

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**1980 SONRASI PLASTİK SANATLARDA
SANATÇI VE YARATIM SÜRECİ**

Yüksek Lisans Tezi

Emel Erkan

İstanbul - 2011

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**1980 SONRASI PLASTİK SANATLARDA
SANATÇI VE YARATIM SÜRECİ**

Yüksek Lisans Tezi

Emel Erkan

Tez Danışmanı
Doç. Sevil Saygı

İstanbul - 2011



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

Öğrencinin Adı : Emel ERKAN

Anasanat Dalı : RESİM

Tez Adı : "1980 SONRASI PLASTİK SANATLARDA SANATÇI VE
YARATIM SÜRECİ"

30.05.2011 tarihinde yapılan tez sınavında savunulan tez; kapsam, nitelik şekil yönünden başarılı bulunmuş ve **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Jüri Üyeleri	Kurumu	İmza
Doç.Sevil SAYGI (Danışman)	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Doç.Rüçhan ŞAHİNOĞLU	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Yrd.Doç.Nalan DANABAŞ	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Yedek Jüri Üyeleri		
Yrd.Doç.Kemal GÜRBÜZ	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Yrd.Doç.Nurettin BEKTAŞ	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun 13./10.6./2011 tarih ve 8. sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof.Nilüfer ERGİN DOĞRUER



ÖNSÖZ

Tezimin konusuyla da bağlantılı olarak, tezin oluşturulma süreci sırasında yaşadığım en önemli şeylerden biri, daha yapılacak ve söylenecek çok şeyin olmasıydı.

Çalışmam boyunca varlığımı en içten şekilde hissettiğim danışman hocam Sayın Sevil Saygı'ya çok teşekkür ederim. Birlikte aynı yolda ilerlemenin, sevgi ve dayanışmanın en güzel deneyimini yaşadım. Ayrıca manevi desteğiyle yanımda olan hocam Sayın Kemal Gürbüz'e çok teşekkür ederim. Yaşamımdaki yerleriniz çok büyük.

Tezimin son zamanlarında yanımda olan arkadaşım Tuncay Murat Atal'a ve İngilizce çeviri konusundaki yardımlarından dolayı Turan Keskin'e çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖNSÖZ	I
ÖZET	II
SUMMARY	III
GİRİŞ	1
1. GÖRSEL VE DÜŞÜNSEL ANLAMDA YARATIM SÜRECİ	5
2.1980 SONRASINDA SANATÇI VE YARATIM SÜRECİ ÜZERİNDE ETKİSİ OLAN GELİŞMELER	12
2.1. Teknolojik Gelişmeler ve Dijital Kültürün Ortaya Çıkışı	14
2.2. Postmodern Kavramlar: İroni, Yapisöküm, Simülasyon	22
3. 1980 SONRASINDA ORTAYA ÇIKAN YARATIM BİÇİMLERİ	31
3.1. Sosyal Süreçlerin Yaratım Sürecine Etkisi ve Ortaya Çıkan Yaratım Biçimleri	31
3.2. Gerçeklik Algısının Yarattığı Deneyimleme Biçimleri	52
3.3. Dijital İmgelerin Yaratıma Katılması	64
3.4. Sanatın Sunum Mekânlarının ve Sanat Etkinliklerinin Sanatçı ve Yaratım Sürecine Etkileri	78
SONUÇ	86
KAYNAKÇA	88
RESİM LİSTESİ	94

ÖZET

Tez kapsamında ele alınmış olan sanatçı ve yaratım süreci konusu, günümüz sanatını oluşturan belli başlı hareketlerin özünü oluşturduğu için, 1980 ve sonrası ile sınırlandırılmıştır.

Giriş bölümünde modernizm ile sesini duyurmaya başlayan küreselleşme olgusunun önemine değinilmiş ve 1980 öncesi sanat ortamı hakkında kısaca bilgi verilmiştir.

Birinci bölümde sanatçı ve yaratım süreci konusunda genel bir değerlendirme yapılarak, 1980 öncesinde sanatçının geçirdiği değişimler incelenmiştir.

İkinci bölümde, yaşam dinamiği içinde görsel ve düşünsel anlamda ortaya çıkan farklılaşmaların yarattığı etkiler göz önünde bulundurularak, sanatçının kendine zemin olarak hazırladığı bilgilerin oluşumu üzerinde durulmuştur. Sanattaki etkileri tartışılmaz olan teknolojik gelişmelerin olumlu ve olumsuz özellikleri vurgulanmış, düşünce alanındaki gelişmelerin etkileri ile birlikte geçirilen sürecin nasıl ilerlediğine yer verilmiştir.

Üçüncü bölümde ise bir önceki bölümde ele alınan konuların sanatçı ve yaratım süreci üzerindeki etkileri, ortaya çıkan yaratım biçimleri üzerinden değerlendirilmiştir.

Tez boyunca 1980 sonrasında sanatçının yaratım sürecinin ve dolayısıyla yaratıcılığın hangi koşullar altında geliştiği ve şekillendiği incelenerek, günümüzde hangi noktalarda olduğu, örneklerle ifade edilmeye çalışılmıştır.

SUMMARY

Because the artist and creation process subject discussed within the scope of the thesis constitutes the essence of fundamental movements of today art, it is limited with 1980 and afterwards.

In the introduction part, it is touched on the importance of the fact of the globalization which has taken place by the modernism and the environment of pre 1980 period summarized.

In the first chapter, artist's transformations before 1980 are examined by making a general evaluation of the artist and creation process subject.

In the second chapter, occurrence of information that artist arrange as his/her background is emphasized by taking into consideration the differentiations emerged in the sense of visual and intellectual meanings within the dynamics of life. Positive and negative characteristic of technological improvements underlined, and it is allowed for the effects of advancements in the thought area with the progress of process.

Finally in the third chapter, the effects of aforesaid subjects on the artist and creation process evaluated in terms of the emergent creation forms.

Artist's creation process and thereby creativity after 1980 are endeavored to express with examples throughout the thesis by examining the question of under which conditions they developed and formed and at which point they are standing on today.

GİRİŞ

Günümüzde sanatın ve sanatçının tanımını yapmak zordur. Dolayısıyla sanatçının yaratım süreci, içinde bulunulan koşullara göre değişip dönüşebilen bir olgudur.

Tez boyunca 1980 sonrasında sanatçının yaratım sürecinin ve dolayısıyla yaratıcılığın hangi koşullar altında geliştiği ve şekillendiği incelenmektedir.

Öncelikle 1980 sonrası oluşturulan olayların ortaya çıkış sürecine kısaca bakılacak olursa; 20.yy, içinde büyük kırılma noktalarını barındıran önemli bir süreçtir. Modernizm ve postmodernizm gibi iki önemli olaylar dizisine tanıklık etmesi bakımından ise oldukça hareketli bir yüzyıl olduğu kesindir. Olayların gelişimlerine bakıldığında ilk adımların modernizmde atıldığını, sonuçlarının ise daha çok postmodernizme yansıdığı görülür. Örneğin küreselleşme kavramı modernliğin içinden doğar. *“Modernlik yapısal olarak küreselleştiricidir; bu nitelik, modern kurumların en temel karakteristiklerinin bazılarında, özellikle, yerinden çıkarılmışlıkları ve düşünümselliklerini de kapsayacak biçimde açıkça görülür.”*¹ Anthony Giddens, modernliği dört temel kurumsal boyut arasındaki ilişkilerin oluşturduğunu söyler ve bu ilişkilerin küreselleştirici etkileri üzerinde durur. Bu kurumlar şunlardır:

1. *Kapitalizm(Rekabetçi emek ve ürün piyasaları bağlamında sermaye birikimi)*
2. *Endüstriyalizm(Doğanın dönüştürülmesi, “yapay çevre”nin gelişimi)*
3. *Askeri iktidar(Savaşın endüstrileşmesi bağlamında şiddet araçlarının kontrolü)*
4. *Gözetleme(Enformasyonun(bilgi) ve toplumsal denetlemenin kontrolü)*²

¹ Antony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Türkçesi: Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010, s.62

² A.g.k., s.58

Bu kurumsallaşmaların yarattığı etki, teknolojinin gelişimi ve kolayca yayılımı da hesaba katıldığında, oldukça dönüştürücü ve kapsayıcı bir yapıya sahiptir. İncelenecek olan dönem boyunca bu kurumsallaşmaların sonuçlarını, sanatın alanına girişlerini ve dönüştürücü etkilerini görmek mümkündür.

Atölyelerde büyük bir özveri sonucu ortaya çıkan, sanatçısının izini ve yaratılma sürecinin yoğunluğunu hissettiren sanat eseri, 20.yy içinde büyük değişimler geçirmiştir. En büyük değişim ise 1960 sonrasında görülmektedir. 1960'lar bilindiği gibi sanatta teknik ve içerik konusunda birçok çeşitliliği beraberinde getirmiş, değişen ideolojiler ve yaşam koşulları ile birlikte sanatçılar kendilerini ifade etme konusunda akla gelmeyecek yöntemler geliştirmişlerdir. Özellikle, ses, ışık, video gibi teknolojinin gelişimiyle bağlantılı olan elemanların, bedeninin ve gündelik yaşamda kullanılan her türlü malzemenin sanatta kullanımı, sanatçının yaratma eyleminin sınırlarını zorlar. Sanatın özgürleştirilmesi fikri boyutlanarak birçok sanatsal kullanım alanı yaratır. Mekân ve çevre düzenlemelerinin ortaya çıkması sanatçılara farklı açılımlar sağlar. Bu zeminde gelişen yaratım süreci bazen sanatçının iradesi ile şekillenir, bazen izleyicinin yorumuna bırakılır, bazen de yaşamın akışına bırakılarak neler olabileceği gözlemlenir.

Sanatın farklı alanlara yayılması, özellikle tiyatro ile içli dışlı olmasıyla ortaya gösterileşen bir sanat anlayışı çıktı. Sanat eseri ile birebir kurduğu ilişkiden vazgeçip yaratım sürecini izleyiciyle paylaşmak isteyen sanatçılar, bu harekete daha sonra Performans Sanatı adını verdiler. İlk olarak Dadaizm, Fütürizm ve Sürrealizm akımlarının içinde yer alan performans, daha sonra ortaya çıkan yeni sanat akımlarında da yerini alarak günümüzün tercih edilen ifade şekillerinden biri haline geldi. Örneğin Jackson Pollock için önemli olan resim yapıp sunmak değil, resmi yaparken yaşadığı süreci izleyenlerle paylaşmaktı. Chris Burden'in bedenine uyguladığı sayısız işkenceyi izleyenlerle birlikte yaşaması, Yves Klein'in izleyenler karşısında, orkestra eşliğinde çıplak insanları boyayarak yerde serili olan beze izlerini çıkarttırması, sanatın gösterileşmesinin somut örneklerinden bazılarıdır. Sanatçının amacı olup biten değil, yaşanmakta olan bir durumu gözler önüne sererek bunun önemine dikkat çekmektir.

Böyle bir sanatın alınıp satılması imkânsız olacağından sanatçılar bir şekilde amaçlarına ulaşmışlardır.

1960 sonrasının belli başlı hareketleri olarak sayabileceğimiz: Kavramsal Sanat, Fluxus, Yoksul Sanat, Arazi Sanatı, Performans Sanatı ve Feminist Sanat, hemen hemen aynı zamanlarda ortaya çıkmış ve birbirlerinden faydalanarak ilerlemişlerdir. Bu hareketlerin özünde yaratma sürecinin gelip geçiciliği vardır. Çoğu zaman ortada bir sanat eserinin maddi varlığı kalmamıştır. Yalnızca bir eylemin gerçekleşmiş olduğuna dair fotoğraflar ya da görüntüler vardır. Artık sanatçının bireysel çabasıyla emek vererek yarattığı sanat eseri önemsenmemeye başlanmıştır. Bunun yerini sanatsal projeler almış ve o proje neyi gerektiriyorsa o alanda uzmanlaşmış kişilerin yardımı alınarak ortaklaşa bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Christo ve Jean Claude'un 1968–1969 yılı sürecinde Avustralya kıyılarını dev kumaşlarla sarmalamaları büyük bir ekip çalışmasını beraberinde getirmiştir. Gerçekleştirilen projelerin çoğu büyük bütçeler gerektirmiş, çoğu zaman sanatçılar düşündükleri projeleri istedikleri an yapamamışlardır. Bazı projeler için gerekli izinlerin alınması, uygun ortamın sağlanması gibi yaratım sürecini etkileyen unsurlar ortaya çıkmıştır. Christo'nun Berlin'deki resmi bir binayı sarmalaması 1972 yılında plânlanmış olmasına karşın ancak 1995 yılında gerçekleşebilmiştir.

Sanatsal sunum mekânlarının sorgulanmasıyla birlikte sanatçılar kendilerini sermaye haline getiren sanat kurumlarına karşı tavır alarak sanatı farklı mekânlara taşıdılar. Böylece sanatın piyasa sistemi içinde şekillenmesinin önüne geçilebileceğini düşündüler. Robert Smithson'un tonlarca toprağı göl kıyısından içe doğru yığarak gerçekleştirdiği "*Sarmal Dalgakıran*" adlı yapıtı en iyi örneklerden biridir. Sanatçılar yaratım sürecini doğanın ve yaşamın bir parçası haline getirerek sanatı ve sanatçıyı bağımsızlaştıracaklarını düşündüler. Yaşamın bir parçası olma konusunda Joseph Beuys'un toplumsal eylem niteliğindeki çalışmaları yaratma sürecine sosyolojik bir boyut katarken; Joseph Kosuth'un yazıyı malzeme olarak kullandığı kavramsal

çalışmalarında ise yaratma sürecinin düşünselliği vurgulanarak yaratımın maddesizleşmesi amaçlandı.

Bu sanatçılar etkiledikleri dönem içinde savundukları düşünceleri gerçekleştirmiş olsalar da sanatsal anlatım biçimleri, günümüzde sanat piyasasının kendi bünyesine katarak özümsemiği hareketlerin arasına girmiştir. Yeni medya kullanımı adı altında toplanan sanatsal çalışmalar farklı yaratım alanlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ayrıca sanatsal yaratımın ve sunum mekânlarının çeşitlenmesi ortaya yeni pazarlama alanlarının çıkmasına neden olmuştur. Bu alanlar “küratör” adı verilen kişiler tarafından yönetilmektedir. Dolayısıyla sanatçının yaratım süreci bir noktada özgün işleyişinden ödün vermektedir. Bugün birçok sanatçı, bienal, trienal gibi etkinliklerde; bir ya da birden fazla küratör eşliğinde ve sanat destekleyicisinin sağladığı maddi imkânlar sayesinde; seçilen mekânlarda ve belirlenen konu çerçevesinde sanatsal yaratımlarını gerçekleştirmektedirler. Bu durumda sanatçı gerçekten özgür müdür? Yoksa önüne getirilen hazır kavramlarla, etkinliklerle vs. kuşatılarak yönlendirilmeye mi çalışılmaktadır?

Görsel olan ile düşünsel olanın çatışmasının yaratma sürecine ne gibi etkileri olduğu tez boyunca incelenecektir.

1.GÖRSEL VE DÜŞÜNSEL ANLAMDA YARATIM SÜRECİ

Yaratım süreci, sanatçının yapıtını oluşturmayı düşündüğü andan itibaren başlar, edinmiş olduğu bilgi birikimine ve yaşam koşullarına göre şekillenir. Sanatçı olmak, kendine özgü bir söyleme sahip olmak demekse, yaratım sürecinin birçok anlama karşılık gelmesi beklenebilir.

Görsellik ve düşünsellik yaratımın ayrılmaz iki parçasıdır. Bu parçaları birleştiren olgular ise yaratıcılık ve dış etkenlerin belirleyicilikleridir. Görsel anlamda yaratım süreci, sanatçının tüm somut uğraşlarını, düşünsel anlamda ise zihinsel oluşum evrelerini içerir. Sanatçı yapıtını oluşturmadan önce düşünsel bir tasarlama sürecinden geçer. Öncelikle çevresini algılayışı sırasında vereceği tepkileri kendi içinde yorumlayarak belli bir düşünce sistemi geliştirir. Bu sistem son aşama olarak görselliğin ortaya çıkmasını sağlar. Yaratıcılık bu süreçte belirleyici bir konuma sahiptir.

