanat tarihinden veya Thomas Lawson, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Richard Prince gibi medya ve film dünyasından bire bir alıntılar yapmış, yaşadığımız dünyanın ‘görsel kültür’ünün şekillenme süreçlerini ve biçimlerini irdemişlerdir (Aktaran, Antmen, 2008, s. 277-278).

Sanatta temellük konusu genellikle geçmişe tarihlenen ve genel olarak daha çok bilinen, tanınan sanat ürünlerinin yeniden kullanımı, yorumlanması vb. biçiminde ele alınmış olmasına karşın, günümüzde çoğu yazar kitle kültürüne ait imgelerin, medya dilinin vb. de sanatsal anlamda yeniden kullanımlarını temellük sanatı içinde değerlendirmektedir.

Foster, hem sanat tarihine hem de kitle kültürüne ait imgelerin manipüle edilerek (fetişleştirerek) kullanımına dikkat çekmektedir (Foster, 2009, s. 131).

Temellük sanatının üçüncü aksı olarak kabul edilebilecek olan yaklaşım biçimi, internet ortamında bilgi paylaşımlarının deneyimlenmesi bağlamında görünürlük kazanan her türden biginin - ya da verinin, paylaşımın vb.temellük edilerek yeni bir bağlam içerisinde sanatsal bir etkinlik olarak kullanımıdır. Ör. Richard Prince’in, ‘Yeni Portreler’ sergisi ya da Damniel Garcia Andoser’in ‘Post Kapital Arşiv’ çalışmasından söz edilebilir.



Resim 9. Richard Pirince, Yeni Portreler, 2014

Prince'in 'Yeni Portreler' adını verdiği çalışmalarında instagram kullanıcılarının paylaştığı çoğu selfie görüntüler olan fotoğraflarını altlarına kendince yorumlar yazarak baskısı alınan görsellerden oluşmaktadır. Bu çalışmalarla ilgili tartışmalar, çoğunlukla instagram kullanıcılarının kişisel verilerinin sahiplenilerek kullanılmasına yönelik etik tartışmalar ve fotoğrafları kullanılan kişilerin telif haklarının olup, olmadığı yönündeki hukuksal tartışmalar boyutunda giderek medyatik bir tartışmaya dönüşmüştür.

Munro (2015), Artnet sitesindeki yazısında Nate Harrison'un hem yeni portrelere konu olan instagram kullanıcılarının kişisel haklarını nasıl talep edebileceklerini hem de aslında sözkonusu sosyal medyanın da sanatçıya dava açabileceğini ifade eden açıklamalarına yer vermektedir. Ayrıca sosyal medyanın, kitleleriyle yoldaşlık numarası yaparken sadece yüzde birlik bir kesim için kültürel ve ekonomik sermayeye eklemlenen ve onu nasıl yeniden üreten bir konumda olduklarını sorgulamaktadır.

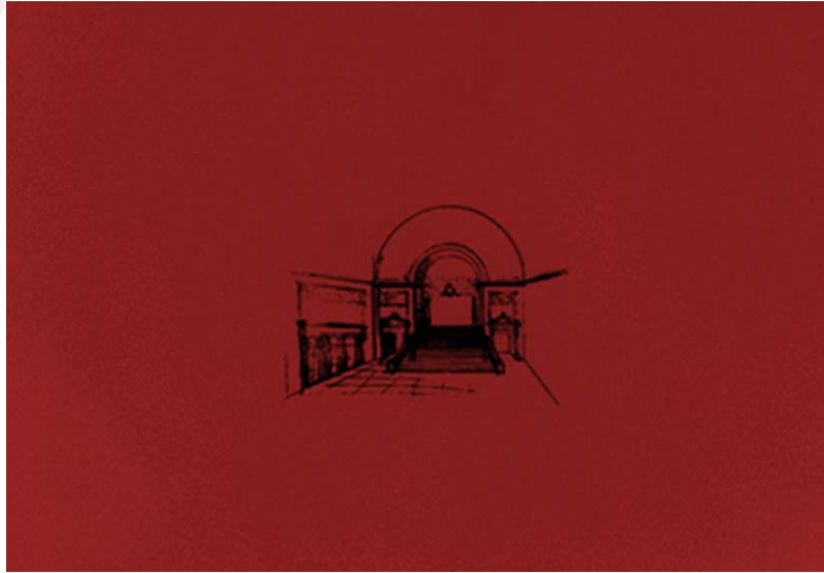
3.5. Temellük Sanatının Başlangıcı: Uygulamalar

1970’li ve 80’li yıllarda birçok sanatçı Roland Barthes, Julia Cristeva ve Michel Foucault’un düşüncelerinden etkilenerek imajlarla ilgili politikaları sorgulayan çalışmalar ürettiler.

Douglas Crimp’in 1977’de ‘Artist Space’ galerisinde küratörlüğünü yaptığı ‘Pictures’ başlıklı sergisi ‘temellük sanatı’ kavramını çağdaş sanat tartışmalarına taşıyan sergi olarak anılmaktadır. Crimp’in sergisinde, Troy Brauntouch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo ve Philip Smith gibi günümüzde temellük sanatını değerlendirirken referans alabileceğimiz sanatçıların çalışmaları sergilendi. Sanat tarihsel açıdan önemli bu sergiye katılan sanatçılar galerinin adıyla bağlantılı biçimde ‘Pictures Grubu’ olarak anıldılar.

Sergide, Robert Longo, Alman Sinema Yönetmeni Reiner Werner Fassbinder’in ‘American Soldier’ adlı filminde arkadan vurulan bir adamın gazetede gösterilen fotoğrafını kullanarak bir çalışma yapmıştır.

Troy Brauntouch Hitler’e ait üç çalışmayı kan kırmızı bir fon üzerine yansıtarak sergiler.



Resim 10. Troy Brauntouch, 1977, Triptik, Karışık teknik (ortadaki resim)



Resim 11. Troy Brauntuch, 1977, Triptik, Karışık teknik

Jack Goldstein, MGM film şirketine ait kükreyen aslan görselini bir döngü (loop) olarak kullanır.¹⁷



Resim 12. Jack Goldstein, 1977

Cindy Sherman ise Hollywood filmlerinde kadınların olduğu sahnelerden seçtiği görüntüleri yeniden kurgular. Bu çalışmalarda Sherman kendisini kadın karakterin (sanatçının) yerine koyarak görüntüyü fotoğraf olarak yeniden oluşturur.

¹⁷ Loobbing, (loblamak): Genellikle video işlerinde kullanılan görüntü ya da görüntülerin sürekli olarak tekrarlanması işlemi.

Temellük sanatı ile feminist sanat arasındaki bağlantıyı vurgulamak üzere çoğu yazar açısından Shermann'ın çalışmaları önemli bir referans kaynağını oluşturmaktadır.

Crimp'in 'Pictures' sergisinin ardından Newyork'da, Metro Pictures Gallery, Richard Prince'in 1981'de ve Cindy Sherman'ın 1983'de kişisel sergilerini gerçekleştirmiştir. Bu nedenle pictures sergisi katılımcı sanatçıları 'Pictures Grubu' ve hem aynı gruptan hem de aynı bağlama yerleşen diğer sanatçıların da sergilendiği galerinin adıyla da anılarak 'Metro Pictures Grubu' olarak adlandırılmaktadır.

Douglas Crimp, genel anlamda ya da küratör olarak sergilediği çalışmalar için ve diğer yazılarında 'Temellük' kavramını kullanmamıştır. Ancak, October Dergisi'nin 1979 İlkbahar sayısı için yeniden revize ettiği yazısında, sergisinde yer alan ve başka benzer uygulamalar için; 'Bunlar, uydurulmuş görüntüler değildir. Bunlar 'bulunmuş görüntüler'¹⁸ dir, der (Aktaran, Akıncı, 2011, s. 120).



Resim 13. Douglas Crimp, Pictures, Artists Space, New York' tan enstalasyon görünümü, 24 Eylül - 29 Ekim 1977

¹⁸ Burada vurgulanması gereken, bulunmuş görüntü adlandırmasının kitle kültürüne ait her hangi bir görüntü ile sanat eseri olarak bir görüntü arasındaki farkın kaldırılmasına ya da farksızlığının, eşdeğerliliğinin gösterilmesine yönelik girişimdir. Yoksa sanatçılar elbette her türden görüntüyü, objeyi, konuyu vb. sanatının konusu, çıkış noktası vb. yapabilirler ve sanat tarihi bu tür imgelerin, görüntülerin vb sanatsal anlamda kullanımına tanıklık etmektedir.

Crimp'in kullandığı 'Bulunmuş görüntü' kavramı temellük sanatı içinde hazır yapım (Ready Made) kavramının dönüşen bir çeşitlemesini vurgulaması bakımından önemli bir kavramdır. Bourriaud da kavramı benzer biçimde ele alır ve sanatsal anlamda her türden alıntı ya da göndermeleri vb. postproduction- uygulamalarında sanatçının kültüre ait herhangi bir öğeyi temellük etmesi olarak değerlendirir.

N. Bourriaud, Douglas Gordon ile söyleşisinde; 'Artık gündelik nesnelerden değil, kültürümüzün bir parçası olan nesnelerden hazır yapımlar üretiyoruz der (Aktaran, Akıncı, 2011, s. 123).

Hazır yapım nesnenin sanatsal anlamda kullanılmasının ardından 'bulunmuş görüntü' kavramı, kültürel yapıya ait herhangi bir ögenin (isterse sanatsal bir ürünün tamamı ya da bir parçası olsun) sanatsal bir üretim biçimi olarak, herhangi bir nesne olarak ele alınmasını geçerli kılacak argümanın oluşması sürecinde önemli bir geçişi oluşturmaktadır. Bu durum, günümüzde sanat eseri kavramının, sanat nesnesi kavramına doğru evrilen yapısının hangi süreçlerde oluştuğunu da göstermektedir. Bu nedenle aynı durum sanatta müelliflik konusunu da tartışmaya açan bir girişimdir.

Ready Made, konvansiyonel sanatsal ortama, medium'a özgü olmayan bir nesnenin ya da teknik bir uygulama biçiminin o sanat türüne, örn resim, heykele içkin olmayan özelliklerle, bu anlamda türe özgü karakteristiği bozan, tahrif eden bir uygulama özelliği olarak girişi konvansiyonel sanatın kendine özgü yapısını bozan bir anlayışla ortaya konmuştur. Temellük sanatı açısından bakıldığında durum farklıdır. Sanat eseri ile herhangi bir kullanım nesnesinin, hatta bir görüntü ya da başka bir sanat yapısının mecralarının ortadan kalktığı ya da bunun dikkate alınmadığı bir, yeniden üretim olarak sanat anlayışına karşılık gelir. Burada özellikle vurgulanmasında yarar olan şey sanat nesnesi kavramından önce, sanatçının bir bilgi nesnesi olarak sanat üretmek üzere yöneldiği, yani sanatının nesnesi yaptığı şeyin, sanat tarihsel süreci dikkate alarak örneğin, rönesanstan sonra doğasal gerçekliği ele alan, onu araştırmaya, sorgulamaya yönelik bir girişimi olarak gerçekliğin (burada dış gerçekliğin, doğanın) ne olduğu hakkında, onun nasıl bilinebileceği ya da nasıl temsil edilebileceği hakkında sorulan sorulara yanıt arama çabası söz konusudur.

Giderek, insanın duygularıyla (kişiselleştirilmiş insani doğası) varlığı ve toplumsal ilişkiler içindeki konumuna yönelik arayışlar (romantizm, ekspresyonizm, gerçekçilik, toplumcu gerçekçilik) ve karşıt bir yaklaşım olarak, sanatın kendi

mediumuna (ortamına -kendine) yönelik bir arayış içinde kalarak, türü saflaştırıcı arayışlar, (örn, soyut ekspresyonizm, minimalizm vb.) dikkate alındığında giderek, doğasal ya da toplumsal gerçekliğin ya da sanatın kendine yönelik arayışlarının yerini alan, kültürü bir doğasal nesne gibi kabul eden, kültürün alanına zaten katılmış olan ‘herhangi bir şey’i (sanat eserleri ya da medya görselleri vb.) sanatın nesnesi, onun baktığı ve anlamak istediği ya da yorumladığı vb. şey (yöneldiği nesne) olarak, sanat ya da kültürel birikimleri, sanatın nesnesi haline getirmiş olan sanatsal tutumlarla karşı karşıyayız.

Bu bağlamda, Crimp’in kullandığı argüman olarak ‘bulunmuş nesne’ ya da Bourriaud’un ifadesiyle kültürümüzün parçası olan sanatsal nesneler de, sanatın nesnesi -konusu- konumunda ele alınmaktadır.

Bu açıdan bakılacak olunursa readymade’in de bir anlamda bulunmuş nesne olduğu söylenebilir. Ancak her iki kavramın yerleştiği bağlam dikkate alındığında readymade’in kullanımı açısından örneğin Duchamp’ın pisuvarında kültüre ait olan ama sanata içkin olmayan bir nesnenin sanat alanına yerleştirilmesi bağlamı sözkonusudur. Bulunmuş nesne kavramı ise baştan kültürel alana içkin olan herhangi bir şeyin zaten sanat olarak kullanılabileceğini öngörerek medyuma dayalı konvansiyonel sanatın dayandığı argümanlara eleştirel bir yaklaşım değil, zaten genişleyen mecrasıyla sanatın doğal olarak (normal olarak) kullanımına sunulmuş her türden ögeyi kullanması biçiminde karşımıza çıkmaktadır.

Burada özellikle fotoğraflardan yararlanarak yaptığı çalışmalar dikkate alındığında Gerard Richter çoğu yazar tarafından temellük sanatçısı olarak ele alınmaktadır. Richter’ in çalışmalarında kullandığı fotoğraflar, bulunmuş nesne ya da bulunmuş görüntü olarak ele alınmakla birlikte, bu görüntülerde gösterilen, temsil edilen içerikten çok, bir nesne olarak fotoğrafa yönelimine vurgu yapılmaktadır.

Bu farklılığı tartışmak isteyen Mehmet Yılmaz, Gerard Richter’in çalışmalarını değerlendirirken, onun fotoğraflara bakarak yaptığı resimlerin, fotoğrafların gösterdiği dünya hakkında değil, bizzat fotoğrafik imgelerin kendileri hakkında olduğuna dikkat çekmektedir. Richter’in, ‘kızını model olarak kullandığı’ (Mullins, 2006, s. 8-9) 1988 tarihli ‘Betty’ adlı çalışmasına odaklanır.

...Yani Richter, fotoğraftaki nesneleri değil de fotoğrafın kendisini resmetmektedir. Yine yaptığı soyut resimler de tıpkı fotoğraflar gibi, artık birer görsel gerçeklik olarak kendini kabul ettiren soyut resimlerin yorumlarıdır ki bu konu, aslında felsefidir. Şunu

demek istiyorum: Sanatçıların karşısına oturttuğu canlı modele kendi kurduğu bir düzenleme ya da herhangi bir şeye bakarak resimler yaptıkları hepimizin malumudur. Sanatçıya model olan bu şeylerin hepsi de sanatçının dışında olup, o düşünse de düşünmese de vardılar. Bu bakış açısından, şu karşımda gördüğüm ‘adam resmi / fotoğrafı / heykeli’ ya da bir ‘soyut resim’ arasında temel bir fark yoktur; zira hiçbirinin yaratıcısı ben değilim, hepsi de benim zihnimin dışındaki nesnel varlıklardır. Richter’in çıkış noktası budur işte.’ (Yılmaz, 2005, s. 351).

Burada Richter’in tutumu sanata konu olan şeyler ve onların temsili açısından temellük sanatının bir örneği olmadığına gösterilmesidir. Richter ‘bulunmuş görüntü’ kavramının içeriğine yakın bir izlekle hareket etmektedir ancak bu bir sahiplenmeden çok fark etme eylemiyle daha yakın bir teması göstermektedir.

Crimp’in 1977’deki Pictures sergisinden sonra daha görünür hale gelen temellük sanatının giderek yaygınlık kazanması, (foundobject) bulunmuş nesne adlandırmasının da çağdaş sanat uygulamalarında, sergilerde kavramsal bir çerçeve olarak, çağdaş sanat üretimlerinin odaklandığı bir yapıya dönüşmüştür.

3.6. Temellük Sanatı Olarak: Yeni Kavramsalcılık, Yeni-Pop, Neo-Geo ve Meta-Heykel

1980’li yıllarda resimde neo ekspresyonizmin etkisi devam ederken eş zamanlı olarak farklı mecraları kullanarak işler üreten kimi sanatçıların çalışmalarını adlandırmak üzere yeni kavramsalcılık terimi kullanılmıştır. Yeni kavramsalcı sanatçılar Antmen’e (2008 s.119-120) göre; “...sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan, özünde belli güç ilişkilerinin şekillendirdiği toplumsal kodları irdeleyen” sanatçılardır.

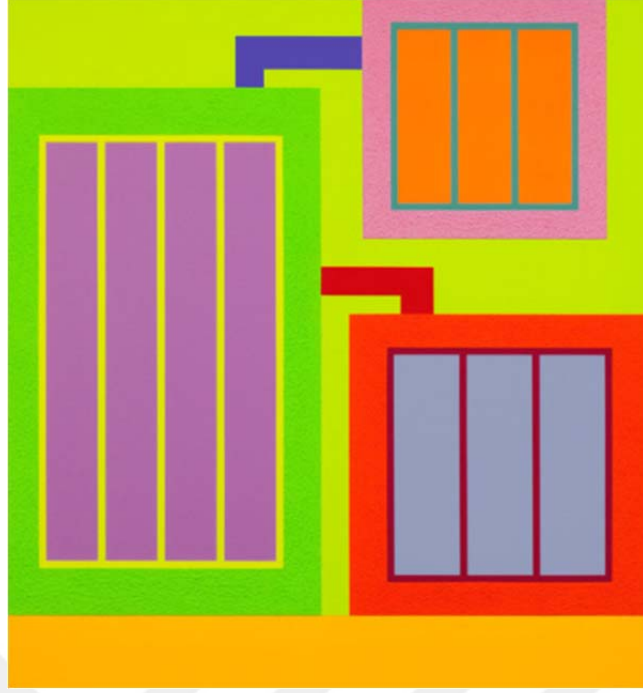
Yeni kavramsalcı sanatçılar aynı zamanda sanat yapıtının orijinallğine ve sanatçı kültürünün tartışılmasına yönelik girişimleri açısından yapıbozumcu bir anlayışı da benimsemişlerdir. Bu açıdan yapıbozumculuğun modernizmin biçimci sanat anlayışına ve pürist estetiğine karşı gelişen bir hareket olduğunu söyleyen (Şahiner 2008,s 119 -120) Sherie Levine’in sanatını incelediği yazısında “Feminist sanatçılar, erkek egemen kültürün dayattığı estetik değerleri, sanatsal kriterleri ve tarihsel uygulamaları ciddi biçimde sorgulamaya koyulduklarını belirtir.

Temellük sanatının ayırdedici özellikleri olarak, sanat eserinin orijinalliği, biricikliği kavramına karşı bu girişim aynı zamanda yaratıcı sanatçı kavramını da eleştirmektedirler. Adı geçen sanatçıların sanat tarihine yönelik tutumlarında modern sanata içkin olduğu düşünülen erkek egemen karakteristik yapıya karşı bir yaklaşımdır. Şahmaran Can'a göre de gerek sanat eserinin tarihsel nosyonuna gerekse deha sanatçı kültü ne karşı oluşu bakımından; "Temellük (appropriation), tavır olarak feminist bir yaklaşımdır" (Şahmaran Can, 2018, s. 272).

Sherie Levine, Mike Bidlo ve Glenn Brown gibi sanatçılar sanat tarihinden ya da yakın dönem sanat eserlerinden alıntılar yapan sanatçılardır. Cindy Sherman, Barbara Cruger, Richard Prince gibi sanatçılar da medya ve film dünyasından alıntılar yapmaktadırlar.

Temellük sanatının bir başka uygulama alanı Neo-Geo olarak adlandırılan sanatsal yönelimde gözlemlenebilir. Temellük sanatı içerisinde anıla gelen ve çalışmaları Neo-Geo olarak adlandırılan, Peter Halley, Jeff Koons, Heim Steinbach, Ross Bleckner gibi sanatçıların geometrik-soyut resimleri Foster , (2009) göre; Frank Stella, Robert Ryman ya da Brice Marden'in analitik soyut resimlerini akla getirmektedir. 'Yeni geometri' ve 'simulasyonizm' olarak iki farklı açılımı olan yeni bir resim anlayışı, 1980'lerin ortasında, dönemin manik pazarlama anlayışlarıyla bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır.

Foster (2009), Peter Halley ve Ashley Bickerton gibi sanatçılarla anılan çalışmaların kendi soyut geleneklerine mesafeli bir duruşları olmasına karşın aslında sanatçıların bu geleneği (sanat tarihsel yapıtları C.D.) kendilerine malederek bir hazır-yapım mağazası gibi davrandıklarını ve görünüşte olmasa bile stratejik olarak bu yaklaşımın soyut sanattan çok temellük sanatına yakın olduğunu ifade etmektedir.



Resim 14. Peter Halley, 2018, Tuval Üzerine Roll-e-tex akrilik, Day-Glo Akrilik, 188x175 cm.

Neo-Geo akımının önemli temsilcilerinden olan Peter Halley'in resimleri 1950'li, 60'lı yıllarda Amerika'da üretilen sanat içinde özellikle geometrik, soyut formları kullanan sanatçıların çalışmalarına yakın görünebilir. Ancak Halley'in resimleri içeriğin özellikle ön plana çıkarıldığı resimler olmak bakımından farklılığını ortaya koymaktadır. Sanatçı bir anlamda kendinden önceki soyut sanata, çalışmalarının içeriksel boyutundaki vurguyla karşılık veriyor.

1997'de Galeri Baraz'ın konuğu olarak İstanbul'a gelen sanatçıyla Ahu Antmen'in yaptığı söyleşide Halley, Antmen'in, "Siz öncelikle 1980'li yıllarda yeni bir geometrik tarzın öncülüğünü yapan 'Neo-Geo' akımı içinde, geçmişi sorgulayan yenilikçi ressamlardan biri olarak şöhret yaptınız... 80'li yılların sanatı gerçekte ne kadar yenilikçiydi" (Antmen, 1997, s. 11) sorusuna şöyle yanıt vermektedir:

80'lerin sanatı her ne kadar başka akımlar üzerine temelleniyor ya da başka akımlardan alıntılar yapıyor da olsa, bence gerçekten yenilikçi bir sanattı. Yapısalcılık sonrası düşüncelerden etkilenen ve yapıtlarında bu düşünceleri süzen, söz gelimi Cindy Sherman, Barbara Kruger gibi sanatçıların elde ettikleri başarı bence pop art kadar önemliydi (Antmen, 1997, s. 11).

Burada sanatçı Halley’de yazar Foster’in vurguladığı gibi neo-geo akımını soyut sanatın bir versiyonu ya da devamı olmaktan çok, kendisini önceki kimi akımlarla temellendirmekte ve alıntılarla söz konusu sanatsal üretimleri temellük ettiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda neo-geo aslında öncelikli olarak bir sanatsal temellük girişimi olarak onaylanmış olmaktadır. Bu duruma ek olarak, eş zamanlı biçimde hem feminist sanatın temellük sanatını öne çıkaran girişimleri hem de yeni kavramsal sanatın temellük sanatına aidiyeti daha görünür hale gelmektedir.

Antmen’in sonraki sorusu ise tartışmayı daha açık hale getirmeye yöneliktir:

Sizin resimlerinizi soyut çalışan öteki sanatçılardan ayıran, kuramsal bir çerçeve içinde ‘içeriği’ ön plana çıkarmanızdı. Soyut geometrik tuvalerinizin gerçekte birer hapisane hücresi gibi algılanabileceğini, etrafımızı saran ‘sosyal çerçevelere’ görsel bir yorum sunduğunuzu öne sürdünüz... Resminizin, içerikten yoksunlaştırıldığı anda anlamını yitirdiği eleştirilerine ne diyorsunuz? (Antmen, 1997, s. 11).

Antmen’in bu sorusu aslında Halley’in resimlerinin temellük sanatı bağlamından koparıldığında geç kalmış bir tekrar niteliği kazanacağı olgusuna dikkat çeken eleştirilerden de kaynaklanmaktadır. Çünkü sanatçı, 80’li yıllarda bu işe başladığında, yapmak istediğinin, “...hala formal kaygılarla resim yapan sanatçıların yaptıklarının tam tersini yapmak” olduğunu belirtmektedir. Halley’in, satır aralarında dikkat çektiği nokta büyük olasılıkla, ‘tam tersini yapmak’ derken, özgünlük ve ifade kavramlarını ön plana çıkaran soyut dışavurumcu sanatı ve estetik- ya da yüksek- modernizmi kastetmektedir.

Foster bu durumu, “...neo-geo sanatçıları soyutlamayı eleştirel olarak geri kazanmak için değil kinik bir biçimde artırmak için tekrarlar” (Foster, 2009 s. 133) biçiminde değerlendirmektedir. Bu duruma açıklık getirmek üzere Antmen sanatçının resimlerini temellük sanatının bir alanı olarak ‘simülasyon resmi’ bağlamı açısından da değerlendirmesini istemektedir:

“Günümüzde sanat belki de en çok, bir ‘gerçeğin’ olmayışını ortaya koymaya çalışıyor hala...” sözde sorusuna,

Bence sanat, gerçek olanı değil, gerçek olmayanı ortaya koyuyor. Son yıllarda gözlemlediğim bir olgu var. Tanrı ve tanrıçaların hakim olduğu ve gerçeğin, mantıkla, akılla değil, resimler, imgeler ve öyküler gibi simgesel olgularla ölçülür olmaya

başladı... Tıpkı, modern öncesi dünyada olduğu gibi (Antmen, 1997, s. 11) diye yanıtlamaktadır.

Foster argümanlarında ‘Yeni Kavramsalılık’ terimini tercih etmez. Hem Neo-Geo (Simulasyoncular) hem de Neo-Pop sanatı temellük sanatı içinde ele almaktadır. Kurduğu şema açısından temellük sanatı; Neo-Geo, Neo-Pop ve meta heykel olmak üzere üç farklı yönelim olarak farklılaştırılmaktadır. Bu nedenle çoğu yazarın yeni kavramsalılık içinde tanımlamış oldukları Cindy Sherman, Richard Prince ya da Barbara Ess gibi sanatçıları temellük sanatının simülasyona yönelmiş yeni pop bir versiyonunu ürettiklerini belirtir (Foster, 2009).

Foster, hem Pop Art’ın hem de Neo-Pop Art’ın, temellük sanatı açısından iki farklı biçimde değerlendirilebileceğini öne sürer. Her ikisinin de betimlemeye geri dönüş olmadığını, bu anlamda Pop Art’ın soyut dışavurumculuktan sonra betimlemeye bir geri dönüş olarak değil, göndergelerine olan benzerlikleri tartışması bir yana, özgünleriyle bile bağlantılarını değersizleştiren imgelerin seri üretiminin, simülasyona yönelimi olarak ele alınabileceğini belirtir.

Gilles Deleuze’ün simulakrum ve kopyayı iki biçimde birbirinden ayırdığına dikkat çeker; “Kopya ‘doğuştan benzerken’, simulakrumun buna ihtiyacı yoktur; kopya modelini özgün hale getirirken, simulakrum ‘kopya ve model düşüncesini sorgular’” (Deleuze, akt: Foster, 2009, s. 136, 137).

Bu belirlemeyle Foster, simulakrum un 1960’larda ortaya çıkmış olduğunu ancak orada ‘geri yansımali’ olarak kullanılmadığını söyler.

Bu yansımahlık için, Cindy Sherman, Richard Prince, Barbara Ess gibi sanatçıların 1970’lerin sonunda ve 1980’lerin başında ortaya çıkan Neo-Pop temellük sanatını beklemek gerekir. Temellük sanatının bu Neo-Pop versiyonunda betimlemeye geri dönüşten çok simülasyona yönelerek betimlemenin altüst oluşunu gösterir (Foster, 2009, s. 137).

Simulasyon resmiyle eş zamanlı olarak Jeff Koons ve Heim Steinbach gibi sanatçılarla bağdaştırılan bir heykel türü ortaya çıkar. Meta heykel denilen bu tür, temellük sanatının içinde gelişir ve kendi geleneği olan hazır-yapıtı ironik bir mesafede durur (Foster, 2009, s. 140).

Temellük sanatının bir başka versiyonu olan meta-heykel Foster’a göre; simülasyon resminde soyutlamanın bir hazır-yapıtı gibi ele alınmasına koşut biçimde, meta-heykel üretimleri de hazır-yapıtı’a bir soyutlama gibi davranır. Böylece simülasyon

resmi nasıl sanatı tasarım ve *kitch*'e indirgemişse, meta- heykel de sanatın yerine tasarım ve *kitch* i yerleştirmiş olur. Fosterhem Koons'da hem de Steinbach'da hazır yapıtın temellük edilmesi konusunu sanatçıların yönelimlerdeki farklılıklar açısından da ayrıntılandırarak incelemektedir. Burada olguyu yalnızca Koons örneği üzerinden ele alacağız.

Foster, Jeff Koons'un 1981 tarihli Shelton marka ıslak, kuru temizleme özellikleri olan iki halı süpürgesini, pleksiglas camekan içinde sözde tarihsel bir kalıntıymış gibi müze objesine dönüştürerek sergilediği çalışmasını kullanım ve değişim değeri açısından ele alarak tartışır ve temellük sanatı olmak bakımından hazır yapıt kullanımının burada Duchamp'ın girişiminin tersine çevrildiğinden söz eder.

Her ne kadar anarşist bir yaklaşım olsa da Duchamp'ın hazır yapıtlarının çoğu, kullanım değeri olan nesnelerin estetik veya değişim/ sergi değeri olan nesnelerin yerine geçebileceğini gösterir (Foster, 2009, s. 142-143).

