



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

ÇOKLU ‘SANAT KİMLİĞİ’

Erdem OĞuz

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2014

ÇOKLU ‘SANAT KİMLİĞİ’

Erdem Oğuz

Sanatta Yeterlik Tezi

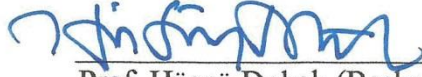
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

Ankara, 2014

KABUL VE ONAY

Erdem Oğuz tarafından hazırlanan “ÇOKLU SANAT KİMLİĞİ” başlıklı bu çalışma, 05.12.2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.



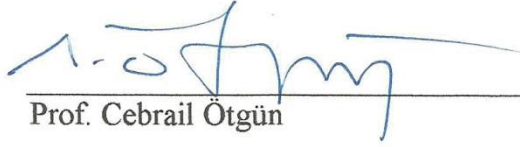
Prof. Hüsnü Dokak (Başkan)



Doç. Necla Rüzgar Kayıran (Danışman)



Prof. Mehmet Yılmaz



Prof. Cebrail Ötğün



Doç. Ayşe Sibel Kedik

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev Berki

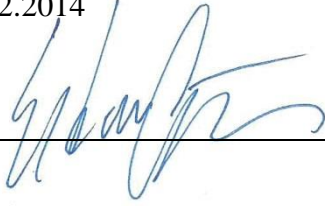
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

05.12.2014



Erdem Oğuz

ÖZET

OĞUZ, Erdem, ÇOKLU ‘SANAT KİMLİĞİ’. Sanatta Yeterlik Tezi. Ankara, 2014

Çoklu ‘Sanat Kimliği’ ifadesi, günümüz sanatının, neden küreselleşme, sanat piyasası, küresel dolaşım, sanat eserinin metalaşması, mübadele değeri, sanat emekçiliği, kopya, temellük gibi kelime ve ifadelerle yer vermeksizin tam olarak anlatılamaz hale geldiğini anlamak, tartışmak ve ulaşılabilecek sonuçları örnekleyebilmek amacıyla, bu tez bağlamında kurulmuş bir alegoriyi adlandırmak için seçilmiştir. Güncel sanat dünyasında adını duyurmuş bazı sanatçılardan, fikir ve sanat anlamında yapılan temellükler ile bir tür kurgu/kolaj sanatçı portresi çizilmeye çalışılmıştır. Bu portrenin, küreselleşmenin ve dolayısıyla küreselleşmiş sanat dünyasının günümüz sanatçıları üzerindeki biçimlendirici etkilerini görünür ve okunur kılması amaçlanmıştır.

Bu doğrultuda öncelikle sanat kimliği söyleminin tez bağlamındaki anlamı tanımlanmaya çalışılmış ve günümüz sanatçısının küreselleşmenin sınırlayıcı etkileri altında kendisini ifade edebilmesinin, öznel kimliğini yaşatabilmesinin önündeki zorluklar ele alınmıştır. Ardından, konu akışı için bir referans noktası oluşturmak amacıyla, yaşayan sanat kimliğinin durduğu nokta ile güncel sanat arasındaki düşünsel ve pratiksel mesafe örneklerle işlenmiştir.

Neticede, yukarıda bahsedildiği gibi bir güncel ‘sanat kimliği’ kolajı oluşturularak, küresel sanat ortamı ve onun aktörleri bu kişileştirme üzerinden betimlenmeye çalışılmıştır. Ele alınan konular, kişiler ve sanat eserleri gerekli referanslar ve örnekler verilerek işlenmiştir. Bu tez beraberinde yapılan temellük işler aracılığıyla, günümüz sanatında farklı karakterleriyle öne çıkmış, geniş bir sanatçı yelpazesi örneklenmeye çalışılmış ve bu sayede günümüz sanatının bütünlükten ve netlikten uzak, çok kimlikli, karmaşık yapısı yansıtılmak istenmiştir.

Anahtar kelimeler: Sanat, kimlik, alegori, temellük, güncel, küreselleşme, piyasa.

ABSTRACT

OĞUZ, Erdem, MULTIPLE ‘ART IDENTITY’. Doctorate of Fine Arts. Ankara, 2014.

The statement Multiple ‘Art Identity’ is chosen for naming an allegory, set forth in context of this thesis for comprehending, discussing and exemplifying the attained conclusions of the question, why the art of today came to cannot be fully covered without mentioning concepts like globalization, art market, global circulation, commodification of art work, exchange value, art labour, copy and appropriation. The appropriations, in the means of notion and art, made from some known contemporary artists are used for the attempt of portraying some kind of a fictional/collaged artist. This portrait is intended to visualize and make legible the shaping effects of globalization and thereby globalized art world over contemporary artists.

For this purpose, firstly defining the meaning of the ‘art identity’ expression in context of this thesis is attempted and the difficulties surrounding today’s artist on his way to express himself and keep his subjective identity alive under the constraining effects of globalization are discussed. Afterwards, in order to set a reference point for the theme flow, the notional and practical distance between the standing point of the ongoing art identity and contemporary art is stated with some examples.

Eventually, as mentioned above, the purpose of creating a contemporary ‘art identity’ collage is to depict the current global art scene and its actors through this personification. The addressed topics, people and works of art are processed with appropriate references and examples. A wide range of contemporary artists with significantly different characters were tried to be sampled by the works of appropriation which were made along with this thesis, in order to reflect the lack of wholeness and clarity of the current art world but a complex, multi-identity structure instead.

Key Words: Art, identity, allegory, appropriation, contemporary, globalization, market.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
RESİMLER DİZİNİ	viii
TABLolar DİZİNİ	xi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: TOPLUMSAL KİMLİK, SANATSAL KİMLİK	4
1.1. Kimliğe Ayna Tutmak	4
1.2. Toplumsal Bir Rol Olarak Sanatçı Kimliği	5
1.3. Yeni Sanat Kimliği Alegorisi: Küresel Düzen ve Bu Düzendeki Var Olmanın Alt Yapısını Arayış	7
II. BÖLÜM: SANATLA YAŞAMAK	11
2.1. Sanatı Meslek Olarak Görmek	11
2.1.1. Oyunsu Haz-Zorunlu Emek	11
2.1.2. Bauhaus	14
2.1.3. İşler: Atölye	16

2.1.3.1. Tasarım İle Sanat Arasındaki Sınırlar.....	16
2.1.3.2. Tasarımın Kısıtlayıcılığı.....	18
2.1.3.3. İşlev	23
2.1.4. Sanatı Meslek Olarak Görmek	26
2.2. Serbest Çalışmalar: Eritme-Cam	27
2.3. Atölye Kültüründen Tuvale Yansıyanlar	29
2.3.1. Görsel Algı, Gestalt ve Arnheim	29
2.3.2. Tuvale Yansıyanlar	30
III. BÖLÜM: BİR SANAT KİMLİĞİ TEMELLÜĞÜ	35
3.1. Günü Yakalamak	36
3.2. Günümüz Sanatına Dair	37
3.3. Güncel Sanattan Kesitler	42
3.3.1. İlişkisel Sanat	42
3.3.2. Temellük	43
3.3.3. Sanatın Ve Sanatçının Küresel Dolaşımı	47
3.4. Yeni Sanat Kimliği: Bir Temellükler Kolajı	49
3.4.1. Yasumasa Morimura	50
3.4.2. Rirkrit Tiravanija	52
3.4.3. Gerhard Richter	55
3.4.4. Yue Minjun	56

3.4.5. Jeff Koons ve Damien Hirst	61
3.4.6. Banksy	68
3.4.7. Öteki Kimlikten Temellükler	70
SONUÇ	73
KAYNAKÇA	74

RESİMLER DİZİNİ

	Sayfa no
Resim 1: Bauhaus logosu, 1919.....	14
Resim 2: Erdem Oğuz, Kent, eritme-camlı seramik rölyef, 264x710 cm. Köroğlu İnşaat Merkez Binası Ankara, 2012	19
Resim 3: Şekip Oğuz, eskiz, 2012	19
Resim 4: Erdem Oğuz, Ulaştırma, eritme-camlı seramik rölyef, 230x1270 cm. 2013. Ankara Metrosu Milli Kütüphane İstasyonu	20
Resim 5: Erdem Oğuz, Ulaştırma, eskiz, 2013	21
Resim 6: Erdem Oğuz, Ulaştırma (detay), eritme-camlı seramik rölyef, 2013	21
Resim 7: Erdem Oğuz, Devnim (detay), 600 x 780 cm, eritme-cam, 2013. Ankara Metrosu Milli Kütüphane İstasyonu	22
Resim 8: Şekip Oğuz ve Erdem Oğuz, 260x550cm, tiffany vitray, 2009	23
Resim 9: Vitray imalat şablonundan detay. Aynı vitrayın yerinde fotoğrafı. Erdem Oğuz, tiffany vitray, 182x60 cm, 2009	24
Resim 10: Erdem Oğuz, 420x240 cm, tiffany vitray, 2001	25
Resim 11: Erdem Oğuz, 55x26 cm, eritme-cam, 2012	27
Resim 12: Erdem Oğuz, 140x350 cm, eritme-cam, 2011	28
Resim 13: Erdem Oğuz, 40x26 cm, eritme-cam, 2011	28
Resim 14: Erdem Oğuz, 26x26 cm, eritme-cam, 2012	28
Resim 15: Erdem Oğuz, Torba, 96x110 cm, tuval üzerine akrilik, 2009	31
Resim 16: Erdem Oğuz, Ebu-Garib Hatırası, 96x176 cm, t.ü.a. 2009	31

Resim 17: Erdem Oğuz, Çöle Düşen Gölgeler, 100x160 cm, t.ü.a. 2010	32
Resim 18: Erdem Oğuz, Taşlar, tuval üzerine akrilik, 100x140 cm, 2010	33
Resim 19: Sarkis, Pilav ve Tartışma Yeri, 1995	43
Resim 20: Raphael Collins, Deniz Kıyısında, 1892	44
Resim 21: Henri Matisse, Dans, 1910	44
Resim 22: Diego Velazquez, Papa 10. Innocent'in Portresi, 1650	45
Resim 23: Francis Bacon, Bağırın Papa, 1953	45
Resim 24: Erdem Oğuz, Son Çoban (Bush), Dijital müdahaleli foto-montaj, 2007 ...	45
Resim 25: Y. Morimura, A Requiem- Dream of Universe - Albert (Bir Ağıt- Evren Rüyası - Albert), 2007	50
Resim 26: Rosetti, Beloved (sevgili), 1865-66	51
Resim 27: Yasumasa Morimura, Six Brides (Altı Gelin), 1991	51
Resim 28: Erdem Oğuz, Morimura'nın Stüdyosunda, dijital müdahaleli foto-montaj, 2009	52
Resim 29: Tiravanija, Untitled (Free) – Adsız (Bedava), Galeri 303, New York, 1992	53
Resim 30: Erdem Oğuz, Dünyayı Sevgi Döndürür(!?), branda üzerine dijital baskı, 2011	54
Resim 31: Erdem Oğuz, "Bu Dünyayı Yönetecek Yeni Yüzler Aranıyor", metal pano, buzdolabı magnetleri üzerine dijital baskı, 2011	54
Resim 32: Gerhard Richter, Abstraktes Bild (809-4), 225x200 cm, t.ü.y.b. 1994	55
Resim 33: Gerhard Richter, Betty, 102 x 72 cm, t.ü.y.b. 1988	55

Resim 34: Gerhard Richter, Köln Katedrali Vitrayı, 113m ² , 2002	56
Resim 35: Yue Minjun, Papa, 1997	56
Resim 36: Yue Minjun, İnfaz, 150x300 cm, t.ü.y.b. 1995	57
Resim 37: Erdem Oğuz, Topçu Kışlası Girişine Asılacak Portreler I: Sen de Gül Abdullah, 134x111 cm, tuval üzerine akrilik, 2013	58
Resim 38: Erdem Oğuz, Topçu Kışlası Girişine Asılacak Portreler II: Ben Sana Kurban, 134x111 cm, tuval üzerine akrilik, 2014	59
Resim 39: Erdem Oğuz, Gülümse I (Mavi), 96x110 cm, t.ü.a. 2013	60
Resim 40: Erdem Oğuz, Gülümse II (Beyaz), 96x110 cm, t.ü.a. 2014	60
Resim41: Erdem Oğuz, Gülümse III (Kırmızı), 96x110 cm, t.ü.a. 2014	60
Resim 42: Jeff Koons, Balon Köpek (Magenta), parlatılmış paslanmaz çelik üzerine renkli şeffaf astar, 307x363x114 cm, 1994-2000	61
Resim 43: Damien Hirst, Altın Boynuzlu Siyah Koyun, paslanmaz çelik, cam, formaldehit solüsyon, ölü koyun, altın, 118x186x 81 cm, 2009	62
Resim 44: Seçkin Aydın, Sıradan Bir Sanatçının Eserinde Üretimin Maddi İmkânsızlığı, cam, plastik köpek balığı, 21x52x18 cm. 2011	63
Resim 45: Paul McCarthy, Balloon Dog, şişirilmiş plastik, 2013, Frieze Sanat Fuarı, NewYork, ABD	63
Resim 46: Banksy, Police Guard, duvar resmi 2010, Los Angeles, ABD	64
Resim 47: Erdem Oğuz, Bidon Köpek, 2011	64
Resim 48: Erdem Oğuz, Aç Kişinin Zihninde Bir Dilim Pirzolanın Maddi İmkânsızlığı, cam, meyve jölesi, pirzola, 2011	64
Resim 49: Erdem Oğuz, Koyunlu Sanat No:3406, 130x100 cm, t.ü.a. 2013	65

Resim 50: Erdem Oğuz, Hepimiz Parlak Sanatçılarız, 110x96 cm, tuval üzerine akrilik ve yaldızlı kalem, 2013	65
Resim 51: Damien Hirst, Sürüden Ayrı Düşen, 1994	66
Resim 52: Erdem Oğuz, Sürüden Kaçmanın Anlamsızlığı, 100x130 cm t.ü.a. 2012 ..	66
Resim 53: Erdem Oğuz Yalancı Çoban, t.ü.a. 110x80 cm, 2012	67
Resim 54: Banksy, duvar resmi, Londra	68
Resim 55: Banksy, What are you lookin at?- Neye Bakıyorsun?, stensil, 2005	68
Resim 56: Erdem Oğuz, Korkuluk, 180x110 cm, duralit üzerine akrilik, 2012	69
Resim 57: Erdem Oğuz, Korkma! Seni Sürekli İzliyoruz” 186x107 cm, t.ü.a. 2013 .	69
Resim 58: Erdem Oğuz, Güncel Sanata Renk Katma Aparatı Projeleri: Gözlük, 150x216 cm (diptik), t.ü.a. 2014	70
Resim 59: Erdem Oğuz, Güncel Sanata Renk Katma Aparatı Projeleri: Lens, 160x170 cm (diptik), t.ü.a. 2014	71
Resim 60: Erdem Oğuz, Öteki Kimlikle Dans, 160x108 cm, t.ü.a. 2014	71
Resim 61: Erdem Oğuz, Balon Köpek Harikalar Diyarında, 160x108 cm, t.ü.a. 2014.	72
Resim 62: Erdem Oğuz, Özgür İnsanın Zihninde Esareti İdrakin İmkânsızlığı, 134x90 cm, t.ü.a. 2014	72

TABLolar DİZİNİ

Sayfa no

Tablo 1: Temellük kullanan sanatçılar	46
---	----

GİRİŞ

Bu tezin oluşumu aşamasında, içeriğine dair yapılan ilk planlamada, küreselleşmenin ve beraberindeki kültür emperyalizminin günümüz sanatçısına ve dolayısıyla günümüz sanatına etkilerinin, sanatın ne'liğini tanımlanamaz hale getirdiği ve sanatın her fikrin, her yorumun, her biçimin bir arada var olabildiği, diğerlerine bağlı olmadan yaşayabildiği bir okyanusa dönüşmüş olduğu tespitinden yola çıkılmıştı. Bu ortamda ortaya sanat adına yepyeni bir şeyler çıkarmanın ya da var olanı reddedip avangart olmayı kovalamanın görece imkansızlığına dikkat çekmek amacıyla, metnin ve beraberindeki işlerin sahte bir sanatçı kimliği üzerinden kotarılması fikri ortaya konmuştu. Duchamp'ın pisuarını 'imzalayan' Mutt misali...

Bu kurgusal kimlik pragmatist, piyasacı ve kolaycı bir karakter olacak ve dolayısıyla işlerini yaparken tek kaygısı popüleri, günceli yakalamak ve dikkat çekmek olduğundan, ne kitsch'e düşmekten sakınacaktı kendini ne de illüstratif olmaktan. Baudrillard'ın "Sanat Komplosu"ndaki tarifi gibi (2011: 51) bayağılığı, vasatlığı değer ve ideoloji olarak benimseyecekti. Sanatının(!) "hükümsüzlüğü" ile gurur duyacaktı... Nihayetinde günümüz küresel sanatına dönük, ironik temellükler olmaları planlanan işler aracılığı ile bir eleştirel bütünlük ortaya çıkarmak amaçlanmıştı. Sanat piyasasında yer etmiş, ünlü olmuş, bugünkü ünlerini sağlayan işlerini ilk ortaya çıkardıkları dönemlerde sanat dünyasında çokça tartışılmış Hirst, Koons, Morimura, Tirevanija gibi sanatçılar, sadece bu vasıflarıyla hedef olarak seçilmişti.

Ancak süre geçtikçe, sanatçılar üzerine araştırma yapıldıkça, onların işlerinden feyz almaya odaklanıldıkça, bu satırların yazarı, kurgulamaya çalıştığı sahte 'sanat kimliği'nin, kendisinin, sanat algısı zorla değiştirilmiş bir türevinden başkası olamayacağını fark etti. Çünkü anlama ve özümseme çabasının doğal sonucu olarak oluşan empati o güne kadar birikmiş önyargının önüne geçmeye başlamıştı. Yapılmakta olan işlerden alınan hazzın, bu tez öncesinde ortaya çıkmış işlerden duyulan hazdan bir farkı yoktu. Bu proje ortada olmasa belki de hiçbir zaman yapmayı düşünmeyeceği işlerle özdeşleşebilmeyi yaşamaması, öznenin 'sanat kimliği'nin giyilip, çıkarılabilir bir

olgu olduğuna karar vermesi sonucunu doğurdu. Yani mevcut durumda, sanatsal edimlerine, aile atölyesinde ‘alaylı’ olarak edinilmiş Bauhaus formasyonu doğrultusunda, biçimci ve estetik kaygılı, yani görece geleneksel bir kavrayışla devam eden sanat kimliğini, sahte bir kimlik üzerinden olumlu yapmak fikri dayanağını kaybetti. Kurgulanacak yeni kimliğin özgürlüğü ve öznel bütünlüğünü sağlamak için, selefinin, tüm düşünsel altyapısıyla beraber, tekrar ihtiyaç duyuluncaya kadar askıda kalması gerektiği fikrine varıldı.

Bu çıkarım doğrultusunda, bu tez ve kapsamındaki işler aracılığıyla, sanatın ‘ne’ olduğuna dair kabulleri birbirlerinden farklı, birden fazla sanat bakışı ele alınacak, tanınacak ve seçilen yönleri temellük edilerek yeni bir ‘sanat kimliği’ oluşturmanın yapı taşları olarak kullanılacaktır. Sunulacak işlerin, sanatsal anlamda ‘ne’ olabildikleri, kendi bağlam kümeleri içinde tartışılacaktır. Yani kimliklerin birbirlerine olan tezatları ya da uyumsuzlukları değil, kendi içlerinde yaşattıkları açmazlar ve çelişkiler irdelenecektir. Bu amaçla, ilk bölümde ‘kimlik’, ‘sanatçı kimliği’ ve ‘sanat kimliği’ nitelendirmeleri, sosyal psikoloji ve birey psikolojisi hakkındaki kaynaklara dayandırılarak açıklanmaya ve bu tez bağlamındaki kapsam çerçeveleri çizilmeye çalışılacaktır. Bu noktada, kimlik nitelendirmesinin kullanımı konusunda bir algı hatasına engel olmak adına, bir detaya parmak basmak gerekiyor. Kimlik kelimesi sanat dünyasında genellikle kültürel, etnik, yerel ya da cinsel kimliği ifade etmek amacıyla kullanılmaktadır. Yani bir aidiyeti ya da kökeni ifade eder. Oysa bu tez bünyesinde toplumsal ve psikolojik literatürdeki anlamıyla, yani öz-benliğin toplumsal yaşamda görünür olan halini (identity) ifade etmek üzere kullanılmıştır.

Metnin ikinci bölümünde, başlangıç noktasını tanımlamak yani sonradan kurgulanacak sanat kimliği (ve onun alt kimlikleriyle) arasındaki ayrışmayı sergilemek adına, kronolojik anlamda birinci kimliğin serimi yapılacaktır. Son dönemde ortaya çıkardığım işlerin ‘ne’liklerini tartışabilmek amacıyla sanat, zanaat, ücret, haz gibi olgular üzerinde durulmuştur.

Üçüncü bölümde ise, yukarıda betimlendiği şekilde, kabaca ‘güncel sanat’ yorumcusu olarak nitelenebilecek bir ‘sanat kimliği’ vücuda getirilmeye çalışılacaktır. İlk etapta, bu kimliği çevreleyen sanat dünyasına dair gözlem, algı ve kabuller sunulacak,

küreselleşme olgusu ve etkileri üzerinde durulacaktır. Bu kimliğin çıkış noktası gereği ele alınacak sanatçılarla görünür bir bağ kurulmasına gayret edilecektir. Bu açıdan kurgulanacak kimliğin tutarlı bir bütünlük oluşturmaktan çok, bazen olumlu, bazen de olumsuz yorumlanarak yansıtılmış temellüklerin bir kolajı olması, yani birden fazla alt kimlik barındırması normal olacaktır.

1. BÖLÜM

TOPLUMSAL KİMLİK, SANATSAL KİMLİK

1.1. KİMLİĞE AYNA TUTMAK

“Aynası ıştır kişinin, lafa bakılmaz” (Atasözü).

Kişi kimliğini nasıl ifade eder? Atasözündeki gibi, aynası sadece işi midir kişinin? Ya da devamındaki gibi, kendini anlatmanın bir kifayeti yok mudur dinleyenlerin nazarında? Kendini kelimelerle ifade etmeye çalışan birinin inandırıcılığı, adı, aile adı, yaşı, mesleği gibi onun özünde ‘kim’ olduğu hakkında fikir verecek hiçbir bilgi içermeyen verilerden hemen sonra biter mi gerçekten? Durum buysa, yani insanların kendilerini sözlerle ifade ederken, ortam, durum, sosyal ya da kurumsal statü gibi etmenler yüzünden, kendilerini olduklarından farklı sunabilecekleri kabul edilecekse bile, aynı kişilerin işlerine yansıyan kimliklerinin de sıralanan etmenlerden etkileneceği, dolayısıyla işlerinin onların gerçekte ‘kim’ olduğunu yansıtacağını varsaymak da sağlıklı bir yaklaşım olacaktır.