Yaratıcılık, sanatçıyı tanımlayan ve konumlandıran bir anlam içermektedir. Bu anlam, zamanla koşullar değiştikçe kendine yeni alanlar bularak evrilir. Örneğin, ruhsal bozukluk anlamına gelen nevrozun yaratıcılığın bir parçası olduğu yıllarca tartışma konusu olmuş, Van Gogh ise bu durumun en çarpıcı örneği olarak gösterilmiştir.

Nevroz durumlarında görülen yaratım şekli, dolaysız ve bağımsız olmakla özdeşleştirilir. Örneğin sanatı belli bir düşünce ve sistem tarafından şekillendirilmemiş haliyle kabullenmek isteyen, 1948 yılında yarattığı “*Art Brut (Ham Sanat)*” anlayışının da temsilcisi olan Fransız Ressam Jean Dubuffet, yaratma hakkındaki düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir: “*Sanatsal üretime toplumsal açıdan övgüye değer bir öznitelik atfetmek, sanatı onurlandırılması gereken bir toplumsal işlev haline getirmek, sanatın anlamını vahim derecede çarpıtır, zira sanatsal üretim özülle ve ödünsüzce bireysel bir*

işlevdir ve dolayısıyla her türlü toplumsal işleyle uzlaşmaz karşıtlık halindedir. Olsa olsa toplum karşıtı ya da –en azından- topluma kayıtsız bir işlev olabilir.”³

Dubuffet bunları ifade ederken devletin sanatçı üzerindeki yaptırımcı tavrına dikkat çekmek istemiştir. Kültürün de gerçekliğini kaybettiğini ve sanatçıların kurgulanmış sahte bir kültür anlayışı üzerinden söz söylemeye çalıştıklarını, dolayısıyla sanatçının ve sanatın niteliğini kaybetmeye başladığını savunan sanatçı, en doğru yaratım biçimlerinin: *“Toplumla her türlü ilişkisini kesmiş olanlar, toplumsal uzlaşmaya hayır diyenler, toplumla olan sorunları nedeniyle akıl hastanesine kapatılanlar, sıra dışı insanlar ve anarşistler”⁴* tarafından gerçekleştirildiğini öne sürer.

Günümüze doğru gelindikçe ise nevroz halinde iken ortaya çıkan yaratıcılığın öneminin etkisini yitirmeye başladığını görüyoruz *“Yaratıcılık ve özgünlüğün, kültürlerine uymayan kişilerde bütünleştiği apaçık. Ama bu, zorunlu olarak, yaratıcılığın nevrozun ürünü olduğu anlamına gelmez. Yaratıcılığın nevrozla bütünleşmesi karşımıza bir ikilem çıkarır –yani sanatçıların nevrozunu psikanalizle tedavi edersek artık yaratmayacaklar mı? Diğerleri gibi bu çatallanmanın kökü de indirgeyici kuramlarda.- Daha ileri gidersek, yüceltme (sublimation) ile ima edildiği gibi, etki ya da dürtünün aktarılıp(transfer) yer değiştirmesi yoluyla yaratıyorsak, ya da yaratıcılığımız telafi ile kastedildiği gibi, sadece bir başka şeyi başarmaya çabalamanın yan ürünü ise, tam da yaratıcı edimimizin değeri bir sahte-değer olmaz mı? Yeteneğin hastalık, yaratıcılığın da nevroz olduğunu sokuşturmaya çalışan bu savlara karşı gerçekten güçlü bir tavır almalıyız.”⁵* Rollo May’in de açıklamaya çalıştığı gibi yaratıcılığın nevrozun bir sonucu olması anlayışı kısıtlayıcı bir bakış açısidir. Ancak yine de nevrozu bir tarafa koyarsak, düşünsel anlamda Ham Sanat’ın söylemeye

³ Jean Dubuffet, **Boğucu Kültür**, Türkçesi: İsmet Birkan, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2010, s.9

⁴ Emmanuel de Warasquiel, **İsyankar Yüzyıl Yirminci Yüzyılın Başkaldırı Sözlüğü**, Türkçesi: İsmail Yerguz, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2004, s.52

⁵ Rollo May, **Yaratma Cesareti**, Türkçesi: Alper Oysal, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2008, s.63

çalıştığı, –biraz sert olsa da- baskı unsurlarından bağımsız olarak var olmaya çalışan ifade şekilleri göz ardı edilemez. Sanatın toplumdaki bağımsız olarak var olması pek düşünülemez. Ancak, sanatçıların bağımsızlaşma ve kendilerini yalıtma çabalarını düşünecek olursak, en azından yapıcı bir sonuca ulaşılabilir.

Kaynağını, Sigmund Freud'un psikanaliz kuramından alan ve yaratımın bilinçaltından beslenerek ortaya çıktığını savunan Gerçeküstücüler ise, sanatsal yaratım sırasında rüyaların yol göstericiliğine inanmışlar, rüyalar sayesinde kişinin bilinçaltında yatan düşüncelerin ortaya çıktığını ve yaratılan sanat eserinin daha gerçekçi ve samimi olduğunu savunmuşlardır. Ayrıca yaratım sırasında alkol ve uyuşturucu gibi çeşitli uyarıcılardan faydalanarak tamamıyla aklın boyunduruğundan kurtulmaya çalışmışlardır.

Bilinçaltı ile ortaya çıkarılan bastırılmış gerçeklikler, sanatsal yaratımın sınırlarının zorlanmasına kaynaklık eder. Gerçeküstücülüğün ortaya çıktığı dönemin algılama biçimleri göz önünde bulundurulursa, sanatçıların cesur tavırları dikkat çekicidir. Sanatın amacı algılarla oynayarak farklı görme biçimleri yaratmaksa, bu sanatçıların dönemin algılama biçimlerine göre epeyce ileri gittikleri görülmektedir. Günümüzde ise teknoloji sayesinde çözümlenmeyecek bir şey kalmamış gibidir. Belki de gerçeküstücülerin yapmak istediğini teknoloji, özellikle de dijital teknoloji gereğince yapmıştır. Dolayısıyla elektronik aletlerin sunduğu çözüm önerileri ve sınır tanımayan yapıları kendilerine olan güveni her geçen gün daha da arttırmaktadır. Teknoloji sanatçıların önüne böylesine geniş bir yaratım alanı sunar.

Yaratıcılık, bünyesinde özneliği, algılama ve sezgi gücünü barındırır. Rollo May'e göre: "*Yaratıcı edimde dikkatimizi çeken ilk şey bir karşılaşma olmasıdır.*"⁶ Örnek vermek gerekirse: 19. yy'ın izlenimci, klasik yağlı boya resim yapan sanatçısıyla günümüzün çağdaş sanatçısı aynı yaratım sürecinden geçmezler. Buldukları dönemin

⁶ A.g.k., s.65

yarattığı deneyim ve hislenme aynı değildir. Yaratıcılığın ilk şartı olan karşılaşma yaşanan şartlar doğrultusunda yaratıcılığa yön verir. Önceleri sanatçının karşılaşma ve bu karşılaşmanın yansımaları olarak tek başvuru kaynağı, renklerdir. Mutluysa sıcak renkleri kullanır, öfkeliyse soğuk renkleri ve sert fırça vuruşlarını tercih eder. Bunların yetmediği noktada ise yapıtına yansıttığı dış gerçekliğin biçimini bozar. Bu durum soyut resmi ortaya çıkararak sanatçıyı içinde yaşadığı dönemle hesaplaşır hale gelmesini sağlar. Çünkü yaşadığı gerçekliğe karşı gelerek kendi gerçekliğini yaratmaya çalışmıştır. Sanatçı çevresini yorumlarken alışık olunan biçimlerin dışına çıkarak ne olduğunu ilk anda çözemeyeceğimiz bir takım biçimler yaratmaya çalışır. Bu değişim kendiliğinden ortaya çıkmamıştır. Bir takım tetikleyici unsurların, örneğin savaş gibi yıkıcı bir unsurun etkisi altında kalmış olan sanatçı, haliyle yaşadığı gerçekliği sorgulayacaktır. Bu kırılma noktasının sanayi devrimi ile birleşerek günümüze kadar geldiğini düşünürsek, sanatçının nasıl bir hesaplaşma içinde olduğu ve gerçeklik hakkındaki sorgulamalarının yoğunluğu daha iyi anlaşılabilir.

Özellik olgusuna gelince, sanatçının yapıtına kazandırdığı bireysel duruş önemlidir. Sanatsal yaratımların bireysel mi, yoksa toplumsal mı olması gerektiği yıllarca tartışılmıştır. Rönesans öncesinde sanat, kilisenin denetimindeydi, sanatçının öznel ifade biçimi bastırılmaya çalışılmakta ve yalnızca dini inancı yücelten hikâyeleri ele alarak bunları görselleştiren resimler yapılmaktaydı. Rönesans düşüncesi ile birlikte ortaya çıkan insan merkezli anlayış, sanatçının bir özne olarak önemine dikkat çekti. 19.yy'ın sonunda "Sanayi Devrimi" nin ortaya çıkmasıyla birlikte ise sanatçı ideolojik olarak farklı koşullarda olmasına karşın, Rönesans öncesi dönemin denetleyici anlayışına tekrar dönüş yaşadı. Bu sefer denetimi yapan din değil, teknoloji oldu. Teknolojilerin kullanımında devletlerin politikaları büyük rol oynadı. Günümüzde de hala devletin belli güçleri elinde bulundurarak toplumu yönlendirip denetimi altına alması yabancı olduğu bir durum değildir. Bu durum birçok sanatçı ve sanat akımı tarafından eleştirildi.

Sanatçı yaratımda bulunurken sezgi gücüne, yani ön görme yetisine ihtiyacı vardır. Sanatçıya yaratıcı sıfatını kazandırmakta önemli bir role sahip olan bu güç, sanatsal yaratımda yoğunlaşma arttıkça değer kazanır. *“Yaratma süreci, soyut bir kavram olarak algılanmamalıdır. Kiminin ‘sanatta geçen kırk yıl’ı, kiminin ‘sanatla geçen üç gün’üne denk düşebilir. Önemli olan, o sürecin yoğunluğudur. Bu yoğunluk, algısal gelişimin, bilinçsel gelişimle devamını ve birlikteliğini, bu da sezgisel yeteneğin katkısını kaçınılmaz kılar.”*⁷ Marcel Duchamp’ın yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde, sanatın kopma noktasına geldiğini sezerek alternatif sanat biçimlerini ortaya çıkarması, Andy Warhol’un ellili yıllarda parayı sanatın yerine koyması ve ondan daha değerli hiçbir şeyin olmadığını söylemesi, yetmişli yıllarda öne çıkan Minimalist sanatçıların günümüzün mimari biçimlerini ön görmeleri gibi...

Sanatçı ve yaratıcılık olgusu zamanla şekil değiştirerek farklı kimliklerle yeniden var olmaktadır. İnsanoğlu dünya hakkındaki bilinmeyenlerini ortaya çıkardıkça, kim bilir daha ne çeşit yaratım şekilleri görülecektir. Günümüzün en merak uyandıran icatlarından olan bilgisayar teknolojisi sayesinde yüzyılın son çeyreğinde görülen gelişmeler dikkat çekicidir. Bu gelişmeler ile birlikte dünya tüketimci bir görünüme sahip oldu. Artık merak edilenlere eskisinden daha kolay ve hızlı bir şekilde ulaşabilmek mümkün. Bütün kavramlar zaman zaman derinliklerini kaybedebiliyor. Böylesine bir tüketimcilik karşısında sanatçı, ya yeni anlamlar yaratarak ya da olanı yüzümüze olduğu gibi vurarak kendini ifade ediyor.

Birçok düşünür ve sanatçının da belirttiği gibi yaratım sürecini net bir şekilde betimleyebilmek mümkün değil gibi görünüyor. Çünkü sanatçının yaratım süreci şekillenirken mutlaka zamanının ruhundan beslenmektedir. Hiçbir zaman koşullar aynı olmayacaktır.

⁷ Sıtkı M. Erinç, **Sanat Psikolojisi’ne Giriş**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2004, s.117

Her sanatçının yaratımda bulunmasının amacı öncelikle, kendini keşfedip ortaya çıkarmaktır. Sanatçı psikolojisi gereği bunu yaşmalıdır yoksa yeni yaratımlar için kendinde yeterli gücü bulamaz. *“Ruh ve bedenden oluşan sanatçı, doğaldır ki önce kendi ruhunu ve kendi bedenini, kendince noktasını koyacağı, bir tamamlama süreci içerisine sokmak durumundadır. Öyle bir şeydir ki bu; ben ruhumu ve bedenimi sanatla ilgili öyle bir yıkmalıyım, öyle bir beslemeliyim ki, ancak buna nokta koyup bitirdikten sonra ben, insanlığa faydalı olabilecek bir takım yaratıcı yapıtlar ortaya koyabilirim diyebilmelidir, yaratıcı sanatçı.”*⁸

Birçok sanatçının sanatsal yaratımlarının altında kişisel sorunsallarının yattığı görülmektedir. Her insan dünyaya yabancı bir halde gelir ve hayatı boyunca öğrendiklerinin ışığında bu yabancılaşmayı aşmaya çalışır. Sanatçı olan bireyde ise bu yabancılaşmadan kurtulma durumu daha farklı ortaya çıkar. Sanatçının çevresini algılama ve yorumlama şekli diğer insanlardan farklıdır. Öncelikle düşünsel süreç ve etrafın gözlemlenmesi tamamlanmalıdır ki, sanatçı kendine bir çıkış yolu bulup, ortaya görsel bulgular çıkarabilsin. Sanatçı bu şekilde çevresine ulaşmaktadır.

Günümüz sanatçısıyla eski dönem sanatçısı arasında belirginleşmiş olan bir ayırımdan söz edilebilir. Artık sanatçı eskiden olduğu gibi zor koşullar altında “yaşamını sürdürmeye çalışarak” yaratımda bulunmamaktadır, en azından bu bir koşul değildir. Günümüz sanat eleştirmenlerinden Arthur C. Danto’nun 1980 sonrasını analiz ettiği şu sözlerinde sanatçının edindiği konuma dair önemli ip uçları bulunabilir: *“Sanatçıların paradigma niteliğindeki sanatçı yaşam öykülerinin gerektirdiği tanınmamışlık, yoksulluk ve çile dönemlerinden geçmesinin artık hiç de gerekmediği, bunun yerine California Sanat Enstitüsü ve Yale gibi sanat okullarından yeni mezun olmuş sanatçıların anında tanınma ve maddi mutluluk beklediği, gitgide kazançlı hale gelen bir sanat dünyası tablosu karşısında, benim iddiam Vahiy Kitabı’nın dünyanın içkin sonuna dair esinlediği aciliyet içeren tahminler kadar gerçeklikten kopmuş*

⁸ Tuğba Gürkök, **Sanat ve Yaratıcı Sanat, Özkan Eroğlu ile Görüşme**, İstanbul, Nelli Sanat Evi Yayınları, 2006, s.130

görünüyordu."⁹ Danto'nun belirttiği gibi sanatın giderek kazançlı bir iş haline gelmesi ve gerekli üne kavuşmak için olgun bir sanatçı olmanın beklenmemesi gibi durumlar karşısında sanat yaratımının ticari bir uğraş haline gelip gelmediği sorgulanmaktadır.

Günümüz koşullarında sanatçı ve yaratıcılık olgusu hangi anlamlar üzerinden değerlendirilebilir? Yaratım sürecinin bugün aldığı şekilleri anlamak için 1980 sonrasında ortaya çıkan sanatsal ve toplumsal olayları birlikte değerlendirmek gerekir. 1980'leri tezin başlangıç noktası olarak alma sebebim, sanat tarihi boyunca görülen birçok kırılma noktası gibi 80'lerin de kırılma noktası anlamı taşımasıdır. Özellikle teknolojik alanlarda meydana gelen gelişmeler incelendiğinde, bu durum daha net bir şekilde görülebilir. Bir "Sanayi Devrimi" sanatta ve sanatçının psikolojisinde nasıl bir kırılma noktası yarattıysa, 1980 sonrası da öyledir. Bu döneme damgasını vuran ise "Dijital Devrim"dir.