Buna karşın, Koons ve Steinbach'ın hazır yapıtları bunun tam tersini yapmaktadır. Hazır yapıt, Koons'un sunumunda, kullanım değeri olan bir nesnenin sanat nesnesi olarak da sunulmasını aşar ve sergileme ve sunum olarak da nesnenin değişim değerini doğrudan belirleyen marka özelliği açısından onu fetişleştirerek gösterir. Bu anlamda sergilenen hazır yapıt kullanım ve değişim değerlerinden daha çok birer marka olmak bakımından aurasıyla ortaya konmuş olur. Bu çalışmalar izleyiciye bir hazır yapıtın sanat olarak sunulabileceğini (Duchamp) göstermenin ötesine geçerek, halı süpürgesini değil Shelton'u basketbol ayakkabısını değil Air Jordan'ı göstermektedir. Bu gösteren fetişizmi aynı zamanda izleyicinin sanatı algılayış biçimini de yönetmektedir. Foster asıl vurguyu şöyle yapar: "Gıptayla bakıp tükettiğimiz, yaptıkları eserlerden çok Koons ve Steinbach'tır." (Foster, 2009, s. 143). Foster'ın bu son vurgusu aslında temellük sanatının sanatçı kültüne karşı tutumu dikkate alındığında bir çelişki gibi durmaktadır.

Meta heykeli temellük sanatı bağlamına yerleştiren olgu, seri üretim olarak üretilmiş metaların bağlamından (kullanım değeri) çıkarılarak, bir soyutlamaya (göstergeye) dönüştürülmüş olmasıdır. Sanatçı burada bu soyutlama ögesini temellük etmekte, metaların auralarını kendi sanat formuna yerleştirmektedir.

3.7. Temellük Sanatı, Feminist Sanat ve Yeni Kavramsalcılık

Araştırma kapsamında ele alınan temellük sanatı ve çağdaş sanatta göndermeler olgusu tartışmasına eklenen konulardan birisi de feminist sanattır. Bu anlamda feminist sanat da tartışmaya yön veren önemli bileşkelerden birini oluşturmaktadır.

Feminist Sanat ifadesi her ne kadar tartışmalı bir adlandırma olsa da sanatsal literatürde yaygınlık kazanmış bir adlandırmadır.

1960'lardan itibaren ABD'de bir grup feminist sanatçı, sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni, kadının sanatta, sanat tarihinde, sanat kuramlarında yeterince ve doğru temsil edilmemesine, hatta çoğu zaman tümüyle dışlanmasına karşı bir mücadele başlattılar. Bu mücadelenin bilincinde ve tarafında olan bütün sanatçıların üretimlerini Feminist Sanat başlığı altında değerlendirmek mümkündür (Antmen, 2008, s. 239).

İlk kuşak feminist sanatçılar olarak kabul edilen, Carolee Schneemann (1939-2019), Monica Sjoo (1938-2005), Judy Chicago (1939-..) gibi sanatçılar genellikle, "Kadın bedenine ve temsillerine, kadınların doğurganlığına ve ana tanrıça kültüne odaklanan, kadın bedeninin biyolojik özelliklerini imgeselleştiren ve vajinal imgelerden oluşan bir ikonografiye yönelen ..." (Antmen, 2008, s. 242) sanatçılardır.

Burada feminist sanatçıların daha çok kimlik politikaları üzerinden bir söylem geliştirmeyi hedefledikleri görülmektedir. 1960'ların ve 70'lerin politik iklimi içerisinde ırk ve cinsiyet ayrımcılığına yönelik tepkilerin yoğunluk kazanmış olması da bu söylemle tarihsel olarak çakışmaktadır. Bu bağlamda, Linda Nochlin'in konuyla ilgili önemli tartışmaları gündeme getiren 1971 tarihli 'Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?' başlıklı makalesinden söz edilebilir. Aynı tarihsel aralıkta ABD'de hem sanatsal hem de politik anlamda kadın haklarına yönelik bir dizi oluşum söz konusudur. 1970'lerde, Sanat Emekçileri Koalisyonu içinde kurulan Devrimci Kadın Sanatçılar Birliği, galeriler ve piyasada yer bulamayan sanatçıların işlerini sergilemek üzere kurulan 'Kadın Evi' ve 'Kadın Mekanı' gibi oluşumların etkilerinden söz edilebilir.

Ancak, feminist sanat açısından ikinci kuşak olarak kabul edilen sanatçıların sanatsal yönelimleri farklıdır. Cindy Sherman (1954-..), Sherrie Levine (1947-..), Barbara Kruger (1945-..) gibi sanatçılar, doğrudan cins ayrımcılığı, kadın, erkek eşitsizliği ya da kadın bedenine odaklı bir söylemin dışına çıkarak modernizme içkin olan orijinal biricik yapıt eleştirisi, buna bağlı olarak toplumsal, politik eleştirel tutumla metinler arasılık ve yapı söküm gibi konulara yönelmişlerdir.

Sanatın genel anlamda genişleyen mecrası içinde feminist sanatçılar da genellikle modernizme özgü -olduğu varsayılan- resim ya da heykel alanında iş üretmekten çok, ağırlıklı olarak performans sanatı biçiminde gerçekleştirdikleri işlerini giderek sanatın farklı uygulama alanlarına doğru taşımışlardır. David Hopkins bu süreçteki önemli katkının October dergisi yazarlarınca sağlandığına vurgu yapmaktadır.¹⁹

1980’li yılların başı itibarıyla Craig Owens ve Hal Foster gibi eleştirmenler October dergisine yönelmişlerdi ve ‘yeni resim’ gibi ‘postmodern’ alametler sergilemekten ziyade stratejik açıdan Dekonstrüktif bir sanatı savunuyorlardı.’ (Hopkins, 2018, s. 193).

Duchamp ‘dizinsel’ simgeleri yeğlediği için resimselliğe dair her tür işaretin fetişleştirilmesine muhalefet bakımından tarihsel mihenk taşı temsil eder hale gelmişti. Böylece fotoğraf resmin karşısı olmak hususunda 1950’li yılların tamamı ve 1960’lı yılların başı için hazır yapıt ne ise 1980’li yıllarda o haline geldi (Hopkins, 2018, s. 237- 238).

Burada araştırma açısından önemli olan nokta, deha olarak sanatçı ya da eser olarak sanat ürünü kavramlarına, yazarın ölümü ve metinler arasılık bağlamında biricik sanatçı biricik sanat yapıtı kavramlarına eleştirel yaklaşan sanatçıların tutumudur.

Yeni kavramsal sanatçıların bu yaklaşımları iki ana aks üzerinde yönelmektedir. Bunlar Cherrie Levine, Mike Bidlo ve Glenn Brown’un, sanat tarihine yönelik, Thomas Lawson, Richard Prince, Cindy Sherman ve Barbara Kruger’in medya ya da film dünyasından göstergelere yönelik göndermeler, deyim yerindeyse kendi sanatsal üretimleri için yaptıkları temellük sanatı odaklı yaklaşımlarıdır.

Temellük sanatı tartışmalarının yaygınlık kazanması sürecinde en çok değinilen sanatçı kuşkusuz Sherrie Levine’dir. Levine’in 1981’de Edward Weston, Walker Evans, ve Andreas Feininger gibi fotoğraf sanatçılarının işlerini yeniden fotoğraflayarak ürettiği çalışmalar, birer kendine maletme örneği olarak Temellük sanatının tipik örneğini oluşturmuştur. Ancak Levine’in özellikle yukarıda adı geçen erkek fotoğraf

¹⁹ Rosalind Kraus ve Annette Michelson’un girişimleriyle 1976’da kurulan October (ekim) dergisi, adını, Sovyet avangard sanatının etkin gücüne ve ekim devrimine bir gönderme olarak almıştır. October dergisi yazarları günümüz sanatı tartışmalarına, geliştirdikleri argüman ve analizleriyle etki etmişlerdir.

sanatçıların işlerini yeniden fotoğraflaması birbiriyle bağlantılı bir dizi tartışmanın da hem zeminini hem de örneğini oluşturmaktadır.

Levine'nin bu kopya serisi açıkça modernizm- orijinallik ideallerinin ve hatta eril estetiğin kuyusunu kazmıştır. Sanatçının geleneksel sanatsal değer standartlarını çökertmesinde sadece bu fotoğraf reproduksiyonunun değil aynı zamanda bir kadın sanatçı olarak geçmiş dönem erkek sanatçıların sanatsal işlerini kopyalamış olmasının da katkısı olmuştur (Arnason ve Prather, Akt: Şenel, 2015, s. 159).

Levine'nin, 'kopya serisi', orijinal sanat yapıtı ve onu ortaya çıkaran müellifin dayandığı eril ve modernist ilkeler bütününe sorgulamaya yönelik olduğu söylenebilir. Bu anlamda, İkinci kuşak feminist sanatçılardan, Cindy Sherman ve Barbara Kruger'in de çalışmaları aynı izlek üzerinden değerlendirilebilecek çalışmalardır.

Feminist sanat üretiminin önemli bir bölümünü sanatçıların sanat tarihi ve geleneksel estetik değerlere, müzelerin koleksiyon politikalarına ve geçerli piyasa koşullarına yönelik yorumlarını, eleştirilerini, muhalif tavırlarını gündeme getiren yapıtlar oluşturmaktadır (Antmen, 2008, s. 24).

3.8. Çağdaş Sanatın Baskın Trendi: Appropriation

Sanatsal alanın genişlemesine yönelik açılım günümüzde de sürmektedir. Neredeyse ifade olanağı yaratacak her şey, her ortam (medium) sanatsal ifade ve yaratım için kullanılabilir olmuştur. Günümüz sanatı açısından son derece belirgin bu duruma ek olarak bir başka gösterge de sanat tarihindeki çalışmalara sanatçıların giderek artan ilgisidir denilebilir. Hatta Lucy Soutter daha da ileri giderek, 2006 'Tate Trianeli' örneğinde 'Appropriation' uygulamalarının çağdaş sanatın baskın trendi olduğunu öne sürer (Soutter, 2006).

Küratörlüğünü Kunsthalle Zürich'in direktörü Beatrix Ruf'un yaptığı trienalde farklı medya türlerinde çalışan ve farklı kuşaktan sanatçılar yer almaktadır. Sanatçıların çoğu kültürel materyalleri, örnekleyerek ya da yeniden kullanarak çalışmalar üretmişlerdir.

Tate Britain'in Trienal tanıtım yazısında, sergilenen çalışmalarda görüntülerin ya da gerçek yaşama ait şeylerin temellük edilmesi, yan yana konumlandırılması olgusunun postmodernizmle ilişkilendirilen ve sık yinelenen bir tema olsa bile yine de trienalin bu temaların yeniden canlandırılmasını tanımladığı ifade edilmektedir.



Resim 15. R.Warren



Resim 16. R.Warren

John Stezaker'in devam eden kolaj serilerinden, Otolith Group'un arşiv görüntülerini kullanmasına kadar, referans alınan materyallerin farklı kullanımları sözkonusudur. Görsel kodlar ve görüntüler, genellikle alternatif etkilerden, yüksek derecede kişisel diller ve anlatılar oluşturmak için bir araya getirilir. Örneğin Rebecca Warren, kil figürler oluşturmak için Edgar Degas'dan, Helmut Newton'a kadar çeşitli kaynaklardan yararlanmıştır. (Tate.org.uk 2006).

2006 Turner Prize Ödülü için gösterilen dört adaydan biri olan Warren kendisini heykel geleneğine ait bir sanatçı olarak tanımlamaktadır. Çalışmalarında Picasso Degas, Rodin gibi modern sanatçıların yanısıra R. Crump ve Helmut Newton gibi çağdaş sanatçıların çalışmalarından da yararlanmaktadır (Tate.org.uk).

Gerçekten de çağdaş sanat ürünlerinde başka sanatsal çalışmalara göndermeler, 80'li yıllardan günümüze devam eden, giderek yaygınlaşmış bir sanatsal görüngüdür. Bu durum çağdaş sanatta sanat tarihsel ürünlere yapılan göndermeler, referanslar ya da alıntılar biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Çoğu çağdaş sanat tartışmasında bu durum artık genelleşmiş bir ifadeyle temellük sanatı (Apprepreation art) olarak anılagelmektedir.

Burada sanatsal açıdan geçmişe yönelim ve göndermeler olgusu temellük sanatı olarak 1980'lere kadar adlandırılmış bir sanatsal tartışma kategorisi haline gelmemiştir. Ancak bu ifade sanat tarihinde ve yakın dönem sanatında başka sanat ürünlerine göndermelerin yapılmadığı anlamına gelmez. Tartışma daha çok temellük sanatının yaygınlaşmış olması olgusu ve özellikle de postmodern söylemlerle uyum içinde bir sanatsal pratiği gösteriyor olması açısından önemlidir.

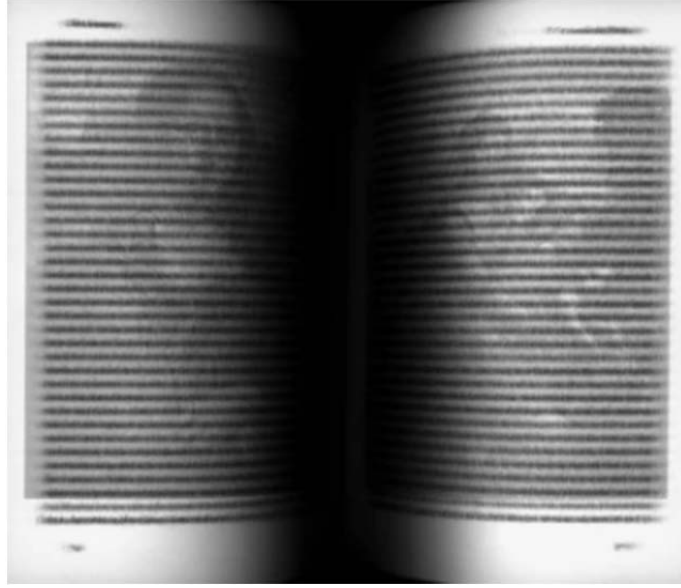
3.9. Yeni Bir Öznellik Alanı Olarak Temellük Sanatı:

Bourriaud ya da Crimp gibi yazarlar temellük sanatını yalnızca sanat ürünlerine ya da sanatsal stillere yönelik bir yaklaşım değil aynı zamanda kültüre ait olan her şeyin sanatsal temellük ün konusu olduğunu vurgulamışlardır. Ancak, Lucy Soutter buna ek olarak temellük sanatının giderek kendi içinde farklı bir açılıma doğru yöneldiğini de tespit eder (Souter, 2009).



Resim 17. İ. Khan, Yıkılan Arşiv, 2006

Souter, sanatçı Idris Khan'ın Victoria Miro Galerisinde 2006'da gerçekleştirdiği sergi için yazdığı 'Idris Khan: Yıkılan Arşiv' metninde; sanatsal temellüğün, temellük edilen malzeme (burada kültürel olan) ve yeniden üretilen yapıt (!) ilişkisinden çok, temellüğün, yeni bir öznellik alanı yaratmanın da olanağına dönüştüğünü belirtir (Souter, 2009).



Resim 18. İ. Khan, Sigmund Freud: The Uncanny, 2006

Bu farklılık, Soutter'in yaklaşımı açısından; sanat ürünlerini değişik biçimlerde de olsa genel olarak temellük sanatı olarak adlandırılmış, gönderme, atıf, alıntılama, saygı, manipüle etme vb gibi yaklaşımlardan, farklı sanatsal stillerin temellüküne (pastiche) uzanan geniş alanın dışında ve farklı bir nitelikte olduğu öne sürülmektedir. Ayrıca Souter, Duchamp'ın sanata ait olmayan bir nesneyi sanat alanına dahil etmesinden ya da Neo-Geo ve meta heykelde hem Duchampyen yaklaşımın özelliğini taşıyan hem de özellikle kültüre ait olan her şeyin temellük edilmesini kapsayan yaklaşımlardan da ayrı bir konumu oluşturan özelliğine dikkat çeker (Souter, 2009).

Khan'ın resim 17'de görülen çalışması Sigmunt Freud'un psikanalitik çalışmalarından birinden büyütülmüş bir sayfayı göstermektedir. Çalışmada kitaptan gösterilen sayfalarda, solda, Leonardo' nun 'Mona Lisa' sı ve sağdaki sayfada ise ' Aziz Anne ile Bakire ve Çocuk' adlı çalışmaları geri planda sezilmektedir.²⁰

²⁰ 'Freud kitabında bu resimleri Da Vinci'nin çocukken ilk görsel hafızası olduğu iddia edilen 'Akbaba fantezisine' atıfta bulunarak tartışmaktadır. Bu fantezide da Vinci, göğsüne doğru koşan ve ağzını gagalayan bir akbaba tasvir eder. Freud bu göndermeyi anne ve çocuk arasındaki erotik ilişkinin bir tezahürü olarak yorumluyor: 'annem dudaklarıma sayısız tutkulu öpücük kondurdu'. Genellikle esrarengiz bir gülümseme olarak resmedilen ağız da, Vinci' nin kadın figürlerinin güçlü bir özelliğidir ve izleyiciler için uzun süredir en güçlü ve kafa karıştırıcı etkiyi yaratmıştır. Khan'ın 'Tekinsiz'inde, derin ve karanlık bir boşluk, izleyiciyi görüntünün içine çeker ve tarihsel yazarların ve şairlerin bu gülümseme hakkında yazdıklarını yansıtır: 'Baştan çıkarıcı bir şekilde gülümser gibi görünen kadın', şimdi boşluğa soğuk ve ruhsuzca bakacaktır.' Yazar belirtilmeyen sergi tanıtım yazısı: alinti.victoria-miro.com/exhibition/370/

Görüntü izleyiciyi bir bakışta metindeki sözleri ve görüntüleri kavramaya zorlamaktadır. Khan bu durumu; ‘ bu tür fantezi ve kabusun bir araya gelmesi - bir anda bütün bir kitabı kavrayabilme isteğinin yerine getirilmesi, ancak kitabın bize anlatmak istediğini asla anlayamamanın korkusu ve kaygısı’ olarak ifade etmektedir.

Sanatçının göndermeler aracılığıyla kurguladığı çalışmalar açısından Soutter’in dikkat çektiği nokta, sanatçının seçimiyle ilgilidir. Yukarıda söz edilen durumlar için de kuşkusuz sanatçının seçimi söz konusudur ancak Soutter’in yorumu bu seçimin nosyonu ile ilgili bir farklılık yaratmaktadır.

Basitmiş gibi görünen bu ayrıntıdaki farklılık, aslında temellük sanatı uygulayıcısı olarak sanatçının tercihlerini bir ‘öznellik’ alanı olarak ortaya koymasındır. Duchamp’ın bir ready-made’i ‘seçmiş’ olduğunu anımsadığımızda bu açıklama sorunsuz görünmektedir. Fakat Duchamp seçtiği ready-made’ler üzerinden bir öznellik oluşturmayı değil, öncelikli olarak ready-made’i (sanat alanına içkin olmayan bir nesneyi), sanat ürününün bağlı olduğu konvansiyona karşı bir argüman olarak ortaya koymaktadır. Bu açıdan bakıldığında Duchamp’ın ‘pisuar’ı ya da ‘bisiklet tekerleği’ ortama özgü sanat konvansiyonunun mecrasına aykırı bir nesnenin doğrudan o mecraya sızması, yerleşmesi açısından yarattığı çelişkili durum aracılığıyla bir tartışmayı ortaya koymaktadır. Tüketim toplumunun yapısı gereği H.B. Kahraman’a göre;

Temsile dayalı resmin ana özelliği, yüceltme (sublimation) kavramını temellük etmesidir. Tüketim mantığı ise temsil resmine yüklenmiş yücelik olgusunu ortadan kaldırmıştır. Nesne, özün ya da anlamın belirlediği imge üstünde daha imtiyazlı bir yere sahip değildir (Kahraman, 1995, s. 35).

Sanatçıya özgü ‘öznellik’ esere, yapıta özgü ‘özgünlük’ gibi kavramların temellük sanatının baştan dışarıda bıraktığı kavramlar olduğunu dikkate aldığımızda, Soutter’in zorlama bir geri dönüş gibi görünen bu farklı ‘öznellik’ açılımını meşrulaştırma, uzlaştırma girişiminin aslında tüketim toplumu bireyinin seçme özgürlüğüne denk gelen ‘seçme’ özgürlüğüne paralel gelişmiş olduğuna dikkat etmek gerekir. Bu aynı zamanda (açık ya da değil) temellük sanatının özellikleriyle uyuşmadığı halde sanatçıya, yeniden yapıt, eser üreten yaratıcı birey kimliği kazandırmanın da göstergesidir. Bu bakış açısıyla, yine de eğer sanatçı, geçmişte sahip olduğu misyonu yeniden kazanıyor (ya da üstleniyor) gibi görünse de bu yaklaşımın

bağlı olduğu tarihsel koşullar, onu, tüketim toplumunun yükselen bireyi olarak, sıradan insanın, (seçme özgürlüğü dolayısıyla) tarihte olmadığı kadar önem kazandığı bir post endüstriyel tüketim toplumu bireyinin, sahte varlığı ve özgünlüğü içine hapsedmekten öteye geçemeyecek bir konumda tutar. İlginçtir ki bu durum, sanatçı bireyin bir zamanlar sahip olduğu konumu ele geçiren sıradan insanın başarısını(!) bu kez, sanatçının takip ediyor oluşudur.

Lucy Soutter, 1990'ların ortasına kadar sanat okullarında postmodern temellük sanatının hala sıcak bir konu olduğunu belirtir;

Öğrenciler, (bu süreçte, C.D), S. Levine'nin küstahlığı, R. Prince'nin kötü çocuk libidosu ve J. Koons'un sansasyon merakı üzerinde durmaktadırlar. Ama geçtiğimiz yıllarda her şey daha da belirginleşti.

Son Tate Trienali'nde temellük sanatının çağdaş sanat pratiğinin baskın trendi olduğu ileri sürüldü ki artık temellük edilen şeyin (temellük malzemesinin) özel bir şey ifade etmediği, bu yaklaşımla ne yazarın ölümü, ne massmedianın yeniden sunumu ne de tüketim kapitalizminin bir eleştirisinin değil, aksine, Appropriation'un yeni bir öznellikten öte bir şey olmadığı, sanatçının daha önce var olan imajlardan bir seçimi ya da bir özgünlük gösterimi olarak, temsil edilen referansların; 'biriktirdiğim şeyler, 'çocukluk anılarım', ya da, 'favori, süper modellerim' gibi (kişiselleştirilmiş, C.D.) bir yapıya dönüştüğü görülür' (Soutter, 2009, s. 166).

Sanatçının medyalarından, sanat tarihinden ya da çağdaş sanat örnekleri içerisinde bir seçme edimi olarak yapılandığı etkinliğin ve sonucu olarak sunumun kendisi burada sanat üretimi olarak değerlendirilmektedir. Souther, bu argümanla, Baurriaud'un 'DJ. Kültürü' dediği olguya karşılık gelen bir anlayışı ortaya koymaktadır.

Soutter, Idris Khan'ın çalışmalarının temellük sanatında yeni bir bölüm (alan) açtığını belirtir.

Son dönemdeki Victoria Miro'daki sergisine dayanarak söyleyebilirim ki Khan'ın kendi uygulamalarını çok bilinçli bir şekilde belirlediği açıktır.

Barthes'ın 'Camera Lucida'sının ya da Kuran'ın her sayfası olsun Khan'ın kaynakları her zaman hem tanıdık, hem de oldukça yüküldür (Soutter, 2009, s. 166).

Sanatçının 'Every Berndand Hilla Becher Prison Type', 'Gasholderand Every.' Ve William Turner' İnpocardlarından yaptığı temellük etme ve dönüştürme

örneklerinin sanatçının kendi işaretini yaratma arzusu olarak ele alınabileceğini söyler (Soutter 2009).

3.10. Temellük Sanatının Marksist Yorumu:

Temellük sanatının Marksist yorum açısından ele alınarak değerlendirilmesi konusu bir dizi tartışmayı da beraberinde getirmektedir. Marksist terminoloji kavramları ya da konuları olan özel mülkiyet konusu, sanat eserinin metalaşması ve yabancılaşma gibi konular temellük sanatı tartışmalarının da konuları olmuştur. Ancak yine temellük sanatı bağlamında tartışılacak olan herkesin sanatçı olacağı ideali bu tartışılarda gerektiği ölçüde (neredeyse hiç) yer bulmuyor görünmektedir.

Temellük sanatını, Marksist terminolojideki özel mülkiyet kavramı ve üretim araçlarının toplum tarafından sahiplenilmesi (temellük edilmesi) gerekliliği ifadesi ile ilişkilendirerek açıklanmasına yönelik girişimleri ele alan İsabella Graw, 1980'lerdeki temellük sanatı tartışmalarına günümüzde eklenen, sanatsal temellük olgusunun arka planında yer alan Marksist yorumun geçerliliğini tartışmaktadır.

1980'lerden bu yana 'sanatsal temellük' (artistic appropriation) ile dünyayla temel bir ilişkilene biçimi olarak 'temellük' üzerinde neredeyse hiçbir ayırım yapılmadı. Temellük kendi başına eleştirel (bir dil eleştirisi anlamında) ya da bozguncu bir faaliyet olarak görüldüğü noktada, temellüğü sanatsal yapanın tam olarak ne olduğu sorusu geçerliliğini yitirir. Temellük sanatına ilişkin genel anlayış hala, büyük ölçüde, bu eleştirelilik, bozgunculuk vurgusunun tesiri altındadır; sanatsal temellük edimini, 'yeniden kodlama' ya da 'anlamda bir kayma' olarak tanımlayan güncel sözlüklerde de bu etkinin izlerine rastlanır (Graw, 2018, s. 1).

Marksist terminoloji açısından temellük kavramı toplumun temel sorunu olarak ele alınmaktadır. Bu nedenle özel mülkiyetin (temellüğün) kaldırılması öngörülür. Burada kastedilen, üretim araçları üzerindeki özel mülkiyetin kaldırılmasıdır. Bu aynı zamanda üretim araçlarının toplum tarafından temellük edilmesi anlamına gelir.

Temellük sanatının özellikle ikinci kuşak feminist sanatçıların işlerinde görünümünü bulan modernist ve eril söylemin göstergeleri olarak müellif - sanatçı ve orijinal yapıt-eser kavramlarına yönelik eleştirel yaklaşımla sanatsal söylem ve ürünlerin temellük edilmesi olgusu -bir uyarılma olarak- Marks ve Engels'in '... özel mülkiyetin kaldırılması (ya da başka türlü söylersek, üretim araçlarının temellük

edilmesi) gerekliliği.’ ifadeleriyle doğrudan bir çakışma içinde olduğu biçiminde yorumlanmıştır.

3.11. Metinler Arasılık ve Temellük Sanatı:

İkinci olarak da metinlerarasılık kuramının Marksist terminoloji ile ilişkilendirilmesi konusudur. “Marks’ın deyişiyle, her kuşağın önünde bulduğu ‘daha önceki kuşaklar tarafından edinilmiş olan üretim güçleri’, genç kuşaklara ‘yeni üretim için hammadde’ olarak hizmet eder. Bu sayede insanların ‘tarihinde bir bağlantı’ oluşur; insanlığın tarihi oluşur” (Kula, 2019, s. 6). Kula burada Marks’ın ücretli emek ve sermaye kapsamında ifade ettiği, ‘Üretimde insanlar salt doğayı etkilemezler, birbirini de etkilerler’ ifadesinin yazın alanına da uyarlanabileceğini ön gören yaklaşımına dikkat çekmektedir.

Bu çözümleme uyarınca, içinde bulunulan dönemin yazını, daha önceki dönemlerin yazınsal birikimini yazınsal üretimler için malzeme olarak kullanır. Böylece, yazın tarihinde ‘bağlantı’ oluşur. Bu bağlantılar ne denli çoğalır ve ne denli uluslararası nitelik kazanırsa, yazın tarihi o denli tüm insanlığın yazın tarihi durumuna gelir. Yazın tarihi, tekil yazınsal yapıtların tarihidir (Kula, 2019, s. 6).

Ancak, buradan hareketle, gerek yeni kavramsal sanatın sanatçı-yaratıcı ve orijinal eser kavramlarına yönelik eleştirel boyutu olduğunun belirlenmesi ve meşruluk zemini arayışı, gerekse Marksist bir arka plana yaslanıyor olduğunu vurgulayarak metinler arasılık kuramını zorlama bir analogi olarak, meşrulaştırıcı söylemle birlikte anılması postmodern düşüncenin aşırı yorumcu yaklaşımının da göstergesidir.

Marks ve Engels’in Komünist manifestoda alınması gereken ilk önlemin özel mülkiyetin kaldırılması olduğunu belirtmelerinden yaklaşık yüz küsur yıl sonra, sanat eserlerinin de bu türden bir mülksüzleştirme yöntemine başvurabileceğine inanılmaya başlandığını belirten Graw;

Levine, erkek sanatçıları imtiyazlarından ve deha statülerinden soymuştu sanki. Sanatsal temellük meşru, bu durumda feminist saiklere dayanan bir karşı- önlem haline geldi. Marksist arka planın temellük anlayışına dayanak oluşturması gibi, temellük kavramı da temellük sanatı bağlamında birtakım önemli değişimlerden geçti. Değeri arttı ve olumlu bir anlam edindi’ (Graw, 2018, s. 1).

Graw'a göre, toplumun temel sorunu olan üretim araçları üzerindeki özel mülkiyet olarak temellüğe karşı koymayı temel alan Marksist söylem, 'sanatsal temellük' biçimini aldığı anda toplumsal - eleştirel bir güçle donanmış oldu. Ancak Marks'a göre, üretim araçları üzerindeki özel mülkiyet, emek-sermaye çelişkisi açısından sömürünün gerçekleştiği alandır. Sermaye, emeği ve onun ürününü temellük ederken, emeği ürününe yabancılaştırır.

Oysa özel mülkiyet, yabancılaşma ve bütünleşmiş gösteri kültürü koşulları altında temellük sanatı meşru ve hatta zorunlu bir yöntem, bir tür öz savunmaya dönüşmektedir.

Marks'ın gerçek temellüğün gerçekleşebilmesi için ortadan kaldırılması gerektiğini düşündüğü şey, şimdi, en azından sanatsal olarak temellük edilebilecek kaçınılmaz ön koşullardan biri olarak görülüyordu (Graw, 2018, s. 1).