‘İş’ kelimesi, ister bireyin hizmet/emek sürecini isimlendirmek, isterse de birey tarafından ortaya çıkarılmış somut ürünü nitelemek üzere kullanılsın, o işi gerçekleştiren öznenin o iş özelinde gösterdiği başarı ya da başarısızlığın dışında, o kişiye dair öznel bir veri içermez. Tek bir ‘iş’ üzerinden, onu yapan hakkında yapılacak diğer tüm değerlemeler aşırı okuma ya da değerlendirenin sübjektif yargısı olarak görülmelidir. Fakat göz ardı edilmemesi gereken husus, işi değerlendirenin, işi yapan hakkında kendince bir çıkarım/değerleme yapmasının normal olduğudur. Çünkü insanoğlu doğası gereği zihninde gereksiz bilgi tutmayı sevmez. Karşılaştığı kişi hakkında bir şeyleri aklında tutması gerekirse de, seçimini ben-merkezci ve faydacı bir bakışla tespit eder (Dökmen, 2004: 42-51). Karşılaşılan kişinin doktor, avukat ya da garson olması onunla kurulacak ilişkinin düzeyini de, o kişiye dair hatırdaki kalacak veriyi de belirler. Elbette insan üst-benliğinde, kültür ve inançları doğrultusunda ya da kendini eğiterek, iletişime geçtiği insanları eşit algıladığını, cinsiyet, ırk ya da sınıf ayrımı yapmadığını düşünebilir ve bu tavrı uygulayabilir. Ancak genele bakıldığında

insanoğlunun seçici algısı bilinçaltı ve onun da temelinde sinir sisteminin elektro-kimyasal unsurların ağırlıklı katılımıyla yönlendirilir (İnceoğlu, 1993: 45). Yani alt-benliğin özel bir çıkarı yoksa kişi zaten karşısındakinin gerçekte ‘kim’ olduğuyla ilgilenmez. Diğer taraftan, başkalarını işleri üzerinden sınıflandıran aynı insanoğlu, kendisi söz konusu olduğunda, ‘kendini gerçekleştirme’ içgüdüğü doğrutusunda çevresindeki herkes tarafından tanınmak, takdir görmek ve sevilmek ister. Dolayısıyla kendini toplumda kabul görecektir şekilde biçimlendirmeye çalışır. Bu noktada özellikle mesleki roller pek çok insanın psikolojik kimliklerini baskılar, hatta unutturabilir. İnsanlar ‘iş’lerini yaparken, kendilerince toplumsal kabulü sağlayacak ‘görünür’ kimliklere bürünebilir. Sosyal rolün gerekliliklerini yerine getirme kaygısı kronikleşirse de o kişilerin ‘rol tutsağı’ olmaları sonucu ortaya çıkar (Dökmen, 2004: 52). Bu perspektifle, işin onu ifa edene ayna tuttuğu söylemi yerine, işin sadece ‘iş’ olduğunu ve görünür kimliğe aracılık eden bir nesneden bahsedilecekse de, onun her şeyi eksiksizce yansıtan bir ayna değil, bir isimlik ya da bir kartvizit olduğunu söylemek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

1.2. TOPLUMSAL BİR ROL OLARAK SANATÇI KİMLİĞİ

Sanat dünyasında, sanat eserlerini ‘iş’ olarak adlandırmak yaygın bir kullanımdır. Aynı zamanda, sanatçıların işlerini kendilerini ifade etme aracı olarak kullandıkları da sık karşılaşılan bir söylemdir. Yani genel sosyal algıya paralel şekilde, sanat evreninde de ‘iş’ hala esas ‘kimlik’ değerlendirme kriteri olarak görülse de, diğer meslek erbaplarında aranmayan, ek bir yükümlülükle, sanatçıdan işleri yoluyla kendisini ortaya koyması, hayat görüşünü ya da iç evrenini sergilemesi beklenir. Sanat dışı terminolojilerde benzeri görülmeyen bir şekilde terimleşen ‘sanatçı kimliği’ tanınması belki de bu beklentinin bir tezahürüdür. Sanatçılara tarih boyunca yakıştırılmış dâhilik, özgünlük, öncülük gibi sıfatlar yüzünden sanatçılık kimliğinin sosyal statüsü oldukça yüksektir. Dolayısıyla bir sanatçı bu yüksek hedefe ulaşmak, sanat alanında saygın bir ‘kimlik’ sahibi olmak ülküsüyle hareket ederse, kendisi için ideal bir ‘rol’ kurgulamaya yönlenebilir. İdeal olanın peşine düşmek kaygısı insanın/sanatçının psikolojik olarak özdeşleşme ve içleştirme mekanizmalarının tetiklenmesine (Geçtan, 1997: 87-89), yani ‘rol’ünün bütünlüğünü korumak güdüsüyle, gerçek benliği ile işlerine yansıyan benliği arasındaki mesafenin artmasına yol açması mümkündür. Ancak, işi okumanın sanatçıyı

okumak anlamına gelmeyeceği savı ortaya konulacaksa, bunu sadece yarı bilinç-dışı, psikolojik olgularla temellendirmek eksik olacaktır. Çünkü bir sanatçının işlerinde bir fikri, bir ideolojiyi ya da bir kimliği görünür kılmasının, o sanatçının psikolojik kimliğini açığa çıkardığını varsaymak, sanat eserinin altında yatan tasarım, çalışma ve beceri silsilesini ve “sanatçının bilinçli ve ussal bir eylemle ‘iş’ini gerçekleştirdiğini” (Fischer, 2003: 11) görmezden gelmektir. Freud’un öne sürdüğü gibi yaratıcılık ya da esinin bilinçaltından kaynaklandığını (Moran, 2007: 151-153) ya da yaratım sürecine etki eden pek çok etmen olabileceğini kabul etmekle beraber, sanatçı eserini genellikle becerisiyle, bilgisiyle, birikimiyle yani bilinciyle tamamlar. Sanat eseri çoğunlukla, hatta ‘öyle algılandığı diye yapılmış’¹ olanların çoğunda bile, sadece kontrolsüz bir iç-dökümü değil en iyi ifadeyi yakalamak kaygısıyla hazırlanmış bir sunumdur.

Toplum psikolojisi perspektifiyle bakıldığında, insanoğlunun sunum yaparken, bazen kendinden bekleneni yapmak, bazen doğruyu yakalamak adına, ağırlıkla bilinç-dışı seçimler yaparak kendinden başkası olmaya meylettiği görülür (İnceoğlu, 1993: 62-63). Bu noktada sanatçılık kimliğine toplumsal ‘rol’ olma anlamında bir ayrıcalık tanımak gerektiği fikrine varılabilir. Çünkü öncelikle sanatçının ‘özgürlüğü’ genel kabul görmüş bir olgudur ve bu özgürlük sanatçıya, örneğin subaylıkla kendisini özdeşleşmiş bir bireye göre, uyulacak normların katılığıının yaratacağı bilinç-dışı baskı kıyaslamasında, büyük bir rahatlık sağlar. Yani ortaya bir ‘kimlik’ koymak isteyen sanatçının bu kurguya yansıtacağı bilinç payına daha çok yer kalır. Dolayısıyla sanatçılık rolünü psikoloji biliminde tanımlanan “rol tutsaklığı” (Dökmen, 2004: 52) kavramında örneklenen, bilinç-dışılığın ağır bastığı rollerden farklı bir noktaya koymak doğru olacaktır. İkinci olarak ve belki de sanatçıyı toplum psikolojisinde kabul görmüş insan doğasına dair genel kuramlar² bağlamında bağışık kılan asıl unsur, sanatçılığın doğasından kaynaklanır. Nitekim sanatçının tasarlama, yaratma ve kompoze etme tecrübesi vardır. Şayet sanatçı, kimliğini oluştururken de bu tecrübeden faydalanmış ve durumsal, ortamsal ya da zamansal gerekliliklere göre adaptasyon becerisi geliştirmişse, Hewitt’in

¹ Bazı sürrealistlerin, en içten ve bilinç denetiminden bağımsız ifadeyi yakalamak adına ilaç etkisindeyken resim yapmaları örnek olarak alınmıştır (Lynton, 1992: 172). Hem kendinden geçmenin bilinçli bir karar olması bir kurmacadır, hem de sonuçta onların zannettiklerinin aksine ‘madde’ etkisindeki kişiler gerçek kimliklerine bürünmez, kendinden uzaklaşır ve davranış bozuklukları sergiler (Geçtan, 1997: 252-257).

² Bkz. İnsan Davranış Modelleri (İnceoğlu, 1993: 69-112)

(1979: 170) az sayıda insanda bulunduğunu söylediği “kendine dışardan bakma ve kendini nesneleştirme” donanımına sahip olduğu ve ‘rolü’ üzerindeki kontrolünün onu ruh bütünlüğünün zarar görmesinden koruyacağı fikrine ulaşılabilir. Elbette bu donanımın, sanatçılığa has insan-üstü bir özellik değil, tecrübe ile edinilmiş ‘mesleki’ bir meleke olduğunu unutmamak gerekir. Bu roman yazarlarının yarattıkları karakterle ya da aktörlerin canlandırdıkları kişilikle özdeşleşip, yeniden kendileri olmaya dönmelerindeki normalliğin bir benzeridir. Bu bağlamda, sanatçıların kimliklerini yönetebileceklerini kabulle, genelde sanatçıların kimlik bütünlüğüne dair yapılan yorumlarda sıkça karşılaşılan “içtenlik”, “tutarlılık”, “naiflik” vb. nitelemelerin aslında sanatçının öz-benliğiyle ya da sanat ortamı dışındaki sosyal kimliğiyle örtüşmeyebileceğini kabul etmek gerekir. Sanatçının işlerinden algılananlarla türetilen bu gibi sıfatları, ait oldukları yerde, yani sanatçının işleri üzerinde bırakmak, işler bir kimlik ortaya çıkarmışsa da bu kimliği ‘sanat kimliği’ olarak ifade etmek, sanatçının alt-bilincine hareket alanı sağlayacaktır. Bu sayede sanatçı, kendini yenilemek, değiştirmek ya da zamana uyarlamak gereği hissettiğinde, kimlik bütünlüğünü korumak adına, yeni yaratılarını o güne değin taşıdığı kimliğe eklemek kaygısı duymadan temellendirebilecek yani özgürce kurulmuş yeni bir ‘sanat kimliği’ oluşturmasının önü açılacaktır.

1.3. YENİ SANAT KİMLİĞİ ALEGORİSİ: KÜRESEL DÜZEN VE BU DÜZENDE VAR OLMANIN ALT YAPISINI ARAYIŞ

Bu metnin giriş bölümünde anlatılmaya çalışıldığı gibi, bu tez ile ortaya konulan girişim, günümüz sanatını anlamak, bir kavrayışa ulaşmak ve bu kavrayışı farklı bakış açılarından beslenecek işler üzerinden yorumlayarak sunmaya aracılık etmesi için, yarı yapay, yarı gerçek bir sanat kimliği oluşturmak projesidir. Kısacası bir alegoridir. Yapıcısının mevcut sanat bilgi ve birikimine yeni farkındalıklar katmayı hedeflemiştir. Teorik amaçlarından biri, günümüz sanatçısının var olabilme noktasında yaşadığı güçlükleri ve bu güçlükleri yaratan temel unsur olan küresel erkin, sanatçıya yaşattığı gözlemlenen kimlik bunalımını göz önüne sermektir.

Küresel erk’in insanoğlunun ruhundan çaldığı en önemli kalem, bireyin kendi başına var olabileceğine, bir şeyleri değiştirebileceğine dair inancıdır. Kendini gidişata bırakmanın,

hakkının sadece önüne konulan olduğunu sanmanın ve varlık amacını o tüketsin diye üretilmiş malları satın alabilmek olarak görmenin, insanoğlunun yaşam biçimi haline geldiği bir dünyada yaşıyor sanatçı. Kendini bu tektipleşmeden sıyrmanın zorluğunun üstüne, her şeyde bir çıkar, bir gelir kovalayan küresel erk'in, sanattan ve sanatçıdan en fazlasını kazanmak amacıyla dayattığı sistemin prangalarını da sürüklemek zorunda. Ancak sanatçının yaratıcı ruhuna binen asıl yük, küreselleşme sürecinde, dünya genelinde giderek artan miktarda insanın kendi hayatlarında yüzleştikleri gibi, amaçsızlık, yönsüzlük ve güçsüzlük duyumsaması altında yaşamasıdır. Sanatçının bunalımının kaynağı, küreselleşmenin, her şeyi içine alan, herkesi kapsayan, tüm sınırlarla beraber yanlışla doğru, iyiyle kötü arasındaki sınırların bile silindiği evreninde, benlik ağacını nereye dikip, köklendireceğini bilememesidir.

Küreselleşmenin her şeyi içinde barındırma açılığının sanat dünyasına yansımalarıyla, sanatın 'ne'liğine dair, tarihi boyunca öne sürülmüş, tartışılmış, manifestolaşmış neredeyse her şeyin, üstelik bağlamlarından koparılarak, bugünün küreselleşmiş dünyasının pragmatist gerçekliği ile melezlenmesi ve bu sayede sanattan kazanılacak gelire hizmet edebilsinler diye, tüm sanat 'üretimi' kapılarının açık kalması sağlanmıştır. Günümüz sanatı, modern ile post-modern, biçim ile içerik, soyut ile somut, estetik ile kitsch gibi zıt kimlik tanılamalarının hepsine eş zamanlı ve eş büyüklükte yaşam alanı sağlayan, çok kimlikli bir bünyedir. Bu bünye içinde yer alan bireylerin yani sanatçıların da kendilerine doğrusal bir işleyiş rotası çizmekte zorlanacakları ve bu nedenle kendileri için çok ayaklı, geniş yüzeyli kavramsal zeminler oluşturmaya gayret göstermeleri çağın gereği olarak gözükmektedir. Nicholas Bourriaud (2009: 53-55) son kitabı "Radicant"da, günümüz sanatçısının, sanatını küresel dolaşıma sokabilmek uğruna sanatını "tercüme" edilebilir olma ve farklı kültürel algılarla "uzlaşabilme" yetileriyle donatmış olması gerektiğini söylüyor. Devamında da hem günümüz sanatçısını hem de bu sanatçılarca üretilen sanat formlarını göçebe/seyyar olarak tanımladıktan (2009: 77, 79) sonra, sosyolog Slavoj Zizek'den aktardığı "küresel kapitalizm 'çoklu, kaypak³ kimlik' olarak karakterize edilebilecek bir tür öznelliğe

³ Zizek'in kullandığı "shifting" kelimesi sözlükte "değişen, kaygan" anlamlarıyla karşılık buluyor olsa da, ifadenin insan karakterine ait bir kayganlık ya da değişime müsait olma durumunu aktarmak için kullanıldığı çıkarımıyla, bu durumu daha iyi karşılayacağı düşünülen "kaypak" kelimesi tercih edilmiştir.

açıkça öncelik veriyor”(akt. Bourriaud, 2009: 81) söylemini, sanatçının artık “kendisini hiçbir yere ait hissetmeyen, hangi kaynaktan beslendiğinde kendisi, hangi kaynaktan beslendiğinde başkası olduğunu önemsemeyen” küresel bir göçebe haline dönüşmüş olduğu savına destek olarak kullanıyor. Zizek’in tespitinin bu tez bağlamındaki önemi, sadece ‘çoklu kimlik’ ifadesindeki paralellik değil, aynı zamanda bu tür bir karakterin, günümüz sosyal normları sayesinde, toplumsal anlamda öne çıkışını bir tür ‘doğal seleksiyon’ olarak görmesinde yatmaktadır.

Canlı türleri yaşamakla yükümlü olarak doğarlar ve yaşamak uğruna değişimleri gerekiyorsa da, kuşaklar boyu sürse de adapte olur, değişirler, evrim geçirirler. Başarısızlığın sonucu tükenmektir. Burada bahsedilen evrim, maalesef insanlığı daha iyiye götürecek bir evrim değildir. Aksine, insanı tektipleştiren, insani duygulardan soyan, insana sadece üretim-tüketim-kazanç zincirinin bir halkası olarak değer veren yenedünya düzeninin ortaya çıkardığı bir gen bozulmasıdır, bir mutasyondur. Bu olumsuzluğun farkında olunması önemlidir. Kişi varlığını korumak adına bu evrime ayak uydurmak zorunda kaldığını kavradığı noktada, adaptasyonunu tam bir teslimiyet olarak yaşamaktan kendini sakınacak donanıma sahip olmalıdır. Bunu da, Sun Tzu’nun “Başkasını ve kendini bilersen, yüz kere savaşsan tehlikeye düşmezsin; başkasını bilmeyip kendini bilersen bir kazanır bir kaybedersin; ne kendini ne de başkasını bilmezsen, her savaşta tehlikeydesin”⁴ sözündeki gibi zamanın gerekliliklerini, kendi bütünlüğünü kavrayışına denk seviyede özümseyerek yapabilir. Bu savaş, erk’in ordularıyla topyekûn bir meydan savaşına tutuşarak değil, iyi planlanmış, bir tür ‘gerilla savaşı’ ile kazanılabilir. Bu uğurda kılık değiştirmek de, kimlik değiştirmekte mubah görülmelidir.

Sonuç olarak, ‘Çoklu Sanat Kimliği’ adlandırması, sadece deneysel ya da hayali bir kurmacayı ifade etmek amacıyla değil, küreselleşmiş dünyamızda zaten hayat bulmuş, doğal bir adaptasyonun, süregiden bir evrimin varlığına ve bu evrimin sanat dünyasına yansımalarına dikkat çekmek amacıyla da seçilmiştir. Küresel erkin insandan ‘yeni biri’ne dönüşmesini talep ediyor olması vurgulanmak istenmiştir. Önemli olan var olabilmekse, günümüz sanatçısı da kimliğinin uyarlanabilir, değiştirilebilir ya da burada

⁴ http://tr.wikiquote.org/wiki/Sun_Tzu

yapılan açılımda olduğu gibi çoğaltılabilir olmasını, psikoloji biliminde tanımlandığı⁵ gibi bir kişilik bozukluğu olarak algılayıp kendini hor görmek yerine, yaratı becerisinden beslenerek geliştirebileceği bir güç olarak görmeli ve bu gücü kullanmalıdır.

⁵ Bkz. Disosiyatif Bozukluklar, Çoklu Kimlik Bozukluđu (Geçtan, 1997: 222)

2. BÖLÜM

SANATLA YAŞAMAK

2.1. SANATI MESLEK OLARAK GÖRMEK

*“Herkes gibi sanatçı da işini yapar, o kadar”
Andy Warhol*

(Akt. Saehrendt ve Kittl, 2012: 48).

İlk bölümde açıklanmaya çalışıldığı üzere, toplumsal kimliklerin en görünür olanı mesleki kimliktir. İnsanlar kim oldukları sorusunu cevaplarken genellikle ilk olarak mesleklerini söylerler. 10-12 yıl öncesi, bu satırların yazarı kim olduğu sorusuna cevaben, bilgisayar programcısı, bilgisayarla tasarım ve 3D animasyon uzmanı ya da grafiker olduğunu söylüyordu. Bugün sadece ressamım diyor.

Bu tezin konusunu oluşturan çok kimliklilik fikri, en derinde, insanın yaptığı iş anlamında, biri olmayı bırakıp, başka biri olmaya dönüşebildiğini yaşayarak görmüş bir kişinin, bu deneyimi, bu kez yapay bir ihtiyaçtan kaynaklanıyor olsa da, tekrar hayata geçirebileceğini düşünmesinden kaynaklanıyor.

Metnin işleyişi doğrultusunda, bir bölüm sonra bürünülecek yeni kimliğe geçiş öncesi mevcut kimliğin ortaya konulması, yani bu kimliğin işlerini hangi noktalarda sanat olarak görüp, hangilerinde bir sanat-emekçisi üretisi olarak kabul ettiğinin açılması ve işine karşı aldığı tavrın, ‘maddi zorunluluk-haz duyma’ ikileminin neresinde durduğu tespitinin yapılması gerekli görülmüştür.

2.1.1. Oyunsu Haz-Zorunlu Emek

Meslek, insanın yaşamını sürdürebilmek için yaptığı, genellikle yoğun bir eğitim ve çalışmayı gerektiren sürecin sonunda kişilerin kazandığı unvanın adıdır⁶. Sanatçılık da sosyolojik açıdan bir meslek olarak görülebilir. Ancak sanatçının asıl amacının yaşamını sürdürebilecek geliri sağlamak değil, yaratısından haz duymak olduğu ve bu

⁶ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Meslek>

temel farkın sanatçıyı hem diğer meslek erbaplarından hem de etimolojik olarak aynı kökenden (techne) geldiği zanaatçılıktan, ayrı bir konuma koyduğu kabul edilmiştir.

Kant (Akt. Soykan, 1997: 113), “Yargı-gücünün Eleştirisi”nde şöyle der: “Sanat da el- işi'nden ayrıldığında, ilki özgür sanat olarak adlandırılır, diğeri ise ücret-sanat olarak adlandırılabilir. Birincisi şöyle anlaşılır: Sanki o, yalnızca oyun olarak, yani kendi kendisi için hoş olan uğraş olarak sonuçlanabilir. İkincisi ise şöyle: o, iş olarak, yani kendi kendisi için hoş-olmayan (zahmetli, uğraştırıcı) ve yalnızca etkisi (örneğin ücreti) sayesinde cezbedici olan uğraş olarak, böylece zorlayıcı bir şekilde üstlenilebilir”. Anlaşıldığı üzere, Kant’a göre sanat ve zanaat, kişinin işini yaparken işine nasıl yaklaştığının tespit edilmesiyle birbirinden ayrılır. Eğer kişi işini oyunsu bir haz almak için yapıyorsa, yapılan iş yaratıcılıktır, “özgür sanat”tır. Diğer tarafta iş, ifa edeni tarafından sıkıntılı bir mecburiyet olarak algılanıyor ve sadece maddi getirisi uğruna yapılıyorsa, “ücret-sanat”tır, zanaattır.

Ali Artun (2014: 11) derlemesini yaptığı “Sanat Emeği: Kültür İşçileri ve Prekarite” kitabındaki sunuşunda, konuyu sanat–emek karşıtlığı olarak adlandırmayı tercih ediyor ve Kant’ın sanat tanımında gördüğümüz “oyun” benzetmesini ek referanslar katarak ele alıyor:

“Aslında "sanat" ve "emek" birbirlerine karşıt şeyler. Bataille'a göre sanat da, emek gibi insanı insan yapan temel bir etkinlik. Ama "emek", amaçlı, yararlı, işlevsel, bilinçli, ve akla dayalı bir iş, oysa "sanat", tam aksine, amaçsız, yararsız, bilinçsiz ve hayal gücüne dayalı bir yaratı. Marx'a göre "her emek sürecinin bitiminde, işçinin baştan tasarlamış olduğu ... bir sonuç ortaya çıkar”. Oysa sanat tasarıma değil arzuya, hazza dayanır; işle değil oyunla ilgilidir.

İnsanlığın başlangıçlarına giden sanat ile emek, sanat ile sanayi, sanat ile tasarım arasındaki karşıtlık, yüzlerce, binlerce yıl sonra 19. yüzyıl başında, Kant'ın modernliği sistemleştiren düşüncesiyle ve Romantiklerle felsefeleşir. Kant'a göre, "güzelin amacı amaçsız olmasıdır". Schiller de estetik bir nesnenin amacının kendisi olduğunu belirtir. Sanat, fiziki ve ahlaki amaçların aracı olamaz, dolayısıyla bilimden ve etikten tamamıyla bağımsızdır. "Güzel" özgürdür. Ve Schiller'e göre "eğer güzellik özgürlüğün görünümüyse, o zaman güzelliği yaratan, oyun oynamanın hazzıdır. Çünkü ancak oyun oynarken özgür oluruz, fiziki ihtiyaçların ve ahlaki görevlerin zorlamalarından kurtuluruz.”

Sanatla zanaatı birbirinden ayıran bakışın, özünde sanatın yüceliğini ve biricikliğini tasvir edebilmek için bu ayrıma vurgu yaptığı görülmektedir. Bu tutum sanatın ‘ne’ olduğunu tanımlayabilmek için, öncelikle onun ‘ne’ olmadığını anlatmak yönünün bir parçası olarak görülebilir. İçlerinde yaratmayı barındıran sanat ve zanaat aynı anlamsal kökten gelirler. Yunanca “techne” sözcüğü, sanat, bilgi, bilim, uğraşı, el işi, teknik, bir şeyin öğrenilmesine ilişkin yazı ya da kılavuz, sanat yapıtı, sanat çalışması gibi orta yerinde sanat olan birbiriyle yakın ilişkili anlam alanlarını kapsar (Soykan, 1997: 110). Bu kavramdan temellenmiş sanat ve zanaatın anlamca ayrışması 16. yüzyıl sonlarına doğru resmin daha zihinsel yönlerini öğretebilmeyi amaç edinmiş bazı akademilerin, resmin statüsünü el sanatlarından yüksek sanatlara çıkarma gayretleriyle başlamıştır (Barnard, 2010: 92-93). Modern çağda ayrışma keskinleşmiş ve sanat, yaratıcılık, öznellik, biriciklik gibi vasıfların vücuda geldiği, ‘dâhilere’ has, ayrıcalıklı bir alanı ifade ediyorken, zanaat, el becerisine dayanan bir ustalık işi olarak kalmıştır.

Sanatın kendini hayatın ve hayat sürdürmek uğruna yapılan tüm edimlerin üstünde görür hale gelmesi, dönem dönem karşı duruşlara yol açmıştır. Sanat tarihi boyunca, sanatın kendi kendine oluşturduğu bu ayrışmaya karşı bayrak açan çok sayıda sanatçı ya da akımın ortak söylemleri “sanatla hayatı birleştirmek” olmuştur. Bazı dadalar ve Rus Konstrüktivistleri bunlara örnek olarak verilebilir (Shiner, 2004: 430). 1950’lerin sonlarında neo-dada ve pop-art’çıların ahşap, çamur, iplik, sentetik ve plastik malzemeleri denemeleriyle başlayan el-ışi eserlerinin sanat eseri olarak sunulması sürecinde, 1970’lere varıldığında, eleştirmen John Perreault’un sözleriyle “sanatla zanaatı birbirinden ayıran çizginin kesik bir çizgi haline geldiği” de görülmüştür (Shiner, 2004: 410-413). Yine de sonuçta, sanat dünyasının sanat-zanaat ikilemine dair son kararı, ayırımın korunması yönünde şekillenmiştir. Sanat eleştirmeni Derek Guthrie’nin söylediği gibi “bazı zanaat eserlerini güzel sanat gözlüğünden bakarak güzel sanatlara dâhil etmekle bu kutupsallığın aşılamayacağını kabul etmek gerekir” fikri belirginleşmiştir (Akt. Shiner, 2004: 415).

Sanat zanaat ayrımını kökten reddeden bakış Bauhaus'tur. Bu bakış Bauhaus'un kurucusu Walter Gropius 1919 tarihli "Bauhaus: Manifesto ve Program"⁷ ilamından alınan şu satırlarda açıkça görülmektedir.

"Mimarlar, heykeltıraşlar, ressam, hep birlikte zanaatlara geri dönmeliyiz! Çünkü sanat bir 'meslek' değildir. Sanatçı ve zanaatçı arasında önemli bir ayırım yoktur. Sanatçı yüceltilmiş bir zanaatçıdır. Üreten kişinin, bilinç çizgisini aştığı o ender ilham anlarında, ilahi bir güç, yaptıklarının sanata dönüşmesine neden olabilir. Öte yandan, her sanatçının bir zanaata becerisi olması zorunludur. Yaratıcı hayal gücünün temel kaynağı burada yatar".