⁹ Arthur C. Danto, **Sanatın Sonundan Sonra**, Türkçesi: Zeynep Demirsü, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010, s.44

2. 1980 SONRASINDA SANATÇI VE YARATIM SÜRECİ ÜZERİNDE ETKİSİ OLAN GELİŞMELER

İnsanların yaşamlarını sürdürmek ve aralarındaki iletişimi sağlamak amacıyla geliştirdikleri makineler ve aletlerin teknolojik yeniliklere ayak uydurma çabaları 1980 sonrasında “Dijitalleşme” dediğimiz kültürü ortaya çıkarır. Bununla bağlantılı olarak tüketimin boyutlanarak artması yaşam koşullarının değişmesine sebep olur.

Yaşanılan ortamın, değişimlerle birlikte insanlara neler getirebileceği üzerine yapılan tahminlerden en çok üzerinde durulan konu küreselleşmedir. Giriş bölümünde değinildiği gibi yaşamı küreselleştiren olgular: Kapitalizm, endüstrileşme, medya ve askeri güçler, olumsuz bir şekilde yapılanmaya devam ettikçe, yaşanılan ortam giderek huzursuz ve güvensiz olmaya devam edecek gibi görünüyor.

Küreselleşme ilk ortaya çıktığı zamanlarda, olumlu sonuçlarının yanında olumsuz sonuçlarının da olabileceği tahmin edilememişti. Bilgiye geniş bir alanda ve aynı zaman diliminde ulaşma fikri ilgi çekicidir, hele postmodern dönemin vardığı son noktayı düşünürsek, durumun ne kadar ciddi boyutlara ulaştığı anlaşılabilir. Fakat bilgi yayılımının hız kavramını da yanına alarak kontrolsüz bir şekilde ilerlemesi çoğu zaman bunalımla sonuçlanmış bir insan yaşamına işaret eder.

Küreselleşmenin en önemli yayılmacı mekanizmalarından olan, kapitalizm ve endüstrileşmenin ortaya çıkardığı teknoloji ise, zamanla kullanım amacı bakımından çeşitlilik göstererek yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelir. *“Böyle bir ortamda artık kimse neyi niçin yaptığını bilmiyor, merak etmiyor, düşünmüyor. Önünden geçip giden hayat bandı başkaları tarafından doldurulup insanların önüne konuyor. İnsanlarda önlerinden geçen bu banttaki, kodlara göre seviniyor, üzülüyor, alkışlıyor, yuhalıyor,*

seviliyor, nefret ediyor, umutlanıyor ya da kara yaslara bürünüyor.”¹⁰ Her geçen an birer farkındalık unsuru olarak algılandığında, bilginin gelişimiyle bağlantılı olarak yeniliklere ayak uydurmak kolaylaşıyor. Çünkü dönemin en çok vurgulanan yanı olaylara olabildiğince hızlı bir şekilde uyum sağlamaktır. İnsanlar hızın unutturucu etkisini görmezden gelerek, felce uğramış bir şekilde yaşamaya çalışıyorlar.

1980 sonrası sanatsal yaratım biçimleri, daha çok süreç odaklıdır. Sanat yapıtının ne zaman biteceğine dair kararların yapıyla ilişkiye geçen seyircinin elinde olması gibi yenilikler, yaratım sürecinin türeyen kavramlarla ve yeni yaşam biçimleriyle kurduğu ilişkilerin bir sonucudur.

İzleyicinin sanat yapıtı üzerindeki etkisinin önemsendiği bu tür çalışmalarda, Marcel Duchamp’tan bu yana sorgulanmakta olan sanat yapıtının ne anlama geldiği ve sanatçının hangi konumlarda durması gerektiği, daha doğrusu sanat yapma sürecinin bağlı olduğu unsurların değişken olabileceği sorunsalının tekrar tekrar masaya yatırıldığı görülmektedir. “*Duchamp, bir zihin çalışması olarak imal edilmiş nesnelere kullandığında(şişe kurutucusu, pisuar, kar küreği), sanatçının el becerisi yerine nesneye yönelen bakışa vurgu yaparak ‘yaratıcı süreç’ sorunsalını dönüştürdü. Seçme ediminin, tıpkı yaratmak, resim çizmek ya da heykel yapmak kadar sanatsal süreci kurmada yeterli olduğunu ileri sürdü: Bir nesneye yeni bir fikir getirmek zaten bir üretimdir. Duchamp böylece yaratma teriminin, tanımını tamamlar: Yaratmak bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmaktır, onu bir öyküde bir karakter olarak ele almaktır.”¹¹* Duchamp’ın sorunsallaştırdığı seçme edimi ile birlikte yaratım süreci yeni bir dönüşümün içine girer. Bu dönüşümün boyutları ise tahmin edilenden de etkili olmuştur.

¹⁰ Prof. Dr. Nurdoğan Rigel, Doç. Dr. Gül Batuş, Yrd. Doç. Dr. Güleda Yücedoğan, Barış Çoban, **Kadife Karanlık 21.YY İletişim Çağımı Aydınlatan Kuramcılar**, İstanbul. Su Yayınevi, 2005, s.136

¹¹ Nicolas Bourriaud, **Postprodüksiyon**, Türkçesi: Nermin Saybaşı, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2004, s.41

2.1. Teknolojik Gelişmeler ve Dijital Kültürün Ortaya Çıkışı

“Teknolojiler yalnızca insanların kullandığı icatlar değildir, insanları yeniden icat eden araçlardır”

Marshall McLuhan

1980 sonrasında yukarıda sözü edilen sanatsal yaratım biçimlerinin özelliklerine gelmeden önce, Postmodernizmin ardında duran gerçekleri kavramak ve çözümlmek adına teknolojik gelişmelere bir göz atmakta fayda vardır.

Teknolojinin, alanlar üzerindeki değiştirici hatta yok edici etkisini düşünürsek, örneğin: *“Marshall McLuhan insanın düşüncesinin ve organlarının bir uzantısı olarak yeni buluşlar yaptığını söylemektedir. Mesela toprak kazmak için icat edilen kürek insanın elinin ve ayağının uzantısıdır. Mikroskop ve teleskop da insanın gözünün uzantısıdır. Otomobil de insanın ayağının uzantısıdır. İnsanlar otomobilleri sayesinde gidecekleri yere daha az efor sarf ederek ve daha hızlı giderler. Ama aynı zamanda yeni bir teknoloji hali hazırdaki teknolojileri ya tamamen ortadan kaldırır ya da geliştirir. Mesela ateşli silahın bulunmasıyla okçuluk yeteneği ortadan kalkmıştır. Silahlar sayesinde okçuluk eskimiştir. Otomobilin icat edilmesi de yürüme kültürünü ortadan kaldırmış ve bunun sonucunda kentler ve ülkeler otomobile uygun olarak gelişme göstermişlerdir. Telefon sesin uzantısıdır. Ancak telefon insanların mektup yazma alışkanlıklarını yok etmiştir.”¹²*

“Araç mesajdır” sloganıyla dikkat çeken Marshall McLuhan’ın yaptığı saptamalardan yola çıkılırsa, 1980 sonrasında öne çıkan teknolojik araçları olan bilgisayar, internet, televizyon, cep telefonu, dijital fotoğraf ve video kameralar, projeksiyon makineleri, tıpta kullanılan dijital görüntüleme araçları, uydular ve

¹² Prof. Dr. Nurdoğan Rigel, Doç. Dr. Gül Batuş, Yrd. Doç. Dr. Güleda Yücedoğan, Barış Çoban, a.g.k., s.19

elektronik ev aletleri, hangi organlarımızın uzantıları olacaktır ve neyin yerini almışlardır? Bilgisayar neredeyse tüm organlarımızın işlevini yerine getirir. Göze, kulağa hatta son zamanlarda sanal da olsa dokunma duyusuna bile hitap etmeye başladı. Sosyal ilişkilerimizi internet aracılığıyla düzenleyebiliyoruz. Ekranın göz ile olan ilişkisinin yanına fiziksel temasın da katıldığı söylenebilir. Dokunmatik ekranlarla başlayan fiziksel temas alanındaki ilerleme tüm hızıyla devam ediyor.

McLuhan'a göre ortaya çıkan yeni teknoloji, eskisinin işlerliğini yok eder ya da kullanılma amacını dönüşüme uğratar. Bilgisayarın ilk kullanılma amacı askeri haberleşmeyi sağlamaktı. Fakat daha sonra kitleler arası iletişimin bir parçası olarak sanal bir dünya yarattı ve bu sanallığın sunduğu olanakları kullanarak sosyal çevreyi dönüştürdü. Görme ve algılama noktası ekran üzerinde yoğunlaşmaya başladı.

Televizyon ekranıyla başlayan ekran ilişkileri, bilgisayarın ortaya çıkmasıyla kendine kalıcı bir yer edindi. Televizyon ilk kez toplumla bulunduğu zaman, duygusal anlamda bir gerçeklik yanılsaması yaratmıştı. Çünkü seyirci izlediği görüntülerin gerçekliğini sorgulama yetisine henüz sahip olmadığı için önüne gelen her görüntüyü olduğu gibi kabul ediyordu. Zaman içinde seyirci izlediği görüntünün yaşadığı çevreden bağımsız bir gerçeklik olduğunu anladı ve ekranın işlevlerini keşfederek bunu kullanmaya başladı. Var olmanın başka bir şekliydi ekran. Bunun üzerine çeşitli var olma şekilleri ortaya çıktı. Fakat en köktenci var olma alanı kuşkusuz bilgisayar ekranıdır, çünkü geliştirilen yazılımlar sayesinde ekran, kayıt edileni yansıtan konumundan, değiştirip dönüştüren konumuna geçiş yaptı.

Bilgisayarın sunduğu mekânla, yaşadığımız mekân arasında var olma nedeni açısından belirgin bir fark vardır. Yaşadığımız mekâna kendi irademizle gelmemişizdir. İçinde bulunulan koşullar belki istediğimiz gibi değildir ve çoğu zaman çevremize istediğimiz müdahaleyi yapamayız. Oysaki bilgisayarın sunduğu sanal mekân, şekillendirilebilir olması açısından, hayal dünyasının sınırsızlıklarıyla dolu bir alanı ifade eder. Çoğu zaman neyin gerçek neyin sanal olduğu karıştırılabilir. *“Sanal alanın*

çekici olmasının nedeni aslında uzak, dokunulmaz ve kurgusal bir yer olmasıdır. Arzularımızın ve düşlerimizin içinde daha rahat edeceği alternatif bir dünya olarak görülmektedir. Sınırlılıkları ve kusurlarıyla şu anda ve burada olan gerçekliğin yerini aşabilme potansiyelinden söz edilmektedir. [...] Modern hayal gücünün ihtiyacını karşılamak için bir yerdeki gerçek alanlar tükendiği zaman yeni yerler ve yeni sınırlar bulmak gerekir. Şimdi yeni sınır siber-uzaya, sanal yaşam alanına açılmaktadır.[...] Bu saf alanda, gerçek dünyanın çatışmaları, düşmanlıkları alt edilebilir. Bu boş alanda artık kendi başına buyruk gerçekliğin hüsranlılığına yer yoktur.”¹³ Sanal alan, bir yandan yaratıcı fikirlerin kaynağı olarak görülürken, bir yandan da yol açabileceği olumlu ve olumsuz değişimler konusunda hala düşündürülen tarafları vardır.

Sanal alanın gerçeklik ile olan ilişkisine örnek olarak internet üzerinden oynanan etkileşimli oyunlar verilebilir. 2003 yılında Linden Lab adlı bir Amerikan şirketi tarafından kurulan “*Second Life*” oyunu, takipçilerine ikinci bir yaşam alanı sunar. Oyuna katılan her kişiye ait bir sanal görünüm ve oluşturabileceği bir yaşam alanı sağlayan bu oyunun Türkiye için hazırlanan internet sayfasında belirtilen tanımlamalarından bazıları: “*Second Life*’da yapabileceğiniz sadece hayal gücünüz ile sınırlıdır! Diğer kullanıcılarla neredeyse sınırsız yöntemler ile etkileşim kurabilirsiniz; alışveriş yapabilir, flört edebilir, evlenip, boşanabilir, ev ya da arsa satın alabilir, giysi, aksesuar ya da mimari tasarım yapabilir, hatta bunları pazarlayarak gerçek hayatta para bile kazanabilirsiniz.”¹⁴ Bunların yanında oyunun gerçek yaşam üzerinde olumlu etkileri olduğu da iddia edilmiştir. “*Second Life*’ın en önemli özelliği, insanlar arasında sosyalleşmeyi kolaylaştırıyor olmasıdır. ARCI adlı bir İngiliz sivil toplum örgütü, Portekiz ‘de cinsel tacize uğrayan çocuklara, hayata uyum sağlamaları için *Second Life* oynatıyor. Başka bir proje ise 9 felçli hasta tarafından yürütülüyor. Bu 9 kişi, tek bir karakter edinmiş ve bakıcıları aracılığıyla ikinci hayatlarını yaşıyorlar. Amerika’daki bakım merkezi Mattaban ise Otistik ve Asperger sendromu olan hastaları için *Second Life*’da Brigadoon adlı bir ada satın almış. Hastalar bu adada birbirleriyle

¹³ Kevin Robins, **İmaj**, Türkçesi: Nurçay Türkoğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999, s.37-38-39

¹⁴ Second Life Türkiye Tanıtım Yazısı, <http://www.slturkiye.com/second-life-nedir/#nedir>, 2011

sorunlarını paylaşıp, gerçek dünyada yapamadıkları aktiviteleri yapıyorlar."¹⁵ Sitede belirtilenlere göre dünyaca ünlü markalar da bu oyunda yer almaya çalışıyorlar. Adidas, Nike gibi firmalar oyun için ürettikleri modelleri satışa çıkarıyorlar ve kendilerine ek bir bütçe yaratabiliyorlar. Mc Luhan ve Baudrillard gibi pek çok düşünürün ön gördüğü insanın makinenin bir uzantısı olması durumu artık gerçekleşmiş gibi görünüyor. Günümüzdeki insan, dijital teknolojinin bir uzantısıdır. Öyle ki teknoloji içimize işledikçe giderek görünmez oldu ve fark ettirmeden bir parçamız haline geldi.

*"Video, etkileşimli ekran, multimedya, internet, sanal gerçeklik: Karşılıklı etkileşim bizi her yandan tehdit ediyor. Her yerde mesafeler birbirine karışıyor, her yerde mesafe ortadan kaldırılıyor: Cinsiyetler arasında, zıt kutuplar arasında, sahneyle salon arasında, eylemin başkahramanları arasında, özneye nesne arasında, gerçekte gerçeğin sureti arasında bir mesafe yok artık."*¹⁶ Baudrillard'a göre ortaya çıkan ekran ilişkileri sosyal yapı içindeki elemanları birbirine yaklaştırıyor ve birbirlerinin rollerini üstlenmelerine sebep oluyordu. Simülasyon evreni diye tanımladığı çağımızın tek gerçekliği, yansıyan görüntü üzerinde odaklanmaktaydı ve bu görüntü çoğu zaman değişkenliğiyle öne çıktığı için pek bir inandırıcılığı yoktu.