3.12. Meta Olarak Sanat Eseri ve Temellük Sanatı:

Konuyla ilişkili olarak üçüncü tartışma alanı sanat eserinin - burada ürününün- günümüzde bir metaya dönüşmüş olması tartışmasından kaynaklanır. Doğrudan temellük sanatıyla ilişkili olmasa da günümüzde de geçerliliğini koruyarak süregelen sanatın metalaşması sorunsalını, sanat ürününün kitle kültürüne ait herhangi bir öğeden farksız olduğunu Marksist bir söyleme dayandırarak açıklama gereksiniminin bir sonucu olduğu düşünülmektedir.

Bu yaklaşım biçimi, Walter Benjamin'in 'Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri' başlıklı makalesinde teknolojik gelişmelere bağlı olarak yeniden çoğaltılabilirlik- üretilebilirlik olanakları ile yeni bir estetiğin ortaya çıkacağını belirtmesine yaslanmaktadır.

Sanat yapıtının meta olup olmadığı tartışmalarının çok gerilerde kaldığını belirten Emre Zeyinoğlu, 'Sanat Yapıtı Tartışmasız Bir Metadır' başlıklı makalesinde, konunun Marksist teori ile ilişkilendirilmesi açısından sorunlu olan yanlarını tartışmaktadır.

Marks, sanat yapıtının üretilişine, diğer üretim nesnelerine göre 'özerklik' adına bir ayrıcalık vermişken, sonraki popülerleşme (tam anlamıyla piyasalaşma) üzerine ortaya konulmuş hiçbir üretim ayrıcalığına rastlanmıyor. Tam da bu noktada kimilerinin aklına (örneğin) Walter Benjamin gelecektir. Onlar diyeceklerdir ki: Benjamin, sanat yapıtının teknolojik gelişme ile değişimini öne sürerken ve böylece yeni bir estetik anlayışın gündeme geldiğini (gelmesi gerektiğini) yazarken, mademki sanatın kapitalist üretim içinde demokratikleşeceğinin müjdesini veriyordu, o halde orada bir reçeteden söz

edilebilirdi. Fakat öyle değildir; Benjamin’de de kapitalist üretim alanı içindeki bir demokratikleşmeden, dolayısıyla sanat endüstrisini dışlayan hiçbir olanaktan söz açılmaz. Şunu yazmaktan hiç usanmamak gerekir. Benjamin’in mevcut koşullar içindeki sanatın popülerleşerek kitleselleşeceğinin ilk haberini verdiğini ve bu bağlamda günümüzün postmodern durumuna yaklaşmış olduğunu iddia etmek, büyük bir yanlış anlamadır. Benjamin’in verdiği haber (‘Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Eseri’ makalesinde dikkat edilirse), ‘emekçi sınıfın siyasal iktidarı ele geçirdikten sonraki sanatıyla ya da sınıfsız toplumla ilgili savlarla anlam bulabilir’ (Zeytinoğlu, 2012, s. 23).

Graw aynı makalesinde yabancılaşmanın bizzat kendisinin temellük edilebileceğini öneren Agamben’in görüşlerini de değerlendirmektedir:

İtalyan Filozof Gijorgio Agamben, yabancılaşmanın bizzat kendisinin temellük edilebileceğini söyleyerek temellük sarmalını iyice içinden çıkılmaz bir hale getirdi. Agamben bu teoriyi, insanlığın kendi tarihsel varlığını, yabancılaşmasını ve bizzat kendisini temellük edebileceğini öne sürdüğü ‘Amaçsız Araçlar’ (1996) başlıklı kitabında gündeme getirmişti. Bu açıdan bakıldığında kişinin kendi kontrolünü elinde tutamayacağı fikri, değiştirilmesi mümkün olmayan bir statükodur. Temellük bu statüko karşısında bir duruş alma, onu kendine maletmeimkanı sunar. Fakat bu şekilde temellük edilen şey neticede her zaman yabancılaşmış olarak kalacaktır. Buna göre, insanın kendi bilincine varması mümkün değildir - oysa Marks böyle bir olasılık olduğuna hala inanıyordu ve bu inanç temellük sanatçıları tarafından zımnen devralınmıştı. Öte yandan, bu teori, yabancılaşmanın zaviyesinden çalışmayı mümkün kılar. Yabancılaşma, sarsılmaz bir ön kabul haline gelir (Graw, 2018, s. 4).

Agamben’in kurduğu modelin yabancılaşmayı bir doğa kanununa dönüştürdüğünü belirten Graw yine de temellük ve yabancılaşmanın bir araya getirilerek ikisi arasındaki bağımlılık ilişkisini hesaba katmak gibi bir avantajı olduğunu söyler. 1990’larda pek çok sanatçının bu modeli başlangıç noktası olarak ele aldıklarını, örneğin Renee Green kendilerine atfedilen yabancılaşmış kimliği temellük edişini ya da Andrea Fraser’in performanslarında gerçek ile yabancılaşmış olan arasındaki sınırdaki sürekli bir kayma yaşanmasına olanak sağlayan çalışmalarından söz eder.

Buna karşın Graw bu yaklaşımların hiçbirinin Marks’ın aşılması ya da ortadan kaldırılması gerektiğini söylediği ‘mülkiyet’ mantığıyla tam olarak örtüşmediğini vurgular. Yukarıda söz edilen sanatçı ve eserleri örneğinden hareketle; “Peki bu, sözkonusu eserlerin kapitalizmin kalıcı olduğu yolundaki görüşle suç ortaklığı içinde olduğu anlamına mı gelir?” (Graw, 2018, s. 4) diye sorar.

Graw kendi sorusunu belki abartılı bularak;

Böyle olduğunu ileri sürmek ortada bir niyet olduğunu varsaymak anlamına gelir ki sanat eseri hiçbir koşulda bir niyete indirgenemez. Bu tür yaklaşımlar daha ziyade, tek taraflı olarak değiştirilebileceğine hiç kimsenin inanmadığı bir duruma karşı etkili bir tavır geliştirme çabasını temsil eder. Sonuçta bu durum hepimizi etkiledi. Fakat sanatsal olarak temellük edildiği ve ona karşı bir tavır geliştirildiği anda bir şeyler değişti. Tam olarak neyin değiştiğine ancak tekil, somut eserleri inceledikten sonra karar verebiliriz. Özel mülkiyeti temel alan bir toplumda -halihazırda böyle bir toplumu muhatap alıyoruz- ‘mülksüzleşmeyi temellük etmek’ten başka şans yok gibi duruyor.’ diyerek bitirir (Graw, 2018, s. 4).

Burada yorumun bir yere kadar gelip tıkanması olgusu yalnızca Graw açısından değil, günümüz sanatında avangard nüveler arayan, avangard sanatın potansiyel olarak varlığından söz eden başka yazarlar için de geçerli gibi görünüyor. Ayrıca batı sanatının Rönesanstan günümüze hiç değilse yirminci yüzyılın ilk çeyreğine kadar olan süreçte, sanatın belirgin biçimde toplumsal yapıyı oluşturan kurumlar üzerinde, yeniyi ve dönüşümü haber veren, toplumsal kurumlar arasında dinamiği daha yüksek gibi görünen etkin gücüne sırt çeviremeyen bir bilinçaltı oluşturmuş olduğundan söz edilebilir.

Günümüz sanatının konvansiyonel sanattan bütünüyle farklılaşmış olduğunun öne sürülmesine karşın, yine de günümüz sanatını temellendirmek anlamında tarihsel referanslar aramak ya da burada tartışıldığı bağlam içinde kalarak Marksizm’le ilişkilendirmeye çalışmak, zorlama analogilerin ekseninden çıkamayan bir döngüyü de gösterir.

3.13. Sloterdijk ve Foster’da ‘Sanatın Sonu’, ‘Temellük Sanatı’, ‘Sinizm’, Knizim’

Foster simulasyon resmi ya da meta heykeli bir temellük sanatı olarak ele almakla birlikte bu sanatsal yönelim ya da tutumun, ‘taşlamacı gerçekçiliği’ ve ‘stratejik tersine çevrimleri’nin yalnızca fırsatçılık olarak değerlendirilerek dışlanması anlamına gelmeyeceğini belirtir:

Onlar daha çok, en iyi şekilde kinik akıl terimiyle ifade edilebilir. Kinik akıl alman filozof Peter Sloterdijk tarafından, simülasyon resmi ile meta heykelin yükseldiği 1983 yılında yayımlanan uzun bir eleştiride incelenmiş çelişkili bir düşünce yapısıdır. Sloterdijk’e göre kinik akıl ‘yanlış bilinçle’ aydınlanır (Foster, 2009, s. 150).

Foster ve Sloterdijk sinizmi Neo-Geo akımı ekseninde tartışılırken Bucloch sinizmi genel olarak temellük sanatı bağlamıyla ilişki içerisinde değerlendirmektedir.²¹⁻

22

Sanatın sonu tartışmalarıyla paralel olarak süregelen avangardın sonu, neo-avangard tartışmalarına da eklenen tartışma Sloterdijk açısından neo kapitalizmin gittikçe karmaşılaşan ortamında sanatçıların eleştirel bir tutum takınabilecekleri bir zemin ve pozisyonları olup olmadığını anlamaya çalışmaktır. Sloterdijk, çağdaş sanat ortamında sanat eleştirisinin işlevini yitirmesini, kültür endüstrisine eklenmiş olan sanatın bulunduğu, konumlandığı bu yeni mecranın zaten kuşatılmış ve yönlendirilebilir oluşu ile ve gerekse konformizmin yarattığı kültürel ortamda sanatçının sisteme angaje olma zorunluluğunu kinik akıl teorisiyle ele alır. Bu nedenle, Sloterdijk, eleştirel aklı tasfiye eden gelişmelerin, sanat eleştirisi alanında yarattığı derin krizi çağdaş sinik öznenin konumuyla ilişkilendirir.

Sloterdijk'e göre, sinik özne, ideolojik maske ve toplumsal gerçeklik arasındaki mesafenin farkındadır, ancak yine de bu maskeyi kullanmaya devam eder. Bunu sloterdijk in savladığı şekliyle söylersek, 'ne yaptıklarını çok iyi biliyorlar, ama yine de yapıyorlar.' Sinik akıl artık naif değil ama aydınlanmış yanlış bilincin bir paradoksudur (Şahiner, 2018, s. 49).

1980'li 90'lı yılların postmodern sanatı açısından bakıldığında, sanatsal özgünlük, yaratıcılık ve müelliflik gibi modernist kavramlara karşı konumlanan, temellük sanatı içerisinde Neo-Geo, meta heykel gibi temellük sanatı uygulama biçimleri de belirginlik kazanmaktadır. Bu sanatsal girişimler tarihsel stilleri eklektik bir anlayışla ele alarak yapı bozuma uğratmanın da pratiğidir. Jameson'ın, temellük sanatı açısından tarihsel dönem stillerin yinelenmesini değerlendirmek üzere kullandığı pastiş kavramında olduğu gibi neo-geo ve meta heykel uygulamalarında da temellük edilen şey doğrudan bir sanat ürünü olmaktan önce bir sanatsal stildir. Ancak, Sloterdijk'in kinik akıl

²¹ "Tarihsel olarak sinik; toplumu çok iyi anlayan, kendini toplum karşısında konumlandıran, ikiyüzlülüğe, insanların mülkiyet ve iktidar hırslarına köle olmalarına, bireysel çıkarlarının küçücük dünyalarının bir adım ötesini görememelerine, yakıcı bir alay ve aşağılamayla karşı çıkan aydın bir kişidir. Büyük İskender'e gölge etme başka ihsan istemem' diyen Diyojen gibi, sinik, mülkiyet ve iktidar düzeninin parçası olmayı reddeder. Bu yüzden sinik'in topluma katılış tarzı eleştirel, alaycı ve horgörücüdür. Sinik bu tutumuyla, egemen iktidarın ve ideolojinin karşıtı, toplumun ahlaki bir anti- tezi olarak var olur" (Yıldızoğlu, 1997, s. 67).

²² Sloterdijk'in yaklaşımı açısından bu tanımlama daha farklıdır: "Sloterdijk işini inanmadan yapan modern insana 'sinik' der, iktidara yalnız sözüyle değil, yaşamayı, gövdesiyle karşı çıkan sokak adamı Diyojen' e ise 'kinik', Bu devirde kinik çıkar mı? Sloderjik evet diyor,ama..' (Demiralp, 2019, s. 3).

teorisiyle ilişkilendirerek neogeo ve meta heykeli tartışan Foster daha özelde çağdaş sanat üreticisi olarak sanatçı bireyin toplumsal konumu itibarıyla sanatsal tutumuna odaklanarak konuyu ele almaktadır. Bu anlamda simülasyoncu sanatçıların temellük ettikleri geçmişe ait stillere müdahalelerinin bu stillerin içeriklerini boşaltmaktan öte bir anlamları olmadığını öne sürer.

3.14. Çağdaş Sanatta Temellük (Appropriation) Olgusunun Farklı Kullanımları

3.14.1. Sıradan İnsanın Sanattan Beklentilerinin Temellük Edilmesi:

Komar ve Melamid'in sıradan insanın sanattan beklentilerini anketler aracılığıyla belirleyerek izleyicinin talepleri doğrultusunda ürettikleri çalışmalar, tüketim ekonomisinin paydaşı konumuna getirilmiş ama aynı zamanda sistemin taşıyıcılığını üstlenerek gönüllü olarak sisteme entegre olmuş bireyin (tüketicinin), sanatsal anlamda da edilgin izleyen olmaktan -sözde- talep eden, sanatsal sürece etki eden ya da katılmasını olanaklı kılan ayrıcalıklı konumunun! ön plana çıkmasını gösterir. Bu nedenle Komar ve Melamid'in çalışmaları tüketimin yönetilmesi ve tüketicinin yönlendirilmesi açısından her endüstri için geçerli olan talep belirleme ve talep yaratma girişiminin sanatsal alana uyarlanmış bir görünümü sunmaktadır.

Sanatta özellikle kilisenin taleplerinin karşılandığı bir faaliyet alanı olarak sanatsal üretimlerin giderek soyluların taleplerine yönelik bir estetik kültürel alana doğru evrilmesi, çağdaş sanattaki durumla karşılaştırıldığında farklılıklar göstermektedir.

Günümüzde izleyici merkezli kuramlar nasıl ekonomik siyasanın belirlediği koşullarda sıradan insanı tüketici olarak merkeze almışsa, feodal üretim ilişkilerinin geçerli olduğu dönemde kilise ve bu ekonomik siyasal yapının giderek çözülmesiyle soylular, ardından burjuva kesimi bu ayrıcalığa sahip olmuştur. Ne var ki günümüzde bu ayrıcalık sıradan tüketici olabilen her insan için geçerli hale gelmiştir. Ekonomik siyasada gerçekleşen liberalizm ve toplumsal yapı içinde gösterilmek istenen demokratikleşmeden sanat ve izleyicisi de nemalanmış görünmektedir.

Çağdaş sanatta sıkça gündeme gelen izleyici merkezli, katılımcı sanatsal anlayışlar burada sanatçıların söz konusu olguyu ve sorunsalı doğrudan karşılayan girişimleri bir eleştiri olarak mı okunacaktır yoksa sistemin öngördüğü biçimde endüstriyel faaliyet olarak sanat olgusunun taşıyıcıları olarak mı değerlendirilecektir?

Bu ayrıksı örnekte bile eleştirel düşüncenin geçerlilik kazanabileceği bir gerçeklik düzlemi kaybı sorunu yeniden karşımıza çıkmaktadır.

Vitaly Komar ve Alexander Melamid Sovyetler Birliği'nden ABD'ye göç eden iki sanatçıdır. Sanatçılar 1982-1983 tarihli 'The Origins of Socialist Realism' (Sosyalist Realizmin Kökeni) başlıklı sergilerinde genel anlamda Sovyet sanatından alınan parçaların kullanıldığı resimler özellikle Stalin ve Lenin'i konu olarak ele almaktadırlar.

Arthur Danto bu dizi resimler için: "Resmin kendisi yüksek sosyalist gerçekçi tarzda; muziplik de kısmen sosyalist gerçekçiliği ve bu akımın abartılı kutlamalarına sıkça konu olmuş ürkütücü ilham kaynağını hicvetmek için gene sosyalist gerçekçiliğin kullanılmasından kaynaklanıyor" (Danto, 2010, s. 253) demektedir. Sözü edilen resim dizisinde yer alan çalışmalar belli bir dönem üslubunun kullanılması açısından pastisch olarak değerlendirilebilir.

Komar ve Melamid'i daha tanınır kılan çalışmalarından biri de yine Sovyet sanatından esinlenilerek ürettikleri '1 Mayıs' adlı enstalasyon çalışmalarıdır. '1 Mayıs' enstalasyonu 1987'de New York Palladium müzesine yerleştirilmiştir. Danto bu enstalasyonun zamanlamasıyla ilgili olarak yaptığı değerlendirmede şöyle söylemektedir:

Sovyet sanatından parçalar kullanma projesi 1987 yılında Newyork'daki Palladium' a yerleştirilen muhteşem bir 1 Mayıs enstalasyonu ile doruğa ulaştı ama Glastnost ve Perestroyka ruhuyla, Sovyetler Birliğinin dağılmasıyla ve de Soğuk Savaş'ın sona ermesiyle Komar ve Melamid'de aynı anda hem en iyi hem bir anlamda, tanımlayıcı konularını yitirdi (Danto, 2010, s. 253).

Komar ve Melamid'in en bilinen dizi resimleri anketler aracılığıyla sıradan insanların bir resimde görmek istedikleri şeyleri belirleyerek ürettikleri çalışmalarıdır. İkili 1994'de kendilerini destekleyen The Nation dergisiyle birlikte izleyicilerin sanatsal beklentilerini belirlemek amacıyla bir piyasa araştırması yapmışlardır. The Nation dergisinin Mart 1994 sayısını kapağında 'Bir Halkın Sanatı' başlığıyla duyurulan anket çalışmasında rastgele seçilen kişilerin yanıtlamalarını istedikleri sorular bir resimde en çok görmek istedikleri şeyleri kapsamaktadır. Danto'nun belirlemelerine göre Amerikan ev halkının (burada yalnızca renk tercihi örneği ele alınmıştır) bir resimde en çok görmek istediği renk %44 oranla mavi olarak tespit edilmiştir. Danto anket sonuçlarındaki istatistikleri şöyle değerlendirmektedir:

Sonuçlar istatistik olarak yüzde doksanbeşlik güvenilirlik sayesinde %3,2 hata payı ile doğru olarak onaylanmıştır. Örneklem eyaletlere göre katmanlandırılmıştı. Bizatihi yanıtlar da estetik sosyolojisinde eşi bulunmaz ilginçliktedir. Örneğin Amerika'nın en sevdiği renk uzak ara ile (%44) mavidir; bu rengin en çok hitap ettiği kesim ise orta eyaletlerde yaşayan 40 ila 49 yaş grubundaki, muhafazakar, beyaz, yılda 30 bin ila 40 bin dolar kazanan ve asla müzeye gitmeyen beyaz erkek grubudur (Danto, 2010, s. 254).

Burada, Danto'nun belirlemelerinde dikkat çekici olan şey herkese sorulduğu halde kimsenin tam olarak istemediği bir melezin üretilmiş olmasıdır. Dikkatli gözler burada kültür endüstrisinin diğer endüstri biçimlerinde olduğu gibi verimlilik ilkesi açısından talepleri benzer kılma, ortalama yöntemidir.

Elde edilen verilerle gerçekleştirilen resim 'America's Most Wanted' Amerika'nın en çok aranan resmi olarak adlandırılmıştır. Sanatçılar aynı yöntemi kullanarak çeşitli ülkelerde anketlerin sonuçlarına göre işler üretmişlerdir.

Burada dikkat edilmesi gereken önemli konulardan biri de şirketlerin yeni bir ürün geliştirirken ya da var olan ürünlerinde değişiklikler yapmak üzere kullandıkları kamuoyu eğilimleri yoklamalarını, sanatçıların sanatsal bir çalışma yapmak üzere kullanıyor olmalarıdır. Danto, ayrıca bu türden bir veri toplama yöntemiyle oluşturulan sanat eserlerini niteliksel açıdan da ele almaktadır.



Resim 19. Komar and Melamid, Americas Most Wanted

Danto, söz konusu örneği bir yandan kültür endüstrisi içinde endüstriyel sanatı tartışmak için kullanmaktadır. Anket aracılığı ile oluşturulan talep sanatçıların arzı ile karşılık bulacak ve izleyicinin beklentileri gerçekleşmiş olacaktır. Ekonomik anlamda özellikle post endüstriyel dönem kapitalizmi açısından talep yaratma, sıradan insanın beklentilerinin temellük edilerek ticarileştirilmesi anlamına da gelir. Danto sanatçıların izledikleri bu yöntemin şirketlerin piyasa araştırmalarından farksız olduğunu belirtir.

“Komar ve Melamid’in ‘En Çok Aranılan Tablosu’nun resimsel üslubu bağlamında neredeyse kesinlikle sanat hakkında pek bir şey bilmeyen ama ne istediğini bilen insanların beğenilerini temsil ettiğini düşünüyorum” (Danto, 2010, s. 256). Ancak ortaya çıkan bu endüstriyel ve kitch ürün aslında hiç kimsenin beklentisini karşılamamaktadır.

‘Amerika’nın En Çok Aranılanı’ konusunda bana en çok şu ilginç geliyor: Hiç kimsenin, en azından beğenilerini yansıttığı varsayılan grubun, bir ortak payda da en az birleşen kesimden herhangi birinin bu yapıtı bir tablo olarak aradığını, istediğini tasavvur edemiyorum. Vahşi hayvanlara yer veren bir tablo ya da George Washington’un bir tablosunu isteyen hiç kimse George Washington ile vahşi hayvanların bir tablosunu istemez. “Komar ve Melamid ayrık önermeleri bileşik önermelere dönüştürmüştür ve bileşik önermenin parçaları teker, teker ele alındığında bize hoş gelse de bunların bileşimi hoşnutluk vermeyebilir” (Danto, 2010, s. 259).

Danto’nun değerlendirmeleri sanatsal bir temellük konusunu ele almıyor, ancak araştırma açısından burada önemli olan, sıradan insanın potansiyel olarak varolan, sanatsal bir üründen (burada resimden) beklentisinin temellük edilerek talep düzeyine taşınmış olmasıdır.

3.14.2. Bulunmuş (ya da kurgusal) Sanatçı Buçanov. Ann Lee, R. Mutt, E. Belamy

Komar ve Melamid kariyerlerinin erken dönemlerinde yaptıkları manzara resimleri için bir de hayali sanatçı yaratmışlardır. 19. yüzyıl ortalarında üç Rus şair, Aleksey Konstantinoviç Tolstoy ve ‘Yemçuynikov Kardeşler’in ortak bir takma ad olarak kullandıkları hayali şair Kozma Prutkov adıyla şiirler yayınlarak onun adına bir de kapsamlı bir yaşam öyküsü uydurmaları gibi; (Todorov, 1998). Komar ve Melamid’de ‘Buçanov’ adını verdikleri kurgusal -hayali- sanatçının çalışmaları olarak sundukları resimlere ek olarak bu hayali sanatçı için bir de günlük yazarlar. Bu kez de söz konusu hayali sanatçı, Komar ve Melamid’in resimlerini temellük etmiş olur.

Takma adlar kimi zaman sanatçıların, yazarların kişisel tercihleri, kimi zaman da siyasi ya da başka nedenlerle adlarını gizlemek için kullanılmıştır. Burada dikkat edilmesi gereken önemli konulardan biri Komar ve Melamid'in bulunmuş sanatçısı, Obvious grubunun bulunmuş modeli, Konstantinoviç ve Yemcunnikov kardeşlerin bulunmuş şairi, sanatçı ya da yazarların takma ad olarak kullandıkları 'mahlas', 'nick' ya da 'kalem adı' ndan farklı biçimde karşımıza çıkarlar.

Oysa burada söz konusu edilen örneklerde bu adları kullanan sanatçılar ne mahlas olarak ne de bir sanat eseri içindeki (Film ya da roman vb.) gerçeklik düzlemine yerleşen, gerçek yada kurgusal bir karakter yaratarak sanat yapıtının iç gerçeklik düzlemi üzerinden değil, sanat yapıtının dışında (yada dışında olma konumu açısından) tasarlanmış, yaşadığımız hayata katılmak isteyen, orada var olma olanaklarını zorlayan bir gerçeklik düzlemine yerleştirilmişlerdir.

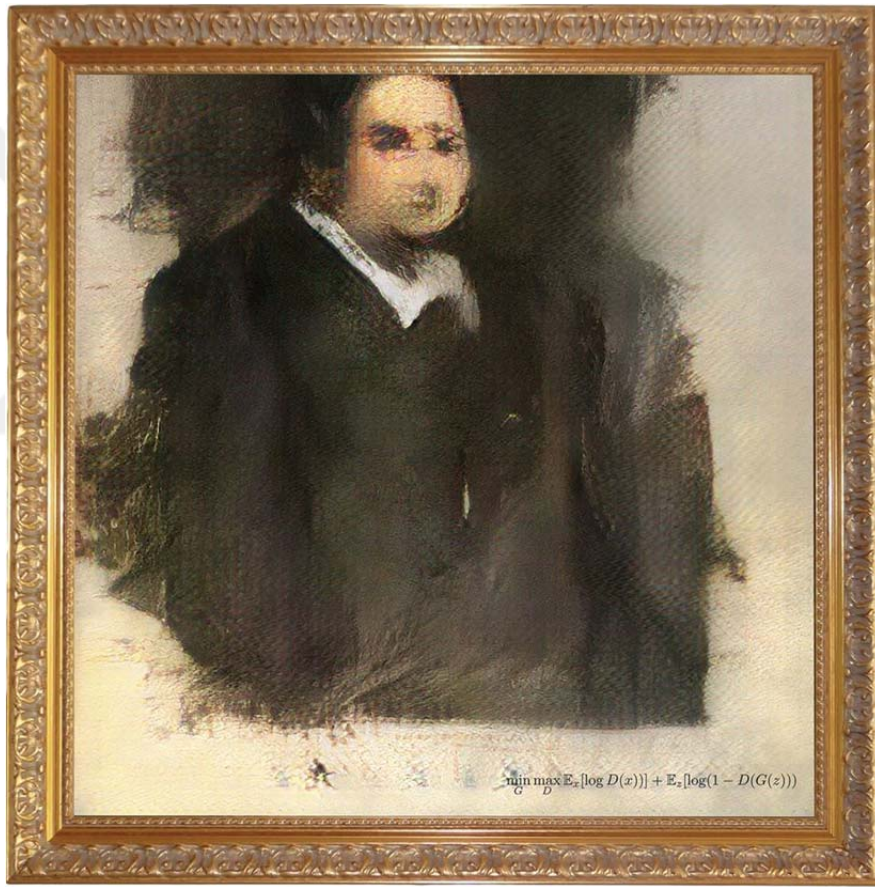
Bunun gibi Ann Lee'de boş bir levha (tabula rasa) gibi, henüz bir kimliği, geçmişi olmayan ama varolmayı uman ve olası hayatını bekleyen bir manga karakteridir. Ann Lee bir öykünün ya da filmin içindeki bir karakter olarak değil, bizatihi (kurgusal olarak) gerçek hayat içinde var olmaya çalışan bir figürdür. Ann Lee ilke olarak onu kullanan ve onu anlatan her sanatçının çalışmasıyla bizim gerçeklik alanımıza sızmaya çalışan ama bunun olanaksızlığıyla yüzleşen bir figür olarak kalacak bir varlıktır. Elbette sanatçılar günümüz insanının varolma koşulları açısından tüketim kültürünün yalnızca sayısal verilere indirgediği, sürekli gözetlediği, davranışlarını ve tercihlerini belirlediği ama bir türlü varolamayan insanın trajedisiyle ilgilidirler.

3.14.3. Sanatsal Temellük Olarak Algoritma (Algoritmik) Sanatı:

Komar ve Melamid'in anket verilerinin istatistiksel sonuçlarını kullanarak sanat üretme yöntemlerinin bir çeşitlemesi gibi görünen algoritmik sanat da yine veri işleme yöntemiyle oluşturulan sanatsal üretimler için kullanılan bir adlandırmadır. Buçarov'u gibi, Edmond de Belamy'de kurgusal bir karakterdir. Ancak E. Belamy, Buçarov gibi kurgusal bir sanatçı değil, Obvious grubunun bir bilgisayar yazılımıyla gerçekleştirdikleri bir portre resme konu olan kurgusal bir modeldir. Paris merkezli Obvious Grubu'nun yarattığı 'Edmond de Belamy'nin Portresi' adlı resmi, Ekim 2018'de Christies Müzayede evinde tahmin edilen fiyatın 45 katına (432.000 Dolar) satılan ilk yapay zeka ürünü sanat eseridir. Sanatçılar burada karakter yaratma açısından bir sinema filmi, roman, tiyatro ya da bir resim vb için özgün bir karakter kurgulamak

yerine, (burada resme konu olan) binlerce karakter ya da modelin bir - algoritmik-sentezinden, giderek melezinden hareket etmektedirler.

‘Hugo Caselles, - Dupre, Pierre Fautrel ve Gauthier Vernier’ den oluşan Obvious, GAN (Generative Adversarial Network: (çekışmeli üretici ağlar) adı verilen, birbirine zıt şekilde çalışan iki sinir ağından oluşan bir yöntem kullanıyorlar. 14. Yüzyıl ile 20. yüzyıl arasında yapılmış 15 bin portre sisteme girilmiş ve bu veri setine dayalı bir üretici mevcut, diğer yanda ise bir ayırıcı, insan eliyle yapılmış imge ile üreticinin ortaya çıkardığı imge arasındaki farkları yakalamaya çalışıyor. Hedef ayırıcıyı kandırmak.



Resim 20. Obvious GAN Grubu, Edmond de Belamy'nin Portresi, 2018, 70x70 cm.

... Rutger Üniversitesi Sanat ve Yapay Zeka Laboratuvarının başında bulunan Ahmed Elgammal, son 50 yıldır birçok sanatçının üretimleri için yazdıkları bilgisayar programlarına algoritma sanatı veya algoritmik sanat adını veriyor. Elgammal'e göre yapay zekayla üretilen eserlerin arkasındaki düşünce ve üretim sürecinin kendisi sonucundan daha önemli olduğu için kavramsal sanat kategorisinde değerlendirilmeleri gerekli (Ökten, 2019, s. 325-326).

‘Edmond de Belamy’nin Portresi’ sözü edilen anlamda, bir yandan 15 bin portrenin bir tür meleziyen aynı zamanda da 15 bin sanat eserinin temellüküne dayalı bir üründür.