2.1.2. Bauhaus

Bauhaus'u bir okul, bir pedagoji, avangart bir akım, bir estetik, bir stil olarak ele almak onu tanımlamaya yeterli olmayacaktır. Çünkü Ali Artun'un da vurguladığı gibi (2009a: 193) "(Bauhaus) bir kavrayış, anlayış ve anlamlandırma stilidir. Modernleşmenin dayattığı toplumsal örgütlenmenin gerçekleştirilmesi yolunda bir dönüşüm – reform– politikası, bir kültürel politikadır". Frank Pick 1967 yılında yayınlanan,

Gropius'un "Yeni Mimari ve Bauhaus" adlı kitabına yazdığı önsözde, Bauhaus'un kavram olarak bir sistem, sistemli düşünme ve sistem anlayışı olduğunu savunur. Devamında Pick, "Bauhaus, bir avuç mimarın şahsi kaptısı olmayıp, zamanımızın teknik, sosyal ve akli şartlarının kaçınılmaz mantıki bir bütünüdür" der (akt. Atalayer, 2009: 424). Yine Artun'un sözleriyle (2009a: 194) "Bauhaus bir, ekonomik ve toplumsal yenilenme tasarısını ifade eder. Bu yolda gerekli olan iradeyi, kudreti ve yaratıcı dehayı sanatçıların temsil ettiğine inanır. (...) Bauhaus'un 'yeni'nin tasarlanabileceğine olan inancıyla, doğanın, toplumun, insanın ve hayatın sanat misali inşa edilebileceğine olan inancı birbirlerinin türevidir". Bauhaus söylemi "anıtsal sanat



Resim 1: Bauhaus logosu, 1919

⁷ <http://www.thelearninglab.nl/resources/Bauhaus-manifesto.pdf>

ile dekoratif sanat arasında hiçbir farklılığın kalmayacağı, bütünlük içindeki sanat yapıtı” ortaya koymaya inanmıştır (Soykan, 1997: 111).

Gropius Bauhaus’u bir tür atölye okul olarak tasarlamıştır. Gropius sisteminin en büyük buluşu temel sanat eğitimi olarak konulmuş derslerdir (Yada, 2009: 558). Eğitim sisteminin amacı, öğrencilere, tasarım ve el sanatları becerilerinin temel ilkelerinin öğretilmesi ve tasarımcıyla zanaatkarın yan yana çalışmasına dayanırdı. Öğrencilerin, endüstriyel malzemeleri ve modern üretim problemlerini yakından tanımaları ve bilgi sahibi olmalarını sağlamak için çalışma atölyelerinde uygulama yapmaları sağlanıyordu. Bu atölyelerde vitray, tahta ve metal malzemeyle yapılan çalışmaları, bir sanatçı ve bir zanaatkâr birlikte öğretip, denetlerdi (Antmen, 2008: 107; Davis, 2011).

Bauhaus ilkeleri arasında o güne kadarki köklü akımlarda bulunmayan ‘sadelik’ vardı. Sadelik bir tasarımın kullanışlı olması için gerekiyordu. Yalnızca işleve yönelik bir estetizm vardı tasarımlarında. Sadelikten gelen bir durulukla geometriyle oynayarak, Gestalt⁸ ilkelerine yani algının görsel olarak geometriyle etkilenebileceğine inanıyor ve bunu atölyelerde uygulayarak hayata geçiriyorlardı. Temel prensip fonksiyon ve formun birlikteliğindeki uyumdur. Bu da “minimal” tasarımların doğuşu demekti (Davis, 2011). Emre Zeytinoğlu da (2009: 508), Bauhaus’un “heyecan verici” sanatsal felsefesini “estetğin ters yüz edilişi” olarak tanıyor ve sanatın zanaata dönüştürülmesi fikrini ideoloji olarak niteliyor; “bir devrimden söz ediliyorsa, bu devrimin ideolojisi de, estetğin işlevsizliğinin yerine işlevin yerleştirilmesine yaslanır. Her şeyden önce, yanılısamın, hatta sanatsal öğelerin işlevle karşı karşıya getirilmesi, sanatın yanılısamaya dönük metafizik yapısının yerine, ona somut bir işlev yükleyecektir” (Zeytinoğlu, 2009: 510).

⁸ Gestalt psikolojisi, bilişsel süreçler içerisinde özellikle "algı" ve "algısal örgütlenme" konularında yoğunlaşmış psikoloji teorisidir. 20.yy'ın ilk yarısında, Almanya'da ortaya çıkmıştır. Her ‘uyarı-tepki’ ikilisinin birbirlerinden bağımsız olarak incelendiği davranışçı kuramın aksine, zihnin uyarıcılar arasında bir bağlantı (örüntü) kurduğunu savunur. Bu nedenle inceleme konusu davranışlar değil, bilişsel süreçlerdir. Aynı zamanda davranışçı kuramın redüksiyonist çalışma şeklini de reddeder; Gestalt'a göre bütün onu oluşturan parçaların toplamı değil, daha fazlasıdır.

Gestalt Kuramı bilişsel süreçler içerisinde "algı"ya çok önem verir ve algısal örgütlenmeye yön veren yasaları tanımlar (http://tr.wikipedia.org/wiki/Gestalt_psikolojisi).

Bauhaus'un ülkemiz için ayrı bir önemi vardır. Çünkü Bauhaus öğretisi Osmanlı yönetimlerinden başlayarak, Cumhuriyet'in kurucu kadrolarının modernleşme girişimlerinde etkili olmuştur. Sanayileşme atılımı ile sanatın birleştirilmesine yönelik kültürel politikaların ve eğitim reformlarının yapılandırılmasında Bauhaus akılcılığının katkısı önemlidir. Gazi Terbiye Enstitüsü, Köy Enstitüleri; sanat, sanayi ve meslek okulları; bugün Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne dönüşmüş Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu, İstanbul Teknik Üniversitesi ve Ortadoğu Teknik Üniversitesi gibi mühendislik-mimarlık okulları; güzel sanat ve uygulamalı sanat akademileri, hep Bauhaus ilkelerini benimsemişler ve bunlara göre yetişmiş kadrolar tarafından kurulmuşlardır (Artun, 2009b: 13-16).

Bauhaus'un bu tez açısından önemi ise, metnin bu bölümünde konu edilecek işlerin üretim ortamı olan atölyenin kurucusu Şekip Oğuz'un, hem Çapa Öğretmen Okulu resim bölümünde hem de İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulunda, Bauhaus ilke ve fikirleriyle yetişmiş olmasıdır. Oğuz, 40 yıldır atölyesinde ve dönem dönem birçok üniversitede Bauhaus öğretisini aktarmıştır. Dolayısıyla atölyemizden çıkan işlerin, özellikle tasarıma verilen önem ve geometrik biçimsel öğelerin inşacı kullanımı açısından Bauhaus kültüründen etkilenmiş olduklarını söylemek mümkündür.

2.1.3. İşler: Atölye

Atölye işlerini yorumlamaya girişmeden önce bu işlere sanat, zanaat, tasarım ve işlevsellik perspektifleriyle dışardan bakarak bir durum tespiti yapmak faydalı olacaktır. İlk olarak kısaca netleştirmek adına ve yukarıda aktarılan ve yorumlanan bilgiler ışığında; işlerimizin sanat-zanaat ayrımında hangi tarafa daha yakın olduklarına dair kararın okuyucu ve izleyiciye bırakılması tercih edilmiştir. Yine de yeri geldikçe yani örnekler yorumlanırken bu ayrıma dair tespitler yapılacaktır.

Sanat-zanaat ayrımına değinirken, aradaki farkı belirleyen unsurlardan birinin tasarım olduğu, Ali Artun'un(2014:11) sanatın tasarıma dayalı olamayacağı fikri nakledilerek belirtilmişti. Dolayısıyla atölye kaynaklı işlerin sanat zanaat ikileminin neresinde durduklarını tartışmak kadar, sanat olmak ile tasarım ürünü olmak noktaları arasındaki pozisyonlarını tartışmak da doğru olacaktır. Bu noktada karşımıza iki belirsizlik çıkıyor. Birincisi günümüzde tasarım ile sanatın toplumsal algı açısından ne ölçüde ayrışık kabul

edildikleri, ikincisi de atölye işlerini temellendiren tasarımların işlerin son haline ulaşmalarında ne ölçüde kısıtlayıcı olduklarıdır.

2.1.3.1. Tasarım ile Sanat Arasındaki Sınırlar

Mehmet Yılmaz Malcolm Barnard'ın (2010: 11) “Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür” adlı kitabındaki önsözünde, günümüz görsel kültüründe tasarımın sanatsal statüsünü sorguladıktan sonra, “*sanat olan ve sanat olmayan* arasındaki sınırın ortadan kalktığı ya da iyice muğlaklaştığı” gözlemini aktarıyor. Durum Yılmaz'ın ifadesiyle “kafa bulandırıcı”. Hal Foster ise, “Tasarım ve Suç” (2004: 35) adlı metninde Art Nouveau ve Bauhaus gibi hareketlerin sanatla hayatı birleştirme projelerinin günümüzde hayata geçirildiğini ama bu durumun “avangard ve özgürleştirici emeller doğrultusunda değil, kültür sanayiinin amansız buyrukları doğrultusunda” gerçekleştiğini söylüyor. Tasarımı “sanat ile hayatın çarpık uzlaşmasının en temel formu” olarak tanımlıyor. Anlaşıyor ki günümüzde tasarım, bir tür temellük yoluyla, sanat ile arasındaki köklü farkları görünmez kılma yolunda ilerlemektedir. Bu oluşumu, küresel dünyamızda sanatın ‘ne’liği sorusuna verilebilecek cevapların, her geçen gün daha karmaşık, çelişkili ve dolayısıyla özetlenemez hale geliyor olmasının bir yansıması olarak görmek mümkündür. Sanatın kapsamının sürekli genişlemesi ve çıkış noktalarında ona karşı durmuş hareketleri dahi bünyesine katarak ilerlemesi geçmişten gelen bir süreçtir ve bu sürecin sanatın sınırlarını belirsizleştirdiğini söylemek de bugüne dair bir gözlem değildir. Nitekim Adorno 1970 yılında yayınladığı “Estetik Kuramı” kitabında 60’lı yıllardaki durumu şöyle ifade ediyor:

“Artık sanatla ilgili hiçbir şeyin aşikâr olmadığı ortada – ne içsel hayatı, ne dünya ilişkisi, hatta ne de var olma hakkı. Bugün düşünce, sınırsız bir yeni olanaklar alanıyla karşı karşıya, ama bu alan, kendiliğinden ya da sorunsuz bir şekilde yapılabilecek olan şeyleri yapma imkânının yitirilmiş olması karşısında bir telafi sunmuyor. Genişleme birçok açıdan, daralma olarak kendini göstermekte” (Akt. Foster, 2004: 163).

Yine de sanatın bugün ulaştığı kapsam büyüklüğüne bakıldığında; “sanat mı genişliyor, yoksa diğer her şey kendilerini sanata eklememeye mi çalışıyor?” sorusu akla geliyor. Cevabın ne olduğundan bağımsız olarak, sonuçta ortaya çıkan yüzey büyüklüğünün,

beraberinde ona orantılı bir derinlik barındırmadığı, giderek sığlaşan bir yayılmayı meydana getirdiği söylenebilir.

Sonuç olarak, Baudrillard'ın (Akt. Foster, 2004: 35) tabiriyle “gösterge mübadele değerine” sahip endüstriyel tasarım ürünlerinin sanat kisvesiyle dolaşıma sokuldukları, “imge-ürün” haline geldikleri çağımızda, tasarım ile sanat arasına kalın çizgiler çizmenin, küresel sanat algısı nezdinde bir karşılık bulmadığı görülmektedir.

2.1.3.2. Tasarımın Kısıtlayıcılığı

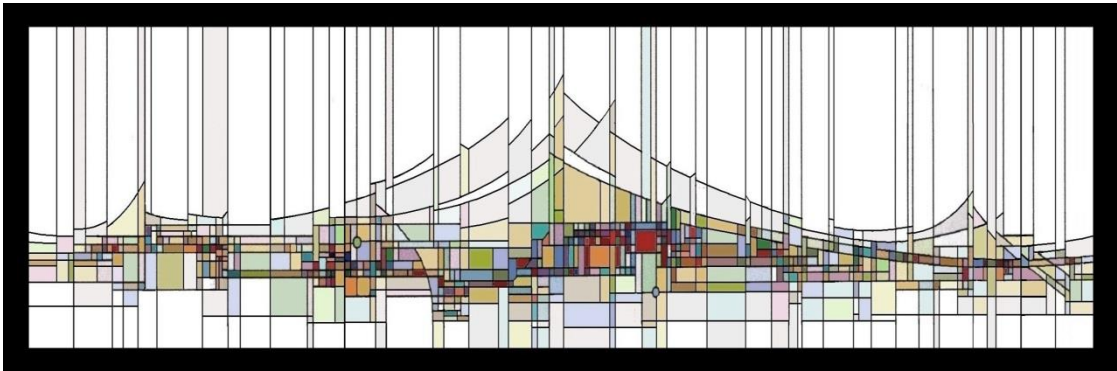
Atölye işlerinin sanat olma anlamında nerede durduklarını kavrama yolundaki ikinci belirsizliğin tasarımın kısıtlayıcılığı olduğunu söylemiştik. Bu aşamada Artun'un Marx'a referans vererek çizdiği, işlerin önceden tasarlanmış bir sonuca ulaşmak amacıyla yapılıyor olması sınırının, tasarımın atölye işlerimizdeki rolüyle ne ölçüde örtüştüğünün analizini yapmak gerekiyor. Nitekim söz konusu işler, onları zanaat olmaktan bir nebze uzaklaştıran bir farklılıkla, yapılırken ne kadar yüksek haz alınmış ya da ne kadar özgürce uygulanmış olsalar da, nihayetinde önceden belirlenmiş bir tasarıma bağlı kalınarak ortaya çıkarılıyorlar. Dolayısıyla tasarımın işlerin ‘sanat’lığı üzerindeki etkisini ve varsa kısıtlayıcılığını yine işler üzerinden yorumlamak en sağlıklı yöntem olacaktır.

Bu arada şunu da belirtmek gerekir ki, tasarım kelimesi sözlükte, zihinde canlandırılan biçim; bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı, desen, tasar çizim; bir araştırma sürecinin çeşitli dönemlerinde izlenecek yol ve işlemleri tasarlayan çerçeve olarak açıklanıyor.⁹ Yalın bir yorumla, tasarımın sanat eserine yol açmak vasfı nedeniyle Artun'un kabulünün aksi bir anlamı içinde barındırdığı söylenebilir. Buna rağmen, işlere Artun'un katı sınırı üzerinden bakıldığında bile lehte yorumlanabilecek bir unsur görülebilir. Bu unsur, özellikle seramik rölyef işlerde, ön tasarımla işin son hali arasında, yapım esnasında verilen kararlardan ve malzemenin doğasından kaynaklı büyük farkların oluşması durumudur. Örneğin Resim 2’de gösterilen işin yapımına yön veren eskiz, Resim 3’teki görseldir.

⁹ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=TASARIM



Resim 2: Erdem Oğuz, *Kent*, eritme-camlı seramik rölyef, 264x710 cm.
Köroğlu İnşaat Merkez Binası Ankara, 2012



Resim 3: Şekip Oğuz, eskiz, 2012

İşin tasarımında, bir inşaat firmasının binasında yer alacağı göz önüne alınarak, modern bir kent silüetini andırması düşünülmüş ama bunun dışında geometrik birimlerle kurulmuş bir soyut kompozisyon kurmaktan başka kaygı güdülmemiştir. İş rölyefleşirken de yapıcısının kişisel tercihi doğrultusunda, geometrik öğeler renk kullanımıyla ifade edilmek yerine, hacimsel farklılıklarla oluşturulmuştur. Tabidir ki, işin üçüncü boyuttaki kompozisyonu tamamen yapım anında verilen kararlara dayanmaktadır. Dolayısıyla bu işin ortaya çıkış sürecinin, bir ressamın doğadan aldığı bir izlenimi eskizleştirip, atölyesinde tuvale aktarmasından farklı bir süreç olmadığı söylenebilir.

Sanat olma tartışmasına geri dönülürse; aslında ilk tasarımın da bir resim gibi düşünülüp, yaratıldığı görülebilir. İçine katılan kaygılar tamamen resimseldir. Bu nedenle bu iş bağlamında, mekanik bir süreçten, bir ezberden, sürekli aynı edimin tekrarından söz edilemez. İş bir yaratı, beceri ve haz ürünüdür ve eğer bir gün karar verme yetisindekiler tarafından kabul görürse, sanattır. Geriye kalacak tek ikilem, işin çıkış noktasında para kazanmak uğruna mı, haz uğruna mı yapıldığıdır?

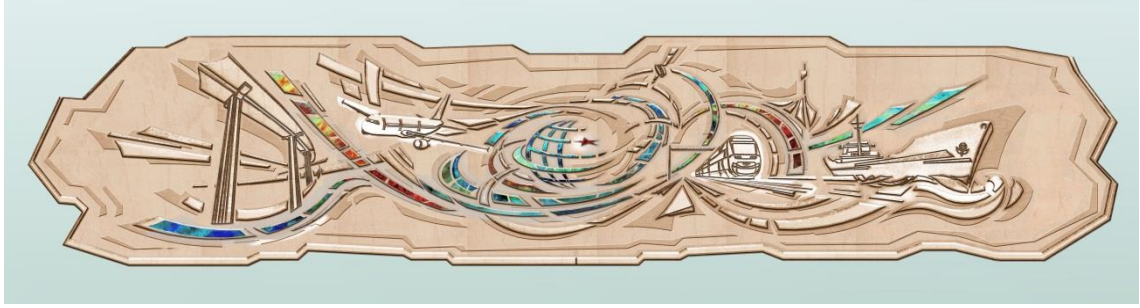
Tabi ki atölyemizde yapılan işlerin tasarımlarının baskılandığı yani işverenin isteklerinin tasarımın ortaya çıkışında ağırlık merkezi oluşturduğu durumlarla karşılaşmaktadır.



Resim 4: Erdem Oğuz, *Ulaştırma*, eritme-camlı seramik rölyef, 230 x 1270 cm. 2013. Ankara Metro'su Milli Kütüphane İstasyonu

Örneğin Resim 4'te görülen iş, tasarım öncesi yaşanan özgürlük açısından önceki örnekten farklıdır. Çünkü işi talep eden Ulaştırma Denizcilik ve Haberleşme Bakanlığı tarafından, önceden belirlenmiş figürlerin (bakanlık logosu, ulaşım ve haberleşme araçlarının) kompozisyonda kolay algılanacak şekilde yer almaları istenmiştir. Bu figürlerin kullanımı yani işin genel kompozisyonu içindeki konumları, büyüklükleri, renkleri gibi biçimsel tercihler tamamen yapıcısının öznel tercihleri olsalar da, genel kompozisyon kurgusunda bu katı figürleri hareket ve akışkanlığı temsil eden soyut tuşlarla sarmalayıp, öğütterek, işin bütününde soyut bir kompozisyon olarak algılanması hedeflenmiş olsa da, tasarımın (Resim 5) bir özgür yaratı ürünü olduğu söylenemez. İş, ortam ve tema odaklıdır, anlatımcı bir yapıdadır. Sırlanmış seramik rölyef ve eritme cam tekniklerinin bir arada kullanımı ile yapılmıştır. Çamur işlenirken, bir önceki örnekte olduğu gibi tasarıma tam bağımlılık kaygısı güdülmeden, anlık plastik

seçimlerle biçimlendirilerek nihai haline getirilmiştir. Fakat işin genel algı açısından tasarıma uyularak yapıldığı ortadadır. Diğer taraftan işin, bir ezberin tekrarı ya da bir kalıbın, bir şablonun rutin kullanımıyla yapılmadığını, endüstriyel ya da mekanik unsurlardan destek almadığını, yani özgün ve biricik olduğunu göz önüne alarak zanaat olmaktan uzaklaştığını belirtmek gerekir.



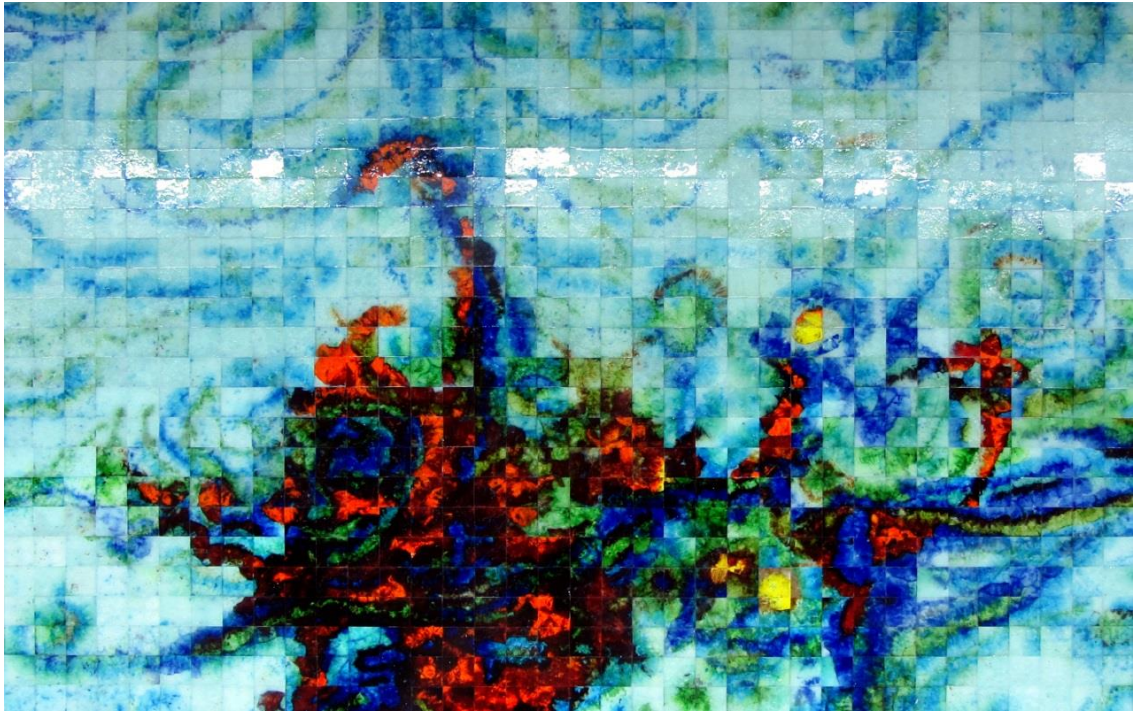
Resim 5: Erdem Oğuz, *Ulaştırma*, eskiz, 2013.

Nihayetinde bu örnek özelinde ortaya çıkanın, özgün bir sanatsal iş olduğu, ancak sanat olma noktasında Resim 2'deki örneğin bir adım gerisinde durduğunu söylemek daha doğru olacaktır.



Resim 6: Erdem Oğuz, *Ulaştırma* (detay), eritme-camlı seramik rölyef, 2013

Resim 4’te yer alan iş ile aynı mekânda yer alan bir başka iş (Resim 7) ise işverenin bazı durumlarda yaratı bağımsızlığı ısrarlarımıza boyun eğerek, işi yönlendirici isteklerinden vazgeçmesi durumunun bir örneğidir. Ulaştırma Denizcilik ve Haberleşme Bakanlığı yetkilileri ve mimarlarını eritme-cam tekniği ile tanıştırmının yarattığı sürpriz etkisi, bu teknikle iş yapma önerimizi ve tasarımda özgür olmamızı kabul ettirmekte etkili olmuştur. Eritme-cam tekniği hakkında ilerleyen bölümlerde bağımsız işler üzerinden bilgi verilecektir. Bu aşamada ise Resim 7’de görülen işin 6 metreye 7,8 metrelik ebadıyla, bu tekniğin şu ana kadar yapılmış en büyük ebatlı örneği olduğunu ve her biri tek tek hazırlanmış kalıplarda eritilen toplam 2380 adet camın bir araya getirilmesinden oluştuğunu belirtmek gerekir. Renkler ve yoğunluklarındaki farklılıklarla yaratılmaya çalışılan gerilime yaslanan, soyut bir kompozisyonudur.



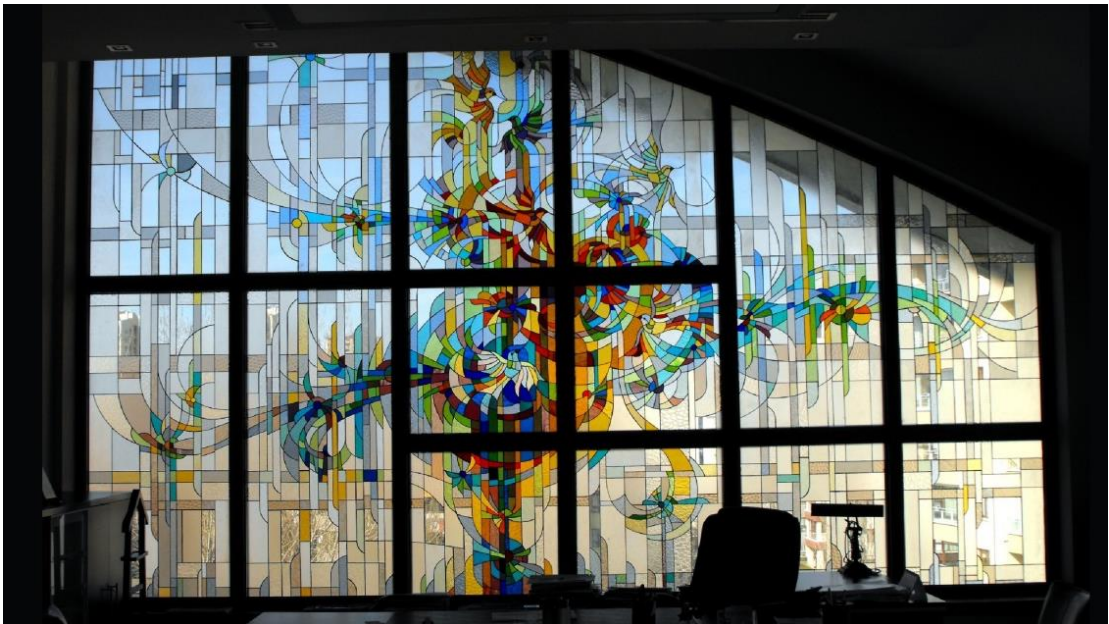
Resim 7: Erdem Oğuz, *Devinim (detay)*, 600 x 780 cm, eritme-cam, 2013.