Baudrillard, anlamın ve görüntünün birbirine karışması olarak çözümlendiği gündelik yaşamın, sanatın bir parçası haline gelmesi durumunu da pek ciddiye almıyordu. *"Sanat, içinde yaşadığımız dünyayı oldukça abartılı bir şekilde sergileyen bir illüzyon, onu deforme eden bir aynadan başka bir şey değildir. Duyarsızlığa mahkûm bir dünyadaysa sanat da, düşünce gibi bu duyarsızlığa duyarsızlık eklemekten başka bir şey yapamaz. Sorun bu duyarsızlığın sona erdirilmesi ya da farklılığın yeniden yaratılması değildir. Çünkü artık eskiden var olan o sanata özgü büyüleyici illüzyonların üretildiği mekânlar yoktur."*¹⁷ Tüketimin etkilerinden yola çıkan Baudrillard'ın söylemek istediği şey aslında elektronikleşmiş bir dünyanın kapalı bir

¹⁵Second Life Türkiye Tanıtım Yazısı, <http://www.slturkiye.com/second-life-nedir/#nedir>, 2011

¹⁶ Jean Baudrillard, **Tam Ekran**, Türkçesi: Bahadır Gülmez, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s.129

¹⁷ Oğuz Adamır, **Fikir Mimarları Dizisi-22 Baudrillard**, İstanbul, Say Yayınları, 2010, s.204

şekilde gerçekleştirdiği iletişim ağından kopabilmenin artık mümkün olmadığıdır. Her ne kadar Marshall McLuhan'ın ortaya attığı “*Global Köy*” tezinde elektronik iletişim ağlarının insanları tekrar birleştirdiği öne sürülse de, ortaya çıkan iletişim şeklinin ekran ilişkilerinden, dolayısıyla fiziksel bir temasla değil de sanal gerçekliğin sunduğu temasla sürdürüldüğü bir gerçektir. Buna göre, insanlar internet aracılığıyla birbirlerine bağlanıp yabancılaşmaktan ve yalnızlaşmaktan kurtulmuş gibi görünseler de, pasiflikten kurtulamamışlardır.

İletişim teknolojilerinin ve bununla birlikte gelişen medya kültürünün baskıcı ve yönlendirici etkisi artık yadsınamaz. İletişim teknolojilerinin kullanımının küreselleşmeye olan katkısı sonucunda bilgi toplumu, tüketim toplumu gibi kavramlar ortaya çıktı. Günümüz insanının en büyük sorunlarından biri haline gelen düşünselliğin belli bir noktada tıkanması, yabancılaşma ve iletişimsizlik gibi olgular ise iletişim teknolojisinin en önemli kanallarından biri olan medyanın etkileri ile açıklanabilir. Çünkü medya, iletişim, reklâmcılık, halkla ilişkiler gibi toplum üzerinde büyük etkisi olan alanları da içine alan geniş bir kurumdur. Reklâmcılığın mantığı anlık ve etkileyici görüntülerin en kısa yoldan sunulması ve etrafta bulunan her şeyin arzulanmaya hazır hale getirilerek hayal gücünün devre dışı bırakılmasıdır. “*Günümüz toplumlarında bireyler medyanın yoğun saldırısına maruz kalmaktadırlar. Gözlerimizi çevirdiğimiz her yerde onlarla karşılaşıyoruz. Artık günlük hayatımızı tamamen belirleyenler onlardır. Ne yiyeceğimizi, ne giyeceğimizi, ne yapacağımızı ve en önemlisi ne düşüneceğimizi farkına bile varmadan onların arzuları çerçevesinde belirliyoruz. Duygularımızı ve düşüncelerimizi ele geçiriyor, bizi ürettikleri tek tip kalıplarla ruhsuzlaştırıyorlar.*”¹⁸

¹⁸ Prof. Dr. Nurdoğan Rigel, Doç. Dr. Gül Batuş, Yrd. Doç. Dr. Güleda Yücedoğan, Barış Çoban, a.g.k, s.185

Sınırsız iletişim aracı ve yöntemi içinde olunmasına karşın, iletişimin doğal koşullarından kopması sonucunda insanlar yalnızlaşmaya ve yabancılaşmaya maruz kalmışlardır. Teknolojinin sunduğu sınırsız olanaklara rağmen insan bir süre sonra kendini sınırlanmış ve bir hücreye hapsolmuş hissine kapılabilir. Çünkü gereğinden fazla imge ve bilgi bombardımanına tutulan insan, bir süre sonra bu yığın içinde hareket edemez hale gelir. Bu durumda eğlence sektörü insanın ilgisini dağıtmak için hazırda bekler. *“Kamusal yaşam açısından bakıldığında, sözlü kültürün katılımcı insanların, yazı ve özellikle matbaayla birlikte, kitapların sessiz ama yol gösterici dünyasında yalnız bireylere dönüştüklerini, günümüzün çok medyalı iletişim anlayışınca, yarattığı sanal ve yapay ortamda ikinci bir sözlülük çağını başlattığını söyleyebilmek mümkündür. Artık okumak değil görmek, anlamak değil bakmak önemlidir. Sınıf, yaş, eğitim düzeyi ayırt etmeksizin, herkes her şeyi, aynı zamanda görmekte ve duymakta, bu da enformasyon kalitesinin düşerek, bilgilendirmekten çok, eğlendirmeye yönelik bir nitelik kazanmasına yol açmaktadır.”*¹⁹ Eğlence sektörü düşünmeyi sınırlayan ve yaptırımı bol bir alandır. İstmeden de olsa bu boş alanın içine hapsolmek mümkündür.

Bilgi ve imge bombardımanı yüzünden düşünsel fonksiyonların felce uğraması olarak tanımlanabilen bu durumdan kurtulmanın yollarını insan çoğu zaman geçmişe dönmekte arar. Çünkü geçmişi düşündüğü anda edindiği bilgilerin özüne doğru bir yolculuk yapma fırsatına sahip olacağı için kendini rahat ve güvende hisseder. Geçmişte tanımlanmış ve deneyimlenmiş bilgiler vardır, şimdiki zamanın henüz ne gibi etkiler bırakacağı bilinemez ve doğal olarak insan kendini tam anlamıyla güvende hissedemez. Sanatçıların geçmişin bilgisi üzerinden söz söylemeye çalışmalarının altında yatan sebeplerden biri de budur. *“Şimdiki zamanda olan odur ki, artık değişim öyle bir hızla gerçekleşmektedir ki, dikiz aynası işe yaramamaktadır. Jet hızıyla giderken dikiz aynaları işe yaramazlar. Kişi gelecekle başa çıkmanın bir yolunu bulmak zorundadır. İnsanoğlu bundan böyle, bilinmeyen karşısında duyduğu korku yüzünden yeni olan*

¹⁹ A.g.k., s.275

şeyleri eskisi gibi bir şeylere dönüştürmek için bu kadar çok enerji harcayamaz ve sanatçının yaptığını yapmalıdır. Şimdiki zamana bir görev anlayışıyla yaklaşmalı; tartışılması gereken bir çevre olarak çözümlene ve başa çıkma alışkanlığı geliştirmeli ki, gelecek çok daha net bir biçimde görülebilsin.”²⁰

Bilimin insanı ve yaşamı çözümlene çabaları, teknolojik gelişmelerle birleştikçe bilinmezlikler karşısında mesafeler giderek azaldı. Modernizmle birlikte ortaya çıkan yapısalcı hareket, insanı parçalara ayırarak çözümlenmeye çalışır. Bu çözümlenici yaklaşımı sanatla ilişkilendiren Baudrillard ise özellikle soyut sanatın yapıları çözümlenici anlayışının sanat nesnesini yok ettiğini ve bununla kalmayıp sanatçıyı da yok ettiğini söyler. *“Soyutlamanın da tıpkı bilim gibi aynı yönde ilerlediği görülmektedir. Bu, modern sanatın başına gelen en önemli olaydır. Ortaya çıktığı sıralarda ister ekspresyonist, isterse geometrik olarak adlandırılınsın tamamıyla özgün bir akımdır. Günümüzde resim tarihinin çok önemli bir bölümünü oluşturmaya devam etmektedir; başka bir deyişle bu aşamada yeniden canlandırma süreci yapısal açıdan paramparça edilmiş, nesne ortadan kaybolmuş, özne ise yok olmakla var olmak arasındaki sınır çizgisi üzerinde gidip gelmiştir.”²¹* Bilimin, teknolojinin ve sanatın aynı yöntemi izlemelerine şaşırılmamak gerekir. Çünkü hepsinin ortak bir çalışma alanı var o da insan.

İnsanlık tarih boyunca geliştiği kadar, bu gelişmelerin içinden doğan tehdit unsurlarını da beraberinde getirmiştir. Teknoloji yararlı olabildiği kadar tehdit edici özellikleriyle de ilerlemeye devam ediyor. En başta ruh sağlığını tehlikeye atmak ve bulunduğu çevrenin yok olması gibi tehlikeler içindedir. Elektronik aletlerden özellikle de televizyon, bilgisayar, cep telefonu gibi sıklıkla kullanılan aletlerden yayılan radyasyonun sağlığa zarar verici etkileri, küresel ısınma gibi önlenmesi güç hale gelen çevre felaketleri yaşanan ortamı giderek huzursuz bir hale getirir.

²⁰ A.g.k., s.24

²¹ Oğuz Adanır, a.g.k., s.206

Bunun yanı sıra Antony Giddens'in de belirttiği gibi "*Savaşın endüstrileşmesi, önce bütünsel savaş döneminin ve arkasından da nükleer çağın yolunu açarak savaşın karakterini kökten değiştirir.*"²² Nükleer silahların gelişmesi sonucu 1945 yılında Japonya'nın Hiroşima kentine atılan atom bombasıyla başlayan radyasyon tehdidi, 1986 yılında Ukrayna'nın Çernobil kentindeki nükleer enerji üretmeye yarayan reaktörde yaşanan kaza sonucu radyasyonun atmosfere yayılması ile devam ederek insanlığı tehdit edici bir yaşama sürüklemiştir. Son yirmi yılda görülen kanser artışları, genetiği bozulmuş bir şekilde doğan çocuklar bunun kanıtıdır. Güvensizlik ortamında yaşamaya çalışan insanları bu sefer de güvensizliğin kökeninin tam olarak ne olduğu konusunda yeni sorunlar beklemektedir. Güç ilişkileri arasında kurulan bağların simülatif yapıda olması nedeniyle görünenin ardında ne olduğu gibi tartışmalar geçerliliğini korumaya devam ediyor.

Tüm bu değişimler karşısında sanatçının söz söylemeye başladığı noktada teknolojinin devreye girmesi kaçınılmaz olur. Teknolojik dil ilk başta anlaşılması zor bir dildir. Dönemin bilgi yüklemesine maruz kalmış insanını ortaya çıkarabilmek adına bu karmaşık dili çözmek gerekir. Medya sisteminin yoğun bilgi akışının altından kalkarak, bilgiyi doğru kullanan bir toplum yaratabilme düşüncesi birçok sanatçının ve düşünürün dikkat çektiği noktalar arasındadır.

²² Antony Giddens, a.g.k., s.58

2.2. Postmodern Kavramlar: İroni, Yapısöküm, Simülasyon

Postmodernizm boyunca “gerçeklik” en çok tartışılan konulardan biri olmuştur. Sanatçıları gerçekliği sorgulamaya iten yöntemler: İroni, yapısöküm ve simülasyon adı altında toplanabilir. İronik bakış açısıyla işe başlayan sanatçı, gerçekliği yapısöküme uğrattırırken, simülatif biçimde gizlenmiş olan anlamları ortaya çıkarmaya çalışır.

Batı düşünce dünyası postmodern döneme gelene kadar, gerçekliğe ulaşma yolu olarak ikili karşıtlıkların (diyalektik) -iyi-kötü, doğru-yanlış, güzel-çirkin, kadın-erkek gibi...- oluşturduğu anlamlar üzerinden şekilleniyordu. Bu karşıtlıklardan biri olumlu diğeri ise olumsuz özellikleri içinde barındırıyordu. Bu karşıtlıklar arasındaki rekabet ise, insanın yaşamını anlamlandırmasında yararlandığı önemli bir kaynaktı. Olaylar determinist (determinizm-nedenselcilik) bir tavırla, yani ortaya çıkış nedenlerine göre birbirine bağlanan kesin kurallar ve değişmez gerçeklerle tanımlanır, hakikate yani saf gerçekliğe ulaşma çabası olarak tek yöntemin bu olduğu düşünülürdü.

1970’lerde ortaya çıkan ve o yıllardan bu yana günümüz sanatı üzerindeki etkileri hissedilen postmodernizm ise, düzen karşıtı yapısıyla farklı düşünmenin yollarını bulmaya çalışır. Kesin kurallardan olabildiğince uzaklaşarak rastlantısal bir çizgide ilerler. Bu özellikleriyle, yine aynı yıllarda düşünce alanında varlığını hissettiren postyapısalcılık hareketi ile kurduğu ilişkiler üzerinden değerlendirilebilir. Postyapısalcılık, temelinde dil yapısı üzerine geliştirilen yöntemler bütünüdür. Her şeyin bir kökeninin olduğu ve bu kökene ulaşma çabası üzerine geliştirilen düşünme yöntemleri giderek güvenilirliğini kaybetmeye başlar. Anlamların kaygan zeminlerde kurulu olduğuna dikkat çekilerek yapısökümcü tavırlar geliştirilir. “*Yapısöküm kavramı, günümüzde özellikle Fransa ile Amerika’daki post-görüngübilimci ve post-yapısalcı diye bilinen öncü düşünsel hareketlerin sıkça kullandıkları bir kavram olmuştur.*”²³

²³ Madan Sarup, **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, Türkçesi: Abdülbaki Güçlü, Ankara, Bilim Sanat Yayınları, 2004, s.51

Fransız Postyapısalcı düşünür Jacques Derrida ile anılan yapısöküm, yalnızca dil oyunlarıyla sınırlı kalmamış, Postmodernizmin de içine sindirdiği sanatsal bir tavır haline gelmiştir. Yapısökümcü tavra göre oluşturulan bir metin, okuyucu ile etkileşime geçerek yazarın metin üzerinde kurduğu iktidarı kırmaya çalışır. Ortaya tek bir bakış açısı yerine birçok bakış açısının oluşturduğu farklı anlamlar çıkar. Böylelikle anlam bütünlüğü bozulmuş olur. Diyalektik düşüncenin yarattığı olumlu-olumsuz kavram çiftleri arasındaki karşıtlıkların birbirleri ile savaşımının yerini ise, bu karşıtlıkların iç içe geçmeleri ve birbirlerini temsil etmeleri alır. Örneğin kadın-erkek diyalektiğine dayanarak, erkeğin gölgesinde kalan kadının her alanda kendi varlığını ispat etmeye çalışması, daha doğrusu alışlagelmiş özne tanımlamalarının genellikle erkek birey üzerinden yapılıyor olması kadının eksik yorumlanmasına sebep olur. Fransız Feminist düşünür Helena Cixous birçok erkek düşünürü karşılık olarak kavramların dışıl anlamına dikkat çekerek bu konuya yeterince önem verilmediğini söyler. Cixous, *“Kültür/doğa, kafa/ kalp, biçim/madde, konuşma/yazma gibi birtakım karşıtlıkları ortaya getirerek, bu karşıtlıkları “erkek” ile “kadın” arasındaki karşıtlıkla ilişkilendirir. Karşıtlıklarda yer alan terimlerden birinin daima diğerine göre daha üstün tutulduğunu belirtir. Bununla beraber daima karşıtlıktaki terimlerden birinin bastırılmasına dayanan her kavram çifti, aralarındaki şiddetli çatışmaya bağlı olarak birbirine ayrılmazcasına kenetlenmiştir.”*²⁴ Baskı altına alınan ve olumsuz olarak görülen kavram kendini var edemeyeceği için ortaya çıkan ilişki eksiktir. Öne çıkan kavram, aslında var olma gücünü arka planda bırakılan kavram sayesinde kazanır. Kadının varlığı olmasaydı erkeğin de varoluşu bir anlam ifade etmeyecekti... Böylece Helene Cixous’un da belirttiği gibi, olumlu-olumsuz kavram çiftleri her ne kadar birbirlerini bastırmaya çalışmış gibi görünseler de, karşıt görünüşleriyle aslında birbirlerini var ederler.

²⁴ A.g.k., s.159-160

Plastik sanatlarda ortaya çıkan Feminizm hareketi de, hemen hemen aynı özellikleri taşır. Özellikle 1980 sonrası Feminist kadın sanatçıların çalışmalarında görülen tavır, plastik sanatlarda ortaya çıkan kimlik, kültür, sosyal konum gibi kavramların yalnızca kadın kimliğiyle sınırlı kalmayıp daha geniş bir alanda eleştirilmesinin yolunu açmıştır.