Burada dikkate değer olan şey Komar ve Melanid’in kullandıkları yöntemin bir benzeri, E. Belamy portresinde, bilgisayar yazılımı aracılığıyla algoritmik düzeyde tekrar edilmiş olmasıdır. Aradaki farklılık ise ilkinde izleyicilerden elde edilen verilerin, ikincisinde ise, 1600 portre resmin bir tür ortalamasına dayalı sonucun elde edilmiş olmasıdır. Yine de algoritmik sanattan çok sayıda farklı kullanım biçimleri olduğu gözlemlenmektedir.

Günümüz sanatı açısından, hemen her türden alanın verilerinin algoritmik sanat açısından kullanımı, konuyla bağlantılı bir dizi tartışmayı da gündeme getirmiştir. Ayşegül Sönmez, özellikle ‘Greenberg Estetiği’nde görünümünü bulan, sanatın neyle ilgili olduğu değil, nasıl yapıldığı görüşüyle, sanatta yararsızlık ilkesinin (estetikleştirmenin, C.D.) algoritmik sanattaki görünümünü tartışmaktadır:

‘Greenberg’e göre avangard sanat, eski ustaların tekniğini ortaya çıkarır. Avangard sanatçı konuyla ilgilenmez. Soyutlama yoluyla neyi, nasıla çevirir. Eserin neyle ilgili olduğu değil, eser nasıl yapılmıştır, sorusu önceliklidir...

Nathalie Miebach, Moritz Stefaner, Paolo Cirio, Aaron Koblin, Ryoji İkeda gibi sanatçılar ya da Oucch gibi stüdyolar yapay zeka ve veriyle çalışıyorlar. Günümüzde örneğin Ian Goodfellow ve arkadaşlarının 2014 yılında buldukları GAN gibi programlar sayesinde herhangi bir datadan, okyanus dalgasından, bir şehre dair tweet’lere ve sosyal medyadaki manzara fotoğraflarına kadar uzanan verilerden birer heykel yapmak mümkün. Veriyle çalışan sanatçılar verinin gücünü, şiirselliğinde, bir rakamdan fazlası görüyorlar. Örneğin Natalie Miebach için meteorolojik hava raporlarını birer müzik notası içeren heykeller çevirmek, bilimsel grafiğin yapamayacağı bir şey ve sanatın alanına giren bir konu.’ (Sönmez, 2022, s.162)

Yararsızlık ilkesine dayalı olarak üretilen bir şey estetiğin, giderek sanatsal alanın bir ürünü olarak değerlendirilmesi bakımından yeter bir ölçüt müdür? Refik Anadol’un çalışmalarını aynı bağlam içinde kalarak tartışan Sönmez, estetik alanına havale edilen her şeyin sanat olup olmadığını da tartışmaktadır:

‘Anadol, veriyle çalışan pek çok başka sanatçı gibi ses, rüzgar, ısı, Bluetooth, LTE, Wi-Fi sinyali, fotoğraflar, havaalanı istatistikleri, notalar gibi aklımıza gelen her tür veriyi GAN, t-SEN, RNN gibi açık kaynak programlarla devşirirken, kendi deyişyle,’ insanlığa yepyeni bir dünyanın kapısını açıyor’ du.

Peki ama bu ‘yepyeni bir dünyanın kapısı’ mı gerçekten.

Bu kapı, her şeyden önce insanlık için, insanlığın yararı için biriktirilmiş bir arşiv. Toplumsal bir hafızadan ve toplumsal belgelerden oluşuyor. İnsanlığın yararı için biriken veri, yani yararlı bir faaliyet, Anadol gibi veri sanatçıları tarafından büyüklü küçüklü yerleştirmelerle yararsız, yani sanat haline geliyor.’ (Sönmez, 2022, s. 163)

Konu, sanat tarihsel verilerin (burada sanat ürünlerinin ya da üslupların vb.) yeniden kullanımı açısından temellük sanatıyla da ilişki bir tartışmaya eklemlenmektedir. Aynı konu, müzeye, ya da sanat tarihsel çalışmalara sanatçının temellüküne sunulmuş market ürünleri olan yer gözüyle bakan ve ‘seçilmiş’ sanat ürünlerinin tarihsel, toplumsal bağlamından kopararak manipüle edilmesini, sanatsal ve estetik bir kategoriye ait olmak dışında anlamlandırılmayan sanatsal girişimler için de tartışmalı olan duruma karşılık gelmektedir.²³

Temellük Edilmek Üzere Ready Made; Bir (endüstriyel) Boş Levha (Tabula Rasa) Olarak Ann Lee:

Philippe Parreno ve Pierre Huyghe 2000 yılında manga karakterleri üreten Japon reklam ajansı Kworks’ün karakterlerinden biri olan Ann Lee’yi oldukça ucuz bir fiyata satın almışlardır. Sanatçılar Ann Lee’den kolektif bir proje gerçekleştirmeyi düşünmüşlerdir. Mavi, mor renkleriye küçük bir kız görünümünde olan Ann Lee’nin göz bebekleri yoktur. Neredeyse yarı saydam oluşu da ona hayaletimsi bir görünüm vermektedir. Ann Lee burada, var olan ama ruhu verilmemiş, ya da henüz kaderi belirlenmemiş bir Adem biçiminde karşımıza çıkar.

Sanatçılar bir proje olarak Ann Lee’yi ona bir hafıza, geçmiş ve kimlik kazandırmak, ünlü ya da tanınan bir karakter olarak gerçekleştirebileceği olanağı sağlamak amacıyla kolektif biçimde birçok sanatçının kullanımına açık bir figür olarak tasarlamışlardır.

Başak Şenova ve Erhan Muratoğlu Ann Lee’nin seri üretim bir anime karakter olmasına vurgu yapmaktadırlar:

²³ Günümüzde yaygınlığı birçok yerde vurgulanan temellük sanatı türevleri, bu adı sanat tarihsel açıdan ayırt edici anlamda ön plana çıkaran ‘temellük sanatı’ girişimlerini de anlamsızlaştırması bakımından dikkate değer görünmektedir.

Ann Lee, kısıtlı özellikleri ve basmakalıp görüntüleriyle, seri üretim mantığı ile pazarlanan yüzlerce anime karakterden biri. Hazır anime karakterler üreten sıradan bir Japon firmasının, ucuza malettiği sıradan bir karakter. Kullanım süresi ve marifetleri, üretim özellikleriyle orantılı olduğu için ömrü oldukça sınırlı. Amaçları, (P. Parreno ve P. Huyghe'den söz ediliyor. C.D.) üretim mantığının aksine, Ann Lee'ye ayrıcalıklı bir kimlik ve bellek kazandırmak. Bir ürün olarak ömrünü uzatmayı, kolektif kullanıma açık, ünlü bir karaktere dönüştürmeyi planlıyorlar. Önce fiziksel olarak geliştiriyorlar; bir boyut daha eklendikten sonra 2 boyutlu Ann Lee, 3 boyutlu filmlerde yer almaya başlıyor (Şenova, Başak- Muratoplu, Erhan, 2002, s. 138), kısaltmalar C.D.

Bu kolektif girişimi başlatan sanatçılara, D.G. Foerster, ardından 'Rirkrit Travanija' da katılmış ve Ann Lee'ye bir hayat kurgulama uğraşına girişmişlerdir.

Ann-Lee 'her türlü öyküye dahil olabilecek fakat hiçbir öyküden sağ çıkamayacak şekilde tasarlanmış' geleceği olmayan bir karakterdi. Ne psikolojik bir geçmişi ne kişisel bir tarihi ne de anlatım içinde hemen kullanılabilecek özel ya da onu öykünün taleplerine karşı çıkacak kadar güçlü yapacak herhangi bir yeteneği bile yoktu. Ann Lee'nin kaçınılmaz kaderi öylece solup gitmek ya da bir çizgi romanın sayfaları arasında geçen, kısa ve silik bir hayatın ardından ölmektir.' (2001, 7. İst Bienal kataloğu, s. 102)

'Ego Kaç' başlıklı 7. İstanbul Bienali'nde Philippe Perano'nun 2000 tarihli 'Dünyanın Herhangi Bir Yerinde' başlıklı animasyon çalışması, Pierre Huyghe'nin 2000 tarihli 'Zamanın İki Dakikası' ve Dominique Gonzalez – Foerster'in yine 2000 tarihli 'Anzen Bölgesinde Ann Lee' başlıklı 3D video animasyon çalışmaları gösterilmiştir.



Resim 21. Dominic Gonzales Foerster, Ann Lee I, II, III, 2000, Video animasyon

Resim 22. Dominic Gonzales Foerster, Ann Lee I, II, III, 2000, Video animasyon

Resim 23. Dominic Gonzales Foerster, Ann Lee I, II, III, 2000, Video animasyon

Dominique Gonzalez - Foerster'in 2000 yılında gerçekleştirdiği, 'Anzen Bölgesinde Ann Lee' adlı, 3' 25''lik video animasyonunda izleyiciyle Japonca konuşan Ann Lee'nin karşısında duran kopyası, onun kehanetlerini İngilizceye çevirerek izleyiciye açıklar. Yavaşça ve kısık bir ses tonuyla Ann Lee bir kıyamet günü habercisi olarak olacıkları anlatmaktadır.

'Kaçabileceğiniz hiçbir yer olmayacak. Ekranlarınızın içinde yok olacaksınız... Eflatun gezegenimizin ve kopyalarımın başı üzerine söz veriyorum... Yapılarınızı ele geçirecekler. Sizleri duygularınızdan ayıracaklar. Duygularınızı dönüştürecekler... Gidecek hiçbir yeriniz yok. Bu yitlik evrende kaçabileceğiniz hiçbir yer kesinlikle yok. Size gerçekleri söylüyorum. Bunlardan adımın Ann Lee olduğu kadar eminim. Hepiniz geri dönülmez yere gideceksiniz.'



Resim 24. Pierre Huyghe, Hayalet Değil Sadece Bir Kabuk, 2000, Video Animasyon

Pierre Huyghe'nin 'Hayalet Değil Sadece Bir Kabuk, Zamanın İçinden İki Dakika' adlı video animasyonunda ise, Ann Lee, yürüdükçe çevresinde beliren tanımsız bir coğrafyada ilerlerken hikayesini anlatmaktadır:

Sadece iki dakikam var, sizin çizgisel zamanınızın iki dakikası

Bu aslında unutulmadan önce bir öyküde yaşayacağımdan çok daha uzun bir süre...

İki dakikadan daha az bir süre içinde gitmiş olacağım.

Benim adım, benim adım AnnLee, Ann Lee sıradan bir isim.

Ben donmuş bir resimdim, size sunulan bir kanıt.

Canlandırıldım, ama kurgusu olan bir öykü tarafından değil.

Hayır... Sizin hayal gücünüz hep peşimde... sizden istediğim bu

Gördünüz ya sizi eğlendirmek için burada değilim...

Siz beni eğlendirmek için buradasınız.

...çok hoştu...(hımm)'

Ann Lee konuşmasının devamında (belki bir müzede C.D.) gördüğü resimlerden söz eder, adı 'Nilüferler' (Büyük olasılıkla, Monet C.D.) olan tablodan etkilenişini ve adına bile bakamadığı, yandaki resimde görünen kızın ne düşündüğünü merak ettiğinden söz eder. Ardından omuzunda hissettiği(!) ılık huzmesinin giderek büyümesini ve ondan başka bir şeyi göremediğini belirterek; 'Sonunda bütün hislerim silindi, yok olmuştum.' diyerek sonlandırır.

3.14.4. Karşı Temellük, Politik Appropriation:

Barthes ‘söyleni de söylenleştirme’ olarak, yapay söylen üreterek mal etme durumuna yanıt verilebileceğini söylüyor

Medya ve reklam dünyasının kendine özgü oluşturduğu dille mücadele etmek yerine o dili temellük ederek tersine çevirme işlemi açısından Barbara Kruger’in çalışmaları önemli bir temellük sanatı örneğini oluşturmaktadır.

Çünkü reklam dili, göstergelerin doğrudan doğruya, sapmacasız iletildiği bir dil olduğundanyapıtın hızlı okunmasında daha tatminkar sonuçlar doğurur. Barbara Kruger’in bu dili kullanması yerindeydi bu yüzden. O dille mücadele etmek yerine o dili kullanmak, imgeleri doğrudan doğruya sapmacasız iletmek ve yapıtın hızlı okunmasında daha tatminkar sonuçlar yakalamak (Ferhat Özgür, 1999, s. 123).

Toby Clark, ‘Sanat ve Propaganda’ adlı kitabında ‘Propagandaya karşı propaganda’ başlığı altında karşı temellük olgusunu ele almaktadır. Politik mesaj iletmeye düşüncesinin giderek daha sorunlu hale gelmesine karşın kimi sanatçıların bu duruma yönelik girişimlerine odaklanmaktadır.

Amerikalı sanatçı Jenny Holzer’in (d.1950) metne dayalı çalışmaları, sözel mesajlara özellikle didaktik ve sabit fikirlere yönelik bir kuşku beslemektedir. Holzer afişlere, bronz plakalara, granit levhalara ve elektronik tabelalara yazdığı mesajları’ kendi ağzından değil; hükümet, eğitim, reklamcılık, kamusal tavsiyeler ve kişisel itiraflar gibi diğer anonim otorite söylemlerini taklit ederek sunmuştur (Toby, Clark, 2004, s. 204).

3.14.5. Üslupların, Stillerin Temellükü Olarak Pastiş:

İngeborg Hoesterey, Pastische kavramını; Modern estetik anlayışların gösterişli biçimde ödünç aldığı, kullandığı, tarihi referansları, alıntılarını, pastiche uygulamalarını, tartışma konusu yapmadan reddettiği kültürel hafızanın günümüzde çağdaş sanatçılar tarafından kullanımı olarak değerlendirir. (Hoesterey, 2001, s. 17)

Hoesterey, kavramı ayrıntılı olarak tartıştığı ‘Pastische’ (2001) adlı kitabında konuyu kapsayıcı başlık olarak pastische kavramını kullanır. Kavramın, görsel sanatlar alanındaki görünümünü birer olgu olarak, Klasiğin İmhası, Karma Kimlik, Ressamlardan Öğrenilenler, Orijinalin Reprodüksiyonu ve Teori Resmi başlıkları altında ele alır.

Bu yaklaşım biçimiyle Hoesterey; Pastische kavramını; sanatsal uygulamalardaki çeşitliliği açısından, Uyarılma, Temellük, Bricolage, Mixed Media, Alıntılama, Kolaj,

Sahtecilik, Karışım ya da Melezlik, Taklit, Montaj, Palimpest, Parodi, Reklaj, Yeniden Yapım, Simulakrum ve Travesty gibi konu ya da çağdaş sanattaki bu gibi tartışma alanlarını pastische kavramıyla semantik açıdan bağlantılı kavramlar olarak ele alır (Hoesterey, 2001, s. 10-15).

Çoğu yazarın da vurguladıkları gibi 80’li yıllardan günümüze sanat ürünlerinin ya da geçmişe ait stillerin çağdaş sanat uygulamalarında kullanımı olgusu çağdaş sanat tartışmalarında önemli bir yer edinmiştir. Tarihsel stillere öykünme, üslupların taklidi olgusu 80’li yılların sonlarında çağdaş sanatta hem sıklıkla gözlemlenen hem de tartışılan bir olgu haline gelmiştir.

Sanat ürünlerinin temellük edilmesinin dışında yine doksanlı yıllardan itibaren giderek daha görünür hale gelen olgulardan biri de geçmiş dönemlere ait üslupların ya da sanat üretme pratiklerinin temellük edilmesi olgusudur. Konuyla ilgili çoğu yazar temellük sanatını genel bir başlık altında ele alırken, sanat ürününün temellük edilmesiyle, sanatsal bir üslubun temellük edilmesini aynı bağlam içerisinde tartışmaktadırlar. Ancak temellük sanatının çağdaş sanatta ki uygulamalarının çeşitliliğine ve farklılıklarına bakılmak istendiğinde çok sayıda alt başlıkla vurgulanabilecek farklılıklar söz konusudur. Pastische kavramı da bu anlamda sanatsal bir üslubun taklit edilmesi olgusu olarak farklılaşır ve parodik ya da alegorik bir söylem biçimine yaklaşır.

3.14.6 Sanat Ürünlerinin Temellükü Olarak Parodi:

Parodi bir eserin taklit edilerek gülünçleştirilmesidir. Parodinin en bilinen örneği Cervantes’in ‘Donkişot’ adlı romanıdır. Cervantes’in şövalyeleri ve kahramanlıklarını konu edinen Roman türünü alaya aldığı romanı tarihsel anlamda roman türünün de ilk örneği kabul edilmektedir.

Her ne kadar parodiler kendi başlarına alaycılığı ve gülünçlüğü taşıyabilseler deparodileştirilen eserin izleyici tarafından biliniyor olması parodik söylemi daha anlaşılır kılar. Parodiler yaratıcı bir yeniden üretim biçimi olarak ele aldığı eseri eleştirel anlamda yeniden dönüştürür. Kimi zaman da parodii eserin biçimini bozarak onu niteliksel anlamda öznel yapısını sıradanlaştırma yoluyla alaya alır. Parodiler doğrudan bir eser yerine yerleşik bir söylem biçimini (örneğin siyasal erkin söylem biçimi), bir sanat türünü (örneğin Şiir) ya da tarihsel bir stili, (örneğin Barok Stil) konu edinebilirler. (Jameson’un günümüzde parodinin yerini pastiş in aldığı görüşü)

Frederic Jameson, ‘Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı’ başlıklı kitabında postmodernin geç kapitalist ekonomik siyasanın kültürel düzlemde ve sanatta ki görünümü olarak ele almaktadır. Hopkins’e göre, Jameson geç kapitalizmin yeniden düzenlediği dünyada postmodern anlayışın sanatının ve kültürel üretimlerinin temelindeki düşünsel yaklaşımlara açıklık getirmek amacındadır (Hopkins, 2018).

Günümüzde bir stil tekrarı anlamında parodinin işlevini yitirdiğini ve yerini yavaş yavaş pastisch in aldığını öne süren Jameson;

“Pastiş de parodi gibi kendine özgü ya da benzersiz ‘nev-i şahsına münhasır’ bir üslup, liguistik bir mask, ölü bir dilde yapılan ölü bir konuşmadır. Ancak pastiş de parodinin gizli amaçları yoktur, alaycı güdülerini kopartılmıştır, gülme duygusundan ve geçici bir süre için kullandığımız anormal dilin altında sağlıklı bir dilbilimsel normallığın hala varolduğu konusunda herhangi bir kanıdan yoksun, nötr bir uygulamadır. Bu nedenle pastiş boş bir parodi, kör bir heykeldir” (Jameson, 1994 s.46), ifadesiyle parodi ve pastiş arasındaki farklılığı vurgulamaktadır. Jameson, burada özellikle, parodik söylemde içkin olan gerçeklik nosyonunun korunduğunu ancak günümüzde pastiş’in “...modernizmin üslup ideolojisinin yıkılışı ile kültür üreticilerinin geçmişten; ölü biçimlerin öykünmesi olarak globalleşen kültürün düşsel müzesinde muhafaza edilen tüm maskeler ve seslerden sağlanan konuşmalardan başka söyleyecek şey bulamayan kültür üreticilerinin...” (Jameson, 1994, s.47), (kısaltarak C.D.)’ gerçeklik nosyonu karşısındaki nötr durumuna dikkat çekmektedir.

Çağdaş sanatta geçmiş üslupların tekrarına dayalı üretim biçimlerini eleştirel bir yaklaşımla ele alan F. Jameson, pastiş kavramını geç kapitalizmin (ya da neo liberalizmin) kültürel sanatsal bir görünümü olarak postmodernizmi tartışmak üzere kullanır.

Jameson geç kapitalist ekonomik, siyasal örgütlenme biçimi içinde öznenin yitimini vurgular. Bu bağlamda üslup öykünmeciliği olarak ele aldığı Pastische kavramını Postmodern süreç içinde tarihsel olarak nosyonunu yitirmiş görünen özne üzerinden açıklamaktadır.

...özne ön gerilimlerini ve yeniden gerilimlerini etkin biçimde zamansal çoğulluğun ötesinde uzatabilme ve geçmişini ve geleceğini tutarlı bir deneyim içinde örgütleyebilme yetisini yitirdiyse, bu tür bir öznenin kültürel üretimlerinin ‘fragman yığınlarının’ dışında, rastgele heterojenliğin, parçalanmışın ve rastlantıların pratiğinin ötesinde ne verebileceğini tahmin etmek zor oluyor (Jameson, 1994, s.55).

Tarihin öznesi olarak bireyin, yaşadığı hayatı, o hayata müdehale etmenin olanaklarını (teorik olarak) barındıran toplumsal yapının dönüşümü içinde yitirmiş olması aynı zaman da öznenin kültürel üretimlerinin niteliğinin de değişmesine yol açmıştır. Tarihsel zeminin yitirilişi öznenin de hayatı, fragman yığınları, rastgele bir heterojenlik ve rastlantıların pratiği içerisinde deneyimlediği bir tutarsızlıklar alanı olarak algılamasına neden olmaktadır. Bu algılama biçiminin kültürel üretimleri deörneğin sanat pratiği açısından bütünlüklü yapıt ya da bireysel üslup gibi öğeleri işlevsiz bırakarak, fragmanlara, rastlantısallığa, gelişi güzel seçmeci bir tutum olarak eklektisizme yöneltmektedir. Jameson, Pastische kavramının bu söz konusu durum içinde ortaya çıkmış olduğunu söyler; “Bireysel öznenin kaybolması, bunun formel sonucu olarak, kişisel üslubun giderek varlığını yitirmesi, bugün, Pastische olarak adlandıracağımız, neredeyse evrensel uygulamayı ortaya çıkarmaktadır” (Jameson, 1994, s. 45).

Bireysel öznenin yitimi aynı zamanda üslubun da yitimi anlamına gelmektedir. Burjuva kültürünün yarattığı bireysel öznenin sanatsal üretimi, bir değer olarak sanatsal üslupta görünür hale gelir.

Sven Lütticken’de doksanlı yıllara vurgu yaparak, geçmiş üslupların taklidine, yeniden kullanımına yönelik uygulamaların sıklıkla gözlemlenebilir bir durum olduğunu 2002’de yayımlanan makalesinde; “geçtiğimiz on yıl içinde genç sanatçıların yeni avangard, Fluxsus, kavramsal sanat ya da performans sanatı-kökenli stratejileri ve biçimleri gittikçe daha fazla kullandıklarına tanık olduk” (Lütticken, 2007, s.109) ifadeleriyle tespit etmektedir.

Benzer şekilde Benjamin Buchloch da modern ve çağdaş sanatsal üretim alanında tarihsel stillerin temellük edilmesi konusunu, ‘...şimdi, etkisini yitirmiş tarzlara tarihsel anlam zerk etmek amacıyla bizzat sanatçılar tarafından devreye sokuluyor.’ biçiminde ifade etmektedir (Buchloch, 1981).

Ancak Buchloch, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan (avangard sanatın C.D.) modernizmin tarihsel gelişim sürecinde sanatçıların yeniden klasik tarzlara yönelmelerini, böylece üretimlerindeki bu geri dönüşü eleştirel bir yaklaşımla ele alır. Buchloch doğrudan pastische kavramını kullanmasa da stil öykünmelerinin ve klasik anlayışları modern sanat içine yerleştirmeyi deneyen sanatçıların tutumlarıyla, günümüz

sanatında tarihsel üsluplara yönelimi tarihsel bir kapanma ya da tıkanma olarak değerlendirir.²⁴

‘Stil, metanın ideolojik muadilidir, bu durumda evrensel anlamda mübadele edilebilir ve hiçbir kaideye bağlı olmaksızın serbestçe kullanılabilir olması ‘ tarihsel bir kapanma’ ve ‘statis’ anına işaret eder. (Tırnaklar, C.D.) Sanatçının temellük edebileceği terk edilmiş stil unsurları bulma umuduyla el atabileceği bir hazine olarak ‘tarih’in keşfi, bunun en bariz aşamalarından biridir yalnızca.’ (Buchloch, 1981)

Bu anlamda Buchloch, genel olarak 1980’lerden itibaren görünürlük kazanan ve tarihsel stillerin sanatsal üretimlerde kullanımı biçiminde açıklanan pastiche konusunu daha gerilere giderek, 1930’lardan itibaren tartışıyor. Bu bağlamda Buchloch, Burger’ in avangard kuramında belirlediği ‘tarihsel avangard’ ın sonu’ söylemini, modernizmin tarihsel bir kapanmaya doğru evrildiği düşüncesiyle karşılıyor. Buchloch, pastiche terimi yerine daha kapsayıcı anlamda temellük kavramını tercih ediyor. Jameson’un kullandığı anlamda ‘pastische’ kavramı tarihsel stillerin temellük edilmesini içerirken, Buchloch ‘temellük’ kavramını daha kapsayıcı bir kavram olarak ele alıyor ve sanat tarihsel stillerin, sanatçıların üsluplarının, bir sanat ürününün tamamı ya da bir bölümünün ve popüler kültüre ait söylem ya da imgelerin ve medya ya da otoritenin vb. söylemlerinin de sanatsal üretimlerde kullanımını temellük sanatı olarak kabul ediyor.

3.15. Çağdaş Sanat Sergilerinde Göndermenin Ana Eksen Olarak Ele Alınışı Küratöryal Yaklaşımlar

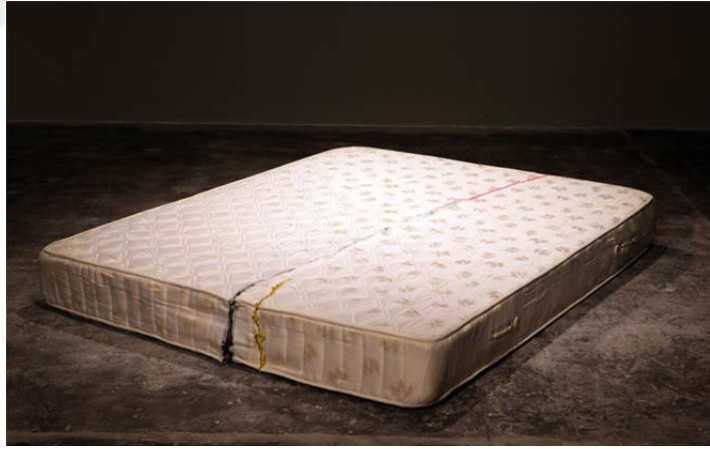
Günümüzde büyük ölçekli sanatsal organizasyonların aynı zamanda küratöryal bir nitelik taşıması, bienaller ve benzeri geniş çaplı sergileme pratiklerinin aynı zamanda gündem oluşturmak, tartışma platformu yaratmak vb. amaçlarla ortak bir payda da ve konu çerçevesinde kurgulanması (yönlendirilmesi) yerleşik bir uygulama biçimi olmuştur. Bu anlamda küratör(ler) ve sergi organizasyonları dünyanın her yanından sergiye çağrılan sanatçılar ve işleri aracılığıyla bütünleştirici yapı olarak bir konuyu, kavramı gündeme taşımakta ve ortak bir tartışma bağlamı oluşturmaktadırlar.

²⁴ Bu durumu özdeş içerikte olmasa da sanatçının postmodern süreçte tutumunu vurgulaması bakımından Baudrillard’ın “...artık yapılacak şey, elde kalan parçacıklarla oynamaktan ibaretir.” İfadesiyle karşılaştırmak anlamlı olacaktır.

Burada daha dikkat çekici olgulardan biri özellikle 2000’li yıllardan günümüze büyük ölçekli birçok sergide sanatsal konunun ya da konseptin başka sanatçıların, belki eski ustaların işlerine yönelik yeniden üretimleri, yeniden yorumlamayı, temellük ya da alıntılamaı teşvik eder, hatta öne çıkarır bir yol izlenmesidir.



Resim 25. Felix Gonzalez-Torres



Resim 26. Kutlug Ataman, 2011

Bu anlamda yakın tarihte gerçekleştirilen 12. İstanbul Bienali temellük sanatını merkeze alan ve teşvik edici yanıyla dikkat çekici bir örneği oluşturmaktadır.

Artık dünyanın sayılı (önemli) bienallerinden biri olarak kabul edilen İstanbul Bienali’nin 12.si için küratörler Jens Hoffmann ve Adriano Pedrosa, Felix Gonzales Torres’i ve çalışmalarını bienalin konsepti olarak belirlemişlerdir. ‘İsimsiz’ ana başlığı ile sunulan bienalde Torres’in belirlenmiş beş çalışması için düzenlenen karma sergilere

ek olarak yaklaşık 50 sanatçıdan da Torres'in çalışmalarını referans alan sanatsal üretimler gerçekleştirilmeleri istenmiştir.

Çağdaş sanatta gönderme ve alıntılarının, çağrılı sanatçılar ölçeğinde dar ya da geniş kapsamlı sergilerin ana eksenini oluşturduğu çok sayıda etkinlikten sözedilebilir.

Contemporary Artist vs. TheMasters: Homage, Battle, Reclamation başlıklı sergi (2016), usta sanatçıların çalışmalarından hareketle üretilecek işleri ağırlamak üzere düzenlenmiş bir sergidir. Sergide Taner Ceylan'ın, İngres'in 'Princesse de Broglie' adlı resminden yola çıkarak yaptığı 'İngres' adlı resmi de yer almaktadır.

Vermont, Brattleboro Museum and Art Center'in şef küratörü Mara Williams, şair T.S. Eliot'un "Olgunlaşmamış şairler taklit eder, olgunlaşmış şairler çalar, kötü şairler aldıklarını tahrif eder, iyi şairlerse aldıklarını daha iyi, en azından daha farklı bir şeye dönüştürürler", sözlerinden yola çıkarak oluşturduğu sergiyi; 'çağdaş sanatçıların sanat tarihiyle estetik ve kültürel anlamda ilişkilene biçimlerine bakış atan bir sergi' olarak değerlendirir" (İst. art newsn, 2016, s. 20).