Ankara Metrosu Milli Kütüphane İstasyonu.

Verilen üç örnek üzerinden bir çıkarım yapılırsa; tasarımın işin nihai halini kısıtlaması konusunda bir genelleme yapılamayacağı görülebilir. Atölye işleri bazı durumlarda tam bağımsız yaratı ürünleri olarak ortaya çıkıyorken, bazı durumlarda bir takım ön koşulların boyunduruğu altında sanata yakın olma kavgası verilerek yapılmaktadır.

2.1.3.3. İşlev

Atölyemizde yapılan işlerin önemli bir bölümü vitray çalışmalarıdır. Seramik rölyef ve eritme-cam işlerin işlevsizliğinin yani sadece duvar resmi olarak kamusal alanda bir hoşluk yaratmak amacıyla yapılıyor olmalarının aksine, vitraylar ışıkla beslenen resimler olarak oluşturdukları hoşluk yanında mimari bir öge olarak da işlev gösterirler. Bazen dış mekân, iç-mekân sınırı, bazen de iç mekânda seperasyon olarak yer alırlar ve aydınlığı naklederken, görüntü iletimini kısıtlayarak mekân çözümlmelerine katkıda bulunurlar. Resim 8’de yer alan örnekte, hem vitrayın hem de taşıyıcı doğramanın tasarımı yapılırken mekân içindeki ışık ihtiyacı göz önünde bulundurulmuş, renk kullanımı azaltılarak ve dış mekânın yer yer içeriden görülebilmelerini sağlayacak boşluklar (şeffaf cam kullanımıyla) bırakılarak vitrayın ışık ve görüntü kesiciliği dengelenmiştir.



Resim 8: Şekip Oğuz, Erdem Oğuz, 260x550cm, tiffany vitray, 2009

Atölyemizdeki işleyiş gereği, ön tasarım ile işin son hali arasındaki örtüşme açısından, vitrayların tasarıma en bağlı kalınan işler olduğunu söylemek gerekir. Çünkü camları bir arada tutmak görevini yapan bakır ve lehimden oluşan kompozisyon örgüsü, iş başlangıcında net şekilde planlanarak şablon haline getirilir. Camlar daha sonra bu çizgisel imalat şablonlarına göre kesilir, tıraşlanır ve yerlerine tam oturduklarından emin olunur (Resim 9).



Resim 10: Erdem Oğuz, 420x240 cm, tiffany vitray, 2001

Resim 10’da görülen örnekte bir konut çatısında bırakılan aydınlık boşluğuna uygulanmış bir tavan vitrayı görülmektedir. Doğrama orta kirişinin 14 cm’lik kalınlığının yarattığı bölünmeyi dengelemek amacıyla, bu kirişi merkeze koyan ve sarmal soyut hatlarla onu vitrayın bir parçası haline getirmeyi hedefleyen bir kompozisyon yapılmıştır. Renk paletinin sınırlılığı, renk hatlarının birbirlerinin içinden geçirilmesi yoluyla yaratılan espasla göze batmayacak hale indirgenmeye çalışılmıştır. Vitray tekniği hakkında fikir verebilecek bir detay da; aydınlık boşluğu sınırlarına paralel olacak şekilde oluşturulmuş 4 cm genişlikteki mavi şeridin, kompozisyonun

kenarlara doğru seyrelmesinden dolayı, kenar bölgedeki camların bakır-lehim örgüsünce taşınabilir büyüklüğün üstündeki ebatlara ulaşmalarını engellemek amacıyla kullanılmış olmasıdır. Yani tasarımda resimsel bir tercih olarak değil, vitray tekniğinin dayattığı bir çözümlenme olarak yer almıştır.

2.1.4. Sanatı Meslek Olarak Görmek

Günümüz kitlesel üretimi, pazarlama stratejileri gereği, kimlik göstergesi olan ürünler ortaya çıkarmaya yönelmiş, yani piyasaya sunduğu her ürünün sanat eserlerine has özellikler olan, biriciklik ve sahihlik algısı yaratmasını temine gayret göstermektedir. Virilio'nun (akt. Artun, 2014: 18) sözleriyle “tüketim ve sanat birbirine geçmiş” ya da Baudrillard'ın (akt. Artun, 2014: 19) dediği gibi hayat estetikleşmiş ve “sanat tamamıyla tasarıma dönüşmüştür”. Bu paralelde yani sanayi üretiminin sanata öykünmesinin yanı sıra sanat da kavrama indirgenerek, sadece sanatçısı tarafından üretilen bir yaratı olmak gerekliliğinden sıyrılmış ve bünyesinde birçok sanat emekçisini çalıştıran bir sektör olma yoluna girmiştir. Andy Warhol'un “fabrika”sıyla başlayan süreçte Jeff Koons, Damien Hirst, Takashi Murakami gibi küresel sanat figürleri atölyelerinde yüzlerle ifade edilen sayılarda sanatçı/emekçi istihdam etmektedirler (Artun, 2014:19). Bugün sadece New York'da, NYSCA (New York Eyaleti Sanat Konseyi) verilerine göre yaklaşık 200 bin kişi sanat ve sanatsal yaratım sektöründe çalışmaktadır¹⁰. Sanat sektörünün kurumsallaşmasını sağlamak üzere üniversitelerde “Sanat Yönetimi” bölümleri kurulmuş ve “sanatı estetik modernizm ve avangardla kazandığı özerkliğinden yalıtılarak işletmeleştirmek, sirketleştirmek ve denetim altına almak” amacı hayata geçirilmektedir (Artun, 2014: 22).

Dünya sanatı sanayileşme yolunda ilerliyor ve dolayısıyla sanatsal yaratı gücü bir kalifikasyon kıstası olarak kültür endüstrisinin personel dosyalarına işleniyorken, bu satırların yazarı aile atölyesinde, kendi beceri ve yaratıcılığını emeğiyle yoğurarak yaptığı işleri, öznel ve naif bir bakışla, sanatsal bir çaba olarak görmektedir. Hayatını idame ettirebilmek kaygısını taşımakla birlikte, yaptığı işlere özgünlük ve biriciklik vasıfları katmayı, gelecekte bir gün sanat eseri olarak anılmalarının yolunu açmaya çalışmayı asıl amaç olarak edinmiştir. Kendi kabulünde mesleği sanatçılıktır...

¹⁰ <https://www.nysca.org/public/home.cfm>

2.2. SERBEST ÇALIŞMALAR: ERİTME-CAM

Tabidir ki atölyemizde sadece sipariş üzerine çalışılmamaktadır. Dönem dönem sergi ya da fuarlara katılım amacıyla, bazen atölyede sergilenmek üzere, bazen de teknik denemeleri adına serbest çalışmalar yapılmaktadır. Bunlar arasından eritme-cam işlerin bu tez süreciyle çakışan bazı örneklerine burada yer vermek, atölyeden beslenen sanat kimliğinin sunumunu tamamlamak ve eritme-cam tekniğinin özgünlüğünü vurgulayabilmek açılarından uygun görülmüştür.

Eritme-cam tekniği ilk denemeleri 2002 yılında Şekip Oğuz tarafından yapılmış, atölyemize has bir tekniktir. Çok eskilerden beri bilinen cam yumuşatma tekniğinin bir uyarlaması olarak görülebilir. Ancak hem kullanılan camların kimyasal yapısı hem de pişirim sıcaklığındaki açık fark nedeniyle bu teknikten farklıdır. Temelinde yumuşatma cam (füzyon cam) tekniğine uygun olmayan, yüksek gerilim katsayılı, renkli vitray camlarının ufalanarak seramik kalıplar içine dizilmeleri ve 1100 dereceye kadar pişirilerek tamamen eritilmesiyle meydana gelirler. Eriyen camlar sıvılaşır ve kaynama etkisiyle birbirleri içinde hareket ederek rastlantısal renk dağılımları oluştururlar. Camlar soğumaları esnasında sıklıkla için için çatlar ve damarlı, kristalize bir görüntü ortaya çıkar (Resim 11). Bu çatlamlar tam anlamıyla kontrol edilemediği için, yine sıklıkla fireler ortaya çıkar. Örneğin Resim 7’de görülen işin yapımı için gerekli olan 2380 adet camın pişirimi esnasında 800’den fazla cam fırınlama sonrası kullanılamaz hale gelmiş ve yerlerine yenileri eritilmiştir. Soğuma sonrası kalıplardan çıkarılarak



Resim 11: Erdem Oğuz, 55x26 cm,
eritme-cam, 2012

temizlenen ve sulu tezgâhta kesilen (ebatları eşitlenen) camlarla, önceden planlanmış nihai kompozisyon meydana getirilir (Resim 12).



Resim 12: Erdem Oğuz, 140x350 cm, eritme-cam, 2011

Eritme-cam işlerin kayda değer özelliklerinden biri cam olmanın doğasına yaslanır. Eritme-camın kalınlığından kaynaklanan şeffaf derinlik sayesinde, renklerin fiziki olarak önlü arkalı konumlanmaları mümkün olur, renklerin birbirleri ve fon rengi içinde yüzebilmeleri sayesinde, tuval resminde yanılısamayla oluşturulabilen derinlik algısı, bu ortamda kendiliğinden oluşur. Bir tür çok katmanlılık ortaya çıkar (Resim 13 ve 14).



Resim 13: Erdem Oğuz, 40x26 cm, eritme-cam, 2011



Resim 14: Erdem Oğuz, 26x26 cm, eritme-cam, 2012

2.3. ATÖLYE KÜLTÜRÜNDE TUVALE YANSIYANLAR

Daha önce de değinildiği gibi bu bölüme konu olan sanat kimliği, özellikle sanatçılığın ‘ne’ olduğunu kavrayışı açısından modernist fikir ve inanışlara yakın duran, yaratı gücü, beceri, özgünlük gibi nitelikleri değer gören, formun bütünlüğüne ve biçimsel öğelerin planlı kullanımına inanan bir bakışa sahiptir. Bu betimde yer alan niteleyiciler arasında yer alan “planlı”lık, Bauhaus ve atölye kültürünün bir yansımasıdır. Bu doğrultuda, biçimsel planlamanın bir tür metot ya da alışkanlık olarak tuval resimlerde de yaratı sürecine eşlik ettiğini yani kompozisyonları oluşturan öğelerin temel görsel algı ve Gestalt kuramları akılda tutularak biçimlendirildiklerini ve tanıtım/anlatım odaklı grafik tasarım ve illüstrasyon kültüründen bir ölçüde beslenildiğini belirtmek gerekir.

2.3.1. Görsel Algı, Gestalt ve Arnheim

“Bir kâğıda çizilen herhangi bir çizgi ya da bir avuç kilden yoğurulmuş en basit form, bir havuza atılmış taş gibidir. Sükûnu bozar, boşluğa hareket verir. Görmek hareketin algılanmasıdır”.

Rudolf Arnheim (2004: 16)

Görsel algı kuramlarına dair sahip olunan birikim, Alman asıllı psikolog, sanat kuramcısı, yazar ve eleştirmen Rudolf Arnheim’in 1930’lardan başlayarak günümüze değin etkileri süren, Gestalt Okulu fikir ve pratiklerini genişleterek, sanata ve özellikle sinema ve televizyon görsel kültürüne temel oluşturmuş kuram ve analizlerine dayanmaktadır. Arnheim formalizm ve algısal psikoloji kuramlarını sanatla ilişkilendirdiği 1954 tarihli “Sanat ve Görsel Algı - *Art and Visual Perception*” (2004) adlı kitabında, görsel biçimlendirmenin temel noktalarını oluşturan denge, şekil, form, büyüklük, alan, ışık, renk, hareket, dinamik ve ifadenin algısal açımlarını yapmıştır. 1966 tarihli “Sanatın Psikolojisine Doğru - *Toward a Psychology of Art*” (2005) adlı kitabında da görsel ifade ile algı yönetimi arasındaki bağları ve sanat eserlerinin insan üzerindeki psikolojik edimlerini işlemiştir.

Arnheim okumalarından yapılan çıkarımlar hakkında kabaca şunlar söylenebilir: Sanat dünyasında akıl yürütme, genellikle içten gelen duygusal ifadeye tezat görülerek

dışlanır (Arnheim, 2007: 12). Oysa sanat eseri, algısal bir uyaran olarak algıda seçicilik, duyumsal yakınlık, benzeşme, tamamlama gibi (Gestalt psikolojisince tanımlanmış) temel kuramların işleyişiyle, izleyicisiyle hem bilinç hem de bilinç-altı düzeyde zihinsel bir ilişki kurar (Arnheim, 2005: 51-71). Sanat eseri ile etkileşim, görünenden fazlasının algılanması ve düşünülmesine yol açan yoğun bir akıl yürütme faaliyetidir. Özellikle soyut sanat eserleri izleyicisini bu zihinsel faaliyete davet eder, ifade edilen form ne kadar muğlaksa izleyicinin eserle etkileşimi o derece öznelleşir ve bir yakınlık algısına, benimsemeye yol açabilir (Arnheim, 2005: 27-49). Bu noktada kritik eşik, eserin izleyicinin katılımını sağlayacak düzen-karmaşa (order-complexity) dengesine sahip olmasıdır. Bu denge, düzenden karmaşaya geçişin aşamaları olarak, sırasıyla homojenlik, koordinasyon, hiyerarşi ve tesadüfün kurgusuna dayanır. Algı ilk olarak düzen arar ve ancak bir düzen tespit edebildikten sonra detaya odaklanır (Arnheim, 2005: 129). İnsanın görsel algı kadrajı (odaklanma yüzeyi) oldukça dardır ve bütünün detaylı algılanabilmesi için bu algı kadrajının yüzey (ya da form) üzerinde hareket etmesi gerekir. Sırayla anlamlandırılan kadrajlar beyne iletilir ve orada bütüne dair algı bir araya getirilir. Bu süreçte algı hareketinin rotasındaki farklılıklar ve toplanan verinin beynin imge arşiviyle etkileşimindeki öznellik nedeniyle, görselin beyindeki reproduksiyonu kişiden kişiye değişir ve genellikle sadece bir taslak seviyesinde kaldığından, orijinal görüntüden de farklıdır.

Görsel algının işleyişini bilmek elbette sanatçı için bir gereklilik değildir. Çünkü görsel sanatlar zaten görsel düşünmeyi tetikleyen, görsel algıyı yönlendiren, hoşlanma, özdeşleşme gibi görsel algı sürecinden duyumsanan sonuçlarla hayat bulan bir bünyedir. Sanat eseri izleyicisiyle görsel algının diliyle konuşur. Sanatçının bu dili doğru kullanmayı genellikle deneyimle öğrendiği kabul edilse de görsel düşünmenin psikolojik altyapısını bilmenin, bu öğrenim sürecine katkıda bulunacağı söylenebilir.

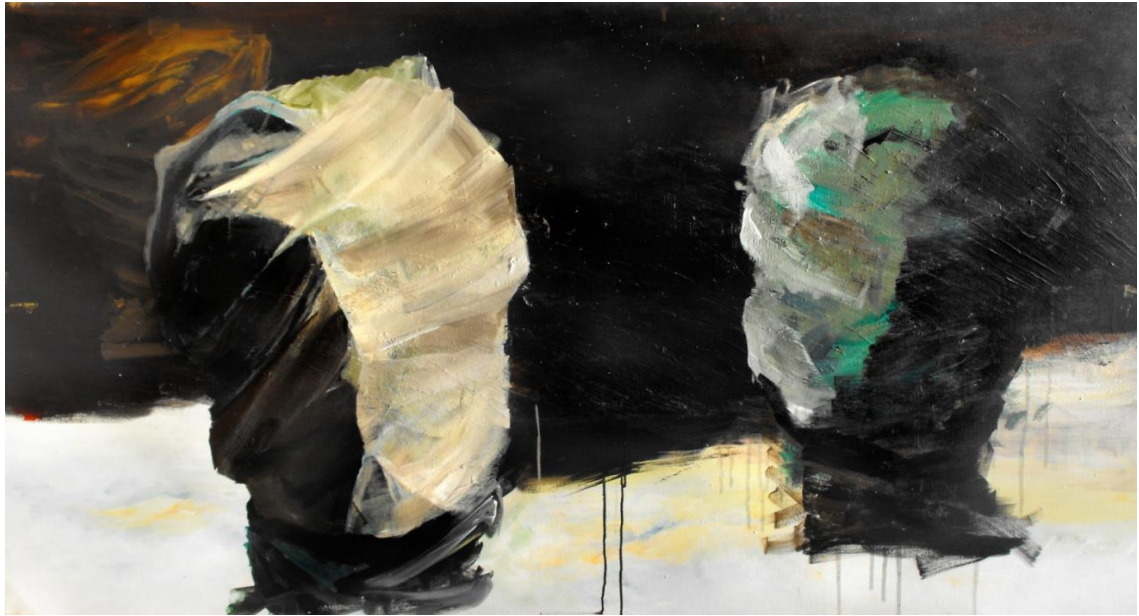
2.3.2. Tuvale Yansıyanlar

Arnheim ve Gestalt okumalarından umulan öznel fayda, hiçbir zaman, yaratı sürecine bir tür biçimlendirme dayatmak olmamıştır. Yola, sanatsal birikime gömülü görsel algı bileşenlerinin çözümlenmesini yapabilecek kuramsal donanıma erişmek amacıyla çıkılmıştır. Ancak yapılan çıkarımları deneysel anlamda, pratikle sınamak fikrinin

cazibesiyile, bir seri resim yapılmıştır. Öncelikle, 2008 öncesi dönemde yapılmış savaş ve işkence temalı resimler serisiyle de bağlantılı olarak, Amerikan askerlerinin Iraklı esirlerin kafalarına geçirdikleri torbaları esin alan sembolik bir form seçilerek, bu formun plastik çözümlenmesi üzerine çalışılmıştır (Resim 15).



Resim 15: Erdem Oğuz, *Torba*, 96x110 cm, tuval üzerine akrilik, 2009



Resim 16: Erdem Oğuz, *Ebu-Garib Hatırası*, 96x176 cm, tuval üzerine akrilik, 2009

Resim 16'da görülen çalışma şekil-zemin ilişkisinde, ilk bakışta homojen olarak algılanacak geniş renk alanlarının, yüksek kontrastla ilişkilendirilmeleri ve renk, ebat hiyerarşisi gözetilerek yapılan düzenlemeyle uzak/özet algı açısından dikkat çekici bir yapı kurmak hedeflenmiştir. Yatay ve dikey kontrast alanlarının kesişim noktaları algı hareketini yönlendirerek, bütünden detaya geçişe rehberlik edecek şekilde

konumlandırılmıştır. Uzak algıda homojenlik duyguyu yaratan renk blokları, detayda tonlama, fırça empresyonu ve kalınlaştırıcı medyum kullanımıyla elde edilen dokusal yoğunlukla figürleştirilmiştir. Ayrıca işin adı olan “Ebu-Garib¹¹ Hatırası” ifadesinin çağrıştırdığı gibi, bir fotoğraf çekimine poz verme durumu resmedilmiş, figürlerin boyunlarının bükük olmasıyla bir mazlumluk, ezilmişlik duygusu hâkim kılınmaya çalışılmıştır.

Resim 17’de görülen çalışmada ise renk paleti daraltılmış ve kompozisyonun düzeni kontrast hiyerarşisiyle sağlanmıştır.



Resim 17: Erdem Oğuz, *Çöle Düşen Gölgeler*, 100x160 cm, tuval üzerine akrilik, 2010.

(2012 Şefik Bursalı Resim Yarışması Başarı Ödülü)

Zeminin homojenliği üzerine, yüksek kontrastın tek noktada kullanımıyla, algı hareketi başlangıcı bu noktadaki ana figüre yönlendirilmiş ve bu yolla ana figürde ifade edilmeye çalışılan dik ve kararlı duruş (Resim 16’deki duyguya tezat olarak) vurgulanmaya çalışılmıştır. Bu ifadeyi desteklemek amacıyla, kafaya geçirilmiş torba sembolü daha katı bir kullanımla anıtsal bir taş yontusu olarak resmedilmiştir. Zemini

¹¹ Amerika’nın Irak işgali sürecinde (2003-2011) cezaevi olarak kullanılan ve Irak’lı esirlere yapılan işkence görüntülerinin medyaya sızması sonucu işkencenin ve savaşın kirli yüzünün sembolü olarak ismi duyulan tesis.

oluşturan çöl görüntüsü Irak coğrafyasına yönelik bir çağrışımdır. Resmin genel anlamda sürrealist bir kompozisyon olarak algılanmanın ötesine geçerek, görünenden fazlasının anlatılmasını hedefleyen, eleştirel gerçekçi bir tavrı temsil etmesi amaçlanmıştır. İfade edilmeye çalışılan hissiyat, o dönem Irak'da yaşanan dramın ve insanlık suçlarının çölün gölgesiz enginliğinde yitip gitmesine duyulan tepkidir.

Resim 17'de görülen çalışmanın alan düzenlemesi değiştirilmiş bir devamı niteliğinde olan Resim 18'de görülen işte de anıtsallık vurgusu arttırılmak istenmiştir. Ancak bu amaçla bakış açısının aşağı alınması sonucu, çöl vurgusu etkisizleşmiş ve resim bir sürreal kompozisyon olarak kalmıştır. Ayrıca yoğun kontrast noktasının merkeze yakınlığı nedeniyle kompozisyon yatay olarak ikiye bölünmüş ve bu bölünmenin oluşturduğu alan darlığına şekillerdeki koordinasyon hatasının da eklenmesiyle algı hareketini sol alt çeyreğe yönlendiren bir tıkanıklık ortaya çıkmıştır.



Resim 18: Erdem Oğuz, *Taşlar*, tuval üzerine akrilik, 100x140 cm, 2010

Bu örneklerle özetlenen, toplamda 9 çalışmadan oluşan bu serinin öne çıkan özelliği, izleyicinin algısını ve beraberinde ilgisini çekmeye dönük olmalarının denenmiş olmasıdır. Form ve lekelerin yerleşim düzenine ve yüzeyin tamamının planlı bir

parselasyonla oluşmasına büyük oranda çaba harcanarak, görsel algı kuramlarından yapılan öznel çıkarımlar görünür kılınmaya çalışılmıştır. Ulaşılan öznel sonuçlardan en önemlisi, izleyicinin algı hareketinin süresini uzatabilmenin, onun resimle kurduğu ilişkiden duyumsayacağı yakınlık algısını arttırdığı ve beğenme hissine yol açtığıdır. Ancak belirtmek gerekir ki yaratı sürecine eklemlenen bu düşünsel müdahale, işlerin başlangıç aşaması yani fikri planlama süreciyle kısıtlıdır. Çünkü boyanın tuvalle olan macerası, bu ikilinin kendine has evreni içinde, kendine has kanunlarıyla yaşanmadığında, ortaya çıkan yavanlığın hiçbir algıya hitap etmeyeceği malumdur.

3. BÖLÜM

BİR SANAT KİMLİĞİ TEMELLÜĞÜ

"Kendini bilmek, çoğu zaman iyi bir deyim değildir, diğerlerini bilmek çok daha yerinde ve yararlıdır"

(Hinkle ve Brown, 1990: 48).

Olup bitenin farkında olmak, süregidenin işleyişini kavramak, o an nerede, neden, nasıl ve kim olarak var olduğunu bilebilmek... İnsanın günü ve kendisinin bu ince hayat dilimi içindeki rolünü anlayabilmek için düşünerek ve yaşayarak ulaşacağı cevaplarla altını doldurması gereken konu başlıkları... Günü yakalamak... Elbette olmazsa olmaz bir bilinç seviyesi değil bu. Katıksız bir umursamazlıkla yaşamak mümkün insan için. Ya da 1-2 satırdan oluşan bir kavrayışla yetinmek de. Farkındalığın boyutunu merakın sıfırlandığı nokta belirliyor; bilmediğini bilmemenin huzuruyla, sonuç Thomas Gray'ın söylemine varıyor; "cehalet mutluluktur"¹². Ne mutlu ki merak etmenin iç sıkıntısına, araştırmanın ve çözümlenmenin yorgunluğuna katlanmak, yaşayıp gitmenin huzuruyla yetinmek kadar insani bir zihin yapısı.

Günü yakalamak adına girişilecek zihinsel uğraş henüz ilk adımda bir paradoksla yüzleşiyor. Günü anlamak o günde olmamayı gerektiriyor. Nietzsche'in "Vakitsiz Düşünceler"inde öne sürdüğü "güncellik" (attualita) iddiasındaki gibi "bir zaman uyuşmazlığı, bir irtibatsızlık" (Agamben, 2013: 42) boyutunda olmak yani olup bitene dışardan bakabilmek yetisi gerekiyor.