Estetik tartışmalarında da aynı gelişmelerden söz edilebilir. Olumsuzlanan kavramların göz ardı edilen tarafları değerlendirme sürecine alınarak yeniden konumlandırılır. Örneğin sanatta estetiğe karşılık estetik olmayanın yüceltilmesi, seçkin anlayışın yerini içinde her şeyin eritildiği rahat bir anlayışın alması gibi durumların ortaya çıkması ile karşı estetikçi tutum sanat üzerindeki belirleyiciliğini kabul ettirmeye başlar.

Yapısöküm, Batılı filozofların sıkça kullandığı “eğretileme”(metafor) denilen yöntemin devamı olarak da görülebilir. *“Derrida’nın sürekli şükranla andığı “öncüler” Nietzsche, Freud ve Heidegger’dir. Bu düşünürlerin hepsi de “söküme alma yönteminin gereğini duyumsamış kişilerdi. Heidegger, her zaman “varlığı” söküme alır, Freud “ruhu”, Nietzsche ise “bilgiyi.”*²⁵ Eğretileme mantığına göre bir sözcüğün yerine, anlamına karşılık gelen başka bir çağrışımlı sözcük kullanılabilir. Postyapısalcıların “başka şekilde düşünebilmek” amacını gerçekleştirebilmek adına üzerinde önemle durdukları bir konudur eğretileme.

Yapısöküm gücünü ironiden alır. İroni, edebiyat, sinema, tiyatro ve plastik sanatlar gibi birçok sanatsal alanda yer edinmiş olan bir kavramdır. Kökleri Sokrates ve Platon’a kadar gider. Soren Kierkegaard, Friedrich Hegel, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard ve daha birçok düşünürle birlikte farklı biçimlerde yorumlanan ironik anlatımlar, kullanıldığı alan üzerinde baskıcı ve dönüştürücü bir etki yaratır. İronik bakış açısına göre kalıplaşmış düşünceler,

²⁵ A.g.k., s.70

kavramlar, inançlar, olaylar her yönüyle masaya yatırılıp tekrar anlamlandırılabilir. Düşünceyi algılama doğrudan değil, hafif mizah duygusuyla karışık bilmecemsi bir şekilde gerçekleşir.

*“İronist zamanını yanlış kabilenin içinde doğup doğmadığı, kendisine yanlış dil oyunları öğretilip öğretilmediği olanağı üzerinde düşünmeye harcar. İronist kendisine bir dil vererek bir insana dönüştüren toplumsallaşmanın ona yanlış dil vermiş ve böylece onu hatalı türden bir insana dönüştürmüş olabileceği ihtimalinden endişe duyar.”*²⁶ Sanatçının yaşadığı çağ ne olursa olsun farkındalıklarını iyi bilmesi gerektiğini belirten bu cümlelerden de anlaşılacağı gibi çağının bir adım önünde olma durumu, sanatçıyı yeni yollar bulma konusunda teşvik edebilir.

Postmodern kavramlarla sorgulamalarda bulunan sanatçılar, var olan durumlar hakkında yeni yorumlar üretmek farklı yapıları ortaya çıkarmaya çalışırlar. Sanatçılar belli başlı anlatım biçimlerini kullanmak yerine azınlığa ait bir dili kullanmayı tercih ederler. Örneğin plastik sanatlarda, sanatçı yaşamına ait parçaların galerilerde ya da sokaklarda sergilenmesi, belirli bir estetik kodun dışında algılanması beklenen durumlardır. Yağlı boya resim yapan bir sanatçı, tekniğin olanakları ile yağlı boya yapan diğer sanatçılarla ortak bir zeminde buluşabiliyorken, günümüz sanatçısı seçerek ve kendini çoğaltarak belli bir yapıya ait olmamayı tercih eder.

Postmodern dönem parçalanmayı önemsemediği için, birçok sanatçının ve düşünürün bütünlük konusuna sıcak bakmadığı görülür. Postyapısalcı düşünür Jean François Lyotard’a göre parçalanma birçok şeyde olduğu gibi sanatta da karşımıza çıkmaktadır. *“Lyotard, parçalandığını düşündüğü modern sanatın insanı özgürleştirici bir değeri olduğuna inanır. Parçalama ve bozma, usdışı sürecini görülür kılmak amacıyla girilen çabalardır. Bu bakımdan gerçek sanat uyuşumunu bozmak anlamına gelir, ama bu hemen peşi sıra şu soruyu da gündeme getirir: Sanat hep daha önceki*

²⁶ Richard Rorty, **Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma**, Türkçesi: Mehmet Küçük-Alev Türker, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995, s.116

öngörülerin bozucusu olarak varolabilir mi?"²⁷ Madan Sarup'un Lyotard'ın görüşlerinden faydalanarak açıklamaya çalıştığı gibi, yapıları parçalama işlemi modernizmin doğasında da vardır. Böylelikle yeniliğe ulaşmaya çalışılır. Ancak modernizm bu parçalamanın sonucunda yeni bir bütüne ulaşmayı umar. Postmodernizm ise tam tersine bütünlük karşıtıdır. Birbirine geçmiş süreçler, anlamlar, öznelere önemsenilen durumlardır. Kendinden öncekini modernizmde olduğu gibi olumsuzlayarak aşmaya çalışmaz, tam tersine kendi bünyesine katarak aşmaya çalışır.

Postmodern sanatçı mevcut olanların birbirleri ile olan ilişkileri üzerinden hareket eder. Buna göre "parodi" ve "pastiş" sanatçıların benimsediği bir yöntem haline gelir. Parodi geçmişten aldığı biçimi üzerine yeni eklemeler katarak yeniden yorumlar. Pastiş ise olduğu gibi alır. Bu konuyla ilgili Baudrillard şu yorumu yapar: "*Sanat dünyası garip bir görünüm sunuyor. Sanatta ve esinde bir tıkanma var gibi. Birkaç yüzyıl boyunca göz kamaştırıcı biçimde gelişmiş olan şeyler sanki kendi görüntü ve zenginlikleri karşısında taş kesilip aniden donup kalmışlar. Çağdaş sanatın tüm sarsıntılı devriminin ardında bir tür durgunluk, artık kendini aşamayan ve giderek daha fazla tekrarlayarak, kendi üstüne kapanan bir şey var. Bir yanda güncel sanat biçimlerinde bir tıkanma ve diğer yanda hızla çoğalma, vahşi bir abartı, geçmiş biçimler üzerine sayısız çeşitleme (ölmüş olanın kendi içinde hareketli yaşamı) var.*"²⁸

Pastiş yöntemiyle taklit edilen bir sanat yapıtı, geçmişteki sunuluş biçiminin dışında farklı konumlarda bulunabilir. Mekânlar arasındaki, hatta fiziksel ve sanal mekânlar arasındaki geçişlilikten faydalanan sanatçı için pastiş, çoğu zaman yalnızca kopyalamak anlamına gelmez. Örneğin fiziksel bir mekânda insan bedeni kullanılarak gerçekleştirilmiş bir performans örneği, sanal mekâna taşınarak yeniden yorumlanabilir. Bu durumda basit bir taklit etme deneyiminden öte sanatçı ve sanat yapıtının bir nesne olarak algılanarak tüketilmesi söz konusudur.

²⁷ Madan Sarup, a.g.k., s.146

²⁸ Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme**, Türkçesi: Işık Ergüden, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004, s.21-22

Sanatçıların niçin var olan yapılardan yola çıktıkları ve bunları tüketmeye çalıştıkları sorunu Duchamp'a kadar götürülebilir. Paha biçilmez sanat nesnesi mi? yoksa günlük hayatın nesnesi mi? sorularını sordurtmakla işe başlayan Duchamp, doğrudan sosyal yaşama sorduğu sorularla harekete geçerek tepki çekmeye çalışmış, basit bir tüketim nesnesine anıtsal nitelikler yükleyerek onu yüceltmmişti. Bir anlamda sosyal çevrede pek dikkat çekmeyen olguların bile öne çıkmaya başlamasıyla sanatçılar bilgilenme adına daha fazla çaba sarf etmek zorunda kaldılar. Nesnelere anlamları ve kullanım amaçları konusunda birçok düşünürün desteğini alarak farklı bakış açıları geliştirmeye çalıştılar. Görmeye alışık olduğumuz imgelerin tekrar yorumlanmasına dayanarak oluşturulan çalışmalarda özellikle fotoğraf, gerçekliği yansıtan bir konumda olması nedeniyle çok sık kullanılan bir malzeme haline geldi. Yeni gerçeklikler yaratmak, izleyicinin kafasını karıştırmak ve yeni sorular sordurtmak için fotoğrafın inandırıcılığı bir oyun haline getirilerek dikkat çekilmeye çalışıldı. Fotoğrafi takip eden ses, görüntü, ışık gibi teknolojik elemanlar da bu inandırma eyleminin bir parçası haline geldiler. Bu sürecin paralelinde geçmişteki sanat çalışmalarının alıntılanarak yorumlanması gündeme geldi. Buraya kadar yalnızca nesnelere üzerinden yeniden yorumlamalar söz konusudur. Fakat sanatçılar, taklit ederek kendine mal etme yöntemine bir de şu açıdan yaklaşmışlardır: Taklit edilen sanat nesnesi olduğu kadar sanatçının bireysel yaratımıdır.

Sanatta bu türden düşünsel gelişmelerin farkında olan medya bu durumu kendine mal etmeye çalışır ve reklâmcılığı ironik bir sanatsal dil olarak sunmaya başlar. Sanatın bu şekilde bir araç olarak kullanılması, sanat-medya yakınlaşması adı altında daha birçok birleşmeye tanıklık eder. Özellikle medyanın ilgisini yoğunlaştırdığı popüler kültür öğeleri sanatın içine sızmaya başladıkça yeni bir eleştiri ve üretim alanı oluşmaya başlayacaktır.

Farkındalıkların artmasına bağlı olarak gerçekliğin sağlam bir zeminde temellenemiyor oluşu, ortaya gerçeklik benzeri görüntüler çıkarır. Jean Baudrillard'ın

simülasyon kuramının ana sorunsalı olan gerçeklik görüntüleri, toplumsal yaşama birçok yolla genellikle de medya aracılığıyla aktarılır. Aktarma aracı olarak kullanılan televizyon ise, ekrana sahip olması nedeniyle önemlidir. Çünkü ekranda yansıtılan görüntü iletilmek istenen mesajın inandırıcılığını güçlendirir. Böylece ortaya gerçeğin arkasına gizlenmiş birçok anlam çıkar. Devlet politikaları, medya ve halkla ilişkiler, din, tarih gibi ideolojik güçler ve sanat... Kısacası toplumsal yaşamda insanı ilgilendiren her türlü konu bu durumun içinde olabilir. Değişim halindeki dünya düzeni yeni kurallarını benimsetmek konusunda o kadar gizli ilerler ki, değişimin ne zaman başlayıp bittiği konusunda fikir yürütmek imkânsızlaşmaya başlar. Baudrillard özellikle bu noktaya dikkat çekerek, birçok şeyin kendi doğasından koparılmış olduğunu, bu nedenle gerçeği yansıtmalarının pek mümkün olamayacağını söyler. *“Gerçeklik ilkesinin egemen olduğu bir dünyada gerçek, düşsel adlı bir “bahaneye” sahiptir. Simülasyon ilkesinin belirlediği günümüz dünyasındaysa gerçek, modelin kopyasından başka bir şey olamamaktadır. Paradoksal bir şekilde gerçek bizim için hakiki bir ütopyaya dönüşmüştür oysa bu ütopyanın gerçekleşme olasılığı sıfırdır çünkü bu ütopya yitirdiğimiz gerçeği bir daha ancak rüyamızda görebileceğimizi söyleyen türden bir şeydir.”*²⁹

Fransız düşünür Gilles Deleuze’ün yorumuna göre ise simülasyon, varoluşun ilk anından beri vardır ve değişimini sürdürerek yeni anlamlar üretmeye devam etmektedir. Yerleşmiş bir bilgi haline gelen gerçek ve sanal arasındaki kesin ayrımı reddederek sanalın daha doğrusu imgeselin mutlak varlığına işaret eder. *“Simülasyonu önceleyen edimsel bir dünyaya sahip olduğumuzu düşünme eğilimindeyizdir, ama Deleuze’e göre “kökensel bir simülasyon süreci vardır. Varlıklar veya şeyler kopyalama, taklit etme, görüntüleme ve simülasyon süreçlerinden ortaya çıkarlar. Her türlü benzersiz sanat yapıtı veya her insan bireyi bir simülasyondur: genler farklılaşarak kopyalar ve*

²⁹ Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Türkçesi: Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2008, s.168

tekrarlarken, sanat yapıtları dünya olarak değil ama dünyayı hem edimsel hem sanal olan imgeler aracılığıyla dönüştürerek tekil olurlar.”³⁰

Etrafımızda bulunan her şey birbirine bağlı ilişkiler bütünüdür. Etkileşimde olmak ve yeni anlamlar yaratmak birey için, farkında olsun ya da olmasın kaçınılmazdır. Bu durum sanat ile doğrudan ilişkiye geçen bir süreci beraberinde getirir. Deleuze'ün belirttiğine göre, eğer simülatif bir düzen içinde yaşıyorsak, bu düzeni var eden parçaların oluşum süreci önemlidir. Özellikle 1980 sonrasında iyiden iyiye yoğunlaşan bir tavır olarak ele alınan, sanatın oluşum süreci ve günümüzdeki durumunun etkilerine bakıldığında, süreç odaklı ve etkileşime açık çalışmaların dikkat çekmesi belki de bu şekilde açıklanabilir. Yani olan bitene tamamlanmamış bir durum gözüyle bakma anlayışı sanatta ve yaşamın diğer alanlarında benimsenen en temel unsurlardan biri olabilir.

Postmodern kavramların, yani ironi, yapısöküm ve simülasyonun içinde barındırdığı anlamları ve düşünme biçimlerini sıralamak gerekirse:

- Yeniden tanımlama ve yapılandırma
- Sanatın büyük anlatılarla (tarih ve din gibi) kurduğu ilişkilerin yeniden düzenlenmesi
- Sembolik ve alegorik anlatım biçimleri
- Anıtsallık
- Şüphecilik
- Eleştirelilik
- Düşündürücülük
- Oyunsallık
- Eş zamanlılık
- Katılımcılık

³⁰ Claire Colebrook, **Gilles Deleuze**, Türkçesi:Cem Soydemir, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2009, s.138

- oğulculuk ve seçmecilik
- Yaratıcının arka plana geçmesi
- Yaratıcının kendi hoşnutsuzlukları üzerine düşünmesi ve bunu eserine yansıması
- Sabit kalamama istenci
- Öznenin oğul yapılı kimliği olarak özetlenebilir.

3. 1980 SONRASINDA ORTAYA ÇIKAN YARATIM BİÇİMLERİ

Çağın gerektirdiği gibi artık toplumsal alanlar içindeki bilgilerin birbiri içine geçmiş olması ya da birbirlerinin rollerini üstleniyor olması beklenen bir durumdur.

Buna göre 1980 sonrası alanların birbirine geçmesi olarak tanımlamak mümkündür. Postmodernizm etkisi altında, geçmiş ve geleceği aynı anda içinde barındırmayı deneyen bir sanat anlayışının yarattığı durumlar hala tartışılırken, 1980 sonrası belli kategoriler altında toplamanın yarattığı zorluğu tahmin etmek zor olmasa gerek.

Sanatçıyı anlama konusunda da bazen benzer zorluklarla karşılaşmak olasıdır. 1980 sonrası sanatçı profilini ancak kendine zemin olarak hazırladığı bilgi birikimi kavranabilirse anlaşılabilir. Malzeme konusunda fotoğraftan tutun, video ve çeşitli doğal ve endüstriyel malzemeye kadar geniş bir seçeneğe sahip olan, geçmişle yeniden hesaplaşmaya girişen, yeni teknolojilerin günlük hayatla olan etkileşimlerini göz ardı edemeyen ve çağın diline kulak vermeye çalışan sanatçıların yaşadıkları süreci değerlendirmeye almak, aynı anda farklı okumalara açık olmayı gerektiriyor.