Çağdaş sanatta aynı bağlamla ilgili olarak C. Sachrendt ve S. T. Kittl, *Bunu Ben de Yaparım* adlı kitaplarında alıntılama stratejileri açısından ortaya çıkan karışıklığı vurgulamak üzere şöyle yazarlar:

Çağdaş sanatta bol bol alıntı yapılır. Bazı kuramcılar sanatçıların modernitenin stil hazinesini canlarının istediği gibi talan ettiklerinden yakınır. Ama usturuplu alıntı yapanlar ya da akıllıca çalanlar, sanat uzmanlarının büyük takdirini kazanabilir. Zira taklit etmek, sık sık tarihsel ilinti kurmakla karıştırılır. Bu tür ilintileri keşfetmek, hatta bizzat kafadan uydurmak duayenlerin çok sevdiği bir eğlencedir (Sachrendt, Kittl, 2012, s. 178).

Günümüz sanatında çok sayıda çağdaş sanatçının tercihi olarak sanat tarihsel referanslar ve alıntılar giderek geniş kapsamlı büyük sanatsal organizasyonların çıkış noktası, yönelimi ya da ilgi odağı olmaya başlamıştır. Hem çağdaş sanat değerlendirmeleri hem de kültürel yapının dönüşümü açısından bu durum göz ardı edilebilecek münferit uygulamaları çoktan aşmış görünmektedir. Appropriation (temellük) uygulamaları çağdaş sanat açısından önemli izleklerden birini oluşturmaktadır.

BÖLÜM IV

ÇAĞDAŞ SANATTA GÖNDERMELER

Bu bölümde sanatçılara ya da eserlerine yönelik göndermelerin pastişe ve temellük sanatı olarak değerlendirilemeyecek olan çalışmalar ele alınacaktır. Bu araştırmanın temel izleklerinden biri olan her sanatsal göndermenin temellük sanatı olarak ele alınamayacağı gösterilecektir. Yeri geldiğinde örnekler üzerinden temellük sanatına içkin olmayan eserlerin neden temellük sanatı örneği olarak kabul edilemeyeceği tartışılacaktır.

1980’li yıllardan günümüze sanatta temellük, alıntılama gibi kavramlar sanatsal tartışmaların önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Gerçekten de bu kavram ve terimler hem sanat yazın alanında hem de sanatsal üretimlerde gözlemlenebilir bir olgudur. Araştırmanın III. bölümünde çoğu yazar tarafından temellük sanatı olarak adlandırılan bu olgunun açılımı yapılmıştır. Ancak temellük sanatı adlandırması günümüz sanatında yapıtlar arası etkileşimlerin olduğu neredeyse tüm sanatsal üretimler için kullanılır hale gelmiştir.

Temellük sanatının ayırdedici özellikleri dışında kalan ancak içinde göndermelerin, söyleşimlerin, kimi zaman alıntıların bulunduğu çalışmalar da bu genelleştirilmiş ifadenin içinde ele alınır olmuştur. Öyle ki günümüz sanatına ait örneklerde gözlemlenebilen gönderme içerikli uygulamalar bir başka sanat ürünüyle dolaylı bağ(lar) içinde olsa bile temellük sanatı olarak değerlendirilir olmuştur.

Giderek temellük sanatının sanat tarihsel süreçte izlerini aramak adına neredeyse tüm sanat tarihsel göndermeler içeren ürünler metinler arasılık bağlamı içinde temellük sanatına ait olarak ele alınmıştır. Metinlerarasılık kuramı açısından her metnin önceki ve başka metinlere dayandığı ön kabulü de bu yaklaşım biçiminin meşruluk, doğruluk zeminini oluşturmuştur.

Bu nedenle temellük sanatı üzerine yazan kimi yazarlar sanatta yapıtlar arası etkileşim ve göndermelerin izleri sürerek temellük sanatını çok daha gerilerden başlatarak, ‘henüz temellük sanatının tarihi yazılmamıştır’ ifadelerini kullanmaktadırlar.

Bu açıdan bakıldığında eğer temellük sanatı; metinlerarasılık, feminist -temellük sanatı, neo-geo ve müellif sorunsalı bağlamında görünümünü bulan bir sanatsal yaklaşım biçimi olarak değerlendirilecek olursa, sanat tarihsel süreçte yapıtlar arası etkileşimlerin hepsine birden temellük sanatı örneği olarak bakılamayacağı açıktır.

Tekrar ederek söylemek gerekirse sanat tarihsel süreçte aslında tüm yapıtlar (metinlerarasılık ilişkisi bakımından) ve bir sanat ürününe konu olan başka bir sanatsal üretim (postproduction) vb olarak temellük sanatı olarak değerlendirilemez. Temellük sanatını belirleyen asıl içerik, feminist sanatın bir kolu ve postmodern süreçte üretilen pastische ve neo-geo uygulamalarındaki içeriğinden uzaklaştırılan sanat ürünlerine ve üsluplarına yönelik sahiplenme ideolojisidir.

Postmodern sanatsal üretimlerde gözlemlenen eklektik (seçmeci) tutum, temellük sanatının uygulama yöntemleri olarak pastische, parodi, alıntılama, yeniden sunum, alegori, vb. gibi uygulamalarda ortaya konmaktadır. Bu nedenle temellük sanatı eser yapıt kavramını öznellik özgünlük, biriciklik özelliklerine bir karşı duruş olarak ortaya çıkmaktadır. Feminist temellük sanatçıların erkek egemen özneye atfedilmiş sanat eseri orijinallik ve o eseri yaratan sanatçıyı da yaratıcı birey olmak bakımından kültleştiren anlayışa yönelik tutumları temellük sanatının belirgin dayanak noktalarını oluşturmuştur.

Sanat ürünleri arasında gönderme referans atıf vb. kullanımında ele alınan, konu edilen eseri görsel olarak anıştırmayan ya da dolaylı biçimde anıştıran çalışmalar da bulunmaktadır. Kaldı ki her ne kadar izleyiciye ilk eseri anımsatan kimi özellikler yeni resimde görünür olsa da temellük sanatı açısından değil, salt bir referans, yeniden tartışma, ya da ilk eserle ya da ele aldığı konuyla ilgi açısından temellük sanatı içinde değerlendirilemeyecek örnekler de söz konusudur.

Maurice Denis'in 1900 tarihli 'Homage to Cezanne' adlı resminde Nebiler grubunun üyeleri ve aynı çevreden eleştirmen ve sanat tüccarlarından oluşan bir grup, sanat tüccarı Ambroise Vollard'ın dükkanında görünüyor. Grup, resmin merkezinde bir sehpa da duran Cezanne'ın natüremort resmi etrafında kümelenmiştir. Resmin orta ve ön planında bulunan sanat eleştirmeni Serusier tabloyu yorumlamaktadır.

Andre Chastel, M. Denis'in tavrının resme konu olan Cezanne'ın üslubuyla, resmin geri kalanı arasındaki üslup farklılığının bir yandan 20. yüzyıl sanatına yaklaştığına, diğer yandan sanatçının, kişisel deneyimlerini oluşturan birikimlerin bir toplamı ya da derlemesi olduğunun vurgulandığına dikkat çekmektedir:

Yalnız, 'hürmet'in yaratıcısı bunun tüm sonuçlarını anlamış gibi görünmemektedir; eserinin üslubu ana tablonun üslubuyla uyumlu değildir. Böylece araştırmanın bir üst basamağına çıkarak şimdiden 20. yüzyıl sanatıyla hemen hemen aynı düzeye geliyoruz. Ressam resmettiği şeyle -bir nü, bir natürmort- resmettiği tablodan daha az meşgul olduğu ölçüde, geleneksel anlamda tuval (resim C.D) yerine, tablo -içinde- tablo üretmeye meyleder. Bu formül bize kendisinin öznel göstergelerin bir derlemesi olduğunu asla unutmayan bir resmin tezahürünü gayet açık biçimde tanımlar (Chastel, Andre, 2018, s. 67).

Söz konusu üslup uyumsuzluğu büyük olasılıkla resimde Cezanne'ın natürmortunun boyanması ve onun üslubuna olan öykünme biçimiyle, resmin diğer bölümlerinin Denis'in resmi kendi üslubundan ve palet kullanım özelliklerinden çok Cezan'ın üslubuna yaklaşan ve arada kalan bir üslup özelliğinin de bulunmasıdır. Resimde Denis'in eserlerinde görünen soluk renkler ve çoğunlukla düşük kontrastlı leke düzeninden uzaklaştığı görülebilir. Belki de yalnızca resmin en sağında yer alan kadının (sanatçının karısı) boyanma biçimi Denis'in resimlerine daha yakın görülebilir. Bu açıdan bakıldığında günümüz sanatı açısından bir üslup öykünmesi olmak bakımından pastish kullanımından da söz edilebilir.

Buna karşın, Denis'in bir yandan Nebiler ve çevresini resminin konusu yaparken diğer yandan kendilerine öncü kabul ettikleri Gauguin'e ait (satın aldığı) Cezanne'ın resmine gönderme yapmaktadır. Ayrıca resmin geri planında Gauguin'e ve Renoir'e ait duvarda asılı iki resim daha bulunmaktadır. Sanatçı bir yandan kendi kişisel kompozisyonunu gerçekleştirirken hem grubu ve çevresini tanıtmakta hem de referansları olan sanatçıların işlerine vurgu yapmaktadır. Buradaki sanatsal gönderme bir sanatçının çalışmasına yönelik bir yorumlama ya da alıntıdan çok sanatçının sanatsal duruşunu ya da içinde bulunduğu grubu sanatçılarıyla temsil ederek bir tür ilan ya da manifest bir içeriğin ipuçlarını sunmasıyla ilişkilidir.



Resim 27. Paul Cezanne, Natürmort

Her ne kadar resimde, biri resme aynı zamanda konu olan diğer ikisi geri planda görünen üç farklı sanatçının çalışması resimlenmiş olsa da Denis bu sanatçıların resimlerini temellük etmekten çok onlar aracılığıyla yeni bir durumu resminin konusu yapmaktadır. Resmin amacında üç sanatçının çalışmalarının yeniden yorumlanması, temellük edilmesi ya da manipüle edilmesi gibi bir durum sözkonusu değildir. Her üç resim de sahnede bulunmayan ama resimleri aracılığıyla konuya katılan kişileri temsil etmek üzere resme yerleştirilmişlerdir. Bu nedenle Denis'in resmi örneğin bir temellük sanatı örneği olarak Russel Connor'un 'Homage to Cezanne' resminden farklılaşmaktadır. Connor bir temellük sanatçısı olarak odağına başka sanat ürünlerini konu olarak alır. Chastel'in Denis yorumunda vurguladığı 'özel göstergelerin bir derlemesi' ifadesi burada resmin söz edilen diğer özelliklerinin yanısıra, sanatçının kendisini, bildiği, deneyimlediği sanatsal unsurların bir toplamı olduğunu vurgulamak istemesinden gelmektedir.



Resim 28. Maurice Denis, Home to Cezanne, 1900

4.1. Harikalar Odası (Kunstkammer)

Başka sanat eserlerinin görüldüğü Kunstkammer²⁵ (Sanat Odası) ya da Wunder Kammer (Harikalar Odası) resimleri yaklaşık olarak 16. yüzyıldan itibaren yaygınlaşan bir resim türüne de karşılık gelmektedir. Bu resim türünün 19. yüzyılın ortalarına kadar devam ettiği bilinmektedir. Dönemin bir özelliği olarak bir yandan ansiklopediciliğe diğer yandan, kataloglama, sınıflandırma ve hemen her şeyin koleksiyonuna olan ilgi burjuva kültürünün temel özelliklerinden biri olmuştur.

Resim (tablo) gibi hemen her türden eşya ya da farklı ve uzak ülkelere ait kültürel, doğal vb. nesnelerin biriktirildiği koleksiyon odasında, koleksiyonunun sahibinin de sahip olduğu eşyalarla birlikte resimlendiği çok sayıda sanat ürünü (burada resim) bulunmaktadır. Burada özellikle ‘tablo içinde tablo’ olgusunda yer alan ve

²⁵ (Kunstkammer terimi Türkçeye ‘Harikalar Odası’ biçiminde çevrilmiştir. Fransızca ‘Un cabinet D’ amateur’ terimi ‘merak odası’ ya da ‘koleksiyon odası’ anlamına da gelmektedir. Georg Perec’in 1994 tarihli ‘Un Cabinet D’amateur’ (Harikalar Odası) adlı kısa romanında, Kurgusal bir sanatçı olan Heinrich Kürz’ün koleksiyoner Hermann Raffke’nin sahip olduğu eserlerle birlikte gösterildiği portresinin betimlendiği anlatı, söz konusu koleksiyondaki eserlerin tanıtımı ve akıbetleri, satış fiyatlarını vb. açıklayarak sürer. Perec çoğu kurgusal olan sanatçıların kurgusal işlerinin yanısıra gerçek sanatçı adları ile onlara ait kurgusal eserlerine ek olarak, az sayıda gerçek sanatçılar ve onlara ait gerçek eserlere de yer vermiştir.

(genellikle) tanınan, bilinen sanat eserlerine yer verilen örnekler bu araştırma açısından önemli görülmektedir. Bir resimde başka bir -ya da daha çok- sanatçıya ait eserin kullanımı günümüzde temellük sanatı olarak kabul edilen sanatsal yaklaşımın bir örneği olarak değerlendirmeye elverişli değildir.

Ancak, David Teniers the Younger'ın bir Un Cabinet D'amateur (Harikalar Odası) resmi olarak, 1651'de tamamladığı 'Arşidük Leopold Wilhelm Brüksel'deki Resim Galerisinde' adlı resmi gerek başka sanatçıların resimlerinin konu edildiği ve yeniden resimlendiği bir çalışma olarak gerekse bir Kunstkammer resmi olarak sanat tarihindeki çok sayıdaki örneklerden biridir.



Resim 29. David Teniersthe Younger, Arşidük Brüksel'deki resim Galerisinde, 1651

Resimde Arşidük arkadaşlarıyla birlikte Brüksel'deki resim galerisinde (Kunstkammer'de) hayran oldukları tabloların arasında gösteriliyor. Sanatçının kendisi masada gravürleri inceliyor. Arşidük tabloyu İspanya Kralı IV. Philip'e hediye olarak ısmarlamıştır. Sanatçı bu resmi aynı zamanda Arşidük'ün koleksiyonunu belgelemek üzere yapmıştır. Daha sonra oniki gravür sanatçısı çalıştırarak resimlerin baskıları

yapılmış ve ‘Theatrum Pictorium’ adıyla bir gravür kitabı olarak Arşidük, Avusturya’ya taşındıktan ve koleksiyonunu yanına aldıktan sonra basılmıştır. Bu gravür kitabı sanat tarihindeki ilk resimli sanat kataloğu olarak kabul edilmektedir.

İlginç biçimde resimde sahiplenme (temellük) olgusu iç içe geçmiş bir anlam zenginliğine de karşı gelmektedir. Bugün ki anlamıyla temellük sanatının bir örneği olmasa da genel anlamda sanatsal temellük konusunun açılımlarını göstermek bakımından da elverişli bir örnektir. Mülkiyetini edinmek anlamında sahiplik olgusu yeni gelişmekte olan burjuva kültürün sahip olduğu -değerli- nesnelerle birlikte kendisi için bir statüko ve kültürel konum göstergesi olarak... Yanısıra, sahip olunan (burada tablolar) nesnelerin gerek ekonomik gerekse hukuki açıdan kataloglama yöntemiyle belgelenmiş olması son derece önemli görünmektedir. Bunlara ek olarak söz konusu resim sanatçıya ait değildir çünkü bir soylu tarafından ücreti ödenerek mülk edinilmiş ve yine bir soylu olan Kral’a hediye edilmiştir. Böylece resim birçok bakımdan mülk edinme ve özellikle bunun belgelenmesi konusuyla da ilişkili hale gelmiştir.



Resim 30. Jörg Immendorff, Cafe Flore (Özel Koleksiyon), tuval üzerine yağlıboya, 350 x 700 cm,

Alman Neo Ekspresyonist sanatçılardan J. Immendorff, ‘Cafe Deutschland’, ‘Cafe Flore’ ve ‘Cafe Cyntiana’ adlı dizi resimlerinde çok sayıda gönderme ve referanslar kullanmıştır. Özellikle üzerinde büyük etkisi olan hocası Joseph Beuys 60’lı yıllar boyunca ürettiği resimlerinde tanınabilir biçimde göstermiştir. Başlıklı dizi resimleri 1991 tarihli ‘Cafe Flore’ adlı çalışması da çok sayıda göndermeyi bir arada

gözlemleyebileceğimiz bir resimdir. Marcel Duchamp ve özellikle hocası Josep Beuys sanatçının çok sayıda resminde ana karakterler olmuş ya da betimlenmişlerdir.

Altmışlar boyunca İmmendorf'un üzerinde büyük etkisi olan Beuys, İmmendorf'un yetmişler başlarındaki didaktik resimlerinde ve 'Cafe Almanya' (Cafe Deutschland I, II, III, olarak adlandırılmış resim dizisinden söz ediliyor C.D.) resimlerinde ortadan kaybolmuştur. Fakat doksanlarda İmmendorf için tekil bir sembolik bir güçle birlikte geri gelir. İmmendorf giderek içgözleme yönelir ve kendini boyanın şehvetine duyduğu karşı konulmaz arzuya teslim ederken, geri dönüp Beuys'la ilgili yeni bir biçimde düşünmeye başlar (Fineberg, 2014, s. 408).

Bu araştırmanın sınırlandırılmış yapısı açısından 'yorumlama' elverişli ve kuşatıcı bir terim olarak ele alınabilir. Ancak terimin (kavramın!) çok geniş anlamsal açılımı dikkate alındığında bir sanat ürünü yorumunun çok geniş bir alana yayılabilirliği ile karşılaşırız. Bu yalnızca aynı ya da farklı sanatsal üretim pratikleri arasındaki geçişliliği konu edinmeyi vb aşarak bir sanat ürünü hakkındaki tüm yazılanları, eleştiriden, sanat tarihsel metinlere varıncaya değin neredeyse her üretimi kuşatacak fazla genelleştirilmiş bir ifade biçimi olacaktır. Ayrıca sanat ürünlerinin yeniden kullanımı açısından yorumlama bir sanat eserinin farklı bir anlatımla yeniden kurulması anlamı taşır. Metinler arasılık bağlamı açısından ise Genette metinler arasılığın bir yorumlama olmadığını özellikle vurgulamaktadır: "B metni A metninden bahsedilmesi değil, A olmadan varolamamadır..." (Dillon, 2017, s. 119).

Bu bağlamda söz konusu edilebilecek çalışmalar için içerikleri açısından bir 'gönderme' niteliği taşıdığı da söylenebilir. Ancak sanat tarihinin bir disiplin olarak gelişmesinden günümüz sanatı tartışmalarına uzayan süreçte aynı ya da benzer durumları açıklamak için çok sayıda terim kullanılmıştır ve kullanılmaktadır. Giderek bu durumu açıklamaya yönelik yeni durumlar, kavramlar ve terimler tartışılmaktadır. Alıntı, gönderme ya da yorum kavramları için bile hep bazı alt kategoriler ve kategori içi farklılıklar gündeme gelmektedir. Bunun nedeni daha çok, modern sanattan günümüze yaklaşıldıkça ve özellikle günümüz sanatında sanat tarihsel referansların kullanımındaki belirginlik ve çeşitlilik olmuştur.

Konusu bir başka sanat ürünü olan çalışmalar için kullanılan nitelemeler 'yorum' ya da 'gönderme' üst başlıkları altında derlenebilecek ve analiz edilebilecek bir toplamı oluştururlar. Ancak aynı durum için kullanılan çok sayıda terim ve adlandırma bulunmaktadır. Buna neden olan şey hem sanatçıların ele aldıkları ya da kendi

alışması için konu edindikleri sanat ürününe yaklaşımlarındaki farklılıklar hem de sanat yazarlarının aynı ya da benzer yaklaşımlar için kategori ya da kategori içi farklılıkları nitelemek üzere kullandıkları terim ya da adlandırmaların çeşitliliğinden ve çokluğundan kaynaklanmaktadır.

Konusu/konusunda bir başka sanat ürünü olan çalışmalar çok çeşitli bir skalayı oluşturmaktadır. Bu kadar çok çeşitlilik ve değişken içeren olguyu sınıflandırmaya çalışmak bir dizi sorunu da beraberinde getirmektedir. Bu nedenle araştırmada olguyu üç farklı st başlık altında analiz etme denenmiştir. Bunlar ‘gönderme’ ‘yorum’ ve ‘alıntı’ st başlıklarıdır.

Çoğu sanat yazarının günümüz sanatında söz konusu gönderme ya da yorum çalışmalarının bir sanat üretme izleğine dönüşmüş olmasını tespit ederek yaptıkları tartışmalar aynı zamanda modern sanatın klasisizm ve gelenekten kopuşu gibi (ama tersine) tüm tarihi şimdiye bağlama girişimi olarak tespit etmeleri konuyu daha ilginç hale getirmektedir.

BÖLÜM V

ÇAĞRIŞIMSAL ETKİLEŞİM VE SÖYLEŞİMLERLE YARATIM SÜRECİ DÖKÜMÜ

Dünyanın her köşesinde en eski zamanlardan beri öyküler resimlere ya da resimler öykülere eşlik ediyor. Neresinden bakılırsa bakılsın, hayatın içinde durdukları sürece, biri diğeri olmuştur aslında. Sanat, öyküler anlatmayı bıraktıktan sonra gerçek hayatla arasına derin bir uçurum açmış oldu. Belki de bu yüzden, sanat, o uçurumun koyu gölgesinde ve tatlı serinliğinde uyukluyor ne zamandır. Öyküleri olan sanat ürünleri onu yeniden hayatın güneşli sığağına çıkaracaktır' (M.Okan,2007).

Bu bölümde araştırmacının sanatsal üretimlerine yer verilmiştir.²⁶ Üretilen çalışmalarla ilgili açıklamalar ve yorumlarda araştırmacının çağrışımsal düşünme ediminin de gösterilebilmesi açısından; kimi yerde abartılı vurgular ve açıklamalarla kimi yerde ironik bakışın içerisinde kalarak, konunun, söyleşime katılan diğer bileşenlerle birlikte düşünülmesine olanak sağlayan yanına vurgu yapılmak istenmektedir.

1991 tarihli ‘Van Hutten’ adlı çalışmanın adı Vladimir Mayakovsky’nin ‘Pantolonlu Bulut’ adlı uzun şiirinden alınmıştır. Mayakovsky’ nin şiirinin üçüncü bölümünde yer alan dizeler aşağıdaki gibidir;

Çok iyidir fırlatırken kendini
giyotinin dişlerine
haykırması insanın,
‘Van Hutten kakaosu içiniz’ diye

Şiirin çevirmeni Sait Maden aynı sayfaya eklediği dipnotla Mayakovsky’ nin vurgusuna açıklık getirmektedir:

‘O günlerin gazete haberlerine göre, bir idam mahkumu, başı kesilmeden önce böyle bağırır. Van Hutten firması da bu reklama karşılık, onun çoluk çocuğunun bakımını üstlenmiş’ (S. Maden, 1986, s. 59).

²⁶ Bu bölümde, araştırmacının sanatsal üretim sürecini gösterebilmek açısından sınırlı sayı da olsa araştırma süreci öncesi çalışmalarına da yer verilmiştir. Okur açısından, araştırma süreci içinde üretilen çalışmalara bakılmak istendiğinde 2015 ve sonraki tarihlerde üretilen çalışmalar dikkate alınmalıdır.



Resim 31. Van Hutten, 1991, 150x120 cm

Çalışma kimi teknik uygulamaların denenmesi aşamasında boyalı yüzeyi kazıyarak yazılar ya da dokuların kullanılması, yine kazıma yöntemiyle yüzeye geçirilen gazete sayfasından bölüm, kolaj uygulamaları gibi tekniğe ve biçimsel arayışlara yönelik denemeler içerisinde gerçekleştirilmiştir. Yüzeydeki yazılar Mayakovsky nin ‘pantolonlu bulut’ adlı şiirinden alınmış dizelerden oluşmaktadır. Transfer edilen gazete ise çevirmenin eklediği dipnotla ilişkilendirilmiştir. Böylelikle konu, araştırmacının kişisel gündemi içinden geçerek resme katılmıştır.

Bu türden ilksel denemeler, giderek araştırmacıyı, resim yapmak için özellikle bir konu arayışı yükünden kurtarmış ve kişisel gündemi ve deneyimlerinin yeterli olduğu, (olabileceği) düşüncesine taşımıştır. Elbette bu çıkarımlar bu günden çok daha geriye dönük, somut örneklerle bakarak yapılmaktadır. Başlangıç ve erken dönem çalışmalar böylesi bir amaca yönelik çalışmalar değildir.



Resim 32. Cem Demir, Harita, 1992, 100x100 cm.

Resim 33. Cem Demir, Arne Saknussem, 1992, 110x100 cm.

Aynı resim dizisi içinde üretilen ‘ Harita’ ve ‘Arne Saknussem’ adlı resimlerde de aynı teknikler uygulanmıştır. Yüzeyde, şifresi²⁷ çözülemeyecek gibi duran harfler ve sözcük parçaları bulunmaktadır. Her iki resimde de kolaj malzeme olarak bulunan haritalar ise şifreli harfler ve sözcük parçaları gibi hangi coğrafyaya ait olduğu bilinemeyecek denli resim içerisinde kısmen boyanarak gizlenmiş ya da tersi kısmen kapatılmayarak fark edilmesine olanak tanınmıştır.

Yukarıda, erken dönem çalışmalardan verilen örnekler, araştırmacının sanatsal üretimlerinde başka sanat ürünlerine göndermelerin, çağrışımsal etkileşimlerin, kimi zaman referans ve eser ya da sanatçısıyla söyleşimlerin bir sanatsal üretim poetikası olarak hep var olduğunu vurgulamak amacıyla gösterilmiştir. Yeri geldikçe konunun akışı içerisinde başka erken dönem çalışmalarla kurulan bağlantılardan da söz edilecektir. Söz konusu çalışmalar üretildikleri dönem ve diziler içerisinde gösterilemeyeceğinden, sınırlı sayıda örnekle olsa da araştırmacının sanatsal yönelimine bir açıklık getirilebileceği düşünülmüştür.

²⁷ Jules Verne’in ‘Dünyanın Merkezine Seyahat’ adlı romanında, Profesör Lindenbroc bir kitaplıkta bulduğu 12. yüzyıla ait runik elyazması kitap içinde, simyacı Arne Saknussem’in şifreli bir mesajını tesadüfen bulur. Dünyanın merkezine inişin yolunu gösteren yazının şifresini Profesör’ün yiğeni Axel çözer ve macera böyle başlar.

Bu nedenlerle, bu araştırma çalışması için ayrıca bir konu belirlenmediği gibi aynı zamanda sanatsal üretimler için de gönderme yapmak, referans almak, temellük etmek vb. üzere sanat eseri ya da eserleri belirlemek (seçmek) gibi bir zorunluluğa gerek kalmamıştır.



Resim 34. Cem Demir, ,Mailart, Essence of Universe, 2019, 17x25 cm.



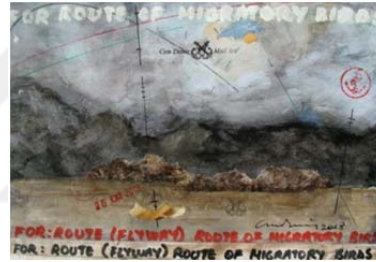
Resim 35. Cem Demir, Khlebnikov, 2017, Mailart, 17x25 cm.



Resim 36. Cem Demir, Mailart, Distopya, 2018, 17x25 cm.



Resim 37. Cem Demir, Lost Nature I, 2019, Mailart, 17x25 cm



Resim 38. Cem Demir, Route of Migratory Birds, 2019, 17x25 cm.



Resim 39. Cem Demir, La Guerra, VII. Bienial Internacional 2019, 17x25 cm.

5.1. Taş, Merdiven, Gemi ve Gemi Denizi:

Birbiriyle bağlantılı üç konunun ele alındığı çizimler kağıt üzerine mürekkep çalışmalarıdır. Bunlardan ‘Taş’ başlığı altında üretilen çalışmalardan seçilen onbir çalışma, bir tür uğraşı içindeki figürleri göstermektedir. Merdiven başlıklı ondört çalışma da uğraşma eyleminin farklı bir konuya, merdiven ve yukarı çıkma, yükselme çabasına odaklanmaktadır. Üçüncü olarak ‘gemi denizi’ önceki çok sayıda çalışmaya konu olan gemi denizinin aranması ya da bulunması konusunu odağına almaktadır. Bu dizideki (seçilmiş) dokuz çalışma, olasılıkla kendilerini oraya taşımış olan filikanın nasıl kullanılacağını anlama uğraşı içinde olan iki kişiyi göstermektedir.

Resimler son derece okunaklı, narratif bir resimsel dil içinde kalarak üretilmişlerdir. Her bir dizi kendi içerisinde sıralı olarak çizgi roman ya da bant karikatür diline yakın biçimde düzenlenmiş ancak herhangi biçimde başlayan ama belirli biçimde sonlanmayan bir öyküleştirmeye karşılık gelmektedir. Dizi resimleri birbirine bağlayan ortak payda zorlu bir işi yüklenen ve ne yapılması gerektiği konusunda sürekli çatışma içerisinde olan iki insanın hem giriştikleri işle hem de birbirleriyle ilgili sonu gelmeyen uğraşlarını göstermektedir.

5.1.1. Taş:

Yerinden oynatılması insan gücü açısından imkansız görünen taşı, çekmeye çalışmak son derece anlamsız bir uğraşı olarak görünmektedir. Diğer yandan taşın neden çekildiği ya da çekilmesi gerektiğini düşündürecek herhangi bir ögeye resimlerde yer verilmemiştir. Tipik bir Sishiphos alegorisi illüstrasyonu gibi izlenebilecek olan dizide, farklılaşan durum, taş yerinden oynamaz, tam dağın zirvesine yaklaşıldığında - söylencede kaya- geri düşmez. Bu haliyle taş dünyaya yapışmıştır neredeyse, onu hareket ettirmek bekli de dünyada bir değişiklik yapmaktan bir nesnenin yerini değiştirmekten öteye geçmeyecektir. Üstelik burada, biri yaşlı diğeri daha genç iki insan bulunmaktadır. Dizi resimlerdeki konumları ve rolleri gereği, biri olaya eylemiyle katılırken diğeri, görüşleri (birikimleri) ve kitaplar aracılığıyla etkide bulunmaya çalışmaktadır. Birarada oluşları teori ve pratik karşıtlığı açısından çatışmayı kaçınılmaz hale getirmektedir. .