Bu tezin konusunu oluşturan, bir güncel sanat kimliği kurgulanması fikri, sanatın bugününe duyulan meraktan, günü ve günceli anlamak isteğinden yola çıkmıştır. Sanatın ne'liğine dair sahip olunan fikirler ve bu fikirlere yaslanan pratiğin anakronikliği Nietzsche'nin önerisine uygun bir gözlemeleme pozisyonu oluşturmaktadır. Dolayısıyla ortaya konulan günü yakalama çabası, sanat dünyasının günlük devinimine kapılmadan yani bir an önce dolaşıma girme, bünyeye eklemleme

¹² "Ignorance is bliss": İngiliz şair, yazar ve akademisyen Thomas Gray'ın *Uzak Bir Beklentiye Kaside – An Ode on a Distant Prospect* (1747) adlı eserinde geçen, Gray ve eserlerinin ötesinde bir üne sahip sözleri.

telaşıyla günü yaşamaya esir olmadan, “irtibatsızlığın ve uyuşmazlığın” perspektifinden gözlemlenen ‘güncelliğin’ okumasını yapmaya dönüktür. Ulaşılan çıkarımlardan pratiğe (tuvale) yansıyanların da ‘günceli’ içselleştirmekten çok, gözlemlerin izdüşümlerini somutlayıcı bir işlev görmeleri amaçlanmıştır.

3.1. GÜNÜ YAKALAMAK

Günümüz dünyasında yaşamak, içinde insanlık tarihinin hiçbir döneminde görülmemiş bir kendini güne uydurma mecburiyeti barındırıyor. Son 10-15 yılda teknolojinin hayatı kolaylaştırıcı araçları, kendilerini yaşamlarımıza eklemeyerek, insanlığı geri dönülemez bir sürece soktular. Bilişim, iletişim, üretim eylemlerinin görece daha geçmişten gelen teknoloji bağımlılığı üzerine, yaratı ve sosyalleşme edimlerinin de teknolojik araçlar üzerinden işler hale gelmesiyle, zincirin halkaları tamamlanmış durumda...

Teknoloji kullanarak yaşamak, beraberinde bu alandaki tüm ilerleme ve güncellemelere de en kısa sürede ayak uydurmak gereğini yani insanın da bilgi ve becerilerini sürekli güncellemesi ihtiyacını dayatıyor. Bu yeni ‘yaşamsal’ ihtiyacı giderme duygusu öncelikle teknolojik araçların tüketimini patlatırken, sonrasında da bu araçların kullanımının bağımlılık haline gelmesine yol açıyor. Örnek olarak, dünya genelinde insanlığın kullanımına sunulmuş teknolojik araçlardan sadece akıllı telefon ve tabletlerin son üç yılda ulaştığı toplam satış rakamının 3,562 milyar adede¹³ ulaştığını dikkate almak, bu bağımlılığın boyutunu ortaya koyacaktır. Ancak bu bağımlılığın asıl etkisini, sıradan bir insanın bir günde kaç saatini bu araçlarla geçirdiğini gözlemleyerek anlamak mümkün olacaktır. Günümüz hayat koşuşturmacasında küre insanı, giderek daha fazla vakit ayırdığı bu bağımlılığın bir sonucu olarak, gündemle ve güncelle olan ilişkisini maksimize ederken kültür, gelenek, ideoloji gibi geçmişini şekillendirmiş, geleceğini temellendirecek, bir güne sığamayacak kavramlarla meşgul olmaya zaman bulamıyor. Hayatı kolaylaştıran bu ‘masum’ teknolojilerin insanları mutlu ettiği gerçeği sayesinde, küreselleşmenin insanları tüketim öznesi olmaya indirgeyen, öznel kimliklerini unutturup tektipleştiren yüzü karanlıkta kalıyor.

¹³ Tüm dünyada akıllı telefon satışları, 2012-2014 yılları toplamı 2,938 milyar adet (<http://www.statista.com/statistics/263441/global-smartphone-shipments-forecast/>) ve tablet satışları 2012-2014 yılları toplamı 624 milyon adet (<http://www.statista.com/statistics/269912/worldwide-tablet-shipments-forecast/>) (erişim ekim 2014).

Elbette küresel erk işleyişini sadece insanları teknoloji bağımlısı kılarak sağlamıyor. Küresel toplumun tüm bireylerini borçlu kılmak hedefindeki finansal sisteminden, küresel kültürü biçimlendirme aracı olarak kullandığı sanat dünyasına kadar uzanan yelpazede, küresel erk hayata dair her şeyi kendi hükmüne alma gayretini sürdürüyor. Ancak tüm bu çok kollu işleyişin ortak noktası hala insanı günü yakalama, kendini güncel tutma hedefine kilitli tutmak. En son çıkan akıllı telefonu almak ‘zorunda’ olan lise öğrencisinden, işini büyütmesini sağlayacak reklam yatırımını yapabilmek için kredi almak ‘zorunda’ olan küçük işletmeciye ya da küresel sanat piyasasında adını duyurmak adına “tercüme edilebilir” işlerini ülke ülke gezdirmek ‘zorunda’ olan genç sanatçıya kadar, herkesin kendini güne uydurma ‘zorunluluğu’ var.

Bu gerçeklik ışığında, günü yakalamayı başarmanın ilk adımının güne yakalanmamak olduğu anlaşılıyor. Ayrıca süregiden koşturmacanın dışında kalmakla gerçekte hiçbir şeyden eksik kalınmış olunmayacağı da yüksek ihtimaldir. Çünkü günümüzde, teknolojik ilerleme bir kenara konulduğunda, insanlığın ilerlemek sandığı eylemlerin büyük kısmının, mekanik bir koşu bandında yapılan, bir adım bile ilerlemeden tüm enerjinin tüketilmesini sağlayan bir egzersizden farksız olduğu söylenebilir. Bu ortamda, günü yakalamak için ideal bakış noktası, bütün manzarayı kadraja sığdırabilecek kadar uzakta, fakat aynı zamanda olup bitenle empati kurabilme fırsatlarını kaçırmayacak kadar yakında bir konuma yerleştirilmelidir. Çağın aydınlığının “kendisini körleştirmesine izin vermeyen, o ışıkların içindeki gölgeleri, en mahrem karanlığı yakalayabilen kişidir” günü yakalayacak insan (Agamben, 2013: 45).

3.2. GÜNÜMÜZ SANATINA DAİR

“Sanatın gelişebilmek için mutlaka içinden çıktığı kültürü aşan bir yönünün olması gerekir.”

Fei Dawei (akt. Lu, 2013, 138).

Günü yakalama metaforu, içinde günden geri kalmışlık duygusunu da barındırıyor. Bu anakronik durumun giderilebilmesi için yine anakronik ve dışardan bir bakışla yapılacak analize sığınmak da ironik. Buna rağmen burada günümüz sanatına dair bir kavrayış oluşturmak için bu yoldan gitmeye çalışılacaktır. Ancak bu tezin konusu paralelinde yani çok-kimliklilik söylemine uymak anlamında kavrayışı tamamlamak için iki farklı

tutum izlenecektir. Birincisi dışardan yani Nietzsche'nin kullandığı anlamda “irtibatsızlık ve anakronizm” penceresinden bakmak olacaktır. Dolayısıyla günümüz sanatını bir anlamda karşısına alan kuramsal bir özet, eleştirel bir bakış olarak görülebilir. İkincisi ise içerden yani bakış açısını daraltmayı göze alarak, süregidene mümkün olduğunca önyargısız dâhil olarak, gözlem yapmaya, empati kurmaya dönük olacaktır. Sanatın bugününü yaşayanların bakış açıları anlaşılmalı çalışılacaktır.

Sanatın bugünü hakkında söylenen ve yazılanlara bakıldığında, sanatın ölmüş olduğu söylemine kadar varan yaklaşımlardan, artık her şeyin sanat olabildiğini ifade eden fikirlere uzanan geniş bir yelpaze ile karşılaşılıyor. Zamanımız sanatının “kavranamayacak ölçüde karmaşık ve çeşitli olduğu görüşü sanat dünyasında yerleşik bir görüştür ve her yerde duyulabilir” (Stallabrass, 2009: 135).

“Sanatın Sonu” adlı kitabında Donald Kuspit (2006: 104, 105) günümüzde var olanı “postsanat” olarak adlandırıyor ve şöyle devam ediyor: “Postsanat tamamen sıradan sanattır –gündelik sanat olduğuna şüphe yoktur; ne kitch ne de yüksek sanattır; bu ikisinin ortasında duran, gündelik gerçekliği çözümlemiş gibi yaparak aslında onu allayıp pullayan sanattır. Postsanat gündelik gerçekliğe eleştirel yaklaştığını iddia eder, ama aslında farkında olmadan onunla uyum içinde kalır. (...) Toplumsal hammaddenin mekanik bir reproduksiyonunun yapılması, hayal gücünün başarısı sanılmaktadır”. Kuspit (2006: 171) daha sonra, sanatçının kapitalist dünyadaki herkes gibi, farkında olmadan da olsa kendini pazarladığını, vaktin nakit olduğu bu dönemde sanata duygusal ya da derin düşünerek yaklaşmanın mümkün olmadığını öne sürüyor. “Güncel olmakla övünen ve değişim için değişime inanan bir dünyada –her şeyin her şeye göre olduğu, hiçbir şeyin tam manasıyla kendisi olamadığı bir dünyada– sonsuz biçime olan inanç kendini kandırmaktan ibarettir” diyen ve sanatın, güzelliğin, estetiğin ve özgürlüğün modasının geçtiği iddiasında bulunan Kuspit (2006: 172); sonuçta sanatın bir “toplumsal olay” olmaya indirgenildiğini şu sözlerle ifade ediyor: “Sanatın –kendini sanat olarak adlandıran ya da toplumun sanat olduğu konusunda uzlaştığı (veya sanat yöneticileri tarafından sanat olarak adlandırmak zorunda bırakıldığı) şey artık neyse-umabileceği en iyi şey, güncel haber değeri taşıyan toplumsal bir olay olmaktadır”.

Bu noktada sanatın öldüğü ya da sona erdiği söylemlerinin geçmişte de gündeme gelmiş olduğunu hatırlamak gerekir. Örneğin Clement Greenberg (akt. Kuspit, 2006: 184) 1939 yılında kaleme aldığı “Avangard ve Kitch”de, sanatın ölümünün nedenini kitle insanının, sanatı günlük yaşamın kuru bir parçası olarak görmesi ve kolay aşılacak bir uzaklıkta olduğunu düşünmesine bağlar. Aynı yaklaşımı Richard Huelsenbeck’in (akt. Kuspit, 2006: 185) 1957 yılında yazdığı şu satırlarda da görmek mümkündür; “sanatın ölümü sanatın kitle toplumunda sürekli olarak eğlenceyle karıştırılmasıyla ilgilidir. Kitle insanının (...) sanattan zevk alması için onu sıradanlaştırması gerekir”. Anlaşıyor ki sanat çok zamandır kitlesel toplumla iç içe geçme sürecindedir ve bu süreç sanatı “ölüme” sürüklemektedir.

Buraya değin aktarılan görüşlere paralel olarak, sanatın aurasını, yanılısama yaratma gücünü kaybettiğini, anlamsız bir ironiye sığındığını, hükümsüz hale geldiğini savunan Baudrillard (2011) ya da sanatın ne dünyayla ilişkisi, ne de var olma hakkının artık aşikar olmadığını söyleyen Adorno (akt. Foster, 2004: 163) gibi önemli karakterlerin görüşlerini detaylandırmak mümkündür. Ancak bu aşamada anakronizmi daha fazla derinleştirmek yerine, Hal Foster’ın (2004: 173) dediği gibi “sanatın yaşamaya devam ettiğini” kabul ederek, bu yaşamın iç dinamiklerini görmeye çalışalım.

Cuauhtemoc Medina (2013: 9, 10) günümüz sanatının aristokratik bir popülizm biçimi olduğunu söylüyor ve “(günümüz sanatı) aşırı incelikle en üst düzeyde basitliğin birbirine girdiği diyalojik bir yapıdır; sınıfsal, etnik ve ideolojik yakınlıkları türlü türlü olduğundan başka şartlarda pekâlâ birbirinden ayrı da düşebilecek envai çeşit insanı sanatsal yapılarda birbirlerini ‘koklamaya’ sevk eder” diyor. Medina (2013, 12) günümüz sanatçısının durumunu değerlendirirken de küreselleşme etkisini öne çıkarıyor: Küresel kapitalizmin sanatı da kendine uyacak şekilde biçimlendirmesiyle “küresel sanat takviminin bir parçası olma açlığı, gerçek bir estetik uğraş veya meraktan ziyade, zamanın çılgınlığına ayak uydurma umuduyla ilgilidir”, güncel olmak “vazife” haline gelmiştir diyor.

Medina’nın sözlerinden de anlaşılacağı üzere, günümüz sanatı hakkında söylenebileceklerin merkezine küreselleşmeyi koymak kaçınılmaz hale gelmiş görünüyor. Küreselleşme sürecinin günümüz sanatçısına yansıyan etkisine öznel bir

yorum eklemek adına, Ernst Fisher’ın (2003: 47) “Sanatın Gerekliliği” kitabında yaptığı “her gerçek sanat eserinde insan gerçekliğinin bireyselliğe ve toplumsallığa, özgüllüğe ve evrenselliğe bölünmesi sorunu ortaya çıkar” tespitinden esin alalım. Fisher bu bölünmenin, eserle, sanatçının benliği arasındaki bütünleşmeyle aşılabileceğini söyler. Ancak günümüz ile Fisher’ın bu tespiti yaptığı zamanlar¹⁴ arasındaki büyük sosyolojik değişim sürecinde, toplumsallık ve evrenselliğin aşırı büyümüş çekim alanına kapılmış bir sanatçının, küreselleşme etkisiyle yok olmaya yüz tutmuş bireysellik ve özgüllüğü nihai sanat kimliğinde yaşatabilmesi çok küçük bir olasılık olarak görünmektedir. Sanatçı günümüz şartlarına uyum göstermek adına ya da Ali Artun’un (2011: 154) ifadesiyle “sanat kariyeri” adına bu sürece kapılabilir. Sanatla uğraşmanın bir “kariyer” olarak görülmesini eleştiren Artun, Halil Altındere’nin 2007’de düzenlenen Documenta Sergisi’ne katılması dolayısıyla yaptığı bir açıklamada “politik” ve “protest” işler ürettiğini söylerken, arkasından Documenta’yı “bir sanatçı için kariyerinin en son noktası” olarak görmesini örnek olarak veriyor. Ancak diğer taraftan bakıldığında, sanatçılığın bir iş haline dönüşmüş olmasının çağın bir gereği olduğunu, fırsatçılık ve rekabetin sanat emeğinin bir sapması değil, doğal yapısı haline geldiğini söyleyen Hito Steyerl’in (2013: 88) bakış açısının da yok sayılamayacağı görülüyor.

Küreselleşme olgusunun sanata yansıyan biçimlendirici etkisini gözlemlemek için odaklanılması gereken noktalardan biri de sanat-para-politika ilişkisidir. Bu konuda özet niteliğinde bir gözlem olması açısından, Irmgard Emmelhainz’ın (2013: 172) bu ilişkinin sonucu olarak, özerk sanat ve dava sanatının varlığını sürdüremez hale geldiği tespitine ulaştığı şu satırları aktaralım:

“Çağdaş sanatın üretimi, sergi, galeri, bienal ve fuarlarda dolaşıma sokulan eserlerin formunu ve üretim araçlarını dikte eden bir kurallar ağı içine hapsolmuş durumda. Sanatçılar, sergi politikalarını sanatlarının konusu haline getirebilseler bile, bu politikaların mutabakata varılmış sınırları dışında bir şey üretmeye kalkıştıklarında kısıtlanmaktalar. Bunun nedeni sanat dünyasının mutabakatını misliyle aşan sistemsel bir kuşatmanın varlığı: sanat sanatın diplomatik gücünü kullanan ve kültürü bir çeşit sosyal sermaye veya kaynak olarak gören politik hassasiyetlerle kaynaşmış durumda. Dolayısıyla bu alana büyük paralar yatırılıyor”.

¹⁴ “Sanatın Gerekliliği” ilk kez 1959 yılında yayınlanmıştır.

Arthur Danto “Sanatın Sonundan Sonra - *After the End of Art*” (2010) adlı kitabında 1970’lerden itibaren sanatın köklü bir değişim geçirdiğini ve artık ‘tarih sonrası’ olduğunu söyler. Julian Stallabrass (2009: 147) bu söylemle Francis Fukuyama’nın “Tarihin Sonu ve Son İnsan” adlı kitabında öne sürdüğü “olaylar devam etse de, tarihin sonu gelmiştir; sonsuza kadar, şu an içinde yaşadığımız sistemin bir versiyonuyla yetinmek zorundayız” söylemini üst üste koyuyor. Stallabrass’a göre bu bakış açısı, günümüz sanatını gayet iyi betimlediği gibi kesinlikle akla da yatkın. Bu şekilde düşünüldüğünde yani sanatın ölüm sonrası sonsuzluk içinde, çok da değişmeden, ebediyen var olacağı kabul edildiğinde günümüz sanatı hakkında, bir bölümünü burada da aktardığımız ve genel anlamda sanatı hor gören bakışların ağırlığından kurtulma fırsatıyla karşılaşılıyor. Danto da (2010: 38) sanatçıların istedikleri amaç uğruna ya da amaçsızca istedikleri biçimde sanat yapmakta özgür kalabilmelerinin tarihin külfetinden kurtulmakla mümkün olacağını söylüyor. Bu paralelde, Dave Hickey’in (akt. Stallabrass, 2009: 150) dediği gibi “rahatlayıp, sanatın tadını çıkarmayı ve özellikle piyasa sisteminin yol açtığı kötülükleri akla getirmemeyi” denemek belki de günümüz sanatının ‘ne’ olamadığıyla eseflenmek yerine, ‘ne’ olabileceğine kafa yormaya başlamanın ilk adımı olacaktır.

Sanatın bugününe dair öznel gözlemlere yer vermeye geçtiğimizde, küresel çapta sanat edimlerinin 21.yüzyıl başlarından itibaren giderek artan bir hızla bir ortaklık, hatta aynı kaynaklardan besleniyormuşçasına eşgüdümlülük gösterdiğini görüyoruz. Geline noktada sanatın kendini milli aidiyetler, kökenler, politikalar gibi sınır çizici kavramların üstünde konumlandığını söyleyebiliriz. Sanat özellikle milliyet ya da köken ayrımcılığını çok uzun süredir rafa kaldırmış bir alan olarak, dünyanın her yerinden (karşılaşılan zorluklar farklı oranlarda olsa dahi) başını uzatabilmiş 'sıra dışı' sanat girişimlerine asla pasaport sormamakta. Geçmişte bir arada olabilmek için yurtlarını bırakarak sanat merkezi olarak bilinen şehirlere yerleşmek durumunda kalan sanatçılar, şimdilerde ulaşım ve sınır geçişlerindeki kolaylıklar sayesinde bienaller ve benzeri organizasyonlara katılım ya da takip vesilesiyle dünyanın farklı noktalarında buluşma ve etkileşimde bulunma fırsatı yakalıyorlar. Sanatçıların fiziksel anlamda bir arada bulunamadıkları durumlarda ise gelişkin iletişim teknolojileri devreye giriyor. Özellikle sosyal medya kullanımındaki yaygınlık taze bir fikri diğer sanatçılara taşıyor ve fikir farklı zihinlerde yolculuk ederek kısa sürede serpilip büyüyebiliyor. Bir tıkla

dünya ile paylaşılan işler eleştiri/yorum bombardımanı ile yontuluyor, evriliyor, gelişebiliyor. Küreselleşmenin getirdiği ‘birlikteliğin’ sanatın sacayaklarından biri haline gelmekte olduğu söylenebilir. Dünyanın pek çok noktasında, pek çok sanatçı eş zamanlı olarak ‘dünya sanatı’ olarak adlandırabileceğimiz bir bünyenin vücuda gelmesine katkıda bulunmaktalar.

3.3. GÜNCEL SANATTAN KESİTLER

Küresel sanatın formları, teknikleri ve konularındaki çeşitlilik, bu sanatı tanımlamayı, körlerin fili tanımlaması hikâyesindeki imkânsızlığa yaklaştırmış görünüyor. Bütünü görebilmek için çok uzakta durmak gerekiyor, detaylar algılanamıyor; temas halinde olanlar için ise eldeki verilere yaslanan genellemeler yapmak, tanımlamada büyük boşluklar kalmasına yol açıyor. Örneğin Stallabrass’ın (2009: 135) bu çeşitlilik hakkında yazdığı “çevrim-içi sanattan bilgisayar denetimli ses ortamlarına kadar her şeyi kapsayabilen ‘yeni medya’ ile enstalasyon, resim, heykel ve baskı gibi geleneksel mecraları ezip geçmiş durumda. (...) Sanatın dert edindiği meseleler de çeşitlilik gösteriyor: Feminizm, kimlik politikaları, kitle kültürü, alışveriş ve travma” satırlarını okumak ya da bu satırların yer aldığı “Sanatın Bugünkü Kuralları” başlıklı metninin tamamını hazmetmek sonucunda ortaya çıkan en önemli algı, bunun dar bir bakış açısı olduğu. Dolayısıyla sanat dünyasında yaşananların tümü hakkında bilgili olmanın imkânsızlığını kabul ederek kendimize bazı kesitler alıp, onlara yoğunlaşmak makul bir yaklaşım sayılmalıdır. Bu doğrultuda, geleneksel sanat normlarının baskısından sıyrılma yolunda küresel kültürün muğlaklığından ve bazı akıl oyunlarından faydalanarak kendilerini günümüz sanatına eklememiş, görece yeni sanat öbeklerine yoğunlaşmayı seçelim.

3.3.1. İlişkisel Sanat

Odaklanılacak noktaların seçimi için, sanattaki belli oluşumlara yoğunlaşmak yaklaşımını benimsemiş Nicholas Bourriaud’dan rehberlik almak anlamlı olacaktır. Bourriaud, 2002 yılında yayınladığı “İlişkisel Estetik” (2005) adlı kitabında sanat ortamındaki ilişkilerin ve etkinliklerin sanat eseri olarak sunulduğu örneklere yer vermiştir. Bourriaud (2005a: 10,11) kitabın ve aynı adlı kavramın, bu sanatçıların işlerini geleneksel sanat eleştirisi kalıplarıyla yorumlamak kısırlığından kurtarmak

amacıyla ortaya koyduğunu ifade eder. “Karşılıklı eylemliliği içine alan yapıtlar aslında keskin bir biçimde modern söylemden ayrılır. (...) çağımız insanı uzlaşma, ilişki kurma ve ortak var olmalar üzerine kafa yormakta ve olası ilişki alanları keşfetmeye çalışmaktadır” (Bourriaud 2005a: 58).

“İlişkisel Estetik” söylemi, bu tez için kurmaya çalıştığımız güncel sanatçı alegorisinin uğrak noktalarından biridir. Bourriaud’un söyleminin merkezinde yer alan sanatçılardan Rirkrit Trevanija ve onunla kurulacak hayali etkileşimden yansıyan işlere ilerde yer verilecektir. Şimdilik Sarkis’in, 4. İstanbul Bienali’nde yer alan “Pilav ve Tartışma Yeri” adlı işini bir örnek olarak verelim. Bienal süresince devam eden etkinliğinde Sarkis, kurulan yuvarlak oturma düzeninin merkezine konulan kazan içinde pilav ve nohut servisi yaptırmıştır. Böylece sanatçıların, sergi düzenleyicilerinin, izleyicilerin bir araya gelerek nohutlu pilav yemeleri, dinlenmeleri ve sergiyi tartışmalarını sağlayacak bir diyalog ortamı oluşturulmuştur.



Resim 19: Sarkis, *Pilav ve Tartışma Yeri*, 1995

3.3.2. Temellük

Bourriaud “İlişkisel Estetik”in ardından, aynı yıl (2002) yayınladığı “Postprodüksiyon” adlı kitabı, güncel sanatın en çok görülür üretim metotlarından biri olan ve bu nedenle bu tez bağlamında yapılan işlerde de bir ölçüde yapım metodu olarak kullanılan, ‘kendine mal etme’ ya da ‘temellük’ olarak adlandırılmış sanat eserlerini konu edinmiştir. Bourriaud (2005b: 22) postprodüksiyon sanat olarak adlandırdığı bu sanat türünün “yeni kültürel manzarada” edindiği konumu şöyle ifade ediyor:

“Doksanlı yılların başından beri gittikçe artan sayıdaki sanat işleri daha önce var olan çalışmalardan yola çıkarak yaratılıyor; giderek daha fazla sanatçı başkaları tarafından yapılmış çalışmalarını ya da hâlihazırdaki kültürel ürünleri yorumluyor, yeniden üretiyor, yeniden sergiliyor veya kullanıyor. Kullanıma hazır işlerin sayısındaki bu artış ve şimdiye değin görmezden gelinen ya da küçümsenen formların sanat dünyasına katılması ile karakterize edilen bu postprodüksiyon sanat, bilgi çağında küresel kültürün hızla yayılan kaosuna bir tepki gibi gözüküyor. Kendi işlerini diğer insanların işlerine yerleştiren bu sanatçılar, üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır-nesne orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımın kökünün kazınmasında rol oynuyorlar. Manipüle ettikleri materyal birincil değildir

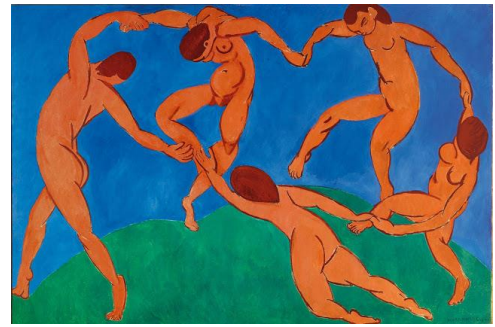
artık. Bundan böyle önemli olan ham materyali temel veri olarak alan bir formun ayrıntılarıyla ele alınması meselesi değil, kültürel pazarda çoktan dolaşımda olan nesnelere (...) çalışma meselesidir”.