3.1. Sosyal Süreçlerin Yaratım Sürecine Etkisi ve Ortaya Çıkan Yaratım Biçimleri

Toplumsal yaşam, sosyal değişim ve dönüşüm süreçlerine bağlı olarak şekillenir. Sanat ve toplum birbirinden ayrılamayacağına göre sanatın toplumsal değişimler karşısında gösterdiği tepkiler aynı zamanda kendi dönüşüm sürecinin de bir göstergesidir. 1980 sonrasında gerek teknolojinin gelişimi, gerekse düşünce alanındaki sorgulamalar, belli bir kırılma noktasına geldiğini ispatlar niteliktedir.

Sanat tarihi, popüler kültür öğeleri, küresel sorunlar gibi konular üzerinden hareket eden sanatçıların çalışmalarının çoğu ironiktir ve kavramsal sanatta olduğu gibi düşündürmeye yönelik çok anlamlı bir yapıya sahiptir.

1980’li yılların başlarında ilk göze çarpan hareket yeniden resim yapan sanatçıların ortaya çıkmasıdır. Resimsel arayışlar, Postmodernizmin etkilerine karşın bir geri dönüş yaşayarak ve eskisine oranla daha farklı düşünsel temellere oturtularak var olur.

Resme geri dönüş yaşayan sanatçıların çoğu anlatımcı bir ifade ile duygularını dışa vurarak hareket ettiler. *“Yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih... gibi bir dizi ‘geri dönüş’, hem modernist sanatın, hem kavramsal eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine yol açmıştır.”*³¹ Bir anlamda nostaljik bir geri dönüş yaşayan resim sanatı, o yıllarda sanat piyasasının özlemine duyduğu zengin dışavurumcu ifadelerle dolu ve kolay pazarlanabilen çalışmalar ortaya çıkarmış oldu. Sanatçıyı piyasanın bir parçası yapmaya çalışan sanat yatırımcıları, eskiye oranla farklı bir taktikle hareket ettiler. Genç sanatçıları öne çıkarma konusunda daha titiz davranarak, sanatta farklı bir tüketim alanı oluşturdular. Büyük paraların kazanıldığı 1980’ler bu bakımdan sanatın altın yılları olarak görülür.

Ortaya çıkan resimsel ifadeler: Yeni Dışavurumculuk ve devamında gelişen anlayışlardır. Grafiti Sanatı da resimsel yönüyle postmodernist anlayışın özelliklerini taşır. Ancak resimselliğinden ziyade sosyal çevreyi dönüştürmeye yönelik bir hareket olduğundan, toplumsal dönüşüm süreçleriyle olan ilişkileri bakımından değerlendirilmesi daha doğru olur. Bu gibi resimsel arayışların yeniden canlanmasıyla oluşan yeni piyasa sistemi, ileride sanatçıların sanat yatırımcıları ya da küratörler tarafından adeta yönetilmesine sebep olacağından, yaratım sürecini etkilemesi bakımından önemlidir.

³¹ Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008, s.263

Yeni dışavurumculuk, kavramsal sanatın yarattığı yalınlığa karşılık gelen bir tepki hareketi olarak tanımlanır. Resmin geri dönüşünün bir zaferi olarak görülse de bu geri dönüşü, yapı sökümüne uğratılmış bir geri dönüş olarak algılamak daha doğru olur. Geri gelen resim anlayışı eskiden olduğu gibi çerçevenin içinde kalarak sabit bir sanatçı profilini öne sürmek yerine, olabildiğince farklı üslupları bünyesine alabiliyordu. Biçimleri birbirine kolajlayarak, yeni bir yapı oluşturmaya çalışan sanatçılar, geçmişten aldıkları imgeleri yeni popüler imgelerle birleştirerek bir çeşit postmodern resim örneği sunarlar. Bu durum bölgeden bölgeye farklılık gösterse de genelde sanatçıların tavrı aynıdır. Örneğin Alman yeni dışavurumcuları ve Amerikan yeni dışavurumcuları arasında bir takım istisnalara karşın ifade bakımından belirgin farklar vardır. Almanyalı sanatçılar kendi tarihleri ve benlikleri üzerinde öykülemeci bir tavırla ifadelerini tuvale aktarırlarken, Amerikalı sanatçılardaki öykülemeci tavır, daha çok popüler imgeler üzerinde yoğunlaşmıştır.

Almanyalı Georg Baselitz ve Anselm Kiefer gibi sanatçılar yukarıda örneği verilen durumun en önemli temsilcilerindedir. Kendi tarihleri ve özellikle kendileri ile olan hesaplaşmalarını resimlerine yansıtırlarken kullandıkları resimsel dil postmodernidir. Tersten resmedilmiş tuvaleriyle Baselitz, algılama biçimleriyle oynar. Resimleri bilinen dışavurumcu eğilimi ile pek şaşırtıcı olmamasına karşın resimlerin sunuluş bağlamındaki farklılık dikkat çekici ve düşündürmeye yöneliktir.



Resim 1 Georg Baselitz, *Dresden'de Akşam Yemeği* (*Diner in Dresden*), 1983, Tuval üzerine yağlı boya

Amerikan yeni dışavurumculardan David Salle ve Eric Fischl gibi sanatçılarda gündelik yaşama ait sıradan görüntülerin tuvale aktarılması söz konusudur. Eric Fischl, özellikle kendi çektiği ya da bulduğu basit anlık görüntülerin fotoğraflarını resmeder. Fotoğrafın resmediliyor oluşu yeni soruları da beraberinde getirir. Resimler hem izlenimci hem de popüler sanatın özelliklerini taşır. Fakat izlenimcilikten ziyade fotoğrafın taklit edilme durumu anlaşıldığında ortaya böylesine düşündürücü bir sonuç çıkar. Dünyanın imgeler içinde sıkışıp kalmasını ve aslında gördüğümüz tek Şeyin bize yansıtılan görüntüler olduğu eleştirisini ortaya atar. Zaten bu türden resimlerin genelinde bir dergi sayfasından ya da televizyon ekranından yansıtılmış görüntü yanılması vardır. abuk tüketilir ve “gelip geçicilik” duygusu uyandırır.



Resim 2 Anselm Kiefer, *Sulamith*, 1983, Karışık Teknik, 290x370cm



Resim 3 Eric Fischl, *Doğum Günü Çocuğu (Birthday Boy)*, 1983, Tuval üzerine yağlı boya, 84x108cm



Resim 4 David Salle, *Eski Şişeler (Old Bottles)*, 1995, Tuval üzerine akrilik ve yağlı boya, Saatchi Galeri, Londra

Almanyalı sanatçı Gerhard Richter, bu tüketimci ve yanılısamacı anlayış konusunda oldukça yoğunlaşmış sanatçılardan biridir. Resimleri bir bütün olarak incelendiğinde, neredeyse 20.yy'ın sanat biçimlerinin tümünden izlenimler taşır. Parodik bir görünüm sergileyen çalışmalar arasındaki kopukluk sanatçının özellikle vurguladığı bir durumdur. Parçalanmış bir zamanda yaşamının verdiği zorluğu ve tutarsızlığı resimlerinde görmek mümkündür.

Richter, Benjamin Buchloch ile yaptığı bir röportajda yaratım süreci hakkında şunları söyler:

“B.B: Peki, resmin nesnelleşme süreci hakkında ne diyorsunuz? Kocaman tuvaleri artık küçük fırçalarla boyamayı bırakarak, badanacıların fırçaları ya da tırmık benzeri başka aletleri kullandığınızda, tıpkı permütasyon (değişim) ve “şansın” renk ilişkileri ve kompozisyon düzenini görünür hale getirmeleri gibi, bu, resim sürecinde bir çeşit anonimlik ve nesnelleşme anlamına gelmez mi?”

G.R: Pek değil.

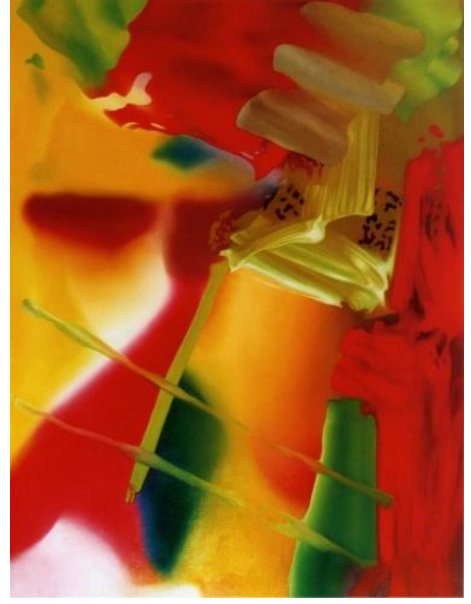
B.B: Resim üretiminde kullanılan teknik araçlardaki değişim, sanatsal süreç hakkında bir çeşit eleştiriyi gündeme getirmez mi?”

G.R: Bu durum resimleri sadece tek bir açıdan değiştirir: Resimler gittikçe daha çok konuşmaya başlarlar ve artık kolayca görmezden gelinemezler.”³²

³² Mehmet Yılmaz, **Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2009, s.231



Resim 5 Gerhard Richter, *Betty*, 1988,
Tuval üzerine yağlı boya, 101.9 x 59.4 cm
Saint Louis Sanat Müzesi, A.B.D.



Resim 6 Gerhard Richter, *Faust*, 1980,
Tuval üzerine yağlı boya, 295x675cm

Richter, röportajında belirttiği gibi resimde meydana gelen hem malzeme hem de içerik konusundaki değişimleri birçok kişinin aksine olumlu bir gelişme olarak görür. Popüler imgeler uzun süredir sanatın konusu olmuştur. Walter Benjamin'in, "*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*" adlı makalesi tartışmaya açılmasından bu yana sanat yapıtının nesne olarak ele alınması üzerine çok şey yapılmış ve söylenmiştir.

Tuvalin nesneleşmesi sorunu, Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramının içinde tartışmaya açtığı konulardan biridir. Simülasyon kuramına göre etrafımızda özgün kalabilmiş bir şey yok gibidir. Ortaya çıkan sanat yapıtları aslında birer nesneden farksızdırlar ve onların özgün olarak algılanmasını sağlayan tek şey marka olarak görülen yaratıcılarıdır. Gösterge yani sanatçı ismine yüklenen anlamlar yapıtın var olma sebeplerinden biri haline gelir. 1980'li yılların zengin sanat pazarının oluşmasının ve sanatçıların bu pazara göre parlayıp sönmesinin nedenlerinden biri de bu bakış açısının yerleşmiş olmasıdır. Bu durum pek alışılmamış bir durum değildir. Fakat büyük bir hızla markalaşan ve ismini duyuran sanatçı belli bir olgunluğa ulaşmış değil de henüz

sanat eğitimine devam eden genç bir sanatçı olunca işin rengi değişmiş, sanatçıların psikolojisi olumsuz yönde etkilenmiştir.

Seksenlerde iyi bir konumda olan resim, doksanlar ve devamında kendi kabuğuna çekilmiş, ama yine de tüm bir sanat tarihinin parodisini yaparcasına yinelenmeye devam etmiştir.

Aynı dönemde ortaya çıkan heykel anlayışı da bu sistemin hizmetindedir. Tüketim olgusunu insanların yüzüne vurmaktan başka bir şey yapmayan çalışmalarda hem Marcel Duchamp'ın hem de Andy Warhol'un izlerine rastlanılabilir. Sanatçıların yaptıkları tek şey talepler doğrultusunda doğru olan malzemeyi seçip sunmaktır. Yapılan işlemin kolay gibi görünmesi ne tesadüftür ki dönemin ruhuyla da örtüşür ve sanatçılar karşılaştıkları eleştiriler karşısında örnek olarak her şey o kadar hızlı değişiyor ki zamana yetişebilmek çok zor ya da markalar çağında yaşıyoruz gibi ifadelerle kendilerini savunmaya çalışırlar.



Resim 7 Jeff Koons, *Cennet Yapımı (Made in Heaven)*, 1989, Litografi, 317.5 x 690.9 cm
Şikago Çağdaş Sanat Müzesi

Tüketileni yüze vurmak geçmişin pop sanatında da olduğu gibi düşündürücü ve etkileyici bir yöntem gibi görünür. Tüketim nesnesi olarak sunulan, nesneden öte

sanatçının kendisidir, dolayısıyla markalaşan isimdir. Amerikalı sanatçı Jeff Koons bu konuda iyi örnekler veren sanatçılardan biridir. Jeff Koons özel yaşamını dahi konu ettiği çalışmalarıyla kendini tüketilmek üzere sunar. **(Resim 7)** Ne kadar çok tüketilirse amacına o kadar çok ulaşmış olur. İzleyenlere televizyonu açıp seyretmek gibi bir tüketim deneyimi yaşatmaya çalışır. Hal Foster'ın şu cümleleri durumu özetler niteliktedir: “[...] Diğer bir deyişle imrendiğimiz ve tükettiğimiz elektrik süpürgeleri değil; Sheltonlar, basketbol ayakkabıları değil; Air Jordan’lardır ve bu gösterge tutkusu, bu gösteren fetişizmi sanatı anlayışımızı da yönetir: Gıptayla bakıp tükettiğimiz, yaptıkları eserlerden çok Koons ve Steinbach’tır. Bu marka isimler kısmen daha pahalı oldukları için daha fazla pohpohlanır. Bu durum bizi değişim değeri göstergesinin başka bir boyutu olan, masraf boyutuna getirir. Bu nesnelerin yüceltilmiş mevkilerini garantileyen cömert harcamadır.”³³



Resim 8 Jeff Koons, *Michael Jackson and Bubbles*, 1988, Porselen ve seramik karışımı, 106.7 x 179.1 x 82.6 cm, Şikago Çağdaş Sanat Müzesi

³³Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard**, Türkçesi: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009, s.143

Bu markalaşma sistemine karşı ortaya çıkmış olan Grafiti Sanatı ise sanat piyasası tarafından sömürülme fikrini kabullenmeyerek anarşist bir tavır sergiler. Grafiti Sanatı'nın gelişim sürecine göz atıldığında mağara resimlerine kadar gidilebilir. Fakat toplumsal yaşama geçilmesinden sonraki ilk örnekleri Antik Roma'da görülür. Grafiti Sanatı olarak adlandırılıp sesini duyurması ise çoğunlukla Amerikalı sanatçılar sayesinde olur. Bu gibi durumlar, sanatın merkezinin New York ve Londra etrafında toplanması konusunda endişeleri olan ve bu manipülasyoncu zihniyetten rahatsızlık duyan Avrupalı sanatçılar tarafından sıkça eleştirilir. Sanatın İkinci Dünya Savaş'ı ile birlikte Amerika'da merkezileşmeye başlaması çoğu zaman Avrupa kültürlerini içine alıp sindirmesi ile sonuçlanmıştı. En büyük parodi örneği aslında bu durum sayılabilir. Joseph Beuys, Anselm Kiefer ve Enzo Gucci gibi Avrupalı sanatçıların 1985 yılında dönemin sanat ortamı üzerine yaptıkları bir tartışmada: "*Amerika'ya adım attığımızda ender bulunan kuşlar gibi oluyoruz*"³⁴ diyen Anselm Kiefer, Amerika'nın benimseyici ve dönüştürücü tavrını yaşamış biri olarak gözlemlerini aktarırken, bulunulan durumun engellenemez bir hale geldiğini belirterek, Amerika'da merkezileşmeye başlayan sanatın, sanat tarihinden parçaları ödünç alarak işlemeye çalışmasına dikkat çekiyordu. "*Belki bu noktayı daha kesinleştirmek gerek: Amerikalılar sanatın ne olduğunu bilmiyorlar, çünkü eseri belli bir perspektiften görebilmenin tarihsel koşullarından yoksunlar.*"³⁵ Genel bir eleştiri sayılabilecek bu sözlerden de anlaşılacağı gibi 1980 sonrası sanatın New York ve Londra merkezinde yoğunlaşıyor olması eleştirilen bir durumdur. Grafiti Sanatı bu örneklerden yalnızca biridir. Bu iki şehrin yörüngesine girmiş daha birçok kültür vardır. Küreselleşme adı altında bir araya toplanan her kültür, ya dönüşüm sürecine girerek bağımlı hale getirildiği güç sahibi kültürün bir parçası haline gelmiş ya da unutulup gitmeye mahkûm edilmiştir. Bu konunun özellikle belirtilmesinde fayda vardır. Grafiti Sanatını bir yana koyarsak, 1980 sonrası sanatçıların gösterdiği tepkilerden biri her ne kadar fazla direnç gösteremeseler de bu sözü geçen güç ilişkilerine karşı yönelttikleri eleştirilerdir.