Resim 40. Cem Demir, Taş, 2022, (her bir resim) 15x21,5 cm.



Resim 41. Cem Demir, Taş, 2022, (her bir resim) 15x21,5 cm.

Taşı yerinden oynatmak, bekli de bir yere çekmek gibi anlamsız bir çaba, bir özne olarak insanın dünyaya (hayata) etki etme istemin dışında anlamlı görünmemektedir.

Yine de bu uğraş için seçilen taş, başlangıç noktası olarak iyi bir tercih olabilir. Sözkonusu taş, doğal bir nesne görünümünde değildir. Dikdörtgen prizma şeklinde biçimlendirilmiş hatta biraz uğraşılırsa ‘bu kütlenin içinden bir heykel’in bile çıkabileceği (Michelangelo) bir taş görünümündedir. Ama öyle değildir, sadece orada olan prizma şeklinde yontulmuş taştan öte bir şey değildir. Taşın (hiç değilse şimdilik) Pier Manzoni’nin ‘Kaide’si olduğu ve ‘Kaide’ - nin ne işe yaradığı! - konusuna gelinmemiştir henüz.

5.1.2. Merdiven :

Anlamsız ve neden gerekli olduğu anlaşılamayan çaba ‘Merdiven’ konulu dizi resimlerde de sürmektedir. Teori ve pratik karşıtlığı devam ederken kimi zaman da işi paylaşma ya da yardımlaşma söz konusudur. Bir merdiven yapılmaktadır ancak merdivenin neden yapıldığı ve nerede kullanılacağını gösteren herhangi bir öğeye resimlerde yer verilmemiştir. Merdivene, daha yükseğe çıkabilmek için ekler

yapılmaktadır. Yüksek ya da daha yüksek bir şey olmadığı gibi merdivenin dayanabileceği bir dayanak da yoktur ama uğraşı devam etmektedir.





Resim 42. Cem Demir, Merdiven, 2022, (herbir resim) 15x21,5 cm.

5.1.3. Gemi ve Gemi Denizi :

Ne olduğu tam olarak anlaşılmamış gibi görünen nesne bir filikadır. Onu biraz olsun hareket ettirebilmek, taşı hareket ettirmek kadar zor olmasa da çok güçtür. Hareket etmemek, gitmemek hatta yüzmek konusunda bu kadar dirençli olan nesne hakkında, deneyim ve birikimlerden, kimi kaynaklardan, bunun su üstünde batmadan durabilen ve bir yerden, başka bir yere gitmeyi sağlayan bir araç olduğu anlaşılmaktadır. Birşeylerin devreye girmiş olmasının da katkısıyla gerçekleşen bu olağanüstü aydınlanma, anlamsız bir uğraşı içerisinde olmak için büyük bir itkidir aslında. Artık tek eksik denizdir. Bunun da çözümünü bulmak zor olmamıştır.



Resim 43. Cem Demir, Gemi, 2022, (her bir resim) 15x21,5 cm.

Bir tulumba çakılır ve işe yarayıp yaramadığı test edilir. Olumlu sonuçların ardından su sorunu çözülür! Tek sorun, her tarafı çok su kapladığında, havadan daha yoğun bu kütlelerin, altları derin, üstleri çok dalgalı olacağından daha dayanıklı bir gemi yapmaktır. Çalışma, saçmalığı yönlerdirme iradesi olan bir gizil güçle devam etmektedir.

5.2. Gemi, Ada, Deniz:

Harotio Greenough gemi'yi şöyle açıklamaktadır:

‘Denizi görkemli bir şekilde yarışını, gövdesindeki kıvrımları, omurganın gövdeye bağlılığı ve bodoslamının güzelliği, direkleri ve sonsuz çizgisel bir desen yaratan donanımı ve nihayet o rüzgar adeleleri olan yelkenler. Doğanın yarattığı bir hayvandan sonra örgütlenmiş en iyi yapıt. Gerekğinde terbiyeli bir at kadar uysal ve bir geyik kadar çevik, ve gerekğinde direklerinin ucundan omurgasına kadar bin devenin taşıdığı yükü taşımakta. Başlı başına ne büyük bir tasarım akademisi ve ne büyük bir araştırma ürünü. Acaba gemi yapımında geliştirdiğimiz sorumlulukları sivil mimariye uygulamak olanaksız mıdır...

Ben güzelliği tanımlarken onu, işlevin eylemi, işlevin varlığı ve karakteri de işlevin izdüşümü olarak görürüm’ (Aktaran, Kabaş, 1976, s. 48).

Suda yüzdürülen, insanı ve ihtiyaç duyduğu şeyleri bir yerden başka bir yere götürebilen bir nesne, (araç) olarak sal, kayak ya da gemi, ilk kullanılmaya başlandığı zamanlardan günümüze, tarihin, kültürün, uygarlığın serüveninde çok önemli bir yere sahiptir. Yalnızca karaya bağlı olan yaşama coğrafi olarak suyu da eklemiş ve suyu insanın üzerinde hareket edebileceği bir mekana dönüştürmüştür. Suyu kullanılabilir mekanına ekleyebilen insan için üzerinde yaşadığı dünyanın büyümesi- genişlemesi ve paradoksal olarak küçülmesi daralmasıyla, zaman, mekan, mesafe, hareket algılarını da değiştirmiştir.

Antik dünyanın Akdeniz merkezli dünya algısı Avrupa’nın Alplerden güneye, Afrika’nın Sahra kuzeyi ve kıyı şeridiyle, Mezopotamya ve daha doğuda Moğolistan’a kadar uzanan bölgeyle sınırlıdır. Mısır, Antik Yunan ve Roma karşılaşması ve bağlantısı, merkezde yer alan büyük su kütlelerinin aşılmasıyla tarihsel anlamda çok önemli değişim ve gelişmelere olanak sağlamıştır. Rönesans döneminden 20. yüzyılın başlarına kadar olan dönemde denizcilik ve gemicilik alanındaki gelişmelerle bilinen dünya giderek genişlemiş ama uygarlıkları da birbirine yakınlaştırmıştır.

Gemi, - hiç değilse Nuh'un gemisi söyleninden günümüze - yalnızca bir taşıt aracı olmaktan çok, aynı zamanda içinde yaşanan bir mekanı da temsil etmektedir. Bu açıdan bakıldığında gemi, sınırları olan ama yaşam için kendine yeterli bir mekan olarak bir dünya tasarımına da karşılık gelir. Bu anlamda kapalılık, yeterlilik bakımından bir ütopya olarak gemi ve ada metaforları bir yakınlık içersisindedir. Ütopya yazarlarının çoğunluğu için ütopyanın karşılığı adadır. Bu açıdan bakıldığında gemi yüzeabilen, yer değiştirebilen bir ada gibi düşünülebilir ya da tersi ada da yüzmeyen ve yer değiştirmeyen bir gemi olarak düşünülebilir. Böylesi bir karşılaştırma için Daniel de Foe' nin 'Robenson Crusoe' adlı romanıyla, Jules Verne'nin ' esrarlı ada ' romanında anlatılan Kaptan Nemo' nun, Naitilus adlı gemisi karşılaştırılabilir. Bu çalışmaya konu olan yapıtlar arası ilişkiler tartışması açısından ise bu kez 'Robenson Crusoe' romanıyla Michel Tournier' in Cuma adlı romanını karşılaştırmak anlamlı olacaktır.

5.2.1. Ada, Deniz

De Foe'nin Robinson Crusoe adlı romanı²⁸ bir ütopya yazını örneği değildir ancak romanda Robenson bir beyaz adam miti olarak dünyaya hakim olma istencine karşılık gelen bir figür olarak çıkar karşımıza. Robenson kendini mahsur kaldığı adanın önce valisi, sahibi, giderek tanrısı yapar, bu açıdan kendini de inşa etmektedir. Cuma'nın adaya gelmesiyle tam olarak efendi olur. Tarım bakanlığı, savunma bakanlığı, yasama, yürütme ve yargıdan sorumlu tek yetke odur. Bütünsel, merkezi, işlevsel bir dünya inşa etmiştir. Ada bir süre sonra Robenson için batı kültürünün minyatür bir kopyası haline gelir.²⁹

Ancak Robenson adada tek başınadır. O, bir birey olarak insanlığı tarihiyle birlikte temsil eden bir figürdür. Cuma'nın adaya gelmesiyle Robenson'un efendi

²⁸ Yayınlandığı dönemden günümüze çok sayıda okurun severek okuduğu bölüm, romanın 'İssiz Ada' adlı I. Bölümü'dür. Oysa kitap üç bölümden oluşmaktadır. 'Kitabın ikinci bölümünde Robenson'un tehlikeli deniz yolculukları, Çin Seddi'nden geçişi ve Asya'yı boydan boya katederek Rusya üzerinden İngiltere'ye dönüşü anlatılmaktadır. Söz konusu ikinci bölüm (birinci bölümle birlikte tek cilt olarak, Türkçe'de ilk kez Akşit Göktürk çevisiyle, Yapı kredi Yayınları'nca 1997'de yayınlanmıştır. Kitabın üçüncü bölümünün Türkçe baskısı henüz yapılmamıştır.

²⁹ Ancak Crusoe romanda 'adayı sahiplenmediğini' belirtmektedir. 'Orasını bir hükümetin ya da ulusun egemenliğine sokmayı, bir prensin yönetimini tanımayı ya da oradaki adamlarımı bir ulusun uyruğuna vermeyi aklımdan bile geçirmiyordum; üstelik adaya bir ad bile vermemiş, bulduğum gibi, hiç kimsenin malı olmayarak bırakmış, insanların da kendi yönetimimden başka bir hükümet yönetimi tanımamıştım. Gerçi onlar üzerinde bir baba, bir koruyucu olarak geniş etkilerim vardı; ama kendi gönüllerine, isteklerine aykırı düşecek bir buyruk vermeye hiçbir hakkım yoktu' diye yazmıştır. Ancak bu açıklama Romanın İkinci Bölümündedir. (De Foe, 1997, s. 432)

rolünü de üstlenmesi dönemin sosyal hiyerarşisi açısından yadırganmayacak bir durumdur.

Bu araştırmada tartışılan yapıtlar arası ilişkililik bakımından ilginç bir örnek oluşturan De Foe'nin romanı gerçek bir hikayeye dayanmaktadır. Akşit Göktürk romanın yazılışını hazırlayan etkenler arasında en önemlisinin İskoçyalı denizci Alexsander Selcraig³⁰ (Selkrik) in başından geçen olay olduğunu belirtir (Göktürk, 1997 s. 6,7).

Robenson Crusoe'nun hikayesi Denizci Selkrik'in başından geçen gerçek hikayeyi anlatması ile başlar, üç ayrı yazarın bu hikayeyi yayınlamaları ardından hikaye, Defoe'nun romanına dönüşür.

Çağdaş Fransız edebiyatının önemli temsilcilerinden Michel Tournier' de 1967'de 'Cuma ya da Pasifik Arafı' adlı romanında, De Foe'nun romanını çok sayıda felsefi göndermeler içeren bir düşünce romanı olarak yeniden kurgular. Romanda;

'Cuma'nın kişiliğiyle birleşen yırtıcı doğal özelliğiyle Speranza adası, Robinson'u en sonunda kendine benzetir, yabancılaştırır; yirminci yüzyılın zorlama düzeniyle katı usçuluğu yerine doğal bir ıkelliği seçen Robinson, sonunda uygarlığın her şeyine sırt çevirerek bir ağaca tüner, meraklı vahşi Cuma uygar dünyaya koşarken, o adada kalır (Göktürk, 1973, s. 98).

Tournier'in romanının 'son söz' bölümünü yazan Deleuze, Defoe'nun roman kahramanı Robenson'un konumunun, Ada'nın ve Cuma'nın da romanın kahramanına dönüştürülmüş olduğuna vurgu yapar;

'Romanın kahramanı. Robinson ve Cuma olduğu kadar adadır da: Nasıl Robinson bir dönüşümler dizisi boyunca şekil değiştiriyorsa, ada da bir ikiye bölünmeler dizisi boyunca simgesel konumunu değiştirir. Robinson'un öznel dizisi, adanın durumlarının dizisinden ayrılmaz. (Tournier 1997 içinde Deleuze, s. 206)

³⁰ 'Selkrik, 1703 yılında bir İngiliz limanından Atlantike açılan doksanaltı tonluk, on sekiz toplu ve altmış üç kişi mürettebatlı 'Cinque Port! Adlı gemide gemici başıdır. Geminin kaptanı Brezilya'ya varışlarında ölür ve yerine ikinci kaptan Thomas Stradling geçer. Yeni kaptanla yıldız bir türlü barışmayan selkrik kaptanla kavga eder ve kendisini Şili açıklarında ıssız Juan Fernandez adasına bırakmasını ister. Adada dörtbuçuk yıl yalnız yaşayan Selkrik 1709 şubatında Kaptan Woodes Rogers, Duke adlı gemisiyle Juan Fernandez adasına demirlediğinde onu adada bulur ve gemisine ikinci kaptan olarak alır. Selkrik serüveniyle ilgili hiçbir şey yazmamış ancak başından geçenleri uzun uzun Kaptan Woodes Rogers ve aynı gemide subay olan Kaptan Edward Cook'a anlatmıştır. Her iki kaptan da Sekrik'in öyküsünü ayrı ayrı yayımlamışlardır. Ardından dönemin ünlü deneme yazarlarından Richard Steele ile tanışır ve öyküsünü ona da anlatır. Steele 1713'de 'The Englishman' adlı dergide Selkrik'in serüvenini yazar. Ancak, Göktürk, bu bölüm pörçük serüven öykülerini, anlatı türünün bir ünlü başyapıtına dönüştürmek, Daniel Defoe'nun başarısı olduğunu belirtir. (Göktürk, 1997, s. 5-11 den kısaltarak C. D.)

De Foe'nin romanında Crusoe adaya bir isim vermemiştir. (bkz.dipnot (x) , s 126). Tournier de ise Robenson adayı kişiselleştirmiştir, ona Speranza adını verir, hatta adayla evlenir. Cuma'yla karşılaşma onu otoriter ve efendi yapar, ancak bu konunun Cuma'da karşılığı farklıdır. Robenson'un Cuma'yı yıllarca eğittiğini onu uygarlığa yakın bir bireye dönüştürme girişimlerinin işe yaramadığını 28 yıl aradan sonra Cuma'nın özünden bir şey yitirmeyen bir öteki olduğunu anlar. Tournier'in romanı denizci Selkrik'in hikayesinden başlayıp, giderek, de Foe'nin romanına dönüşen metinlerarası bir dizgeye bağlanır. Bir anlamda Robenson'un hikayesi yeniden yazılmıştır. Burada De Foe'nin eseri temellük edilmemiş ya da bir pastiş uygulamasına dönüştürülmemiştir. Tournier'in yapıtı daha çok yapıtlar ve yazarlar arası bir söyleşimi düşündürmektedir. Tournier kendi yazınsal poetikasını ve felsefi içeriğini Robenson mitini tartışarak ortaya koymuştur. Yaşadığımız hayatı anlayabilmek ve ona anlam verebilmek için hikayelere, mitoslara gereksinimimiz olduğunu söyleyen Tournier'in romanında aynı zamanda Spinoza, Levi Straus, Hegel, Sartre gibi çok sayıda düşünüre göndermeler bulunmaktadır.

5.2.2. Gemi, Deniz:

Robenson'un adasının bir karşılığı da Kaptan Nemo'nun, sahibi, kaptanı, mürettebatı ya da her şeyi olduğu Naitilus adlı gemisidir. Jules Verne'in birçok romanında karşımıza çıkan Kaptan Nemo, (Prens Dakar)' ve Naitilus'u, Roland Barthes'a göre bir 'yapı' eleştirisi için iyi bir konudur. Barthes, gemi imgesini, 'Naitilus Ve Sarhoş Gemi' (Rimbaud) başlığında çağdaş bir mit olarak ele almaktadır.



Resim 44. Cem Demir, Kaptan Nemo ve Naitilus, 1993, Kraft Kağıt Üzerine akrilik, 206x170 cm

Resim 43’de Kaptan Nemo ve gemisi Naitilus, göstermektedir. Kaptan nemo birçok resimde olduğu gibi mantarı çıkarılmış bir potkal şişe³¹ olarak gösterilmiştir. Sanat tarihine aşina, dikkatli her izleyi için şişenin ağzı olarak Nemo’nun başındaki hale gözden kaçmayacaktır. Kaptan Nemo hiç değilse bu resim dizisinde bir aziz olarak da gösterilmiştir. Kaptan Nemo’nun ardında yer alan siyah kütle Naitilus’un burnudur. Büyük bir girdaba yakalanarak, bir denizaltı mağarasında mahsur kalan Naitilus’un hasar görmüş mavi dümeni, ters dönmüş biçimde resmin sağ ortasında yer almaktadır.

Aynı konu için eşzamanlı üretilen R 44 de ise kaptan Nemo yine bir potkal olarak yer almaktadır. Diğer figürler Nemo’nun gemiye aldığı üç kişi olarak düşünülmüştür. Ancak burada gösterilen her iki resimin plastik oluşumları açısından konu, daha geri planda kalan bir öge olarak resimlere eşlik etmektedir. Alımlayıcı (ya da izleyici) açısından resim ve konu arasındaki bağ yalnızca çalışmaların adlarında vurgulanmıştır. Böylece, resimlerin romandan sahneleri, kimi zaman değiştirerek (örneğin Naitilus un dümeni hasar görmemiştir) berimleyen, illüstratif bir kurgunun ötesinde, kendi plastik kaygılarına dayanan birer kompozisyon olarak ele alınmasına olanak sağlamaktadır.

³¹ ‘Potkal’, denizcilik terimi olarak, bir karadan, adadan ya da gemiden vb denize bırakılan şişe ve içindeki yardım mesajı .



Resim 45. Cem Demir, Kaptan Nemo ve Diğerleri, 1993, Derici Kağıdı Üzerine Yağlı Boya, 150x170 cm



Resim 46. Cem Demir, Karaya Oturan Gemi, 2018, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 28x60 cm.



Resim 47. Cem Demir, Karaya Oturan Gemi, (Ayrıntı)

5.3. Karaya Oturma-Karaya Vurma:

Karaya Oturan gemi adlı çalışmada oldukça büyük bir yük gemisi düz bir arazide hafif yan yatmış biçimde görülmektedir. Gemi olasılıkla yakın bir zamanda karaya oturmuştur. Belirgin biçimde yıpranma paslanma, çürüme etkileri yoktur. Ancak yine de resimde denizin görünmemesi, olayı olası bir deniz kazası görünümünden uzaklaştırmaktadır. Gelgit ya da bir başka nedenle denizin çekilmiş olabileceğini düşündürecek herhangi bir iz yoktur ama gemi oradadır. Gemiye hiç aldırmadan ineklerini otlatan çiftçi kadının kayıtsızlığı ise resimde dikkate değer bir ayrıntıdır. Buradaki kayıtsızlığın Werner Bütner'in resmindeki (R.48) yere düşmüş ve neredeyse zemine yapışmış görünen file aldırmadan günlük işini yapan temizlik işçisinin kayıtsızlığına eş değer olduğu söylenebilir. Burada Brugel'in 'İkarus'un Düşüşü' adlı resmindeki gündelik hayatın akışı içerisinde işini yapan çiftçinin düşen İkarus'u fark etmeyişinin karşılığı, geminin (hiç değilse bir süredir) orada olduğunun farkında olan ama bunu artık kanıksamış kişidir. Asıl ironi ise konformist kinizmin neden çoban kadın üzerinden gösterilmiş olduğudur.



Resim 48. Werner Büttner, Beim Tierpraparator I, 1984, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 240x190 cm.

Ancak Brugel'in resminde İkarus küçük bir ayrıntı olarak yer alırken 'Karaya Oturan Gemi'de gemi merkezde daha belirgin bir konumdadır ve sığır otlatan çoban kadın resmin sağ alt köşesine yakın bir yerde daha az farkedilir biçimde gösterilmektedir.



Resim 49. Cem Demir, Karaya Oturan Gemi I, 2004, Tuval Üzerine karışık teknik 10x15cm.

Resim 50. Cem Demir, Karaya Oturan Gemi II, 2004, Tuval Üzerine karışık teknik 10x15cm.

Resim 49 ve 50 de karaya oturan gemiler görünmektedir. Her iki resimde de denizi düşündürecek bir görünüme ya da ayrıntıya yer verilmemiştir. Gemiler olmaması gereken yerde bulunuyor gibidirler. Bu konu üzerinde çalışırken genellikle gündelik dilde eşanlamlı olarak kullanılan karaya oturma ve karaya vurma deyimlerini birbirinden ayrı olarak ele almak gerekmiştir. Konuyla bağlantılı diğer çalışmalarda da görülebileceği gibi karaya oturan gemi imgesi denizin (suyun) çekildiği bir durumda sözcüğün tam anlamını karşılayacak biçimde geminin teknenin karaya oturması olarak ele alınmıştır. Basitmiş gibi görünen bu farklılık çalışmalar açısından son derece önemli bir ayrıntıdır. Bu açıdan bakıldığında Nuh'un gemisi de bilinen(!) ilk karaya oturan gemi olsa gerektir.

Resim 49 da, sağda görünen ev ya da baraka ayrıntısının önünde bulunan gemi Nuh'un gemisine bir gönderme olarak düşünülmüştür. Geri planda, gökyüzünde bulutlar arasında görünen dağ zirvesi Nuh'un gemisi ile ilgili söylende geçen dağ imgesi olarak gösterilmiştir. Bu durumda gemi söz konusu dağ zirvesinden daha aşağı konumda biryerlerde karaya oturmuş görünmektedir.



Resim 51. D. Friedrich, Buz Denizinde karaya oturma, , 1798, 30x22 cm. T. Ü. Y. Boya

Resim 52. D. Friedrich, Umudun kırılışı, (1823-24), 96,7x 126,9 cm. T. Ü. Y. Boya

R.51 deki gemi ise daha az tanımlanabilir bir mekanda, kayalar arasında sıkışmış yada kimi kalıntılarla birlikte, kayalarca kuşatılmış bir konumda görünmektedir. Resim, Caspar David Friedrich'in 'Buz Denizi' adlı katastrofen resmini akla getirecektir. Friedrich resmine doğrudan bir gönderme olmayan resim daha çok bir karşılaştırmayı

ön plana çıkmaktadır. Nuh'un gemisinde karaya oturma bir kurtuluşu, Friedrich'in resimlerindeyse bir yıkım ve felaketi göstermektedir. Ancak resimlerde (gösterilmeyen şey olarak) denizin ortadan kayboluşuna vurgu çok daha belirgindir.

Resim 53'deki çalışmanın üst bölümünde soldan sağa yüzeyi kateden 'Çağdaş Bir Söylen Olarak İkarus'un Düşüşü' adı Roland Barthes'ın 'Çağdaş Söylenler' kitabına bir gönderme olarak kullanılmıştır. Resimde karaya oturmuş bir yük gemisi geri planda bir fabrika görüntüsü bulunmaktadır. Resmin üst bölümünü soldan sağa kateden, 'Çağdaş bir söylen olarak karaya oturma, İkarus'un düşüşü' yazısı tekrarlı olarak bulunmaktadır.

Gemi imgesi burada benzer konulu çok sayıda çalışmada olduğu gibi modernizmi temsil etmektedir. Burada modernizmin sonunu ilan eden argümanlarla bir yakınlık kurulabileceği düşünülebilir. Ancak gemi tüm görkemiyle orada durmaktadır. Sorun gemide değil de geminin denizsiz bırakılmasında olabilir mi? Buraya yazılabilecek her şey araştırmacının, kimilerine göre anlam ya da içerik dayattığı ve okuru (burada izleyici) yönlendirmiş olduğu düşünülebilir. Ya da araştırmacı (ya da sanatçı) açısından çalışmayla ilgili içeriksel ve biçimsel kurguları deşifre ederek eseri feda ettiği anlamına gelebilir. Her iki durumda da araştırmacı istemeyerek de olsa eseri feda etmiş gibi görünmektedir.

Geri planda görünen fabrika da (sanayi toplumu olarak modernizmle birlikte anılan) sanayi tipi kapitalizmi temsil eden bir öge olarak kullanılmıştır. Ancak aralarında keskin, koyu bir çizgi olarak asfalt yol onları birbirinden ayırarak aynı bağlamın öğeleri olarak değil farklı biçimlerde ele alınabilmelerine olanak sunmaya katkı sağlar. Gerçi söz konusu mekanı bölen bu siyah şerit varlığını fazla hissettirmez ya da en azından ifade edilen ayrımı doğrudan üstleniyor gibi görünmez. Yine de siyah şeridin gerisinde kalan mekanla, önünde kalan mekan farklıdır. Geri planda durağan, soluk renkli, çorak bir arazi bulunurken, çizginin (şeridin) önünde dinamik bir doğa görünümü sözkonusudur. Ancak geri planda işler durumda bir fabrika ön planda ise her nasılsa karaya oturmuş ve işlevini yitirmiş bir gemi bulunmaktadır. Yanıtı açık olan soru yine de sorulmuştur: Sorun gemiyle mi ilgili, ortamlarla mı?

Modern postmodern tartışmalarına konu olan sanayi tipi kapitalizmin yerini, neo-liberal (neo-kapitalist) ekonomik yapılanmaya bıraktığı görüşü bir yandan sanayi tipi konvansiyonel olarak kabul görmüş olan kapitalist üretim ilişkileri ve modernizmin yerini, ondan daha güçlü biçimde hizmet (aynı zamanda bilişim) ve finans sektörüne bırakmış olduğu, postmodern duruma da karşılık gelmektedir. Bu açıdan bakıldığında

konunun bir ‘söylen’ olarak ele alınması, yakın tarihsel döneme ait olsa bile modernin artık geride kalmış olduğunu vurgulayan bir yaklaşıma (söylenleştirmesine) karşılık gelir. Bu çelişkiyle bağlantılı olarak, geminin bulunduğu yerdeki dinamizm bir potansiyeli de işaret ediyor olabilir. Çünkü kompozisyonda, geri planda yer alan öğelerle, ön plandaki öğeler yer değiştirmiş olsaydı, örneğin çorak arazi ve fabrika vb. görüntüsü ön plana yerleştirilip daha uzak plana gemi imgesi yerleştirilmiş olsaydı resmin içeriği bütünüyle farklılaşmış olacaktır. Resmin kurgusu açısından en önde bulunan işlenmemiş ağaç dallarına gerili, yıpranmış dikenli tel, hem resmi yapan hem de izleyici için sahneyle arasına bir mesafe koymaktadır. Böylece resimde en önde bulunan üçüncü bir plana yer açılmaktadır.

Resimde görünürde bir limanı, hatta denizi düşündürecek hiçbir öğeye yer verilmemiştir. Öyleyse gemi karaya oturmuşsa (ya da karaya vurmuşsa) bile, bulunması beklenen, olması gereken yerde, denizde ya da kıyıda vb. değildir. Gemi, denizle olan bağından uzaklaştırılmış ve bağlamından koparılmıştır. Denizi olmayan gemi, ütopyası olmayan bir hayata, dünyaya ait gibi görünmektedir. Böylece, vurgu ve ironi ‘aidiyete’ yöneltmiştir. Günümüzde her geminin ya da teknenin adının yazıldığı yerde, geminin burnuna doğru, bordasında, adı ‘İkarus II’ olarak seçilebilmektedir.

Denize düşen İkarus, burada karaya oturan gemi imgesiyle karşılanırken aynı zamanda söz konusu resim karaya oturma ve düşme-düşüş konularını da birbirine eklemeştir.³²

³² Uçan bir nesnenin karaya ya da denize düşmesinin karşılığı, yüzen bir nesnenin de suya (denize, göle vb.) batması olarak düşünülebilir ancak, aynı mantık gereği uçan nesnenin de karaya, denize değil de gökyüzüne ‘batması’ gerekecektir. Söz konusu karşıtlık aslında karaya oturma eyleminde görünür.



Resim 53. Cem Demir, İkarus'un Düşüşü: Çağdaş Bir Söylen Olarak Karaya Oturma, 2019, diptic,

Tuval Üzerine Akrilk, 150x350 cm.



Resim 54. Cem Demir, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, diptic, 150x 320 cm.



Resim 55. Cem Demir, Yol, 2019, Tuval Üzerine Akrilik, 130x17cm

5.3.1. Denizden Karaya Geçiş:

Toprağında boğulmak adlı resim içinde bulunduğu dizi için üretilen ilk resimdir. Resimde ortada görünen sığınmacıları taşıyan bot karaya oturmuş gibi görünmektedir. Karaya oturan gemi konulu çalışmalarda görünmeyen deniz burada toprak olarak görünür hale gelmiştir. Bu açıdan bakıldığında, aynı dizide bu resimden sonra üretilen çalışmalarda da görünen, engin ufuk çizgisi, yatay, geniş ve çorak bir coğrafya parçası ve çoğunlukla resim alanının dörtte üçünü kaplayan geniş gökyüzü olan mekanları kullanarak oluşturulan kompozisyonlara ve konulara da bir geçiş sağlamaktadır.

Suriye içsavaşından kaçan mülteci ve sığınmacılara ait çok sayıda video görüntüsü ve fotoğraf her türden medyada yayınlanmaktadır. Günümüzde güncelliğini koruyan ‘göç’ olgusu ile ‘Toprağında Boğulmak’ adlı resimde de benzer görsellerden birisi kullanılmıştır. Bir gazetede yer alan ve fotoğrafçısı belirtilmeyen haber görselinde, şişme bot üzerinde kendilerine yaklaşan gemiden yardım isteyen sığınmacılar görünmektedir. Botta ortada yer alan bir sığınmacı küçük bir çocuğu havaya kaldırarak yardım istemektedir. Bu arada, bottan düşmüş ya da yaklaşan gemiye vb.yüzerek ulaşmak isteyenler de bulunmaktadır. Bu görsel kolaj malzeme olarak kullanılmış ve resimde geniş bir arazide, toprak üzerinde gösterilmiştir. Bottaki kazazede göçmenleri gösteren imgenin resme yerleştirme biçimiyle, Theodor Gericault’nun ünlü katastrofen ‘Medusa’nın Salı’ resmindeki kompozisyona benzerlik dikkatlerden kaçmayacak ölçüde belirgindir. Ancak resim 56’daki kompozisyonda deniz yerine toprak imgesi kullanılmıştır. Yine benzer biçimde Hironimos Bosch’un ‘Deliler Gemisi’ ile karşılaştırılacak olunursa, çok sayıda benzerlik ilişkisi kurulabilir.