Temellük sanatının Bourriaud'nun tespitinde olduğu gibi doksanlı yıllardan itibaren çok görülür hale geldiği doğru olsa da, sanat eserinden sanat eseri üretmek olarak ele alarak kapsamını daraltığımızda (hazır-nesne kullanımı, kültürel ya da toplumsal göstergelerin malzeme yapılması gibi kullanımları dışarıda bıraktığımızda) sanat tarihinin her döneminde temellük sanatı örnekleriyle karşılaşırız (Resim 20 ve 21).

Ali Artun (2013) temellük sanatını post-modernliğin bir stratejisi olarak görüyor, “geçmişteki her eserin alıntılanması, taklit edilmesi, kopya edilmesi ve bu sayede modern sanatın kalbi sayılan orijinallik/otantisite/biriciklik ilkesinin tahrip edilmesine” aracılık ettiğini öne sürüyor. Artun'a göre bu yolla “modern orijinallik ilkesi de kopyalanıyor. Çünkü bu kez sahte orijinal oluyor. Ve artık sahtekârlık eskiden olduğu gibi bir sanatkârlık gerektirmediği için, bir fotokopi çekmek kadar kolaylaştığı için, orijinallik ve otantisite hırsı daha bir şiddetleniyor. Sahte sanat meşrulaştıkça, orijinalliğin saptanması güçleşiyor. Sahtelik konusundaki hafiyelik ve kriminoloji teknikleri gittikçe karmaşıklaşıyor”. Bu sözlerdeki “sahte-orijinal” vurgusu, Artun'un bakışının Duchamp öncesine takılı bir anakronizme oturmuş olduğunu gösteriyor ve aynı zamanda temellük sanatına varlık sebebi yaratan sanat görüşünü temsil ediyor. Temellüğün az ya da çok, ince ya da kaba, safça ya da planla yapılması onun orijinallik derecesini ne kadar etkiler bilinmez; ancak reproduksiyon olmaktan postproduksiyon olmaya geçtiği noktada ‘sahte’den başka bir şeye dönüştüğü görülür. Dolayısıyla sanat olma değerlemesi öncesi, sırf temellük olmak yüzünden ayrımcılığa uğraması yanlış olacaktır.



Resim 20: Raphael Collins, *Deniz Kıyısında*, 1892



Resim 21: Henri Matisse, *Dans*, 1910

Resim 22’de Velazquez’in başyapıtlarından sayılan “Papa 10.Innocent’in Portesi” (1650) adlı eseri görülüyor. Zamanının en güçlü kişisi olan Papa’nın saygınlık ve otoritesini resmetmek için sipariş edilen bu portrenin ünü, bir anlamda Velazquez’in alttan alta Papa’nın şüpheli ve karanlık içyüzünü resmettiği fikrine dayanır. Francis Bacon 1951-1965 yılları arasında Velazquez’in tablosunun bilinen 45 varyasyonunu yapmıştır. Bunlardan en ünlüsü Resim 23’te görülmektedir. Bu tabloda adeta, Velazquez’in incelikle vurguladığı, Papa’nın iç dünyasını resmeden Bacon, Papa’yı ve otoritesinin sembolü olan tahtını bir işkence sahnesinin öğelerine dönüştürmüştür. Ayrıca Papa’nın çılgınlığının da Edward Munch’un “Çılgılık” adlı ünlü tablosuna bir gönderme yaptığı söylenebilir.¹⁵

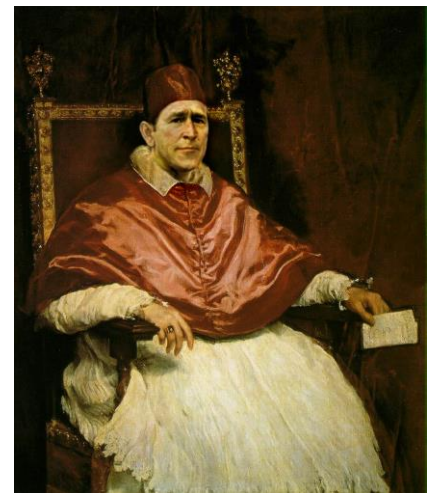
Resim 24’de Amerika’nın Irak işgali döneminde yapmış olduğum bir temellük örneği görülmektedir. Dönemin A.B.D. Başkanı George W.Bush’un portresi, gücün o günkü sahibi oluşunu temsilen Velazquez’in tablosuna yerleştirilmiştir. Bilgisayar ortamında sanal fırça kullanılarak, Bush’un yüz ifadesi, 10.Innocent’inki ne tezat olacak şekilde, oturduğu makamın gücünden bihaber, sıradan bir insan ifadesi verilmeye çalışılarak resmedilmiştir. Bu işle temellük edilen sadece bir figür resmi değildir. Velazquez’in otorite ve gücün maskesi altında gizli olana yaptığı ince dokunuş temellük edilmiştir. Orijinal resmin



Resim 22: Diego Velazquez, *Papa 10.Innocent'in Portesi*, 1650



Resim 23: Francis Bacon, *Bağırın Papa*, 1953.



Resim 24: Erdem Oğuz, *Son Çoban (Bush)*, Dijital müdahaleli foto-montaj, 2007

¹⁵ http://www.artfactory.com/art_appreciation/portraits/francis_bacon.htm

gücünü oluşturan çehre ‘güncellenerek’ aradan geçen 350 yılı aşan zamanda dünya düzeninin, güç tutkusu ve doymazlığın gösterdiği süreklilik görünür kılınmaya çalışılmıştır.

Temellük sanatının dünya sanatındaki yerine dair; günümüzde internet kullanımının yaygınlığı sayesinde, dünyanın bir numaralı bilgi dağarcığı haline gelmiş olan wikipedia’da *appropriation art* (temellük sanatı) başlığı altında listelenen sanatçı isimleri tablosunu nitelik ve nicelik göstergesi olarak görülebilir (Tablo 1).

Tablo 1: Temellük kullanan sanatçılar ([http://en.wikipedia.org/wiki/Appropriation_\(art\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Appropriation_(art)))

Artists using appropriation <small>[edit]</small>		
The following are notable artists known for their use of pre-existing objects or images with little or no transformation applied to them:		
<ul style="list-style-type: none"> • ABOVE • Vikky Alexander • System D-128 • Ghada Amer • J. Tobias Anderson • Cory Arcangel • Martin Arnold • John Baldessari • Craig Baldwin • Banksy • Gordon Bennett • Mike Bidlo • Pierre Bismuth • Georges Braque • Glenn Brown • Reginald Case • James Cauty • Jake and Dinos Chapman • Greg Colson • Felipe Jesus Consalvos • Joseph Cornell • Brian Dettmer • Mark Divo • Eric Doeringer • Marcel Duchamp • Marlene Dumas • Benjamin Edwards • Max Ernst • Shepard Fairey • Hans-Peter Feldman • Joy Garnett • General Idea • Vincent van Gogh 	<ul style="list-style-type: none"> • Kenneth Goldsmith • Leon Golub • Douglas Gordon • Genco Gulan • Hans Haacke • Marcus Harvey • Damien Hirst • Pierre Huyghe • Jodi • Jasper Johns • Bill Jones • Deborah Kass • Ai Kijima • Karen Kilimnik • Jeff Koons • Joseph Kosuth • Barbara Kruger • Michael Landy • Matthieu Laurette • Louise Lawler • Lennie Lee • Nikki S. Lee • Sherrie Levine • Roy Lichtenstein • Damian Loeb • Robert Longo • Norm Magnusson • Miltos Manetas • Christian Marclay • John McHale • Aleksandra Mir • Joan Miró • Yasumasa Morimura 	<ul style="list-style-type: none"> • Malcolm Morley • Dominique Mulhem • Vik Muniz • Ted Noten • Claes Oldenburg • Meret Oppenheim • People Like Us • Tom Phillips • Pablo Picasso • Bern Porter • Rick Prelinger • Richard Prince • Robert Rauschenberg • Graham Rawle • Gerhard Richter • Thomas Ruff • David Salle • Peter Saville • Rob Scholte • Kurt Schwitters • Cindy Sherman • Cornelia Sollfrank • Nancy Spero • John Stezaker • Elaine Sturtevant • Luke Sullivan • Philip Taaffe • Fatimah Tuggar • Tyler Turkle • Luc Tuymans • Kelley Walker • Andy Warhol • Vivienne Westwood

3.3.3. Sanatın ve Sanatçının Küresel Dolaşımı

“Günümüzde sanat, tıpkı herhangi bir ticari işletme gibi, kariyer fırsatları, kârlı yatırımlar ve yüceltilen tüketim nesnelere sunuyor”.

Jean Baudrillard (2011)

"Sanat olarak adlandırılan tüm işleri anarken ne milletten ne hudutlardan bahsedilebilir. Tüm sanat eserleri insanlığa aittir".

Wassily Kandinsky ve Franz Marc, 1911 (1974)

Küreselleşmenin dünya sanatını piyasalaştırması sonucu, sanatçıların ve eserlerinin küresel dolaşımı bu piyasada yer edinebilmek adına bir ön koşul haline gelmiş durumdadır. Sanat eserini bir meta olarak gören piyasa düzeni, bununla yetinmeyerek, sanatçıyı da bir marka haline getirerek onu da pazarlanabilir bir ürün, bir ticari meta olmaya indirmişti. Bu metaların küresel ekonomi sisteminin bir parçası olarak kürenin her yerine ulaştırılması yani pazarlanması, küresel sanat piyasası sisteminin can damarlarından biridir.

Nicholas Bourriaud 2009 tarihli kitabı “Radicant”da günümüz sanatçısının bu sürekli dolaşımında olma halini ele almıştır. Bourriaud (2009: 77-79) günümüz sanatçısını göçebe/seyyar olarak tanımlıyor ve sanatçıların kendilerini ve işlerini dolaşıma sokabilmek için “tercüme” edilebilir olma ve farklı kültürel algılarla “uzlaşabilme” yetilerine sahip olmaları gerektiğini söylüyor (2009: 53-55). Günümüz şartlarında doğruluğuna itiraz etmenin pek de mümkün görünmediği bu bakış açısı aklı Walter Benjamin’in (2011) “Tarih Kavramı Üzerine” adlı metnindeki ünlü satırlarını getiriyor; “ezilenlerin geleneği, bize içinde yaşadığımız olağanüstü halin gerçekte kural olduğunu öğretir. (...) Faşizmin bir şansı da, faşizme karşı olanların, onu ilerleme adına tarihsel bir kural saymalarındır”.

Önceki iki kısımda ele alınan ilişkisel sanat ve temellük sanatının günümüzde çok görülmelerinin ağırlıklı sebebi, küresel dolaşım sistemine uygunluklarıdır.

İlişkisel ve etkileşimli sanat etkinlikleri doğaları gereği farklı mekânlarda, farklı insanlarla yapıldıkça kendilerini gerçekleştirirler. Bu nedenle uluslararası bienal, festival ve fuarlarda sergi alanın dinamikleşmesini yani izleyenlerin katılımını ya da tepkilerini sağlamaya dönük etkileşim, iletişim ortamları yaratırlar. Örneğin son dönemde bu alanda öne çıkan sanatçılardan, 2013'te Turner Ödülü adayı olmuş, İngiliz sanatçı Tino Sehgal *Constructed Situations - İnşa Edilmiş Durumlar* adını verdiği etkinlikler serisinde, sergi mekânında bir grup gönüllü katılımcı aracılığıyla topluca öykü okumak, şarkı söylemek, dans etmek, kalabalık bir gurubu ağır çekim yürütmek ya da geri geri yürütmek gibi izleyicileri içine alan, bir arada hareket etmek keyfine/oyununa çağırmak üzerine kurulu durumlar inşa etmektedir. Bu örnekle vurgulanmak istenen nokta, bu tür işlerin izleyici ile buluşmasındaki anlık etkileşimin, sürpriz etkisinin ve seslendirilmemiş bir katılım çağrısının oluşmasında, bienal ya da fuar etkinliğinin geçiciliğinden ve izleyicilerin orada sergilenen diğer işleri görebilmek için gezerken kendilerini bir sanat etkinliğine dahil olmuş bulmalarındaki rastlantısallıktan faydalanılmasıdır.

Temellük sanatı ise Bourriaud'un tabiriyle "göçebe" sanatçılar için bir tür kolaylık sağlar. Özellikle sanat dünyasının çok bilindir, gösterge olmuş figür ve eserlerinden yapılan temellükler aracılığıyla işlerini sanatın evrensel dilini konuşur hale getiren bu sanatçılar, dolaşım sürecinde işlerini karşılaşılan kültürel farklılıklara "tercüme etme" zorluğundan kurtarmış olurlar. Üstelik popüler olmuş sanatçılar ve işlerden yapılan temellüklerin bu işlerin küresel bilinirlik ve marka değerine katkı yaptıkları da söylenebilir ki bu durum küresel sanat piyasasını yönlendirenlerin amaçlarına çok uygundur.

Stallabrass (2009: 83) temellük işlerin sanat jargonu, sanat tarihi ve çağdaş sanata dair bilgi sahibi olan "mahir izleyiciler" kitlesinin varlığını gerektirdiğini söylüyor. Sanat kültürünün izleyicinin toplumsal statüsüne gösterge olması durumundan çıkar sağlamak yolunda 'elit' sanat ürünlerini elit piyasa içinde pazarlayan sistem, bu ürünlerin mekanik reproduksiyonlarından sağlanacak kısıtlı gelir yerine, kitlesel piyasadaki "mahir izleyicileri" ağına alacak postprodüksiyon sanat sayesinde, hem büyük yatırımlarla parlattığı marka ürünlerinin hem de müzelerde yer alan ekonomik açıdan 'atıl' eserlerin alt-piyasasını oluşturuyor.

Sanatın ve sanatçının küresel anlamda var oluşunun piyasa ve dolaşım döngüsüne bağımlı hale gelmesi günümüzün bir gerçeğidir. Diğer taraftan sanatçıların var olma yolunda her dönemde çeşitli zorluklarla yüzleştiklerini hatırd tutmak, sistem içinde ayakta kalmanın ilk adımı olabilir. Walter Benjamin'in yaklaşık 80 yıl önce "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" başlıklı makalesinde çizdiği sanatçı portresi, günümüz göçebe piyasa sanatçısının durumundan hiç de farklı gözükmemektedir; "sanatçının yalnızca çalışma gücüyle değil, ama teniyle ve saçlarıyla, yüreğiyle ve tüm benliğiyle kendini adadığı bu pazar, sanatçı açısından, kendisi için öngörülen edimi gerçekleştirme anında, fabrikada üretilen bir mal ne kadar uzaktaysa, o ölçüde uzaktadır" (Benjamin, 2011: 66).

Bu noktaya kadar günümüz sanatına dair algımızda biriktirdiklerimizi aktarmaya çalıştık. Varılan noktada söylenebilecek son söz; bugünün sanatçısının şartların zorluğu, rekabetin ve bu rekabete ayak uydurmak için vermesi gereken ödünlerin büyüklüğü vb. yıldırıcı etmenleri bir kenara koyarak, var olmak yolunda temel yükümlülüğünün yaratmak/yapmak olduğuna odaklanmasının ezeli ve ebedi bir gereklilik olarak her zamanki yerinde durduğudur. Dieter Roelstraete'nin (2013: 77) dediği gibi sanatı yaşamak için ihtiyacımız olan tek tanım; "sanatın düpedüz en önemli şey olduğu ve bir şeye sanat ismi verildiğinde onun en önemli şey, belki de yegâne şey haline geldiğidir".

3.4. YENİ SANAT KİMLİĞİ: BİR TEMELLÜKLER KOLAJI

"Sanat sanatı izler".

Gombrich

Buraya kadar sıklıkla tekrar edildiği üzere, yeni/güncel bir sanat kimliği oluşturma söylemimiz günümüz sanatının 'ne' olduğunu kavramak uğruna girişilmiş ve bu 'ne'liğin açılımının oluşturduğu çeşitlilik yelpazesinin yüzeyindeki orta noktayı bir aritmetik ortalama alma sığılığı ile tespit ederek, bu çeşitliliğin ağırlıklı ortalamasını bünyesinde barındıracak, ortalama güncel sanatçıya ulaşmak alegorisidir. En basit bakışla bir temellük pratiğidir. Bu pratiği hayata geçirmekte izlenecek yol da oldukça basittir: Sanat dünyasındaki varlıkları bir şekilde zihnimde iz bırakan sanatçıları burada anmak ve olumlu ya da olumsuz bu izlerden beslenen temellük işleri kurulan bağın izdüşümü olarak cisimleştirmek.

Kullanılan basitlik vurgusunun amacı sanatçı seçimlerinin, sanatsal kavram ve kuram süzgeçleri mümkün olduğunca göz ardı edilerek, bu sanatçılardan alımlanan yalın duygularla açıklanacak olmasıdır. Çünkü kişisel kabulüm şudur ki sanat üzerine düşünmek, kavram ve kuramlarla beslenmek, görgü ve bilgiyi kendi sanat kimliğini bütünlemede kullanmak bir sanatçı için çok önemli sayılabilir. Ancak sanatçılık bunlarla temellenmez. Çünkü sanatçılık, kişinin kendisini sanatla gerçekleştirmesi yolunda, alt-benliği, bilinci ve bunlara yaslanan yaratma gücünün, beceri ve emekle ifade bulmasının, öznel ve tekil bir sonucudur; sadece yapmakla gerçekleşir. Bu kabulden hareketle yeni/güncel ve ortalama bir sanatçı kimliği portresi çizmekte kullanılacak boş tuval, yalın etkilerin yalın ifadeleriyle biçimlenmelidir ki ortaya çıkacak portre biraz olsun gerçek bir güncel sanatçıya aitmiş gibi dursun.

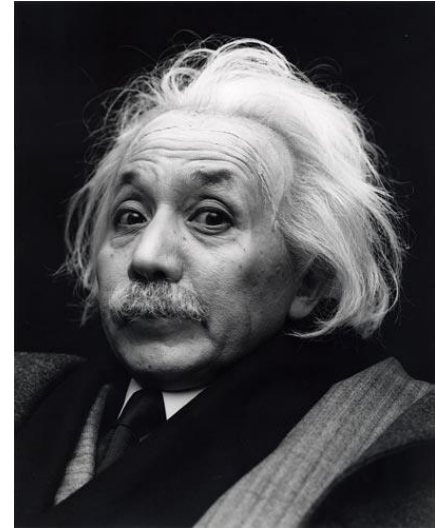
3.4.1. Yasumasa Morimura

“Sanatım eğlencedir. Michelangelo da Leonardo da Vinci de dönemlerinde eğlendiriciydiler. Ben bir eğlendiriciyim ve sanatımda bana eğlenceli geleni yapıyorum”.

Yasumasa Morimura (akt. Di Pietro, 2005).

İlk konuk olarak Yasumasa Morimura'nın seçilmesinin iki nedeni vardır; ilki sanatçılığın severek ve eğlenerek yani özünde sanatçının kendi mutluluğu için yapılması fikrinin sıcaklığını hatırlatan bir örnek olması, ikincisi de bu tezin merkezinde yer alan temellük sanatının en önemli temsilcilerinden bir olmasıdır.

Yasumasa Morimura (Osaka,1951) Japonya’da doğup büyümüş olmasına rağmen aldığı sanat eğitiminin batı sanatı odaklı olmasının bir sonucu olarak, batı sanat tarihinin ve batı popüler kültürünün ikonları Morimura'nın sanatının ana malzemesini oluşturur.¹⁶ Ancak onu Japonya doğumlu ‘batılı’ bir sanatçı olarak görmek yanlış olur. Morimura postmodernizm ve küreselleşme



Resim 25: Y. Morimura, *A Requiem-Dream of Universe - Albert (Bir Ağıt-Evren Rüyası - Albert)*, 2007

¹⁶ <http://www.answers.com/topic/yasumasa-morimura>

gibi çağdaş bağlamların oksidentalist bir yorumcusudur. Ressam, grafiker, besteci, müzisyen, moda tasarımcısı etiketlerini kartvizitinde barındırıyor olsa da, Morimura'nın dünya çapında tanınmasına neden olan kimliği fotoğraf sanatçılığıdır. Batıdan apardığı 'ikonları' yeniden sahneler, canlandırır ve fotoğraflar. Kendine mal eder, Japonlaştırır. Ortaya çıkardığı işler, kültürler arası dinamikleri, kültürel farkları, kültürel geçişlilikleri ve kültürel kimliği sorgulayan zihinler için çok ihtimalli okumalara açıktır.

“Altı Gelin”(1991) adlı fotoğraf (Resim 27) Morimura'nın sanatının işleyişine ve kendine mal etme yöntemine dair net bir örnektir. İş Rosetti'nin “Sevgili”(Resim 26) adlı tablosunun yeniden canlandırmasıdır. Öncelikle fotoğrafın adının orijinal resmin tek sevgiliyi ifade eden adını *Altı Gelin'e* çevirerek, kelime oyununu andıran bir 'çoğaltma', 'eşitleme' ile işe başlamıştır. Rosetti'nin resmindeki kültürel işaretçiler (çiçekler, takılar, saç tokaları) Japonlaştırılmış ve öndeki iddiasız prinç vazo yerine, üstündeki yansımış görüntüden duvarları Japon ideogramlarıyla bezeli bir fotoğraf stüdyosunun içinde bulunulduğunu anladığımız, altın bir kupa kullanılmıştır. En öndeki (muhtemelen diz çökmüş) siyahi figürün Afrikalılığı, takılarıyla iyice belirginleştirilmiş ve böylece merkezdeki figürün 'beyazlığıyla' olan tezat vurgulanmıştır. Bu noktada Morimura'nın yeniden canlandırmasının, batı geleneğinin ırkçılığını ve emperyalizmini ifşa eden bir tavır takındığını söylemek yanlış gözükmemektedir (Bryson, 1995; Beith, 2001).



Resim 26: Rosetti, *Beloved* (sevgili), 1865-66 (solda).

Resim 27: Yasumasa Morimura, *Six Brides* (*Altı Gelin*), 1991 (sağda)

Morimura'nın ikonik figürlerle 'uğraşmasına' duyulan yakınlığın, bu tez genelindeki işlerde kullanılan figürlerin bir fotoğraf çekiminde poz veriyorlarmış gibi resmedilmiş olmalarında etkisi vardır. Resim 28'de görülen işte, Morimura'nın Velazquez'in "Infanta Margarita" (1656) adlı eserinden 'aldığı' figürün kostümü içine, tüm işlerinde yaptığı gibi, kapsamlı fotoğraf setleri kurarak kendini yerleştirdiği işinin, bir çırpıda temellük edilmiş sıradan bir dijital işe dönüşmesini sağlayan günümüz teknolojisinin, sanat emeğini ucuzlaştıran yüzüne dikkat çekilmek istenmiştir. Oluşturmaya çalıştığımız yeni sanat kimliğinin teknolojiyi gönlünce kullanmayı normal görmesinin temsilidir.



Resim 28: Erdem Oğuz, *Morimura'nın Stüdyosunda*, dijital müdahaleli foto-montaj, 2009

3.4.2. Rirkrit Tiravanija

Rirkrit Tiravanija bu metin içinde ele aldığımız Bourriaud'un, ilişkisel estetik söylemini adeta üzerine kurduğu sanatçıdır. Galeride izleyicilere yemek yapmaktan, arabasının bagajına yerleştirdiği seyyar bir ocakla farklı şehirlerdeki sanat etkinlikleri arasında mekik dokumaya ya da sergi alanın ortasına yerleştirdiği ping-pong masasında izleyicilerle masa tenisi oynamaya kadar ilişkisel ve etkileşimsel sanat adına akla gelebilecek her türlü etkinliği, dünyanın dört bir köşesinde gerçekleştirmiştir (Hainley, 1996). Sanatçın küresel dolaşımını ve sanatının tercüme edilebilirliğini tam anlamıyla örnekleyen bir sanat kimliği olarak küresel sanatçı profiline prototiplerinden biri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

1961 Arjantin doğumlu Tayland asıllı Tirevaniya'nın sanatını örneklemek için ilk kez 1992 yılında, New York Galeri 303'te gerçekleştirdiği (Resim 29) ve sonrasında onlarca kere tekrar ettiği, onu bu sanat türüyle özdeşleştiren etkinliğini vermek gerekir. Galeriye tamamen (arka ofisler ve depoların sökülebilir duvarları da dâhil) boşaltarak işe koyulan Tiravaniya, açığa çıkan malzemeleri (depodaki resimler, evrak dosyaları vs.) paketleyerek galerinin sergi alanına taşıdı. Galeri sahibi Lisa Spellman'ı da arkadaki ofisinden edip, ön tarafa, plastik tabak, bardak, kaşık atıklarını yığmak için ayırdığı alanın ortasına yerleştirdi. Sonrasında galerinin arka bölümünde elde ettiği boşlukta, bir buzdolabı, tezgâh, gaz ocakları, tencereler ve çeşitli boylarda kaplar, seyyar masalar, katlanır sandalye ve taburelerden oluşan ilk mutfağını kurdu (Chapuis, 2001).



Resim 29: Tiravaniya, *Untitled (Free) – Adsız (Bedava)*, Galeri 303 New York, 1992

“Galeri ‘izleyicilere’ kapılarını açtığında ise içerde onları bekleyen şey sadece birer kap sıcak çorba değildi. Tiravaniya'nın galeri içerisinde yaratmayı başardığı ‘ilişki’ alanı, o güne değin pek çok benzeriyle karşılaşmış, sıradan bir *katılımlı sanat* performansı olmanın ötesine geçebilmişti” (Saltz, 1996).