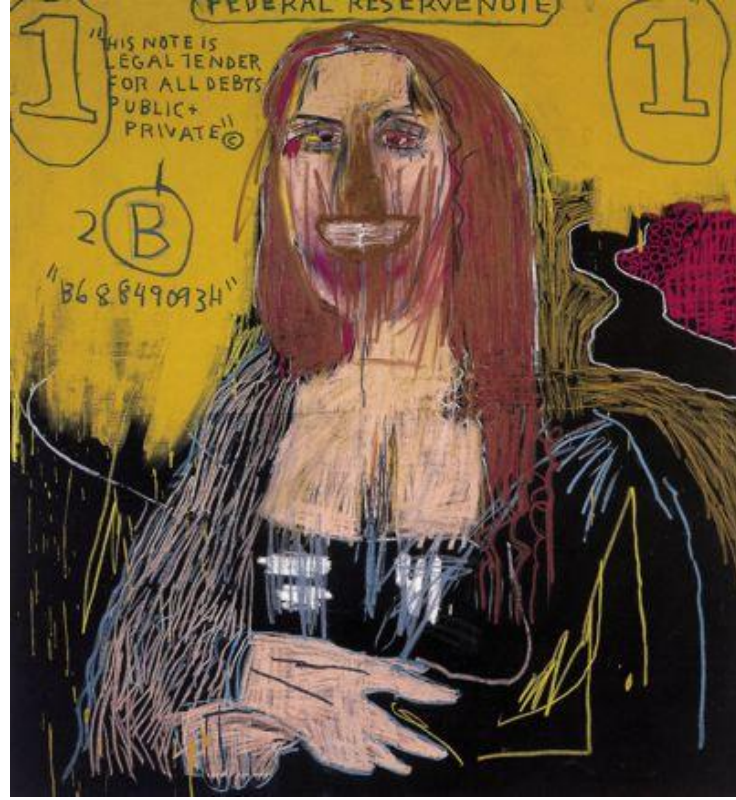
³⁴ Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Gucci, **Bir Katedral İnşa Etmek**, Türkçesi: Ahmet Cemal, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2005, s.38

³⁵ A.g.k., s.56

Grafiti Sanatı en genel anlamıyla sisteme karşı alınan tavırları içeren bir anlatım biçimidir. Grafiti sanatçıları sanat piyasasının etkilerine maruz kalmamak için, üretimlerini galeriler dışına taşıyarak yazılı ve resimli olarak protest bir tavır içinde gerçekleştirir. Özellikle kimlik, aidiyet, savaş ve tüketim gibi konular üzerinde yoğunlaşan sanatçılar eylemlerini sprey boyalarla, şehirlerin mekanik ve soğuk yüzünü ortaya çıkarmak istercesine gerçekleştiriyorlardı. Özünde bağımsız olan bu sanat biçimi en sonunda piyasanın içine bir şekilde dahil edilerek pazarlanmaya çalışılmıştır.

Grafiti sanatçısı genellikle kimliğini gizlemeyi tercih eder. Ortaya attığı mesaj, sanatçı kimliğinden daha önemlidir. Yine de tanınmış ve kimliğini gizleme ihtiyacı duymayan daha doğrusu gizlenememiş Grafiti sanatçıları vardır. En önemli örnek, kısa bir sanatsal geçmişi olan zenci kökenli Amerikalı sanatçı Jean Michel Basquiat'dir. *“Ekim 1981. New York, hikâyesini duvarlara yazıyordu ve bir yığın yetenek gurulduyordu karında. Hepsi siyahlar giymişlerdi, kendi geleceklerinin yasını giymişlerdi sanki, ama yaşamak için radikal bir acelecilikleri de vardı. Çifte vatansız Basquiat: Haiti ve kölelik, New York'a sürgün, serbest düşünüş hikâyesiyle ilgili hiçbir şey bilmek istemiyordu.”*³⁶

³⁶ Emmanuel de Waresquiel, a.g.k., s.78



Resim 9 Jean-Michel Basquiat, *Mona Lisa*, 1983

Amerika gibi büyük bir devletin içinde azınlıkta olmak, göç psikolojisini ve var olma çabasını aynı anda yaşamayı ve mücadele etmeyi gerektiriyordu. Basquiat'ın 1988 yılında aşırı dozda uyuşturucu alarak ölmesi bir rastlantı değil, adeta bir dönemin kanıtı gibi görüldü. Hızlı yaşam ve çabuk tüketim karşısında sanatçıların çaresizliği kendilerini sisteme kurban edecek kadar ağırdı.

Sanatçıların eylemsel ifadeleri genellikle politik içeriklidir ve ironiktir. Yasa dışı yollarla sanatını yapmaya çalışan sanatçıların hareketli yaşamı yaratım süreçlerinin bir parçasıdır. Son dönemlerde kendilerini “aktivist” olarak da tanımlayan sanatçılar, eylemsel performans adını verdikleri çalışmalarını topluma ulaşabilecekleri her yolu deneyerek gerçekleştirmeye çalışıyorlar.



Resim 10 Banksy, *Tesco Kids*
(*Tesco Çocukları*), 2009, Londra



Resim 11 Banksy, *Filistin Duvarı*, 2005,
Filistin

Banksy lakaplı grafiti sanatçısı popüler kültürü eleştiren çalışmalarıyla tanınır. Çalışmaları şehrin herhangi bir parçasına eklemlenir ve o parçayı yeniden yorumlar. Kimliğini gizlemek istediği için nerede ne zaman ortaya çıkıp çalışmalarını gerçekleştireceği pek belli olmaz. “İngiltere’de başlayan serüveninde, New York’tan Barcelona’ya, Paris’ten Batı Şeria’ya küresel boyutta sokaklara parmak izlerini bırakan, gezgin bir sanatçıya dönüşmüştür. [...] Banksy’ye göre sesi çıkamayanlara ses olmak grafitinin başlangıç noktasıdır ve yapıtlarında Punk’ın saldırgan tarzı belirleyicidir. Zaten kurumlara, kuruluşlara bağlı olmadan bireysel yaratıcılıkla yapılan grafiti sanatının kendisi, Punk’ın 'kendin yap' etiğinin bir yansıma alanı da değil midir? Sprey boya ile sesini yükselten alt-kültürün, kenar mahallelerin bıçkın çocuklarının şairliği misyonunu üstlenen ise Banksy olmuştur.”³⁷

Bu gibi çabaların altında yatan sanatı ve sanatçıları özgürleştirme fikri, Grafiti Sanat’ında olduğu gibi belli kalıpların dışına çıkılarak benimseniyordu. Bir de sanatı içinden yıkarak özgürleştirmeye çalışan sanatçılar vardı. Bu konuda en önemli örnekler:

³⁷ Rafet Arslan, “Banksy ya da Sokağın Ruhü”, <http://www.ebenzin.com/savi2/3.asp> , 2006

Cindy Shermann, Sherrie Levine ve Mike Bidlo'dur. Pastiş yöntemini kullanarak çalışan sanatçılar. Sanat tarihi ya da popüler kültür ürünlerini kendilerine mal ederek yeni bir çalışma alanı yarattılar. Amerikalı sanatçı Mike Bidlo, sanatta el yeteneğinin ve özgünlüğün önemsizliğini vurgulamak istercesine Picasso ve Duchamp gibi ustaların yapıtlarını kusursuz bir şekilde taklit ederken, **(Resim 12-13)** yaratım süreci boyunca taklit ettiği sanatçıların hissettiklerine eş bir duygu hissetmeyi de amaçlamış mıdır bilemiyoruz. Sanat tarihine mal olmuş yapıtları kopyalayarak bir anlamda bu yapıtların ve ustalarının sarsılmazlığını eleştirmiş oluyordu. Baudrillard'ın belirttiği gibi: *“Bu dünyada ‘yaratıcı eylem’ bir yaratıcı eylem göstergesinden başka bir şeye benzememektedir. Yalnızca göstergelerden ibaret gerçekte var olmayan bir sanat. Ressamın gerçek konusu resmini yaptığı şey değil boyama eyleminin kendisidir. Yalnızca boyamak gerektiği için boyamaktadır. En azından boyama eylemiyle sanat bir tarafından sürdürülür gibidir.”*³⁸



Resim 12 Mike Bidlo, *Not Pollock*, 1983,
Tuval üzerine yağlı boya, 87.4x120.6cm, Sho Galerisi



Resim 13 Mike Bidlo, *Not Picasso*, 1984,
Tuval üzerine yağlı boya, 244x234cm,

³⁸ Jean Baudrillard, **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**, Türkçesi: Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2005, s.105

Sanatta bu gibi taklit etme durumları çoğu zaman sanatçı ile yaratımı arasındaki mesafeyi açar. Yine bu anlamda çalışmaları bulunan Amerikalı sanatçı Sherrie Levine ise parodi ve pastiş öğelerini bir arada kullanır. En dikkat çeken çalışmaları, Marcel Duchamp'ın çeşmesi (**Resim 14**) ve fotoğraf sanatçısı Walker Evans'ın köylü fotoğraflarını tekrar fotoğraflayarak sunduğu çalışmalarıdır. (**Resim 15**) Yalnız bu çalışmalardaki sorgulama bir kadın sanatçının bakışından erkek sanatçının yorumlanması şeklindedir. Erkek usta sanatçı anlayışına yönelik bir eleştiri söz konusudur.



Resim 14 Sherrie Levine, *Çeşme* (Marcel Duchamp'ın ardından), 1991
Bronz, Walker Sanat Merkezi, Minneapolis



Resim 15 Sherrie Levine, *Walker Evans'ın Ardından*,
Fotoğraf, 1995, 9.6x12.8cm

Gerçeklik anlayışının kaygan bir zeminde duruyor olması, sanatçıları yerleşik kavramları sorgulamaya yöneltir. Kimlik kavramı bu anlamda sorgulamalara açık bir kavramdır. Kimlik üzerine çalışmaları bulunan Amerikalı Sanatçı Cindy Sherman pastiş yöntemine başvurarak, Hollywood filmlerindeki sahneleri taklit ederken, amaçladığı şey kendi kimliğini farklı kimlikler içinde yok etmektir. Sanatçı olarak

bireysel yaratımın dışlanması tüm sanatçıların ortak tavrıydı fakat kullandıkları yöntemler farklıydı.

Sherman fotoğraf tekniğinden faydalanarak kendini sayısız kimliklere dönüştürüp belgelediği çalışmalarında, yaratım süreci boyunca yalnızca kendisiyle bütünleşir. **(Resim 16-17-18)** Sherman'ın bu tür çalışmaları feminizm bağlamında da ele alınabilir. Kadın kimliğini ve kadının sosyal hayatta edindiği konumları sorgulama amaçlı ortaya çıkmış olan bu akımda öne çıkan tavır, bir kadın olarak bedeninin sosyal çevre karşısındaki dönüşümü ve maruz kaldığı şiddet olgusunu gözler önüne sermektir.



Resim 16 Cindy Sherman, *İsimsiz 93 Otoportre*, 1981, Fotoğraf



Resim 17 Cindy Sherman, *İsimsiz 153*, 1985, Fotoğraf, 170.8 x 125.7 cm
New York Modern Sanatlar Müzesi



Resim 18 Cindy Sherman, *İsimsiz 224*, 1990, Fotoğraf

Amerikalı sanatçı Barbara Kruger ise tüketim öğelerini ironik bir slogan haline getirerek sunduğu çalışmalarıyla tanınır. **(Resim 19-20)** Çalışmalarını şehir meydanları gibi dikkat çeken yerlerde bulunan büyük reklam panolarında sergiler. Varoluşçu düşünür Descartes'ın bir slogan haline gelmiş olan “Düşünüyorum öyleyse varım” cümlesini, “Tüketiyorum öyleyse varım” şeklinde yeniden yorumlayarak günümüze uyarlar.



Resim 19 Barbara Kruger, *İsimsiz (Tüketiyorum Öyleyse Varım)*, 1987, Mary Boone Galeri, New York



Resim 20 Barbara Kruger, *İsimsiz (Başka bir kahramana daha ihtiyacımız yok)*, 1987, Mary Boone Galeri, New York

Sanatı içten yıkma çabalarıyla paralellik gösteren ancak bunu sanatın arka planıyla ilgilenerek yapan Almanyalı sanatçı Hans Haacke ise yaratım sürecini bir araştırmacı gibi değerlendirmesi yönünden önemli bir sanatçıdır. Ünlü koleksiyonerlerin geçmişi hakkında edindiği bilgileri su yüzüne çıkararak topladığı belgeleri sergilemiştir. **(Resim 21-22)** Belli başlı güç ilişkilerinin sanat üzerindeki yönlendirici gücünü yapısökümüne uğratarak bunları deşifre etmeye çalışır. Çalışmaları yoğun araştırmalar sonucunda ortaya çıktığı için bir sosyolog, antropolog ve aynı zamanda bir sanatçı gibi hareket etmek zorundadır.

Hans Haacke'yi yaratım süreci bakımından dikkat çekici kılan bir başka durum ise süreç konusunu özellikle öne çıkarmasıdır. İlk dönem çalışmaları doğal oluşum

süreçleri üzerine olan sanatçı, belli bir dönemden sonra özellikle 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başından itibaren sosyal süreçlere odaklanır. Doğallığın karşısına kurgusal olanı koyarak günümüz toplumunun gerçekliğine dair önemli saptamalarda bulunur.



Resim 21-22 Hans Haacke, *Çikolata Ustası(Der Pralinenmeister)*, 1981, Maenz Galerisi, Köln

Sanat tarihinin yarattığı düzenin sınırlarını zorlamanın anlamsız olduğunun anlaşılması ve sanatın sonunun geldiği tartışmaları ile birlikte tükenmiş olan deneyimlerin yerine yenilerini bulmak gerekiyordu. Sanatın sürekli kendi kendine öykünen kısır döngüsel yapısına karşılık tekillikler yaratma fikri giderek yerleşmeye başladı. Sanat tarihi gibi yerleşik bilgilere sahip büyük anlatıların yerini bireysel anlatıların almasıyla birlikte sanatçının yaşamı sanatsal bir sunum konusu haline geldi. İngiltereli sanatçı Tracy Emin'in çalışmaları kendi geçmişiyle yaptığı hesaplaşmaların bir sonucudur. Sanatçı 14 yaşında evinden ayrılmış ve tecavüze uğramıştır. Kendini sanatla arındırmaya çalışan sanatçı, seksenli yılların genç sanatçılara sunduğu sanat galerisi ve yatırımcı desteği ile birlikte, yaşadığı mekânları galeri ortamına taşıyarak sanatsal yaratım sürecini gündelik yaşama indirgemeye çalışır. Yatağını sergi mekânına getirip sergilemesi, (**Resim 23**) küçük bir çadırın içine 1963 ve 1995 yılları arasında birlikte uyuduğu kişilerin isimlerini yazması (**Resim 24**) ve atölyesini sergi mekânına taşınması (**Resim 25**) gibi çalışmaları eleştiri olsa da yaratımın ne anlama gelebileceği

konusunda köktenci bir bakış açısını beraberinde getirir. Sanat uzun süredir nesnesizleşme yolunda ilerlerken bu gibi çalışmalar, asıl yaratımın sanatçı yaşamı olduğunu, sanatçının yaşadığı her türlü deneyimin sanat olduğunu anlatır. Ayrıca Kavramsal sanatçı On Kawara'nın yaşadığı her günü not ettiği çalışmalarını da akla getirir.