Örneğin kayığın kenarında, sudaki figürler ya da direğe tutunmuş figür karşılaştırılabilir. Medusa'nın Salı'nda uzaktaki gemi tarafından görülebilmek umuduyla kazazedelerden birinin salladığı bez parçasıyla, Bosh'un resminde direğe bağlı, dalgalanan uzun flama karşılaştırılabilir.



Resim 56. Cem Demir, Toprağında Boğulmak, 2015, Presli Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 32x70 cm.



Resim 57. Theodor Gericault, Medusanın Salı, 1818-19, Yağlıboya, 491x716 cm.



Resim 58. Bosh, Deliler Gemisi, 1490-1500, Ağaç Üzerine Yağlıboya, 58x33 cm.

‘Toprağında Boğulmak’ adlı resim, Gericault ve Bosh’un resimlerine gönderme olması bakımından tasarlanmış bir resim değildir. Söz konusu resmin içinde bulunduğu dizi için üretilen tüm çalışmalarda olduğu gibi yatay, geniş, bir arazi parçasında, odak konu merkeze alınarak tasarlanmıştır. Bakış mesafesi olabildiğince arttırılarak izleyenle konu arasındaki uzaklık vurgulanmıştır.

Konunun ve tesadüfen bulunan medya görselinin H. Bosch'un aptallar gemisi ve T. Gericault'un 'Medusanın Salı' adlı resimleriyle kurulan bağlantı özellikle vurgulanmamıştır. Ancak araştırmacı açısından çağrışımsal olarak söz konusu medya görselinin tercihi açısından resmin yan anlamları olarak değerlendirilmiştir. Bosh'un ve Gericault'nun sözü edilen resimleri zaten araştırmacının çok sayıda üretiminde farklı biçimlerde, doğrudan ya da dolaylı olarak gönderme içeren resimlerdir.

Toprağında boğulmak ifadesi resmin üst bölümünde döngüsel olarak tekrarlanmışken altında 'Ateşin ve Güneşin Çocuklarına Ağıt' ifadesi yer almaktadır. Şair Adnan Yücel'in 'Ateşin ve Güneşin Çocukları' adlı destansı şiiri çalışmanın katalizörü konumundadır.



Resim 59. Cem Demir, Avangard Duası, 2015, Tuval üzerine karışık teknik, 21x40 cm



Resim 60. Cem Demir, Zebraasını Gezdiren Kız, 2015, Tuval üzerine karışık teknik, 21x40 cm



Resim 61. Cem Demir, Teorik Faaliyet, 2015, Tuval üzerine karışık teknik 21x40 cm



Resim 62. Cem Demir, Siren Sesleriz, 2016, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 21x40 cm

Resim 62 de sol altta bulunan ev, Resim 51’de sağ altta yer alan, bir baraka görünümündeki evin karşılığı gibidir. Ancak (karaya oturmuş duran) gemi yerine yaklaşan (hareket eden) ziyaretçiler ve onları karşılamak üzere damdan kucağında bir bebekle inen kişi görünmektedir. Ziyaretçileri gösteren figürlerin yerleştirilmeleri, sıra düzeni ve yönelimleri ise olağan bir yaklaşıma yürüyüşünden çok, başlar öne yada hedefe yönelmiş tehditkar bir ifadeye karşılık gelecek biçimde düzenlenmiştir. Neredeyse, önde piyadeler, ardında zırhlı birlikler ve hem çevreyi hem ordusunu dikkatle izleyen ve yöneten komutan pozisyonunda zürafayla birlikte, hedefe yaklaşan ordu görünümündedirler. Bu dizi resimler içinde, farklı konum ve pozisyonlarda gösterilmiş olsa da zürafa imgesi hep gücün ya da erkin taşıyıcısı olarak ele alınmıştır. Resimlerin kendi aralarındaki bir söyleşime de denk gelen bu durumu düşündürüyor olmasa da örneğin buradaki ‘Karşılaşma’ birçok resimde farklı içeriklerle ele alınmış bir konudur.³³

³³ Araştırmacı (ya da olası izleyici) için buradaki karşılaşma Colomb ya da Cortez’in ana karaya çıkışlarını, ilk karşılaşma anında yerlilerin gelenleri tehdit olarak algılamaktan çok, meraklı bakışlarla incelemeleri ama gelenlerin daha baştan bir çatışma olasılığına karşı hazırlıklı duruşlarını gösteren gerçekçi ama klişeleşmiş film sahnelerini de anımsatmaktadır. Burada resim 37 ile kurulan bağa ek olarak ıraksak bir çağrışımsal uyaran olarak Courbet’nin ‘Karşılaşma: Günaydın Bay Courbet’ adlı resmi ya da resimde gösterilen ‘Nerudayla Karşılaşma’ resminden sözedilebilir.



Resim 63. Cem Demir, Karşılaşma I, 2018, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 21x40 cm



Resim 64. Cem Demir, Baptiste ile Söyleşi: Geçmiş Giderek Artar mı?, 2015, Pres Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 32x70 cm.

Resim 64’de neden orada oldukları anlaşılamayan bir izleyici topluluğu, sinema, konser, seminer, konferans ya da geniş katılımlı bir iş toplantısının izleyicileri olarak belirgin bir oturma- izleme düzeni içerisinde olduklarıdır. Geride, ufuk çizgisine yakın bir yerden küçük bir deve kervanı geçmektedir. Olasılıkla bir süre sonra gözden yitceklerdir.

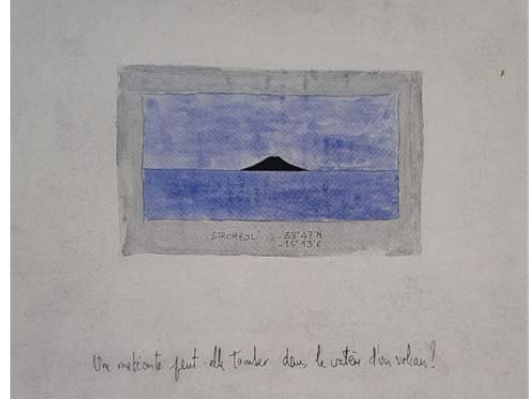
Resmin adıyla da ilişkilendirildiğinde resimde geçmişle ilgili olan göstergenin, geri plandaki deve kervanı olabileceği düşünülebilir. Ancak bu, günümüzde de dünyanın bir yerinde gündelik hayatın sıradan bir görünümü olarak da ele alınabilir. Resimde gariplik ya da tezatlık oluşturan şey, dizinin diğer resimlerinde de olduğu gibi bu resimde de bulunduğu mekandaki konumları açısından izleyici topluluğun orada olmaları ve oturma düzenleridir.



Resim 65. Cem Demir, Baptiste ile Söyleşi: Bir Yer' den..., 2018, Tuval Üzerine Karışık Teknik,

21x40 cm.

Resim 65'de bu kez farklı bir topluluk sözkonusudur. Bir grup insan bir yöne doğru koşmaktadır. Bu eylemleri bir şeylerden kaçmak ya da tersi, bir şeylere ulaşmak için olabilir. Burada zürafa imgesinin duruşu ve konumu, ondan kaçıldığını ve topluluğun bir yerlere ulaşmak üzere hareket ettiklerini göstermektedir. Konu olarak ise resim 64 de de ele alınmış olan göç olgusu ve konuyla ilgili bir medya görseli kullanılmıştır. Resim 56'da toprağında (ülkesinde) barınamayan ve oradan göç etmek (kaçmak) zorunda kalan insanlar ele alınmışken, resim 65 de kaçışlarına neden olan şeye de vurgu yapılmaktadır.



Resim 66. Baptiste, Gitgide daha çok geçmiş var (ayrıntı), 1999, Tuval Üzerine Akrilik, 46x38 cm.

Resim 67. Baptiste, Bir göktaşı bir yanardağın ağzına düşebilir mi? (ayrıntı), 1999, Tuval Üzerine Akrilik, 46x38 cm.



Resim 68. Baptiste, Hep biryerlerden mi gelinir? (ayrıntı), 1998, Tuval Üzerine Akrilik, 162x130 cm.

Resim 69. Baptiste, Deniz hiç geçilir mi? (ayrıntı), 1999, Tuval Üzerine Akrilik, 100x81 cm.

Her iki resim de, yer aldıkları resim dizisi bakımından diğer resimlerle bir etkileşim içerisindeyken yanı sıra Baptiste' nin resimleri ve resimlerine ad olan soru ve önermelerle de bir bağ içerisinde. Bunlardan ikisi 'Giderek Daha Çok Geçmiş Var' ve 'Hep Bir Yerlerden mi Gelinir' adlı çalışmalarıdır. Baptiste' nin önermesine resim 56 de bir soru sorulmakta, R. 64 de ise sorusuna bir parantez gibi eklemlenen başka bir

soruyla karşılık verilmektedir. Dolaylı bu bağ araştırmacı açısından, çağrışımsal uyaranlar olarak resme etki eden unsurlardır.

Enis Batur, Baptiste'nin resimlerini haritacılık tarihiyle bağlantılı olarak ele alır ve beş, altı yüzyıl öncesinin haritacılığında 'kurmaca' nın enikonu devreye girdiğini, sanatsallık ve yaratıcılığın, düşgücünün de işe koşulmasıyla, 'inan ve iman'ın harekete geçmiş olduğu örneklerle karşılaştırmaktadır.

'Bütün bu düşlemsel açılımlar, Baptiste' nin günümüzün sanatçısı olduğunu unutturmamalı. Boya, kalem, renk, yazı, ... -her şey, onda, plastik bütünlüğe olgunluğa kendi dünyası ve ifade diliyle yanaşmak için...

Beabourg'un 1997'de düzenlediği 'L Empreinte' sergisi, Sanat'ın iz üretme, iz bırakma ya da izi ortaya çıkarma, bir başka deyişle izi gizden sökme, izi gizle örtme uğraşı olarak da görülebileceğini kanıtlayan örnekleri bir araya toplamıştı. Baptiste'nin resminde belirgin bir özellik olarak karşımıza çıkıyor o eğilim: Denizin yazısı, Su'dan alfabesi, kara parçacıklarından noktalama işaretleri, dalgaların büyük iç monologları, rüzgarla azan (ve zaman zaman Celine'in Artaud'un Thomas Bernhard'ın öfkeli, taşkın, gazaplı yazısını çağrıştıran) melankolisi ile ressamın önüne çıktığında, çizgileri ve renkleriyle boy ölçüşüyor: Kağıdın, bezin üzerinde duruyor Baptiste, yüzünden aynı anda Nuh ve Ahab³⁴ geçiyor, belli belirsiz mırıldandığını duyuyoruz' (Batur, 2000, s. 9).



Resim 70. Cem Demir, Seminer, (ayrıntı) 2016, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 21x40 cm

³⁴ Herman Merville'in Mobydick adlı romanının kahramanı Kaptan Ahab'dan söz ediliyor.



Resim 71. Cem Demir, 'Manifesto', 2016, Tuval üzerine Karışık Teknik, 21x40 cm.



Resim 72. Cem Demir, 'Neruda'yla karşılaşma, 2006, Tuval üzerine Akrilik (Diptyc), 175x500 cm.



Resim 73. Cem Demir, Mailart, 2009-2010, 17x25 cm.

Resim 74. Cem Demir, Mailart, 2009-2010, 17x25 cm.

Resim 75. Cem Demir, Mailart, 2009-2010, 17x25 cm.



Resim 76. Cem Demir, Tehdit 1, 2015, Tuval üzerine Karışık Teknik, 21x40 cm.



Resim 77. Cem Demir, Tehdit II, 2016, Tuval üzerine Karışık Teknik, 28x60 cm.

5.4. Düşüş: Atlama, Atılma, Düşme, Uçma, Sıçrama

‘İkarus’un Düşüşü’ mitolojinin çok bilinen alegorilerinden biridir. Mitolojideki öyküde labirente hapsedilen İkarus ve babasının kendilerine kanat yapıp uçarak kaçırları ve bu sırada uçmaktan çok hoşlanan İkarus’un güneşe fazla yaklaşması ve kanatlarda yapıştırıcı olarak kullanılan balmumunun erimesiyle Ege Denizi’ne düşmesi anlatılmaktadır.

İkarus’un babası Daidalos Mimar, heykeltıraş aynı zamanda eli her türden sanata yatkın olan yetenekli bir zanaatkardır. Kendisi gibi son derece yetenekli olan yiğeni

Talos'la birlikte çalışan Daidalos giderek kendisini aşan yiğenini kıskanmaya başlar ve bir gün onu kandırarak götürdüğü kayalıklardan aşağı iter.

Olayın ortaya çıkmasının ardından Daidalos Girit Kralı Minos'a sığınır. Bu arada oğlu İkarus doğar. Bir gün Kral Minos'un boğayı tanrılara kurban etmeyi reddedmesine kızan Poseidon ve Eros, Kraliçe'nin boğaya aşık olmasını sağlarlar. Kraliçe'de Daidalos'dan boğayla çiftleşebileceği bir düzenek yapmasını ister. Bu ilişkiden yarı insan yarı boğa olan Minotor dünyaya gelir. Bunun üzerine Kral Minos, Daidalos'a yaptırdığı, labirentlerden oluşan bir kuleye kapatır. Giderek insanlar Minotor'a kurban vermeye başlanınca halk bu durumdan tedirgin olmaya başlarlar. Bunun üzerine Atina Kralı Egeus'un oğlu Theseus, Minotor'u öldürebilmek için Daidalos'dan yardım ister. Daidalos'un labirentten çıkışı gösterdiği Theseus, Minotor'u öldürür ve aşık olduğu Girit Kralı Minos'un kızı Ariadne ile tekrar Atina'ya doğru yola çıkar. Ancak Theseus babasına Minotor'u öldürmeyi başarmışsa dönüşte beyaz yelken açacağını söylediğini unutmuştur. Ufukta geminin siyah yelkenli olarak döndüğünü gören Kral oğlunun öldüğünü düşünerek denize atlayarak yaşamına son verir. Daha sonra kralın atladığı denize Egeus (Ege) denizi adı verilir.

Theseus'un Minotor'u öldürmesine Daidalos'un yardımcı olduğunu anlayan Kral Minos, Daidalos ve oğlu İkarus'u labirente hapseder. Daidalos labirentten tek kaçış yolunun uçmak olduğunu fark eder ve toplayıp biriktirdikleri kuş tüylerini balmumuyla yapıştırarak oğluna ve kendisine kanat yapar. Uçmadan önce oğluna makul bir yükseklikte kalınması gerektiğini, fazla alçalırsa denize çakılabileceğini, fazla yükselirse de güneşin balmumlarını eritebileceğini söyler. İkarus, özgürlüğün ve uçmanın keyfiyle giderek daha çok yükselir, güneşe yaklaştığını farketmez ve balmumları erimeye başlayınca Ege denizine düşer. Düştüğü yere yakın olan bir adaya İkaria (Günümüzde, Sisam) adı verilir.

Bruegel'in resimleri arasında konusunu mitolojiden alan tek resim İkarus'un Düşüşü'dür. Ancak Bruegel, mitolojik öyküyü doğrudan betimlemek yerine resme çok katmanlı anlamlar yükleyerek ele almıştır. Öncelikli olarak resme verilmiş adı olmaksızın mitolojik öyküyle ilişkilendirmek oldukça zor görünmektedir. Sanat tarihinde konuyu resimleyen çoğu sanatçının düşme olayını daha belirgin olarak resimlerinde göstermelerine karşın Bruegel denize düşen İkarus'un yalnızca iki bacağını göstermektedir. Olay neredeyse resimde küçük bir ayrıntı gibi durmaktadır. Ancak kompozisyonda düşme anının diğer olağan durumlarla karşılaştırılması bu ayrıntıyı önemli hale getirmektedir. Kompozisyonun en dikkate değer yanlarından biri de

koyunlarını otlatan çobanın, balıkçının ve tarlasını süren çiftçinin olay karşısındaki kayıtsızlıklarıdır.

Ancak İkarus söyleninde dile getirilen, insanın sınır tanımayan ve cüretkar davranışlarının başlarına büyük işler açabileceğini söyleyen kıssa (alegori) farklı biçimlerde de yorumlanmıştır. Örneğin, metal müzik grubu Iron Maiden'ın 'Flight of İcarus' adlı şarkısında düşme eyleminin karşılığı 'uçma'dır.

İkarus söyleniyle doğrudan bağlantısı olmasa bile insanın- sanatçının- uçabileceği ya da artık uçuşu gerektiği düşüncesinden hareket eden Yves Klein' da çalışmasına 'sıçrama' adını vermiştir.

Çağdaş sanatın önemli temsilcilerinden Yves Klein (1928- 1962), 1957'de Yeni Gerçekçilik Salonu Sergisine gönderdiği 'Turuncu' ³⁵ renkli çalışması reddedildikten sonra monokrom resimleri için bir kimyacının da yardımıyla geliştirdiği mavi renk için 'Uluslararası Yves Klein Mavisi' adıyla patent almıştır. Aynı yıl Milano'da 'Mavi Dönemin İlanı' başlıklı sergisinde gösterilen (on bir adet) monokrom mavi resimleri ve daha sonra aynı renkle boyadığı diğer resimler ve nesnelerle tanınmıştır.



Resim 78. Yves Klein, Sıçrama, 1960

Resim 79. Yves Klein, Sıçrama, 1960

'Adını perçinleyen çalışmalarıysa kendini bir balkondan caddeye fırlatırken gösteren (Harry Shunk'un çektiği bir fotoğraftan yola çıkarak yaptığı) 'Boşluğa Atlayış' adlı fotomontajı ve Mavi Dönemin 'İnsan ölçümleri' adı altında gerçekleştirdiği gösteridir.

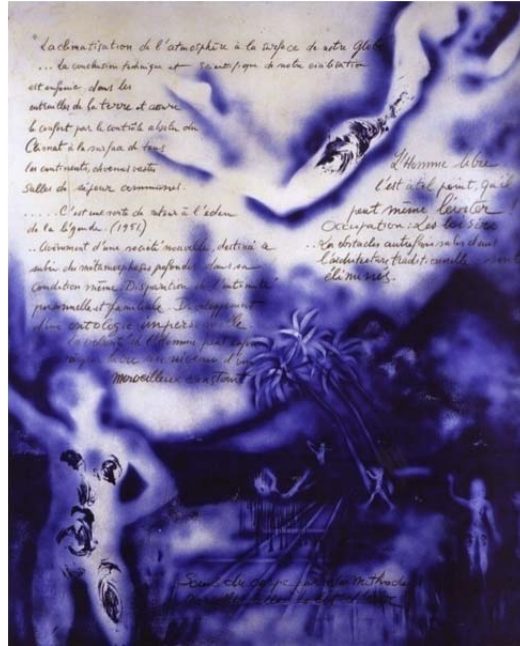
³⁵ Sergi komitesinin isteği def. s.119

‘Boşluğa Atlayış’, ‘insanlığın en eski rüyası’ dediği uçuş eyleminin (ve kuş kıskançlığının) bir yansımasıydı.’ (M. Yılmaz, 2005, s. 293)

Yves Klein, ‘Sıçrama’ adlı foto performansını 1960 yılı başlarında gerçekleştirdiğini iddia ettiği³⁶ sıçrayışı tekrarlayarak belgelemeleri için fotoğrafçılar, Harry Shunk ve Jean Kender ile anlaşmıştır. Paris’in Fontenay- aux Roses banliyölerinde iki katlı bir binanın çatısından atlamıştır. Bu performansın fotoğrafları iki negatifin montaj edilmesiyle oluşturulmuştur. İlkinde atlayış sırasında Klein’ın atlayışı ve aşağıda güvenlik brandasını tutanlar bulunmakta, ikinci negatifte ise aynı açıdan çekilmiş boş sokak görüntüsü bulunmaktadır ve iki negatif fotomontaj tekniğiyle birleştirilmiştir. (Metmuseum 12-11 2021)

Hopkins’e göre, Klein bu performans için Shunk ile üç fotomontaj üretmesi için anlaşmıştır. Bu fotomontajlardan biri, yalnızca bir günlüğüne yayınlanan (27 Kasım 1960) ve içeriğinde fotoğrafla ilgili sadece birkaç haber olan gazetede yayınlanmıştır. (Hopkins, 2018, s. 93)

Ancak Klein’ın ‘İnsan Ölçümleri’ olarak adlandırılan maviye boyalı modellerin izlerinin duvara gerili ve yere serili kağıtlar üzerine bıraktıkları boya lekeleriyle oluşturulmuş performans çalışmalarının da kökeninde yine bir ‘düşme’ eyleminin olduğu anlaşılmaktadır.



Resim 80. Yves Klein, 102 no’lu Resim

³⁶ Metmuseum.org. da bu iddiadan söz edilmektedir.

Böyle bir gösteri fikrinin ilk kıvılcımı, 1958’de judo salonunda parlamıştı aslında. Klein judo çalışmaları sırasında, hızla düşen dövüşçünün minderdeki izinden etkilenmiş, bunu bir kağıt üzerinde denemeye karar vermişti. Bu amaçla aynı yıl judocu bir arkadaşının evinde yere kağıtlar serdi; bir çıplak kadın modelin vücudunu maviye boyadı ve arkadaşının yardımıyla bir takım ‘beden baskıları’ gerçekleştirdi. Bu baskı resimler bir ressamın önce modele bakıp sonrada önündeki yüzeye yaptığı betimlemeler değildi. Kağıt ya da bezdeki bu beden izleri çok daha taze ve doğrudandı. Sanatçı elden geldiğince devre dışı kalmıştı çünkü.’ (Yılmaz, 2005, s. 294)

Klein’in bu baskı resimleri, modellerin boyanarak kağıt ya da bez yüzeylere izlerin alınmasının yanı sıra modelleri zeminde serili kağıt ya da bez üzerine değişik pozisyonlarda yatırıp çevresine spreyci boyayla müdehale ederek negatif figürler de oluşturmuş, kimi resimler üzerine yazılar eklemiştir. Bu çalışmalardan biri olan 102 no’lu resmin adı ‘Havasal Mimari’dir. M. Yılmaz resmin üzerindeki yazılardan bir seçki vermiştir.

Yerküreyi saran havanın düzenlenmesi’. Uygarlığımızın teknik ve bilimsel ürünleri dünyanın barsaklarında gizlenmiş (...). Eskiden kalma bir çeşit cennete dönüş öyküsü (1959). Derin başkalaşımın üretmeye yazgılı yeni bir toplumun ortaya çıkışı. Bireysel ve ailevi mahremiyetin yok olması. Kişisiz bir varoluşun gelişimi. Kesintisiz bir mucize hayaliyle, yaşamı düzenlemek için son kertede insan iradesi. Uçacakmışçasına insanı özgürleştirmek uğraşı: Boş zaman: Geleneksel mimarinin yarattığı engeller aşılmasıdır.’ (Aktaran, Yılmaz, 2005, s. 294-295)

İkarus’un düşüşü resmindeki alegorik olarak insanın yükselişi ve düşüşü teması ile her ne kadar benzerlik gösterse de Klein’in performansı yükseliş ve düşüş kavramlarında ele alınan bir alegori (kıssa) olaydan çok sanatçının uçabileceğini göstermek isteyen eylemiyle ilgi içerisindedir. Klein bu eylemiyle 2. Dünya Savaşı sonrası giderek yaygınlık kazanan soyut sanat akımlarına ve varoluşçu içe bakış temalarına bir tepki de olarak- dönemin alternatif sanat yaklaşımları da dikkate alınarak- sanat ve yaşam arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı hedefleyen dada kökenli bir yaklaşımı ortaya koymaktadır. Eylemlerdeki karşıtlık İkarus anlatısındaki düşme nin tersi olarak Klein’de uçabilme olarak karşımıza çıkar.

Klein’in çalışması tate.org’a göre; ‘İzleyicinin algısını değiştirerek, Avrupa sanat dünyasını kasıp kavurarak sanatın ne olabileceğine dair olasılıkları yeni, heyecan verici ve çoğunlukla beklenmedik yönlerle itti.’ (tate.org. erişim 13.11 20219)

5.4.1. Mösyö Deloit'nin Düşüşü:

Klein gibi branda üzerine değil ve olasılıkla daha az bir yükseklikten doğrudan yere düşen kişi ise Andre Breton'un anlattığı Mösyö Deloit'dir. Sürrealizmin teorisyenlerinden Breton'un Nadja³⁷ adlı romanında Mösyö Deloit bir roman kahramanı değildir. Yalnızca kitapta anlatıcının kullandığı bir anekdotda geçmektedir. Ancak bu kısa anekdot araştırmacı için son derece önemli olmuştur.

Anlatıda, anlatıcı söz konusu anekdotu, bir zamanlar kendisine anlatılan ahmakça, karanlık ve heyecan verici bir öykü olarak niteler;

'Adamın biri günün birinde bir otele gelir ve bir oda istediğini söyler. Kendisine 35 numara verilir. Birkaç dakika sonra adam aşağı iner ve anahtarını otelciye verirken: Bağışlayın beni, der, kafa kalmadı bende. İzin verirseniz eğer, otele her gelişimde, ismimi söyleyeceğim size: Mösyö Deloit (anlatıcı burada bir dipnotla bu ismin nasıl yazılacağını bilmediğini belirtmektedir. C.D.) ve her gelişimde odamın numarasını tekrarlayacaksınız bana – Peki efendim. 'Çok kısa bir süre sonra geri döner, otelcinin oda kapısını aralar: 'Mösyö Deloit. – No. 35. – Teşekkür ederim'. Bir dakika sonra, sarsım sarsım sarsılan, insandan başka her şeye benzeyen bir adam, giysileri çamura bulanmış, yüzü gözü kan revan içinde, otelciye başvurur : 'Mösyö Deloit. – Ne Mösyö Deloit mi? Bırakın şakayı, az önce yukarı çıktı kendisi. – Bağışlayın Deloit benim... Pencereden düştüm az önce. Odamın numarası lütfen '(Breton, 1992, s. 139).

5.4.2. Duchamp'ın Yükselişi ve Düşüşü:

Corperatives des Malasis adlı grup, 60'ların ortalarından itibaren sanattarihsel çalışmaları işlerinde kullanarak, hem toplumsal çelişkilere hem de çağdaş sanat sorunlarına yönelik protest yaklaşımlarıyla dikkat çekmiştir.

³⁷ Breton'un Nadja adlı yapıtının ön sözünü yazan Ferit Edgü kitabın herhangi bir yazınsal tür içerisinde değerlendirilmesinin zorluğundan söz eder. Kitaba adını veren ve kitapta anlatılan olayların düşşel bir kurgu değil yazarın birlikte olduğu kişinin ve kendisinin yaşadığı olaylara dayandığını belirtir. Edgü'ye göre kitap bir anı kitabı da değildir, bu ifadelere dayanarak Mösyö Deloit'den bir roman kahramanı olarak söz edilmemiştir. (Edgü, 1992)

‘1965 de Paris’ te gerçekleştirilen ‘Çağdaş Sanatta Narratif Figürasyon’ başlıklı sergi de İspanyol, Fransız ve Alman sanatçıların toplumsal eleştirel resimlerinin birçok ortak yanından söz edilebilir. Resimler figüratif, çok katmanlı, okunaklı, gerçekliği sorgulayan ya da sorulara yanıt isteyen çalışmalar olarak ele alınmıştır.’ (Leinz 1987)



Resim 81. Gilles Ailaud, Eduardo Arroyo, Antonio Recalcati, ‘Leben und Sterben Lassen oder Der Tragische Tod Von Duchamp, 1965,

Grup, sergide yer alan ‘Yaşa ve Öl ya da Duchamp’ın Trajik Ölümü’ adlı çalışmalarında Duchamp’ın Merdivenden İnen Çıplak resminin yanında onu merdivenleri çıkarken göstermektedirler. Ancak merdivenleri giyinik olarak çıkan Duchamp çıplak olarak merdivenlerden aşağı düşmüştür. Sanatçılar, Duchamp’ın yükselişi ardından düşüşünü, onu çıplak (ya da deşifre olmuş) birisi olarak göstererek yukarıdan alaylı bakışlarla izliyorlar.

Fayansların üzerine işlevini yerine getiremeyecek biçimde ters monte edilmiş Pisuar da Duchamp’ın hatası ya da yanlışlığına vurgu yapılmaktadır. Ayrıca ‘Büyük Cam’ olarak anılan iki bölümlü çalışmasını birleştirmek için kullanılan çerçeveyi, sanatçılar bir pencere camı üzerindeki şeylere dönüştürmüşlerdir. Dikkatle bakıldığında, ‘Büyük Cam’ın (burada pencere camının) saydamlığının ardında sıradan bir sokak görüntüsü sezilmektedir.

Diğer resimlerde Duchamp’ın merdivenden düşmeden (ya da atılmadan) önce maruz kaldığı sorgulama ve şiddet sahneleri dikkat çeker. Buradaki resim dizin³⁸ açısından sol altta bulunan resimde Duchamp koltuğunda yıkılmış, çaresiz bir

³⁸ Farklı kaynaklarda resimlerin sıralanışları değişmektedir. Örneğin Leinz kitabında üst sıradan üçüncü ve alt sırada son resme, kitabında yer vermemiştir.

büyükbaba gibi görünmektedir. Son resimdeki cenaze töreni ise Vietnam Savaşı sırasında Amerikalı askerler için düzenlenen cenaze törenlerini gösteren film sahnelerini anımsatmaktadır. Törende ABD bayrağına sarılı tabutun etrafında yer alan tören mangasında askerlerin üniformalarındaki çeşitlilik dikkat çekicidir. Resimde ortada yer alan gözlüklü figür neredeyse tanınırlığı şansa yer bırakmayacak ölçüde Andy Warhol'e referans vermektedir.

Bankacının atlayışı:

Vincent Boncvielle, 'Sonbahar Sanatı' başlıklı yazısında borsaların çöküşü, bankaların iflası ile tüm toplumsal yaşamı da etkileyen ekonomik kriz dönemlerini değerlendirirken; 'Mali krizi temsil etmek için ofis penceresinden atlayan bir bankacı gibisi yoktur. Ama bu görüntü nereden geldi ve neden bu kadar kalıcı ?' (Brocvielle, 2011) diye sorar.