İzleyicinin bu tür bir sanat etkinliğine katılımını sadece dağıtılan yemekten payını alması benzeri pasif bir edimle sınırlamaktansa, onu bir tür oyuna dâhil etme fikrinden hareketle Resim 30 ve Resim 31’de görülen işler düşünülmüştür. Üzerinde pembe bir dünya haritası basılı 120 cm x 200 cm ebatlı bir brandanın, duralit plaka üzerine sabitlenmesiyle oluşacak *Dünyayı Sevgi Döndürür* başlıklı işte (Resim 30), katılımcıdan kurulacak stantta bulunacak ve yarısında sevgi, yarısında nefret yazan toplam 10 adet mühürü kullanarak haritayı doldurmaları beklenmektedir. Tek renk mürekkep

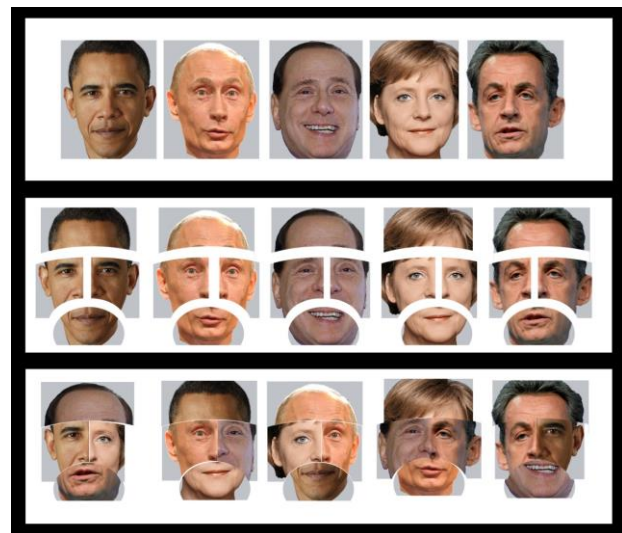
kullanılarak sonuçta dünya haritasının sevgi ve nefret ikileminde (mühür izlerinin birbirine karışarak, çoğunluğu okunmaz hale gelinceye kadar) kirletilmesi hedeflenmiştir. Sonuçta elde edilecek görüntünün bir kamuoyu analizini değil, insanların bir oyuna katılma ve belki de sevgilerini ifade etme edimlerinin sonucunda ortaya çıkaracakları kirlilik tablosunun olumsuz duygusunu sergilemesi düşünülmüştür.



Resim 30: Erdem Oğuz, *Dünyayı Sevgi Döndürür(!?)*, branda üzerine dijital baskı, 2011

(Lütfen panonun önündeki standartlarda bulunan "sevgi" ve "nefret" mükürlerini kullanarak dünya haritası üzerinde seçeceğiniz tercihen sadece "5" ülkeye/coğrafi konuma karşı hissiyatınızı "ifade" ediniz. Katılımınız için teşekkürler)

Bu Dünyayı Yönetecek Yeni Yüzler Aranıyor (Resim 31) adlı iş ise bir metal yüzey üzerine mıknatıslı materyale basılı ve eş büyüklükte parçalar halinde kesilerek yap-boz parçaları haline getirilmiş (dönemin) dünya liderlerine ait portrelerin katılımcılar tarafından serbestçe birleştirilmesi yoluyla ortaya yeni yüzler çıkarması düşünülmüştür. Bu basit oyunla insanların kendilerini yöneten liderlerin seçimindeki gerçek paylarını ve bu liderlerin



Resim 31: Erdem Oğuz, *"Bu Dünyayı Yönetecek Yeni Yüzler Aranıyor"*, metal pano, buzdolabı magnetleri üzerine dijital baskı, 2011

icraatlarına ne derece katılabildiklerini sorgulamaları amaçlanmıştır. Ayrıca yeni simalar oluşturmakla, katılımcıların sanat ortamında bir tür yaratıcı katkı yapmış olmak keyfini duyumsaması umulmaktadır.

3.4.3. Gerhard Richter

“Olası en büyük özgürlüğün en farklı ve en çelişen öğelerini, yaşayan ve geçerli bir yolla bir araya getirmek. Her bir resimde teşebbüs ettiğim bundan başka bir şey değildir”.

Gerhard Richter¹⁷

Gerhard Richter seçimi, ilk olarak kendisinin bir Bauhaus öğrencisi olması (Lange, 1988: 35) ve belki de bu durumun bir yansıması olarak, önemli olanın sanatsal ifade olduğunu ve sanatçının ifadesini cisimleştirmekte herhangi bir biçim ya da dil kalıbına takılı kalmadan hareket edebilmesine örnek teşkil etmesinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca Richter, günümüz sanatında gelenekten gelen ve biçim öncelikli sanatın değerinden hiçbir şey kaybetmemiş olduğunun yaşayan göstergelerindedir.

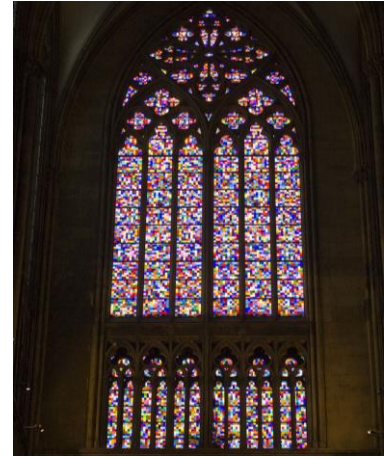


Resim 32: Gerhard Richter, *Abstraktes Bild (809-4)*, 225 x 200 cm, t.ü.y.b. 1994 (solda)

Resim 33: Gerhard Richter, *Betty*, 102 x 72 cm, t.ü.y.b. 1988 (sağda)

¹⁷ <http://www.theartstory.org/artist-richter-gerhard.htm>

1932 Almanya doğumlu Richter, uzun ve üretken sanat geçmişinde, kendini ne teknik, ne biçim, ne de içerik olarak hiç kısıtlamadan 3000'e yakın resim, fotoğraf, heykel, enstalasyon ve vitray yapmıştır.



Resim 34: Gerhard Richter, *Köln Katedrali Vitrayı*, 113m², 2002

Richter'in bu teze konuk olmasının sebebi onun işlerinden yapılmış bir temellük ya da alınmış bir esin değildir; onu özel kılan biçim ve dil özgürlüğünün örnek alınmasıdır. Bu doğrultuda, “ben dünyanın resmini yapmak istiyorum. Olup bitenleri resmetmek istiyorum. Algıladığım, duyduğum, bilincime yansıyan gerçekliğin resmini yapmak istiyorum”¹⁸ sözleriyle ifade ettiği resim yapma motivasyonuna duyulan özdeşlik hissi ve beraberindeki tutarlılık adına bir kalıba takılı kalmama arzusuyla; bu tez için yapılan temellük işler arasına bu metnin ikinci bölümünde yer almış atölye işlerinden beslenen işler katmak yani öteki sanat kimliğinden temellük yapmak fikri doğmuştur. Bahsedilen işler *Öteki Kimlikten Temellükler* başlıklı kısımda işlenecektir.

3.4.4. Yue Minjun

Küresel sanatın Çinli yüzlerinin en önemlilerinden biri olan Yue Minjun'un seçim sebebi, hem bazı işlerinde temellük kullanması hem de kullandığı bazen ironik bazen alaycı dildir. Özellikle bu dili siyasi göndermelere araç olarak kullandığı işlerindeki, günümüz insanının toplumsal olaylara ve kendini yönetenlerin ezici icraatlarına tepkisiz kalmalarını eleştiren tutumu temellük edilmiştir.

Minjun gülen adam figürünü, doğu kültüründe Gülen Buda olarak bilinen ve şans getirdiğine inanılan bir kutsal figürden almıştır. Minjun bu figürün tekrarlarıyla kurduğu



Resim 35: Yue Minjun, *Papa*, 1997

¹⁸ <http://www.gerhard-richter.com/quotes>

kompozisyonlarında, Mao döneminin komünist anlayışına, Çin kültürünün katı geleneklerine ve kapalı geçmişine göndermelerde bulunur. Batıya dönük yüzünde ise temellük işler ağırlıktadır. Velazquez, Manet, Goya, Bacon gibi batı sanatının ünlü figürlerinin işlerini, gülen suratlı Çinlileriyle bezemiştir. Bu işlerin, Çin'in aniden batıya açılışı, batı ile doğunun kültürel uyumsuzluğu ve dolayısıyla küreselleşme eleştirisi üzerine kurulu oldukları söylenebilir (Bernstein, 2007). Minjun, yazar Aldous Huxley'in¹⁹ “zeki insanın tahammül edilemez bir durumdayken hiçbir şey yapmamasının en iyi bahanesi” olarak tanımlayarak ortaya koyduğu *Kinik (Alaycı Gerçekçilik)* söylemini Çin'de bir sanat hareketi haline dönüştürmüş sanatçılardandır.²⁰



Resim 36: Yue Minjun, *İnfaz*, 150x300 cm, t.ü.y.b. 1995

Ülkemizde 2013 yılı Haziran ayında yaşanan ve *Gezi Olayları* olarak bilinen olaylar zinciri, Türk toplumunun kendisi ve yönetiliş biçimi hakkında yeni kavrayışlara ulaşmasına yol açmıştır. Toplumsal etkilerin detaylandırılması toplum bilimciler ve siyasilere bırakılarak, *Gezi* sürecinde yaşananlardan yola çıkan bir grup iş çıkarmakta Minjun'un kinik gerçekçiliğinden yararlanmışlardır. Gezi Parkı Olaylarının çıkış sebebi olan, parkın yıkılarak yerine Osmanlı döneminde o bölgede bulunan *Topçu (Taksim) Kışlasının* yeniden yapılması kararına duyulan tepkiyi ifade etmek amacıyla bu resimler *Topçu Kışlası Girişine Asılacak Portreler* adlandırılmasıyla gruplaştırılmıştır. Resim

¹⁹ http://www.artspeakchina.org/mediawiki/Yue_Minjun

²⁰ Kinik Gerçekçi sanatçılar: Fang Lijun, Guo Wei, Liu Wei, Liu Xiaodong, Song Yonghong, Wang Jinsong, Yang Shaobin, Yu Hong, Yue Minjun, Zhang Xiaogang, and Zheng Fanzhi (http://www.artspeakchina.org/mediawiki/Cynical_Realism).

37’de görülen işte, dönemin Başbakanı’nın olayları kendisi ve hükümetini devirmek amaçlı bir halk ayaklanması olarak algıladığı ilk günlerdeki sert tutumu, toplumu kampaşmaya sevk eden söylemleri ve olaylarda hayatını kaybeden gençlerin arkasından söylediklerinin altında yatan ruh haline, ironik bir temsilde dikkat çekilmek istenmiştir.



Resim 37: Erdem Oğuz, *Topçu Kışlası Girişine Asılacak Portreler I: Sen de Gül Abdullah*, 134x111 cm, tuval üzerine akrilik, 2013

Gezi Olaylarının bir kez daha görünür kıldığı toplumsal kamplaşmadan, ikiye bölünmüşlükten duyulan rahatsızlık Resim 38’de ifade edilmek istenmiştir. Toplumun bir bölümünün olaylara ve sonuçlarına kayıtsız kalmış olmasını temsilen portrenin sol yarısı bu bihaberlik durumunun yüz ifadesi olarak resmedilirken, portrenin sağ yarısı ise bu kampın Başbakan’ın çağrısıyla sokağa çıkmış kesiminin yüz ifadesiyle resmedilmiştir.



Resim 38: Erdem Oğuz, *Topçu Kışlası Girişine Asılacak Portreler II: Ben Sana Kurban*, 134x111 cm, tuval üzerine akrilik, 2014

Resim 39, 40 ve 41’de görülen resimlerde ise *Gezi* sürecinde yaşanan sokak olaylarında fiziki zarar gören, yaralanan ya da hayatını kaybeden genç insanların varlığının yarattığı tedirginliğe rağmen, bir şekilde edindikleri kasklar ve maskelerle sokağa çıkmayı sürdürmüş, bu uğurda zarar görmüş insanlara atıf yapılmak istenmiştir. Bu resimlerdeki gülme ifadesi üzerine düşeni yapmış olmaktan, gerektiğinde bir toplumsal güce dönüşebildiğini yaşamaktan kaynaklanan bir ifadedir.



Resim 39: Erdem Oğuz, *Gülümse I (Mavi)*, 96x110 cm, tuval üzerine akrilik 2013



Resim 40: Erdem Oğuz, *Gülümse II (Beyaz)*, 96x110 cm, tuval üzerine akrilik 2014 (solda)



Resim 41: Erdem Oğuz, *Gülümse III (Kırmızı)*, 96x110 cm, tuval üzerine akrilik 2014 (sağda)

3.4.5. Jeff Koons ve Damien Hirst

Jeff Koons ve Damien Hirst'ün seçilmeleri ve birlikte ele alınmaları ikisinin de günümüz sanat dünyasının 'fabrika' sahibi sanatçıları temsil eden en tanınmış kişilikleri olmalarındandır. Ayrıca ikisinin de küresel ekonomik düzenin yani *sanat eşittir para* zihniyetinin pazarlamak için en fazla yatırım yaptığı sanatçılardan olması ve bu sayede kazandıkları şöhretin, onları dünyanın dört bir köşesindeki sanatçıların temellük hedefi haline getirmiş olması, bu teze konuk olmalarının sebebidir.

1955 doğumlu, Amerikalı Koons sanat eğitimi almış olmasına rağmen, hayata Wall Street'te borsa simsarlığı yaparak atılmıştır. İlk dönemlerinde pleksiglas bir kutuda elektrik süpürgesi sergilemek gibi işlerle başladığı sanat hayatında, pop yıldızı Michael Jackson ve evcil maymununun altın renkli seramik heykelini yapmak ve porno yıldızı eşiyile yaptıkları 'performansları' farklı tekniklerle sergilemek gibi sansasyonel işlerle adını duyurmuştur. Nihayetinde yapmaya başladığı, 3 metrelik parlak boyalı, çelik "balon köpekleri" Koons'un kitsch sanata yaptığı son katkılardır. Koons hayranı olduğu Andy Warhol'un metaforik fabrikasını, güncel bir yorumla onlarca insanı çalıştırdığı bir sanayi tesisine dönüştürmüş ve burada üretimini sürdürmektedir (Popham, 2013).



Resim 42: Jeff Koons, *Balon Köpek (Magenta)*, parlattılmış paslanmaz çelik üzerine renkli şeffaf astar, 307x363x114 cm, 1994-2000

1965 doğumlu İngiliz sanatçı Damien Hirst ceset konserveleri yapmaya başlamadan önce de renklerin büyüsunü kelebeklerle yansıtmaya çalışan, İngiltere'nin genç yeteneklerinden biri olarak dikkat çekmişti. 1991 yılında Saatchi Galerisi desteğiyle £50,000'a mal olan, çelik kasa içinde formaldehit solüsyona yatırılmış köpekbalığı ölüsü işi ve ardından Saatchi'nin yürüttüğü pazarlama stratejileriyle²¹, Hirst günümüz sanatındaki mübadele değeri öne çıkan sanatsal işlerin yükseliş sürecinin sembollerinden biri haline gelmiştir.



Resim 43: Damien Hirst, *Altın Boynuzlu Siyah Koyun*, paslanmaz çelik, cam, formaldehit solüsyon, ölü koyun, altın, 118x186x 81 cm, 2009

Hirst'ün (akt. Thompson, 2011: 269) “para her şeyi çetrefilleştiriyor. Ben sanatın paradan daha güçlü bir akçe olduğuna sahiden inanıyorum – bir sanatçının içindeki romantik duygu budur. Ama ister istemez, size paranın daha güçlü olduğunu söyleyen o sinsî duyguyu hissetmeye başlıyorsunuz” sözleri günümüz küresel sanat piyasasının, sanatçıları içine soktuğu durumu özetlemektedir.

²¹ 1991 yılında, Hirst'ün, £50,000'a mal olan formaldehit solüsyona yatırılmış köpekbalığı ölüsü işi, Saatchi Galerisi tarafından yıllarca farklı yerlerde sergilenip, gerekli reklamları yapıldıktan sonra, 2004 yılında Charles Saatchi komisyonculuğunda, Steven A. Cohen'e 8 milyon Amerikan Dolarına satılmıştır.

Diğer taraftan İngiliz sanat eleştirmeni ve küratör Julian Spalding'in (2012), Hirst'ün işleri hakkındaki "işleri tek bir kuruş bile etmez çünkü ne büyük, ne iyi hatta ne de kötü sanat sayılamazlar; sanat eseri değiller" sözleriyle örneklenebilecek bir bakışın varlığını ve aynı bakıştan Koons'un da sıklıkla payını aldığını belirterek, sanat dünyasında bu tür popüler işlerin bulunduğu algının öteki yüzünü de not etmek gerekir. Nitekim küresel piyasada birer emtia haline gelmiş bu işler ve sanatçıların ulaştığı popülerlik, onları günümüz temellük sanatının eleştiri ve kinizm oklarına hedef yapmıştır. Sadece genç sanatçılar (Resim 44) arasında değil aralarında Paul McCarthy (Resim 45) ya da Banksy (Resim 46) gibi çok bilinen bazı isimlerin de olduğu sanatçılar Koons ve Hirst'ün işlerini kendilerine malzeme yapmaktadır.



Resim 44: Seçkin Aydın, *Sıradan Bir Sanatçının Eserinde Üretimin Maddi İmkânsızlığı*, cam, plastik köpek balığı, 21x52x18 cm. 2011



Resim 45: Paul McCarthy, *Balloon Dog*, şişirilmiş plastik, 2013, Frieze Sanat Fuarı, NewYork, ABD

Bu paralelde Koons ve Hirst'ten yapılan ilk temellükler, orijinal işlerin piyasa değerlerini hicvetmeye dönük, ucuzluk vurgusu yapmak amacıyla düşünülmüş işlerdir. Resim 47'de görülen işte Koons'un plastik balon görüntüsü vererek paslanmaz çelikten inşa ettirdiği form, atık pet su bidonlarıyla inşa edilerek ucuzlaştırılırken; Resim 48'de Hirst'ün çelik kasa içinde ve formaldehit solüsyon kullanarak yaptığı işler, küçük bir cam akvaryum içinde meyve jölesi kullanılarak simüle edilmiş ve jöleye gömülen bir kalem pirzola ile ucuzlaştırma tamamlanmıştır. Ayrıca Hirst'ün ünlü köpek balıklı işinin ismi olan “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Maddi İmkansızlığı” ifadesi “Aç Kişinin Zihninde Bir Dilim Pirzolanın Maddi İmkânsızlığı” ifadesine dönüştürülerek Hirst'ün işine layık gördüğü ismin anlam büyüklüğü hicvedilmek istenmiştir.



Resim 46: Banksy, *Police Guard*, stensil duvar resmi 2010, Los Angeles, ABD



Resim 48: Erdem Oğuz, *Aç kişinin zihninde bir dilim pirzolanın maddi imkânsızlığı*, cam, meyve jölesi, pirzola, 2011



Resim 47: Erdem Oğuz, *Bidon Köpek*, 2011

Hirst ve Koons'un işlerinden çıkışlı tuval üzerine yapılan çalışmalardan biri olan *Koyunlu Sanat No:3406* (Resim 49) adlı bu çalışma sanatçıların işlerini fabrika

ortamında neredeyse seri üretim mantığıyla yapıyor/yaptırıyor olmalarına gönderme yapmak amacıyla yapılmıştır. Çocuk oyuncakları sektörünün bilinen simalarından biri olması nedeniyle dünya çapında pek çok oyuncak mağazasında yer alan *Timmy* adlı dolgu oyuncakın, Hirst'ün formaldehit dolu kasalarından biri içinde resmedilmesiyle, bu görüntünün çağrıştırdığı sanat eserlerinin (orijinal ya da temellük) dünyanın her köşesinde karşımıza çıkmasını sağlayan üretim bolluğu vurgulanmaya çalışılmıştır. Ayrıca bir oyuncak figürün sanat eseri olarak sunulması Koons'un balon köpeklerine bir göndermedir.

Resim 50'de görülen iş, sanat dünyasının para kazanmayı öncelik edinmiş, her ne pahasına olursa olsun görülmeyi, tanınmayı ve ismini parlatmayı yaptığı işlerin sanatsal değerini bulmasından daha önemli gören sanatçı tipinin her yerde görülür hale gelmiş olması konu edinilmiştir. Resimde bu tip sanatçıların öncülerinden olan Koons'un köpeğinin, bir *Turuva Atı* göreviyle (yaldızlı kalemlerle) parlayan bu sanatçıların tüm sanat sahnesini (tuval yüzeyini) kaplamalarına aracılık edişi ifade edilmeye çalışılmıştır.



Resim 49: Erdem Oğuz, *Koyunlu Sanat No:3406*, 130x100 cm, tuval üzerine akrilik, 2013



Resim 50: Erdem Oğuz, *Hepimiz Parlak Sanatçılarız*, 110x96 cm, tuval üzerine akrilik ve yaldızlı kalem, 2013

Damien Hirst'ün koyun cesedi kullanarak yaptığı ilk çalışma olan *Sürüden Ayrı Düşen* (Resim 51) adlı işi üzerine yapılan *Sürüden Kaçmanın Anlamsızlığı* (Resim 52) ve *Yalancı Çoban* (Resim 53) adlı çalışmalar, öncelikle bir hayvan cesedinin sanat nesnesi olarak sunulması fikrinin ve beraberinde Koons, Takashi Murakami, Ron Mueck gibi sanatçıların işlerinin etkisini arttırmak için onları devasa boyutlarda yapmalarının anlamını ve işlevini kavramak amacıyla yapılan okumalardan alınan esinle ortaya çıkmışlardır.



Resim 51: Damien Hirst, *Sürüden Ayrı Düşen*, 1994



Resim 52: Erdem Oğuz, *Sürüden Kaçmanın Anlamsızlığı*, 100x130 cm tuval üzerine akrilik, 2012

Resim 52'deki iş, Hirst'ün işinin anıtsal boyutta yapılmış olması halinde (ki bu durumda dev metal kasa içindeki şeyin bir ceset değil Ron Mueck'in devleri gibi hiper-gerçekçi bir koyun modeli olması gerekirdi) işin aynı derecede bir sansasyon yaratıp yaratmayacağı hakkında kişisel olarak yaşanan zihinsel açmazın tuvale yansımasıdır.

Bakış açısı aşağı alınarak ve küçük kurt köpeği figürünün eklenmesiyle anıtsal bir ifade yakalanmaya çalışılmıştır. Kurt köpeği figürü oransal fonksiyonu yanı sıra sürüden kaçanın yeniden yakalanışını sembolize etmektedir.

Kompozisyon kurgusu anlamında bir önceki resimle benzer şekilde düşünülerek yapılan *Yalancı Çoban* (Resim 53) adlı iş; çoban abasına bürülü, ölü Damien Hirst'ü kendi kasalarından birine hapsedilmiş ve koyunların intikamının anıtı olarak bir sanat nesnesine dönüşmüş halde sunmaktadır. Resim 51'de verilen fotoğrafta, Hirst'ün koyunu başında verdiği poz terse çevrilmek istenmiştir.



Resim 53: Erdem Oğuz *Yalancı Çoban*, tuval üzerine akrilik, 110x80 cm, 2012

Bu kısmı bitirmeden önce, kısmın ilk paragrafında yapılan 'fabrika sanatı' vurgusunu açık bırakmamak adına (Hirst ve Koons'un fabrikalarının işleyişine dair bir kaynağa ulaşamadığından dolayı) fabrika sahibi sanatçılardan biri olan Japon sanatçı Takashi Murakami'in fabrikasını gezme fırsatına ulaşmış yazar Sarah Thornton'un gözlemlerinden faydalanmak uygun olacaktır. Thornton (2012: 196-199) 3 katlı, asansörlü, pin kodu korumalı kapılardan geçilerek dolaşılabilen Murakami

yerleşkesinde gördüğü, Murakami'nin işlerinin çok sayıda çalışanın ekranlarında 3 boyutlu olarak işlendiği dijital tasarım odaları, işlerin farklı renklerde tam boy duvarlara asılmış çıktılarının bulunduğu salonlar gibi birçok yapısal detayı ve Murakami'nin “şirket yönetiminin” zorluklarına dair dillendirdiği şikâyetlerini anlattıktan sonra, Murakami'nin şu sözlerini aktarıyor; “sanatçı bir büyücüdür”. Sanat tarihi boyunca çokça dillendirilmiş bu söylemin, Murakami'nin ağzından tekrarı, günümüz sanatında bilgisayar destekli tasarım, mühendislik, şirket yöneticiliği gibi unsurları bünyesinde barındıran fabrikaların ‘büyücülük’ merkezleri olarak normalleştiğini gösteriyor.

3.4.6. Banksy

Sanat dünyasının gizemli sokak sanatçısı Banksy, dünyanın farklı noktalarındaki duvarları kapladığı savaş karşıtı, çevreci, hayvan haklarını savunan ve tüketim çılgınlığını eleştiren, kara hiciv yüklü stensilleri ve duvar resimleriyle ünlenmiştir.

Banksy'nin konuk olarak seçilme sebebi ise işlerinin bazılarında görülen toplumsal gerçekçi tutumdur. Özellikle günümüz dünyasını yönetenlerin 11 Eylül terör saldırısı sonrası oluşturdukları paranoya atmosferini işleyen (Resim 54) ve bu atmosferin yan ürünü olarak, günlük yaşamın bir parçası haline gelecek şekilde tüm dünyada kullanıma sokulan güvenlik kameralarını konu eden işlerinden esin alınmıştır (Resim 55).