Brocvielle'e göre 'investisseurdefenestre' imajı günümüzden geriye doğru 18. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Yaşanan mali kriz, özellikle bankacılık ve borsanın finansal krizi olarak 1720 ve sonrasında yaşanan çöküşün Fransız ve Hollanda gazetelerinde sıklıkla ele alınan bir konu olmuştur. Boncvielle yazısında Belçikalı sanatçı Wim Delwoye'nin konuyla ilgili araştırmalarında elde etmiş olduğu belgelerden olan, 1720 tarihli bir gravür'ü kasederek konunun (Düşüş- Çöküş: Boom and Bust, alegorisinin C.D.) çıkış noktalarına işaret eden sözlerine yer vermektedir.

'Law sisteminin çöküşü ve borsa çöküşleri sadece spekülörleri değil toplumu etkileyen olaylardır ve inanılmaz görsel malzemeler üretmiştir. Bu konuda yüzlerce belge edindim. Bunlardan birinde, belki de bu alegori biçiminin kökeninde olan gravürün sol üstünde bir ayrıntı bulunuyor.' (Delwoye'den aktaran Brocvielle, 2011).

Delwoye'nin söz ettiği gravürdeki ayrıntıda pencereden atlayan bir borsacı ya da borsada kaybeden bir iştirakçinin eylemi gösterilmektedir.



Resim 82. De Verwarde Actionisten Torenbouwtot Babel, 1720, Bibliothèque Nationale

Sonraki büyük ekonomik bunalım 1929'da New York Wall Street Borsası'nın çöküşü ve ardından 1930 sonbaharında kriz nedeniyle nakit mevduat taleplerini karşılayamaz olan bankaların iflası gelmiştir. 1920'ler boyunca güçlenen Amerikan ekonomisinin bir yansıması olarak borsaya yatırım yapma son derece yaygınlaşmıştır. Ancak büyük krizin ardından yalnızca borsacıların, bankacıların, büyük ölçekli yatırımcıların değil birikimleriyle borsaya yatırım yapan her kesimden çok sayıda insanın intihar haberleri artar.

Brocvielle konunun gazete karikatürlerine de ilham verdiğini söyler:

'Earl Radio Corp'un başkan yardımcısı Kara Perşembe'den üç hafta önce ofisinin penceresinden atlar; bankacı J.J. Rior'dan bir hafta sonra kendini vurur. Söylenti o anda on pencerenin daha açıldığını duyurur ve giderek artar, (Bu nedenle, C.D.) çalışırken ölen bir pencere temizleyicisini hemen, çaresiz bir komisyoncuyla karıştırdık.' (Brocvielle, 2011).

Brocvielle'e göre 11 Eylül'le işler daha da karmaşıklaşır ve ikiyüz ofis çalışanının ikiz kulelerden atlaması görüntüye yeni bir anlam kazandırır (Brocvielle (2011)).



Resim 83. Daniel Nash, Kerry Skarbakka at Chicago's Museum of Contemporary Art, 2005

Amerikalı sanatçı Kerry Skarbakka'nın 2005 yılında Chicago Museum of Art'ın daveti ile gerçekleştirdiği performansında müzenin cam yüzeyinde asılı olarak görülmesi bir kargaşaya yol açmıştır. Performansı kaydeden fotoğraf sanatçısı Daniel Nash'ın 'Kerry Skarbakka Chicago Sanat Müzesinde', (2005) adlı çalışmasında gökdelenden aşağı düşen takım elbiseli bir adam görünmektedir. Vincent Brocvielle sözkonusu performansla ilgili olarak: 'Bu, Amerikan Anavatanı'nın imajını baltalar; New York Valisi ve Belediye başkanı müdehale eder ve sanatsal performansı rezil olarak nitelendirirler' der. (Brocvielle, 2011).

'Boşluğa atlamak için belirli bir yükseklik gerekir, en az iki kat cilalı ayakkabılar, gevşek bir kravat, pişman görünüyor. Bankacı büyük sıçramaya hazırlanıyor, bakışları titrer, ceplerinden küçük banknotlar saçılır... Borsa daha yeni çöktü... banknotların artık bir değeri yok. Yerçekimi yasasına göre talihsiz sahiplerinin vücudunu yakında kaplayacaklar.' (Brocvielle, 2011, kısaltmalar C.D.)



Resim 84. Cem Demir, Yardım I, 2022, 25x35x50 cm.



Resim 85. Cem Demir, Yardım II, 2022, 25x35x50 cm.

Resim 84 ve 85 de görülen yerleştirmeler, 1/100 ölçekli bir model vinç ve vincin taşıdığı bir figürden oluşmaktadır.

Resim 84’de, merdivenlerin son basamağında bulunan figür vinç yardımıyla bulunduğu yerden alınmakta oradan kaldırılmaktadır. Çalışmanın adı da dikkate alındığında kompozisyonun düzenlenişi bakımından figürün oraya indirilmediği, bulunduğu (ya da düştüğü) yerden (merdivenden) çıkarılmaya (kurtarılmaya) çalışıldığı

açık olarak anlaşılmaktadır. Merdiven basamaklarının kullanılması ‘ merdivenden düşen (çıplak) duchamp’a bir gönderme olarak ele alınmıştır. Figürün açıkça seçilebilir biçimde giysisi, (takım elbise) onu yakın tarihe ya da günümüze ait bir insan olarak algılamamızı sağlamaktadır. Corperatives des Malasis grubunun çalışmalarında deşifre edilen şeye karşın Duchamp çalışmaları ve sanatsal tutumuyla, hala, çağdaş sanat tartışmalarında mihenk ya da kilometre taşı olarak önemini korumaktadır. Duchamp, her durumda onu sanat tarihinde ait olduğu yere yeniden iade edilmesini sağlayacak gizilgüce sahip bir değer olarak ele alınmaktadır.

Resim 85’de aynı figür (bundan sonra Heykel) büyükçe bir mermer kütlenin üzerindeki vince asılı olarak görülmektedir. Yves Klein’ın ‘sıçrayış’ındaki pozda ya da Skarbakka’nın gökdelenden atlayan bankacı pozunda gösterilen heykel birbirinin tersi iki konum içinde de değerlendirilebilir. Klein’da bir tür İkaros olarak sanatçının sıçrayış ve yükselişine karşılık gelirken, diğer yandan Skarbakka’nın ekonomik çöküşün ardından iflas etmiş bankacı ya da yatırımcının intihar eylemindeki pozuna karşılık gelmektedir.



Resim 86. Cem Demir, Keşif, 2022, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 30x50 cm.



Resim 87. Cem Demir, İsimsiz, 2022, Tuval Üzerine Akrilik, 140x190 cm.

Resim 87 de elektrik direğinde asılı kalan bir insan gösterilmektedir. İkarus'un düşüşü serisinin çalışıldığı günlere ait bir gazete sayfasında (fotoğrafçısı belirtilmemiş) bu medya görseli çağrışımsal olarak Klein'in 'sıçrayış' adlı çalışmasındaki, fotoğraf aracılığıyla dondurulmuş ve enstantane aralığı kadar bir sürede boşlukta asılı kalan Klein olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca Resim 84 ve 85 de 'askıya' alınarak taşınan heykelin pozuyla da benzer özellikte olan görsel burada İkarus'un düşüşüyle ilişkilendirilerek kente düşen bir İkarus olarak gösterilmiştir.



Resim 88. Cem Demir, Yürüme I, 2022, Tuval Üzerine Akrilik, 33x62 cm.

Yürüyüşü bir söylem olarak ele alan David Le Breton, yol ve üzerindeki edimlerimizin bir bellek oluşturduğundan söz eder, ‘Her yürüyüş bir konuşma, bir söylemdir, güzergah düşü içinde eski bir anlatı ve gelecekte, dostlara ya da daha sonraki tanışmalarda veya dönüş yolunda ya da döndükten sonra evde anlatılacak bir öykü. Yazı, yolda toplanmış sayısız olayın, heyecanların, izlenimlerin belleğidir.’ D.L.Breton ,2008,s 77)

Bellek, içinden süzülenlerle anlatıya, giderek yazına (burada öyküye) dönüştüğünde bu kez , ‘yazın’ ın söylemine evrilir.

Bu söylem; beklili de hayata dair söylenebilir olanı ararken, belleğin içinden, bir ‘dizge’ oluşturacak biçimde seçtiklerimizin , hayata karşı tutumumuzdaki tercihlerimizi de gösterir bize.



Resim 89. Cem Demir, Yürüme II, 2022, Tuval Üzerine Akrilik, 20x33 cm.

Yol adlı dizi resimlerde yol imgesinin bulunduğu coğrafya parçasında, farklı açılardan, farklı bölümleri gösterilmektedir. Ayrıca atmosferdeki etki zaman farklılığına ya da bir sürece karşılık gelir. Işığın giderek azaldığı, belli belirsiz bir sis in giderek yayılmakta olduğu seçilebilmektedir. Boş görünen yol, betimlenmek istenirse ‘sessizlik’ ten de söz edilebilir.

Ancak son resimde, modern sonrası radyoaktif bir bulutun içinden geçen ‘uygun adım’ yürüyüşün ‘anımsatıcı’ sesleri duyulmaktadır. Bunlar Resim 62. deki ‘gürültü’nün yankılarını çağrıştırmaktadır.



Resim 90. Cem Demir, Yol I, 2022, Tuval Üzerine Akrilik, 20x33 cm.

Resim 91. Cem Demir, Yol II, 2022, Tuval Üzerine Akrilik, 20x33 cm.

Resim 92. Cem Demir, Yol (ve Ses) III, 2022, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 20x33 cm.

BÖLÜM IV

SONUÇ

6.1. Araştırmanın Sonuçları

‘Valery çok güzel bir biçimde ustalığın yapılanın asla bitirilmemesini sağlayan şey olduğunu söyler. Yalnızca zanaatçının ustalığı ürettiği şeyde tamamlanır. Yapıt, sanatçı için her zaman sonsuzdur, sonu yoktur ve, böylelikle yapıtın var olması, kesinlikle var olması bu alışılmadık olay, gerçekleşmenin ustalığına ait değilmiş gibi ortaya çıkar. Başka bir türdendir.’ (M. Blanchot, 1993, S. 211).

Bu araştırmada günümüz sanatı açısından göndermelerin kullanımı incelenmiştir. Modern sanattan günümüze konunun sanat tarihi içindeki yeri tartışılmıştır. Postmodern dönem ve ardından, konunun çağdaş sanatın önemli tartışma alanlarından biri olarak genelleşmesinin nedenlerine vurgu yapılmıştır. Bu bağlamda sanat tarihine yönelim olgusunun günümüz sanatı açısından sanatsal bir açılım mı yoksa, postmodern bir muhafazakarlaşmanın tortusu olarak, sanatsal bir tıkanmaya mı karşılık geldiği tartışılmıştır.

Konuyla doğrudan bağlantılı olarak metinlerarasılık kuramı ve temellük sanatı konularına değinilmiştir Bu araştırmada ele alındığı biçimiyle ‘gönderme’ kavramının, temellük sanatı olarak ele alınan ve tartışmaya eklemlenen pastiş, parodi, alegori, postproduction, DJ stili, remix, yeniden yorum, bağlamından koparma, yeniden sunum vb.gibi kavram ve terimlerle yakınlığı ama özellikle farklılığına vurgu yapılmıştır.

Araştırmacının sanatsal üretimlerinde erken dönem çalışmalarından günümüze bir sanatsal poetikaya dönüşmüş olan , göndermeler olgusu, örneklerle açıklanmıştır.

Günümüz sanatında göndermelerin, , (günümüz sanatındaki anlamıyla) temellük sanatı dışında kalarak, sanatın çağrışımsal etkileşimlerle, sanatçı ya da sanat eserleriyle sanatsal bir söyleşim olarak kullanılabileceği gösterilmiştir.

KAYNAKÇA

- Akıncı, İ. O. (2011). *Güncel sanatın özgür bir şekilde kitlelere ulaşmasında yeni model: dijital çoğaltmalar*.
- Aktulum, K. (1999). *Metinler arasılık*. Ankara: Öteki Yayınları.
- Aktulum, K. (2016). *Resimsel Alıntı: Resimler arası etkileşimler ve aktarımlar*. Çizgi Yayınevi.
- Aktulum, K. (Haziran, 2019). *Metinsel türsellik ve moda: metinlerarasılık-giyisilerarasılık-üstgiysisellik*. Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi. www.dergipark.org.tr/download/article-file/729397 Erişim tarihi: 12.04.2022.
- Alpen, A. S. (Kasım, 2014). *Ekim'in sırrı neydi?* Sol Dergisi. Sayı.14.
- Amin, S. (t.y.a). *Neoliberalizmin ideolojik müttefiki: postmodernizm*. (Çev. Fikret Başkaya). www.e-skop.com/skopbulten/neoliberalizmin-ideolojik-muttefiki-postmodernizm/3890 Erişim tarihi: 25.08.2018.
- Antmen, A. (2008). *20.Yüzyılbatı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Antmen, A. (22 Kasım, 1997). *Sanat gerçek olmayanı anlatır: Türkiye'yi ziyaret eden hücrelerin ressamı, ünlü amerikalı sanatçı peter Halley*. Cumhuriyet Gazetesi Kültür Sayfası. (s.11).
- Aragon, L. (2015). *Kolajlar*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Arapoğlu, F. (2019). Avangardın ve neo-avangardın kolektif mirası. Serhat Yüksekdağ (Ed.), *Başka bir sanat mümkün mü? İçinde*. İstanbul: Patika Yayınları.
- Artun, A. (2010). *Sanat manifestoları: avangard sanat ve direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2003). Kuramda avangardlar ve Bürger'in avangard kuramı. Peter Burger'in *Avangard kuramı içinde*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barrett, T. (2015). *Neden bu sanat?* (Çev. Esra Ermert). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Barthes, R. (1990). *Çağdaşöylenler*. (Çev. Tahsin Yücel). Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven*. (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
- Barthes, R. (Güz, 1993). *Yazarın ölümü*. (Çev. Hüsamettin Çetinkaya). Edebiyat Eleştiri Dergisi, Sayı: 4. (s.140-144).
- Batur, E. (2000). *Büyük bahr-i muhitlerde ve küçük denizlerde bila perva gezmek*. Baptiste Sergi Katalog Yazısı. İstanbul: Yapıkredi Yayınları.

- Baudrillard, J. (2010). *Sanat komplosu: yeni sanat düzeni ve çağdaş estetik*. (Çev. Elçin Gen, Işık Ergüden). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bauman, Z. (1996). *Yasa koyucular ile yorumcular*. (Çev. Kemal Atakay). İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (1993). Mekanik yeniden üretim çağında sanat eseri. (Çev. Hakkı Ünler). Edebiyat Eleştiri Dergisi, Sayı: 2. *Postmodernizm ve Politika* içinde (s. 77-97).
- Blanchot, M. (1993). *Yazınsal uzam*. (Çev. Sündüz Öztürk Kasar). İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
- Blumenberg, H. (2002). Gemi batıyor seyrediyorlar. (Çev. Osman Toklu). İstanbul: Dost Kitabevi.
- Bourriaud, N. (2003). *İlişkisel estetik*. (Çev. Saadet Özen). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bourriaud, N. (2003). *Postprodüksiyon: senaryo olarak kültür: sanat dünyayı nasıl yeniden programlıyor*. (Çev. N. Saybaşı). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Breton, A. (1992). *Nadja*. (Çev. Ferit Edgü). Ankara: Mitos Yayınları.
- Brocvielle, V. (2011). *Sonbahar sanatı*. (Çev. Cem Demir). Slate Dergisi. www.slate.fr/story/47435/art-chute Erişim tarihi: 19.11.2021.
- Buchloch, B. (2018). *Otoritenin figürleri*. www.e-skop.com/skopdergi/otoritenin-figurleri-gerilemenin-sifreleri-avrupa-resminde-temsilin-donusu-uzerine-notlar/3756. Erişim tarihi: 15.10.2018.
- Bürger, P. (2003). *Avangard kuramı*. (Çev. Erol Özbek). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Carlson, M. (2013). *Performans: eleştirel bir giriş*. (Çev. Beliz Güçbilmez). Ankara: Dost Yayınları.
- Cevizci, A. (Ed.). (2000). *Felsefe terimleri sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Chastel, A. (2018). *Tablodaki tablo*. (Çev. Murat Erşen). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Clark, T. (2004). *Sanat ve propaganda*. (Çev. Esin Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çulha, D. (Haziran, 2014). *Post-Yapısalcı Argümanlar Ekseninde Müellif ve Sanat nesnesi*. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı: 1. (s.123-140).
- Danto, A. (2010). Sanatın sonundan sonra. (Çev. Zeynep Demirsü). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Defoe, D. (1997). Robinson crusoe (Çev. Akşit Göktürk). İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
- Demiralp, O. (Ekim, 2019). *İnsan çağında felsefe*. Cumhuriyet Kitap Dergi, Sayı: 1548.
- Demirkol, C. (2008). *Batı sanatında modernizm ve postmodernizm*. İstanbul: Evrensel Basım Yayım.

- Dillon, S. (2017). *Palimpsest: Edebiyat, eleştiri, kuram*. (Çev.Ferit Burak Aydar). İstanbul: Küy Yayınları.
- Eco, U.(2014). *Günlük yaşamdan sanata*. (Çev.Kemal Atakay). İstanbul: Can Yayınları.
- Elgüzel, H. (2018). 'İntihal Başarısız Bir Kendilemedir', İstanbul Art News Dergisi, eylül 2018, sayı 54, s.36
- Erdemol, M. (Ocak, 2020). *Ovada taliban galeride vandal: kültür düşmanı*.Cumhuriyet Pazar Dergi. Sayı: 1557.
- Fineberg, J. (2014). *1940'dan günümüze sanat: varlık stratejileri*. (Çev. SimberAtay Eskier, Göral ErinçYılmaz). Karakalem kitabevi Yay. İzmir
- Foster, H. (2004). *Tasarım ve suç*.(Çev. Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin geri dönüşü*. (Çev.EsinHoşsucu).İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Galerie J. (2001). Dominique GonzaleszFoerster sergisi için basılan galeri tanıtım metni. 7. İstanbul Bienali Kataloğu içinde (s. 102-103).
- Graw, I. (2018).*Özel mülkiyet koşullarında temellük sanatı*. (Çev. Ayşe Boren).www.e-skop.com/skopbulten/ozel-mulkiyet-kosullarinda-temelluk-sanati/3677Erişim tarihi:09.05.2019.
- Graw, I. (2009). *Appropriation: document of contemporary art*.David Evans (Ed.). Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Giderer, H. E. (2003). *Resmin sonu*.Ankara: Ütopya Yayınları.
- Gonzalez, Foerster, Dominique, yazar belirtilmemiş, archive.mamco.ch/artist_fichiers/G/gonzalez_f.html, Erişim tarihi: 12.02 2020.
- Göktürk, A. (1973). *Ada: İngiliz yazınında ada kavramı*. Ankara: Adam Yayınları.
- Göral, Ö. S. (Güz, 2002). *Patlamaya hazır bir şimdi: putları yıkıyoruz*.Toplum ve Bilim Dergisi içinde. Sayı:94.
- Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim*. (Çev.Mehmet Yalçın). Ankara: İmge Yayınları.
- Harikalar Odası resimleri. Traveltoeat.com/the-first-museums-kunst-und-wunderkammer Erişim tarihi: 06.06.2021.
- Harikalar Odası. GeorgPerec. fr.wikipedia.org/wiki/un_cabinet_d%27amateur Erişim tarihi: 06.06.2021.
- Harrison, C. Wood, P.(2011). *Sanat ve kuram*. (Çev. Sabri Gürses).İstanbul: Küre Yayınları.
- Honnef, K.(1988).*Kunst der gegenwart. benedikt taschen verlag*. GmbH &Co. KG, D-5000 Köln 1, Balthasar-strasse 79

- Hopkins, D.(2018). Modern sanattan sonra. (Çev. Firdevs Candil Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Huyssen, A.(Aralık, 1988). *Saklı diyalektik: avangard- teknoloji- kitle kültürü*.(Çev. Belirtilmemiş) Defter Dergisi. Sayı: 7.
- Huyssen, A. (1995). *Alacakaranlık anıları: bellek yitimi kültüründe zamanı belirlemek*.(Çev. Kemal Atakay).İstanbul: Metis Yayınları.
- Minc, A. (1995). *Yeni ortaçağ*. (Çev. Mehmet Ali Ağaoğulları). Ankara: İmge Kitabevi.
- Hoesterey, İ. (2001). *Pastische*.Bloomington:İndiana University Press.
- Huyghe, P. (1999). *Ruh değil sadece bir kabuk*. 6. İstanbul Bienali Sergi Metni.
- İskender, K. (Aralık, 1991). 12 Postmodernist Örnek: Kurbağalara Şarkı Söyletme Sanatı. Türkiye'de SanatDergisi, Sayı: 1.
- İstanbul Art News Dergisi.(y. y.). (Nisan 2016). Sayı: 30.
- Jameson, F. (1994). *Postmodernizm: Ya da Geç kapitalizmin kültürel mantığı*. (Çev. Nuri Plümer).İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jameson, F. (1997). *Marksizm ve biçim*. (Çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kabaş, Ö. (1976). *Tüm Çevresel gerçekçilik: Bildirişim ve sibernetik kuramları açısından plastik sanatların oluşumuna bir bakış*. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları.
- Kahraman, H. B. (1995). *Sanatsal gerçeklikler olgular ve öteleri*.İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2003). Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu.*Hırsızlık ya da sanat ve Sahiplenme* içinde.Agora Kitaplığı.
- Khan, İ. Victoria Miro Gallery.(y. y.). Victoria-miro.com/exhibitions/370/ Erişim tarihi: 20.06.2022.
- Leinz,G. (1987). *Die malerei des 20. jahrhunderts. tendenzen in italien*. Frankreich und Deutschland. (Çev. Uğur Girginer). Koninklijke Ofset B.v. Weert.
- Lütticken, S. (2007).Gizlilik ve kamusalılık: avangardı yeniden harekete geçirmek,olasılıklar duruşlar müzakere. *Güncel sanatta kamusal alan tartışmaları* içinde. Pelin Tan, Sezgin Boynik, (Ed.). (Çev. Belirtilmemiş). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Lütticken, S. (2005). *The feathers of the eagle. appropriation: document of contemporary art*. By David Evans. WhitechapelGallery,London, The MIT Press, Cambridge, London.

- Klein, Y. (t.y.). *Sıçrama*.www.metmuseum.org/org/art/collection/search/266750Erişim tarihi: 12.11.2021.
- Okan, M. (2007), *Yangın Öyküleri*. Katalog Yazısı, Ankara: Galeri SanatYapım
- Onat, A. (Nisan, 2001). *500 yıl sonra kavuştular*. Derleme, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 501.
- Ökten, N. (Kış, 2019). *İnsan sonrası sanat*.Ne En Eski Ne En Sabit Problem. Cogito Dergi. Sayı: 95.
- Özgür, F. (1999). *Güncel sanatta imge yaratma*.Art-İst Güncel Sanat Seçkisi, Sayı: 3.
- Peter B. (2003). *Avangard kuramı*.Ali Artun, Giriş Yazısı.İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lynton, N. (1991). *Modern sanatın öyküsü*.(Çev.Cevat Çapan, Sadi Öziş).İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kellner, D. (2017). *Sanat komplosu: baudrillard'ın anti estetiği üzerine*.(Çev. Elçin Gen).skopbülten/Douglaskellner Erişim tarihi: 10.10.2017.
- Kula, O. B.(2019). *Her yazınsal yapıt, birikim üzerine kurulur*.Cumhuriyet Kitap Dergisi.Sayı: 1541.
- Kula, O. B.(Nisan,2015).www.edebiyathaber.net/yazar-olur-mu-1-onur-bilge-kula/Erişim tarihi: 09.05.2019.
- Kula, O. B. (Ocak, 2020).www.edebiyathaber.net/yazzinsal-yapit-nedir-onur-bilge-kula/Erişim tarihi: 10.6.2022.
- Martinez A., Maria J. (1996). *Intertextuality: originsand development of the concept*. Atlantis.Vol:18. No.1/2 (Junio- Diciembre 1996). pp.268-285.
www.fauculty.weber.edu/cbergerson/quixote/martinez/pdf.
- Mayakovsky, V.(1986). *Şiirler vladimir mayakovski*. (Çev. Sait Maden). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Mullins, C. (2006). *Painting people. thestate of the art*.Thames & Hudson Ltd. London.
- Munro,C. (2015). www.news.artnet.com/market/richard-prince-new-portraits-case-316522 Erişim tarihi: 5.15.2021.
- Nochlin, Linda, (2020). *Kadınlar sanat ve iktidar*. (Çev.Süreyya Evren).İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
- Norminton, G. (2002). *Aptallar gemisi*. (Çev.Sıla Okur).İstanbul: İşbankası Kültür Yayınları.
- Perec, G. (2011). Harikalar Odası (Çev. Esra Özdoğan). İstanbul: Sel Yayınları.
- Perniola, M. (2015). *Sanat ve gölgesi*. (Çev. Mehmet Atakay) İstanbul: İletişim Yayınları.

- Sadak, Y.(1991). Modernist ve postmodernist sanatta alıntılar sorunu. *Çağdaş düşünce ve sanat* içinde. Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul.
- Rifat, M. (1990). *Dilbilim ve göstergebilimin çağdaş kuramları*. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Rifat, M. (1992). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: SimaviYayınları.
- Rifat, M. (1983). *Dilbilim ve göstergebilim kuramları*. İstanbul: Yazko yayınları.
- Rifat, Mehmet (Ed.). (1996). *Eleştiri ve eleştiri kuramı üstüne söylemler*. Ali Akay, Nazan Aksoy, Kemal Bek, Mehmet Rifat, Sema Rifat. Düzlem Yayınları.
- Rifat, M. (1993). *Homo semioticus*. İstanbul Yapıkredi yayıları. İstanbul
- Saehrendt, C., Kitt S.(2012). *Bunu ben de yaparım*. (Çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Simge, Ö. P. (2015). *Dante'yi betimlemek*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Sarup, M. (1995). *Postyapısalcılık ve postmodernizm* (Çev. A. Baki Güçlü). Ark Yayınları.
- Skarmeta, A. (1987). *Ateşli Sabır*. (Çev. Tülin Şenruh). Afa yayınları.
- Soutter, L. (2006). *The Collapsed Archive: İdris Khan, Appropriation*. White Chapel Gallery and MIT Press.
- Sönmez, A. (2022). *Çağdaş sanat var mı?* Everest Yayınları. artmap.com/tatebritain/exhibition/tate-triennial-2006-new-british-art Erişim tarihi: 20.12.2019.
- www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/yves-klein/five-things Erişim tarihi: 1.05.2022.
- www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/turner-prize-2006/turner-prize-2006-artist-rebecca-warren Erişim tarihi: 13.11.2021.
- Şahiner, R. (2006). *Postmodernizm ve nesnesizleşen sanat üzerine*. Plato: Güncel Sanat İçin Dergi. Sayı: 3.
- Şahiner, R. (2008). *Postmodern kırılmalar ya da modernin yapıbozumu*. Yeni İnsan Yayınevi.
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş sanatta temsiliyet krizi: çağdaş kuramalar ve güncel tartışmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi Sanat Dizisi.
- Şahiner, R. (Aralık, 2018). *Sloterdijk ve sinik aklın eleştirisi üzerine*. Sanat Dünyamız Dergisi. Sayı: 167.
- Şahiner, R. (Ed.). (2020). *Çağdaş sanatta postmodernizm, neo-avangardizm, sinizm*. Ütopya Yayınevi.

- Şahiner, R. (Ed.) (2020). *Sanatta post-nesne ve post-insan*. Ütopya Yayınevi.
- Şahmaran, C.G. (Spring, 2018). *Postmodern süreçte temellük sanatı*. International Journal of Social Science, Number 65. (p. 267-279).
- Şenel, E. (2015). *Yeni kavramsalılık, feminist sanat ve sanatta kendine maletme (temellük) üçgeninde üç kadın: barbara kruger, sherrie levine, ve cindy sherman*. Çukurova Üniversitesi I.Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyum Kitabı.
- Şenova, B., Erhan M. (2002). 7. *İstanbul bienali'nin ardından yol alan metinler, diyaloglar, notlar ve dipnotlar*. Artist Güncel Sanat Seçkisi Sayı: 5, (s. 132-145).
- Tournier, M. (1997). *Cuma ya da pasifik arafı*. (Çev. Melis Ece). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Todorov, Tzevetan, J., Marchand, (2003). Roman Jakobson Yanıtıyor. (Çev. Mehmet Rifat), *Modernizmin serüveni içinde*, Enis Batur. (Ed.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tutucu, M. (Güz, 2019). *Dilin mülksüzleştirilmesi ve bir direniş aracı olarak şiirsel dil*. Ayrıntı Dergi, Sayı: 32.
- Verne, J. (2013). *Esrarlı ada*. (Çev. Volkan Yalçıntoklu). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Verne, J. (2015). *Dünyanın merkezineseyahat*. (Çev. Mehveş Omay). İthaki Yayınları.
- Verne J. (2021). *Denizler altında yirmibin fersah*. (Çev. Berna Günen). İstanbul: İşbankası Kültür Yayınları.
- Yıldızoğlu, E. (1997). *Yaşasın modernist refleks*. İstanbul: Telos Yayınları.
- Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Yücel, A. (1991). *Ateşin ve güneşin çocukları*. Ankara: Yurt Kitap Yayın.
- Whitham, G., Grant P. (2018). *Çağdaş sanatı anlamak*. Eren Koyunoğlu (Ed.) (Çev. Firdevs Candil Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Zeka, N. (Ed.). (1994). *Postmodernizm: Jameson-Lyotard-Habermas*. İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Zellinger, M. (2009). *Art and politics of appropriation*. Doctor of Philosophy Thesis, Centre for Comparative Literature, University of Toronto.
- Zeytinoğlu, E. (Temmuz, 2012). *Sanat yapıtı tartışmasız bir metadır*. Genç Sanat Dergisi. Sayı: 207.