George Orwell'in başyapıtı *1984*'te tasvir ettiği distopik dünya düzeni günümüzün bir gerçeği haline gelmiş durumdadır; tek fark otoritenin bu konuda yalnız olmamasıdır. İmkânı olan herkes kameralarını kuruyor ve birilerini gözetliyor. Resim 56 ve 57'de



Resim 54: Banksy, duvar resmi, Londra



Resim 55: Banksy, *What are you lookin at? - Neye Bakıyorsun?*, stensil, 2005

görülen işlerde, bu gözetleme ve gözetlenme durumu ve bu duruma sebep olan gaipten gelmiş paranoya konu edinilmiştir. Resim 56'da görülen penceresiz, kapısız bir iç mekanın köşesine yerleştirilmiş tarla korkuluğu ve etrafını kuşatmış güvenlik kameraları ile; zaten her adımında denetlenen, fişlenen, algısı yönetilen, isyanı engellenen sıradan insanın, bir de adeta potansiyel suçlu olduğu varsayılarak, her hareketinin video kayıt altına alınmasından kaynaklanan bir atalet durumuna düşürülmesi hali ifade edilmek istenmiştir.

Resim 57'de ise gözetleme ve gözetlenmenin normalleşmesinin, her an her şeyin olabileceği paranoyasıyla birleşmesi sonucu, korumak, güvenlik sağlamak tutkusunun, toplum genelinde bir tür kontrol deliliğine dönüşmüş olması işlenmiştir.



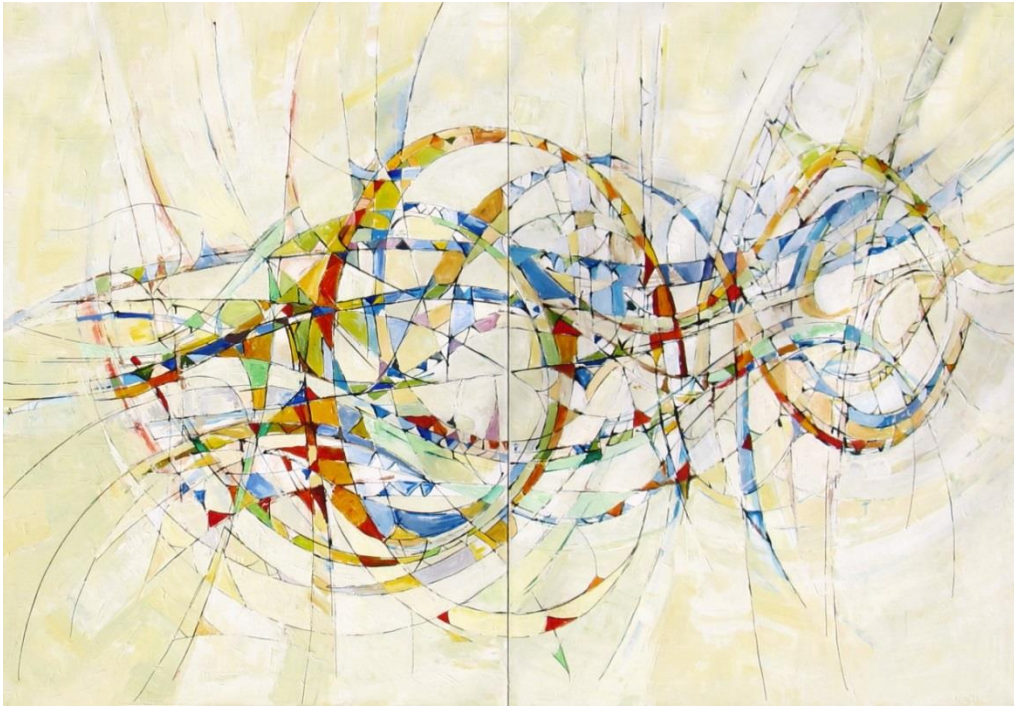
Resim 57: Erdem Oğuz, *Korkma! Seni Sürekli İzliyoruz* 186x107 cm, tuval üzerine akrilik, 2013



Resim 56: Erdem Oğuz, *Korkuluk*, 180x110 cm, duralit üzerine akrilik, 2012

3.4.7. Öteki Kimlikten Temellükler

Bu metnin ikinci bölümünde işlenen yaşayan sanat kimliğinin, üçüncü bölümde temellük edilen güncel sanat kimliğinin komşuluğundan ne ölçüde etkilendiği, ne kadar değiştiği ancak aradan belli bir süre geçtikten sonra analiz edilebilir. Dolayısıyla bu kısımda üzerlerinde durulacak işler, bu tez için oluşturulan çoğaltmanın bundan sonrasında üsluplaşacak bir sentezi olarak görülmemelidir. Bu kısımdaki işlerin çıkış noktası, temellük kimliğinin, önceki kimliğin özellikle vitray tasarımlarında kullandığı biçim öncelikli, soyut kompozisyonlar oluşturma alışkanlığını kendine mal ederek, soyut formlar içine bir tema yerleştirmeye yönlenmesi yani önceki kimliğin biçimsel dilini bir içerik soyutlaması aracı olarak kullanmasıdır.



Resim 58: Erdem Oğuz, *Güncel Sanata Renk Katma Aparatı Projeleri: Gözlük*, 150x216 cm (diptik), tuval üzerine akrilik, 2014

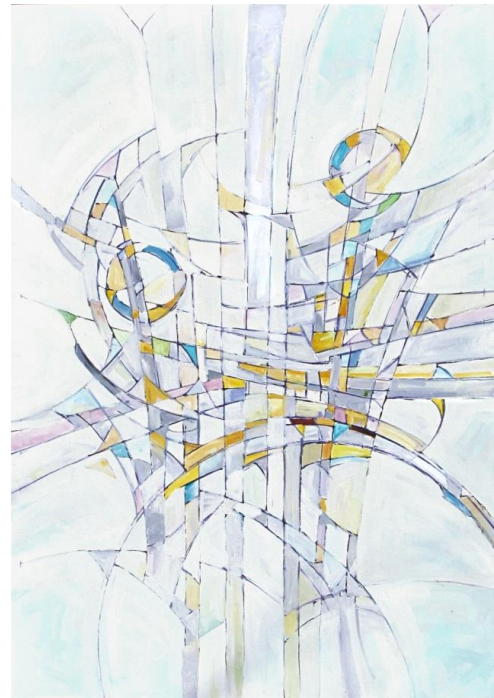
Resim 58 ve 59’da görülen işler günümüz sanatında yer yer görülen, işe bakmakla pek okunamayan içeriğin, işin adında yapılan göndermeler ve bazen de alakasız söylemlerle, metin destekli olarak sunulması durumuna kinik örnekler olarak yapılmışlardır. 1980 ve 90’lı yıllarda, mizah dergilerinde karikatürist İrfan Sayar tarafından kullanılan hayatı kolaylaştırıcı projeler söyleminden esin alınarak, bu iki çalışma *Güncel Sanata Renk Katma Aparatı Projeleri: Gözlük* (Resim 58) ve *Güncel Sanata Renk Katma Aparatı*

Projeleri: Lens (Resim 59) olarak adlandırılmıştır. Bu adlandırmayla güncel sanatın içerik, söylem odaklı yüzüne bir gönderme yapılmak istenmiştir.



Resim 59: Erdem Oğuz, *Güncel Sanata Renk Katma Aparatı Projeleri: Lens*, 160x170 cm (diptik), tuval üzerine akrilik, 2014

Bu dilin devamı olarak yapılan işlerden *Öteki Kimlikle Dans* (Resim 60) bu tezde kullanılan çok kimliklilik söylemini tuval üzerinde ifade etmek duygusuyla yapılmıştır. Söylemdeki kişilik bölünmesini çağrıştıran zihinsel ayrışma ve aynı zamanda bünyesel iç içe geçmişlik ifade edilmeye çalışılmıştır. Kullanılan açık ve pastel renk paletiyle dans etmenin yumuşaklığı duyumsatılmak istenmiştir.



Resim 60: Erdem Oğuz, *Öteki Kimlikle Dans*, 160x108 cm, tuval üzerine akrilik, 2014

Temellük işler arasında ağırlıkla yer almış Jeff Koons'un *Balon Köpeği* ve Damien Hirst'ün formaldehit tankı, bu tez kapsamında yapılan son iki iş için temellük kaynağı olarak, yaşayan kimlik açısından son bir kez sahne almışlardır. Resim 61 'de görülen *Balon Köpek Harikalar Diyarında* adlı işte; Koons'un sanatının gördüğü ilginin muhtemel sebeplerinden biri olan, yüksek gelirli elitin, sanatı gayri ciddi bir eğlence aracı olarak görüyor olması ve bu nedenle Koons'un dev 'oyuncaklarının' temsil ettiği çocuksu ve oyunsu coşkuyu satın almaya yöneliyor olması fikrinden yola çıkılmıştır.

Resim 62'de görülen iş ise Bölüm 2'de örnekleri verilen ve başına torba geçirilmiş esirleri sembolize eden formun Hirst'ün formaldehit tankının içine yerleştirilmiş ve böylece Hirst'ün köpek balıklı işinin ünlü adı "Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Maddi İmkânsızlığı" temellük edilebilir hale gelmiştir. "Özgür İnsanın Zihninde Esareti İdrakin İmkânsızlığı" adlandırması yoluyla bu kısmın başlangıcında değinilen metin destekli içerik söylemine son bir örnek oluşturulması düşünülmüştür.



Resim 61: Erdem Oğuz, *Balon Köpek Harikalar Diyarında*, 160x108 cm, t.ü.a. 2014



Resim 62: Erdem Oğuz, *Özgür İnsanın Zihninde Esareti İdrakin İmkânsızlığı*, 134x90 cm, t.ü.a. 2014

SONUÇ

Bu tez içerisinde ve beraberinde yapılan işlerde; günümüz sanat dünyasının sınırları silmiş büyüklüğü, sanatla yakın-uzak bir ilişki kuran herkesi ve her şeyi içine alan küreselliği, geçmişten günümüze sanat adına ortaya konmuş her fikre, her kavrama yaşam alanı bırakan zihinsel evreni resmedilmeye çalışılmıştır. Bu manzara içinde sanatçıların, zamansızlığı güncellik, aidiyetsizliği küreselleşme, geçiciliği dolaşım kılıfında sanata dayatan küresel düzenin baskısı altında yaşamak durumunda kaldıkları vurgulanmak istenmiştir.

Bu doğrultuda, tez içerisinde aktarılan ve örneklenen çeşitli sanat bakışları ve birbirinden farklı sanat kimlikleri üzerinden temellük edilenlerle kurulan, çok kimlikli sanatçı kişileştirmesi; küresel sanat ortamının talep ettiği türden özelliklerle donatılmaya çalışılmış, kinik gerçekçi ve ironik bir güncel sanatçı portresi çizilmiştir. Yazar ve sanat eleştirmeni Ali Şimşek (2014) “güncel sanatın baskısı” ile şekillenmiş bu tip sanatçıların “kavramsallaştırma ve söylem ekleme zorunluluğu” hissettiklerini ve buna bağlı olarak monokromlaşma, grafikleşmeye yöneldiklerini, pastiş (temellük) ve ironiye başvurduklarını, “bir kuş kondurma” gayreti içinde olduklarını söylüyor.

Sonuç olarak bu tez içinde de yer verildiği gibi güncel sanata bağlı olmadan sanat yapmak ihtimalinin halen mümkün olduğu söylenebilir. Ancak günümüz sanatının ve sanatçısının ‘ne’liği ve ‘kim’liği hakkında öznel bir kavrayış oluşturma amacıyla yapılan bu tez kapsamında ulaşılan, tanıtılan, yorumlanan ve temellük edilerek işleştirilen sanatçılar ve onları çevreleyen sanat dünyasının irdelenmesinden elde edilen çıkarımlar, mevcut küresel düzenin yaşamaya devam edeceği fikrini oluşturmuştur. Dolayısıyla bu düzeni ve onun sanat dünyasındaki işleyişini anlamanın, günümüz sanatçısı için, gelecekte var olabilmek adına bir tür ön koşul oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- AGAMBEN, Giorgio (2013). Çağdaş nedir? Ali Artun ve Nursu Öрге (Ed.), *Çağdaş Sanat Nedir?*, (ss. 41-52), İstanbul: İletişim
- ANTMEN, Ahu (2008). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel
- ARNHEIM, Rudolf (2004). *Art and Visual Perception*, California: University of California
- ARNHEIM, Rudolf (2005). *Toward a Psychology of Art*, California: University of California Press
- ARNHEIM, Rudolf (2007). *Görsel Düşünme*, (Rahmi Ögdül, Çev.) Ankara: Metis
- ARTUN, Ali (2009a). Geometrik Modernlik: Bauhaus Enternasyonalı ve Türkiye’de Sanat, Ali Artun vd. (Ed.), *Bauhaus. Modernleşmenin Tasarımı*, (ss.183-200), İstanbul: İletişim
- ARTUN, Ali (2009b). Türkiye’de Mimarlık, Sanat, tasarım Eğitimi ve Bauhaus. Ali Artun vd. (Ed.), *Bauhaus. Modernleşmenin Tasarımı*, (ss.13-16), İstanbul: İletişim
- ARTUN, Ali (2011). *9/11: Yıkıntı Estetiği*.3 Nisan 2012 tarihinde <https://www.aliartun.com/detail/66> adresinden erişildi
- ARTUN, Ali (2013, 21 Şubat). Sahte Sanat. E-skop dergi. 16 Eylül 2014 tarihinde <http://www.e-skop.com/skopbulten/sahte-sanat/1162> adresinden erişildi
- ARTUN, Ali (Ed.) (2014). Sunuş / Sanat Emeği. *Sanat Emeği, Kültür İşçileri ve Prekarite*, İstanbul: İletişim, 11-22
- ATALAYER, Gülay (2009). Tekstil Sanatları Eğitiminde Bauhaus’unizleri Üzerine. Ali Artun vd. (Ed.), *Bauhaus. Modernleşmenin Tasarımı*, (ss.421-444), İstanbul: İletişim
- BARNARD, Malcolm (2010). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, Ankara: Ütopya

- BAUDRILLARD, Jean (2011). *Sanat Komplosu*, (I.Ergüden vd, Çev.) İstanbul:İletişim
- BENJAMİN, Walter (2011). *Pasajlar*, 8. Baskı, (Ahmet Cemal, Çev.) İstanbul:YKY
- BEITH, Malcolm (2001). Japan's Man of Many Faces: Yasumasa Morimura, Röportaj, *Newsweek International*, August, 2001. 5 Ekim 2009 tarihinde http://findarticles.com/p/articles/mi_hb3335/is_200108/ai_n8055882 adresinden erişildi
- BERNSTEIN, Richard (2007). An Artist's Famous Smile: What Lies Behind It?. *The New York Times Art & Design*, 1 Haziran 2013 tarihinde <http://www.nytimes.com/2007/11/13/arts/design/13smil.html> adresinden erişildi
- BOURRIAUD, Nicolas (2009). *Altermodern*, Londra:Tate
- BOURRIAUD, Nicolas (2005a). *İlişkisel Estetik*, (Saadet Özen,Çev.) İstanbul:
- BOURRIAUD, Nicolas (2005b). *Postprodüksiyon*, (Nermin Saybaşıllı, Çev) İstanbul: Bağlam
- BOURRIAUD, Nicolas (2009). *Radican*, New York: Lukas & Sternberg
- BRYSON, Norman (1995). Morimura: 3 Readings, *Art and Text*, 52, 74-75 , 5 Ocak 2011 tarihinde www.arts.usyd.edu.au/departs/arthistory/documents/MCAABIBFINAL2007.pdf adresinden erişildi
- CHAPUIS, Yvane (2001, Ocak). Rirkrit Tiravanija: the space of unconditional action, *Parachute: Contemporary Art Magazine*, 5 mart 2012 tarihinde http://findarticles.com/p/articles/mi_hb6689/is_200101/ai_n26668332/ adresinden erişildi
- DANTO, Arthur C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*, (Zeynep Demirsu, Çev.), İstanbul: Ayrıntı

- DAVIS, Ben (2011), The Bauhaus in History, *Artnet Magazine*, 19 Mayıs 2013 tarihinde <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/bauhaus1-28-10.asp> adresinden erişildi
- DI PIETRO, Monty (2005). Yasumasa Morimura Tokyo Modern Sanat Müzesinde, *Assembly Language Tokyo Avant Garde Culture*, 6 Ekim 2009 tarihinde www.assemblylanguage.com/reviews/morimura.htm, 2005 adresinden erişildi
- DÖKMEN, Üstün (2004). *Küçük Şeyler*, İstanbul: Sistem
- EMMELHAINZ, Irmgard (2013). Sanat ve Kültürel Dönemeç. Özerk Sanatın Ve Dava Sanatının Sonu mu? Ali Artun vd. (Ed.), *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, (ss.171-188), İstanbul: İletişim,
- FISCHER, Ernst (2003). *Sanatın Gerekliliği*, İstanbul: Payel
- FOSTER, Hal (2004). *Tasarım ve Suç*, (Elçin Gen, Çev.), İstanbul: İletişim
- Francis Bacon. 14 Mayıs 2010 tarihinde http://www.artyfactory.com/art_appreciation/portraits/francis_bacon.htm adresinden erişildi
- GEÇTAN, Engin (1997). *Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar*, İstanbul: Remzi K.E.
- Gerhart Richter. 28 Mayıs 2011 tarihinde <http://www.theartstory.org/artist-richter-gerhard.htm> ve <http://www.gerhard-richter.com/quotes> adresinden erişildi
- Gestalt Psikolojisi. (2013, 18 Ağustos). *Wikipedia, The Free Encyclopedia* içinde. 5 Temmuz 2014 tarihinde http://tr.wikipedia.org/wiki/Gestalt_psikolojisi adresinden erişildi
- HAINLEY, Bruce (1996, Şubat). Where are we going? And what are we doing? Rirkrit Tiravanija's art of living, *ArtForum Magazine*. 6 Ekim 2009 tarihinde http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n6_v34/ai_18163691 adresinden erişildi

- HEWITT, J. P. (1979). *Self and Society: Symbolic Interactionist Social Psychology*, NY:Ally and Bacon Inc.
- HINKLE, S., & BROWN, R. J. (1990). Intergroup Differentiation And Social Identity: Some Links And Lacunae. D. Abrams & M. A. Hogg (Ed.), *Social Identity Theory: Constructive And Critical Advances* (ss. 48–70). New York: Springer-Verlag.
- İNCEOĞLU, Metin (1993). Tutum, Algı, İletişim, Ankara: V Yay.
- KAFKA, Franz (1998). *Dönüşüm*, İlk Basım 1915, (Ahmet Cemal, Çev.), İstanbul: Can
- KANDINSKY, Wassily, MARC, Franz (1974). *Blaue Reiter Almanağı*, NY: Viking
- KUSPIT, Donald (2003). Daughter of Art History: Photographs by Yasumasa Morimura, Katalog Yazısı
- KUSPIT, Donald (2006). *Sanatın Sonu*, (Yasemin Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis
- LANGE, Martha (1988). Session with Gerhard Richter, Former Bauhaus Student. *Design Issues*, 5(1), Massachussets: MIT
- LU, Carol Yinghua (2013). Çağdaş Dönüş: Tek Çağdaş Sevdası, Tek Dünya, Ali Artun vd. (Ed.), *Çağdaş Sanat Nedir*, (ss.127-145), İstanbul: İletişim
- LYNTON, Norbert (1992). *Modern Sanatın Öyküsü*, (Cevat Çapan ve Sadi Öziş, Çev.), İstanbul: Remzi K.E.
- MEDINA, Cuauhtemoc (2013). Çağdaş Sanat: 11 Tez. Ali Artun ve Nursu Öрге (Ed.), *Çağdaş Sanat Nedir?* (ss.7-18), İstanbul: İletişim
- Meslek. (2014,14 Mayıs). *Wikipedia, The Free Encyclopedia* içinde. 10 Ağustos 2014 tarihinde <http://tr.wikipedia.org/wiki/Meslek> adresinden erişildi
- MORAN, Berna (2007). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim

NYSCA (2014, 28 Ekim). *NYSCA* içinde. 11 Temmuz 2014 tarihinde
<https://www.nysca.org/public/home.cfm> adresinden erişildi

ORWELL, George (1997). *1984*, (Celal Üster, Çev.), İstanbul: Can

POPHAM, Peter (2013, 15 Kasım). So what is it about Jeff Koons that has so captured art world's imagination as Balloon Dog sells for record \$58m?, *The Independent*. 25 Kasım 2013 tarihinde <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/so-what-is-it-about-jeff-koons-that-has-so-captured-art-worlds-imagination-as-balloon-dog-sells-for-record-58m-8943284.html> adresinden erişildi

ROELSTRAETE, Dieter (2013). Çağdaş Sanat Ne Değildir?: Jena'dan Bakmak. Ali Artun ve Nursu Öрге (Ed.), *Çağdaş Sanat Nedir?* (ss.71-82), İstanbul: İletişim

RYAN, Bartholomew (2009, 17 Mart). Altermodern: A Conversation with Nicolas Bourriaud, (Röportaj), *Art in America*, 3. 1 Nisan 2011 tarihinde <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/conversations/2009-03-17/altermodern-a-conversation-with-nicolas-bourriaud/> adresinden erişildi

SALTZ, Jerry (1996, Şubat). A short history of Rirkrit Tiravanija - Thai artist who cooks meals as installation art, *Art in America*. 9 Nisan 2011 tarihinde http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n2_v84/ai_18004723 adresinden erişildi

SAEHRENDT,C., KITTL, S.T. (2012). *Bunu Ben de Yaparım*. (Z.A.Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı

SHINER, Larry (2004). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, (İsmail Türkmen, Çev.), İstanbul: Ayrıntı

SOYKAN, Ömer Naci (1997). Sanatın Ne'liği - Sanatçının Kimliği Sorunu. *Felsefe Arşivi*, 30, (ss.107-122), İstanbul :İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Basımevi

STALLABRASS, J. (2009). *Sanat A.Ş.* (E. Soğancılar, Çev.) İstanbul: İletişim

- STEYERL, Hito (2013). Sanatın Politikası. Çağdaş Sanat ve Post-Demokrasiye Geçiş. Ali Artun ve Nursu Öрге (Ed.), *Çağdaş Sanat Nedir?*, (ss. 83-94), İstanbul: İletişim
- ŞİMŞEK, Ali (2014, 5 Mayıs). Ressamlığın Sonu mu?, *Sanatatak*. 8 Mayıs 2014 tarihinde <http://sanatatak.com/view/Ressamligin-Sonu-mu/854> adresinden erişildi
- SPALDING, Julian (2012,27 Mart). Damien Hirsts are the Sub-prime of the Art World, *The Independent*. 28 Mayıs 2013 tarihinde <http://www.independent.co.uk/voices/commentators/julian-spalding-damien-hirsts-are-the-subprime-of-the-art-world-7586386.html> adresinden erişildi
- Sun Tzu. (2014,15 Nisan). *Wikipedia, The Free Encyclopedia* içinde. 10 Ağustos 2014 tarihinde http://tr.wikiquote.org/wiki/Sun_Tzu adresinden erişildi.
- Tasarım. (2006, 26 Eylül). *Türk Dil Kurumu: Güncel Türkçe Sözlük* içinde. 6 Temmuz 2014 tarihinde http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=TASARIM adresinden erişildi
- Temellük Kullanan Sanatçılar. 23 Ekim 2014 tarihinde [http://en.wikipedia.org/wiki/Appropriation_\(art\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Appropriation_(art)) adresinden erişildi
- THOMPSON, Don (2011). *Sanat Mezat; 12 Milyon Dolarlık Köpek Balığı Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi*, (Renan Akman, Çev.), İstanbul: İletişim.
- THORNTON, Sarah (2012). *Sanat Dünyasında Yedi Gün*, (Mine Haydaroğlu, Çev.), İstanbul: YKY
- Walter Gropius, “Bauhaus Manifesto and Program” (1919). 23 Haziran 2014 tarihinde <http://www.thelearninglab.nl/resources/Bauhaus-manifesto.pdf> adresinden erişildi

- YADA, Sait (2009). Tatbiki Güzel Sanatlar Okullarının Doğuş Sebepleri ve Fonksiyonları. Ali Artun vd. (Ed.), *Bauhaus. Modernleşmenin Tasarımı*, (ss. 525-568), İstanbul: İletişim
- Yasumasa Morimura. 21 Ekim 2009 tarihinde <http://www.answers.com/topic/yasumasa-morimura> adresinden erişildi.
- Yue Minjun. (2013, 5 Şubat). 7 Temmuz 2013 tarihinde http://www.artspeakchina.org/mediawiki/Yue_Minjun adresinden erişildi
- YILMAZ, Mehmet (Ed.) (2010). Editörün Önsözü, M.Barnard (Yazar), *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, (ss. 9-11), Ankara: Ütopya
- ZEYTİNOĞLU, Emre (2011). Bauhaus ve Avangard Piyasa. Ali Artun ve Esra Aliçavuşoğlu (Ed.), *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, (ss.505-514), İstanbul: İletişim
- Ekim 2014 tarihinde <http://www.statista.com/statistics/263441/global-smartphone-shipments-forecast/> adresinden erişildi
- Ekim 2014 tarihinde <http://www.statista.com/statistics/269912/worldwide-tablet-shipments-forecast/> adresinden erişildi.