Resim 23 Tracey Emin, *Yatağım(My Bed)*, 1998, Saatchi Galeri, Londra



Resim 24 Tracey Emin, *Exorcism of the Last Painting I Ever Made*, Sanatçının atölyesi, 1996, Saatchi Galeri, Londra



Resim 25 Tracey Emin, *1963-1995 yılları arasında birlikte uyuduğum herkes*, 1995, Saatchi Galeri, Londra

İngiltereli sanatçı Anthony Gormley ise insanı bir bütünün parçası olarak görür. Görsel anlamda kurguladığı mekânlar izleyicinin verdiği tepkiler ve yaşadığı deneyim ile anlam kazanır. Parçaların giderek bir bütüne dönüştüğü çalışmalarında evrendeki her şeyin birbirine bağlı bir bütün olduğu inancıyla hareket eder. Çalışmaların yaratım süreci grup çalışmasını gerektirir, ancak Gormley'in bu konuda farklı bir tavrı vardır. Örneğin 1989 yılından beri gerçekleştirdiği Turner ödülüne sahip olan “Alan (Field)” serileri birbirini tekrar eden binlerce küçük el yapımı seramik figürden oluşur. **(Resim 26)** Yapım aşamasında bu konuyla ilgili yıllardır uğraş vermiş kalabalık işçi gruplarından yardım alır. Bu seriyi dünyanın birçok yerinde gerçekleştirmiştir. Örneğin 1990 yılında serinin Amerika versiyonu için Meksika'nın San Matias kasabasında bulunan tuğla işçileri ile çalışır. Böylece çalışmalara sosyolojik bir bakış açısı da getirmiş olur. Bir röportajında “Bu çalışma yalnızca tek bir sanatçıya ait değil, herkese ait bir çalışmadır” diyerek amacını ortaya koyar.



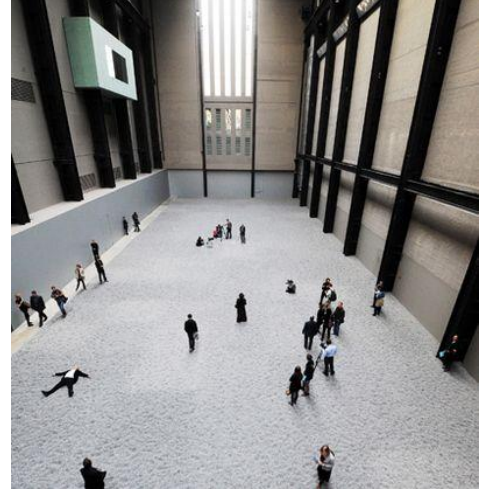
Resim 26 Anthony Gormley, *Alan(Field)*, 1989-2003
Tate Modern, Londra



Resim 27 Anthony Gormley, *Clearing*, 2004-10

Çinli sanatçı Ai Weiwei'nin çalışmalarında da aynı şekilde yaratım sürecinin iş birliğine dayalı yapısı göze çarpar. Tate Modern'de sergilenmekte olan çalışmasında Tate'in giriş bölümünün zeminini el yapımı porselen ay çekirdekleriyle doldurur. **(Resim 28-29)** “ Her bir ay çekirdeği Çin'in Jingdezhen şehrindeki küçük porselen atölyelerinde çalışan uzman işçiler tarafından yapıp boyanmıştır. Endüstriyel üretime

karşılık olarak yüzlerce yetenekli elin çabası vardır.”³⁹ Porselenin Çin kültürüne ait bir öge olması ve Çinli işçilerden yardım alınması, son dönemde göze çarpan Çin malı tartışmalarına da farklı bir açıdan yaklaşır.



Resim 28-29 Ai Weiwei, *Ay çekirdekleri(Sunflower Seeds)*,2010, Enstalasyon, Tate Modern, Londra

Toplumsal ilerlemeler sonu olmayan bir sürece karşılık geldiği için örnekleri bu kadarla sınırlamak olanaksızdır. Toplumun ilgilendiren her türlü gelişmenin birbirini içine alarak yoluna devam etmesi, sanatçıyı yeni arayışlar konusunda cesaretlendirmeye devam edecektir.

³⁹ Tate Modern The Unilever Series Ai Weiwei Sergi Tanıtım Yazısı, <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/unileverseries2010/> ,2010

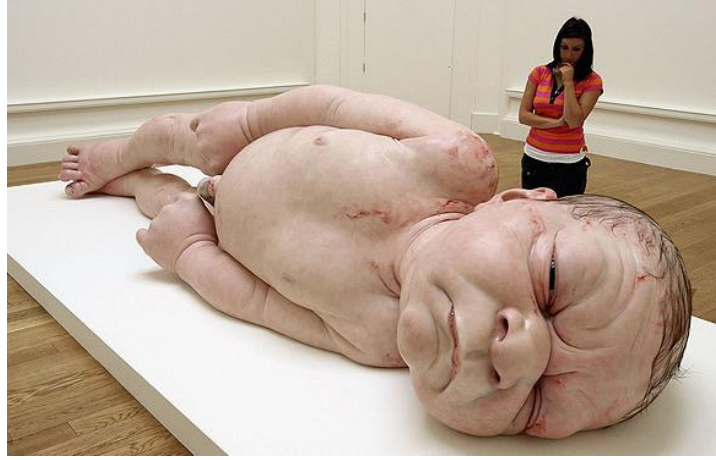
3.2. Gerçeklik Algısının Yarattığı Deneyimleme Biçimleri

Gerçeklik biçimsel bir yanılsama etkisi olarak ele alınabileceği gibi düşünsel olarak da geniş alanlara yayılabilen bir olgudur. Hatta tüm sanatsal çalışmaların içinde bulunan ayrılmaz bir unsurdur. 1980 sonrasındaki çalışmaların bir kısmında gerçeklik biçimsel anlamda yapı sökümüne uğratarak yeniden işlenmiştir. Sanatı fiziksel olarak deneyimleme imkânı veren çalışmalar genellikle algılar üzerinde oyunsal bir etki yaratır.

Çoğu zaman mekân yerleştirme (enstelasyon) sanatı ile birlikte ifade bulan çalışmalar izleyiciyi odak noktasında tutar. Anish Kapoor, Ron Mueck, Maurizio Catelan, Matthew Barney, Damian Hirst, Rachel Whiteread, Robert Therrien, James Turrell, Olafur Eliasson, Gabriel Orozko gibi sanatçılar bu anlamda köktenci örnekler vermişlerdir.

Çalışmaların gerek boyutları gerekse yapım olanakları bakımından tek başına üstesinden gelinemeyecek özellikte olması grup çalışmalarını gerektirir. Bazı sanatçılar ihtiyacı olduğu alanın bilgisine sahip olmaya çalışırken bazıları buna gerek duymaz. Önceden tasarımını yaptığı çalışmayı o alanda uzman kişilere götürür ve yapım aşamalarını kontrol ederek sonucu bekler.

İtalyalı sanatçı Ron Mueck'in hipergerçekçi heykelleri gerçeğe yaklaşmanın uyandırdığı şaşkınlık ve merak duygusunu harekete geçirir. Sanatçının heykellerini oluştururken gösterdiği çaba sonuçtan daha fazla dikkat çekicidir. Teknoloji ve malzeme konusundaki gelişmeler sanatçıların ilişkilendirme alanlarını genişlettikçe imkânsızın peşinde koşmak ve bu yolla ilgi uyandırmak son dönemde tercih edilen bir yoldur.



Resim 30 Ron Mueck, *Bir Kız (A Girl)*, 2006,
Karışık Teknik, 110.5 x 134.5 x 501 cm,
Kanada Ulusal Galeri

Mueck, önce çamurdan bir model hazırlayarak işe başlar. Uzman bir ekiple birlikte modelin alçı kalıbı alındıktan sonra bu kalıptan fiberglas, reçine ve silikon malzemesinden oluşan asıl model alınır ve sanatçı bu model üzerinde saçından tırnağına kadar titiz bir şekilde çalışır.



Resim 31 Ron Mueck, *İki Kadın (Two Women)*, 2005, Karışık Teknik,
85.1 x 47.9 x 38.1 cm, Brooklyn Müzesi,
New York



Resim 32 Ron Mueck, Sanatçının atölyesi

Asıl merak uyandıran ve ilgiyi canlı tutan nokta Mueck'in işlerinde görülen aşırı büyüklük ya da küçüklüktür. Metaforik bir biçimde ele aldığı çocukluk ve yaşlılık gibi olguları izleyiciye farklı bir açıdan yansıtır. Yeni doğmuş bir bebeğin odayı dolduracak şekilde büyük olması doğum gerçeğinin tüm ayrıntılarıyla baş başa kalan izleyicinin merakını tatmin etmeye çalışırken, **(Resim 30)** aynı şekilde iki küçük yaşlı insan figürü karşısında duyulan sempati duygusu, yaşlılığın ve tükenmişliğin verdiği umutsuzluğa daha iyimser yaklaşılmasını sağlar. **(Resim 31)** Bir anlamda toplumsal gerçekliklerin de altı çizilmiş olur.

Ron Mueck'in karşısına yaratım sürecini değerlendirme konusundaki farklılık bakımından İtalyalı sanatçı Maurizio Cattelan getirilebilir. Sanatçı önceden anlaştığı bir kalıp alma şirketi sayesinde çalışmalarını gerçekleştirir. Yaratım süreci bir anlamda tasarım sürecine dönüşmüştür. Sanatçının mizah duygusu ile birleştirdiği ironi yüklü çalışmaları yerleşmiş gerçeklikleri yerinden oynatmaya çalışır. **(Resim 33-34)**

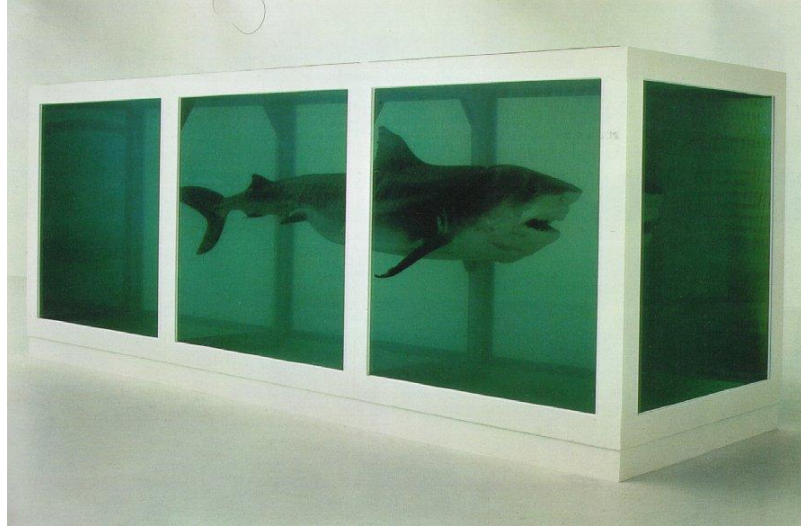


Resim 33 Maurizio Cattelan, *İsimsiz*, 2007, Karışık Teknik, 300x168.5x80cm
Marian Goodman Galeri, New York



Resim 34 Maurizio Cattelan, *La Nona Ora*, 1999, Karışık Teknik,
Venedik Bienali

İngiltereli sanatçı Damien Hirst ise canlı ve cansız varlıkları kendi gerçekliklerinden koparıp, birer kesit haline getirerek sunduğu çalışmalarıyla bilinir. **(Resim 35)** “*Hirst’ün hayvanları incelemek üzere kesip parçalarına ayırarak içlerini ortaya çıkarıp, bu parçaları formaldehit içinde saklamaya duyduğu yoğun ilgi, atalet ve güzellik hakkındaki kalıplaşmış görüşleri sorgulamaktadır. İngiliz sanatçının hareketi muhafaza etme ve dondurma temasıyla yapılan çalışmaları, canlı ve cansız nesnelere dahil edecek şekilde genişletilmiştir.*”⁴⁰



Resim 35 Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991, Karışık Teknik, 213 x 518 x 213 cm, Saatchi Galeri, Londra

Gerçekliği birebir taklit etmenin yanında, kendi kurgusal gerçekliğini oluşturan ve izleyiciyi o gerçekliğin içine almaya çalışan sanatçılar arasında Anish Kapoor, Matthew Barney, James Turrell, Rachel Whiteread, Gabriel Orozko gibi sanatçılar yer alır.

⁴⁰ Nicolas De Oliviera, Nicola Oxley, Michael Petry, **Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı**, Türkçesi: Osman Akınhay, Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2005, s.146



Resim 36 Anish Kapoor, *Bulut Kapısı(Cloud Gate)*, 2004, Milenyum Park, Şikago



Resim 37 Anish Kapoor, *Marsyas*, 2002, Tate Modern, Londra

Hint asıllı olan Anish Kapoor'un çalışmaları şehir merkezi ya da müze binalarına yönelik gerçeküstü sayılabilecek objelerden oluşur. Deneyimlenmeye açık olması işlere anlam katar. Bu tür çalışmalarda görülen akla gelmeyecek biçimlerin umulmadık mekânlarda yer alması durumu izleyiciyi hayal gücüyle baş başa bırakır. Yaratım süreci henüz bitmemiştir ve izleyiciden gelen tepki işlerin oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Anish Kapoor'un Amerika'nın Şikago şehrinin merkezine yerleştirdiği paslanmaz çelikten yapılan dev heykeli anıtsal bir nitelik taşır. **(Resim 36)** Ayna özelliği taşıması ile de etrafında bulunan insanlar ve nesnelerin devinimine göre anlam kazanır. Böylelikle hem kendisini hem de etrafındakileri anıtsallaştırmış olur. Aynı şekilde İngiltere'de bulunan Tate müzesi girişine yerleştirdiği "*Marsyas*" adını verdiği metal konstrüksiyonlar üzerine gerilmiş brandadan oluşan dev heykeli de bu mantıkla oluşturulmuş işlerden biridir. **(Resim 37)** Heykeller, içinde bulunduğu ortamı dönüştürür ve izleyiciyi içine çekmeye çalışır.

Mekân yanılması yaratma konusunda diğer örnekler ise James Turrell, Olafur Eliasson, Duane Hanson ve Rachel Whiteread'ın çalışmalarında görülebilir. Mekânlara karşı duyumsanan yerleşik bakış açılarının terkedilmesine yönelik çalışmalardaki asıl hedef yine izleyicidir. Amerikalı sanatçı James Turrell'in galeri mekânında çeşitli ışık

oyunlarıyla yarattığı yanılsama ortamında izleyici nereye adım atacağını ve neyi nasıl görmesi gerektiğini ancak o mekânın doğasını anlamaya başladıktan sonra çözebilir.



Resim 38-39 James Turrell, *Yayılış(Spread)*, 2003, Enstelasyon, Henry Sanat Galerisi, Seattle

Danimarkalı sanatçı Olafur Eliasson, 2003 yılında Tate Modern'in girişinde gerçekleştirdiği *Hava Projesi (The Weather Project)* ile güneşten mahrum kalmış olan İngiliz halkına güneş yanılsaması yaratarak bu duyguyu sahte de olsa yaşamalarını sağlar. **(Resim 40-41)** Yapılan yorumlara göre birçok kişi gerçekten ısındığını söylemiştir. Oyunsallığın ışığında izleyicileri arzularına kavuşturmak ve yaşadıkları dünyadan soyutlama anlayışı, tüketime alışmış ve her dakikası arzu etmekle geçen toplum için hizmete sunulmuştur.



Resim 40-41 Olafur Eliasson, *Hava Projesi(The Weather Project)*, 2003, Tate Modern, Londra

İngiltereli sanatçı Rachel Whiteread gerçekliğe görünmez olanın tarafından bakar. Mekânların ya da çeşitli objelerin beton kalıbını aldığı çalışmalarında vurgulamak istediği şey görünürün ardında kalan gerçeklerdir. (**Resim 42-43**) Zamansallığın da yoğun bir şekilde hissedildiği çalışmalarda sanki zamanın bir anlığına durdurulduğu izlenimi vardır.



Resim 42 Rachel Whiteread, *İsimsiz*, 2001
Karışık Teknik, Tate Modern, Londra



Resim 43 Rachel Whiteread, *Ev (House)* 1993, Enstalasyon

Meksikalı sanatçı Gabriel Orozko, gerçekliği oyunsal hale getirmeyi seven sanatçılardan biridir. Tate Modern için yaptığı bir röportajında yaşamı bir oyun olarak gördüğünü ve insanlara bunu göstermeye çalıştığını belirtir. Aynı röportajda çalışmaların yaratılma sürecini de önemseydiğini belirten sanatçı yaratım sürecinin kendine ne göstereceğini bilememenin verdiği hazdan zevk aldığını söyler.

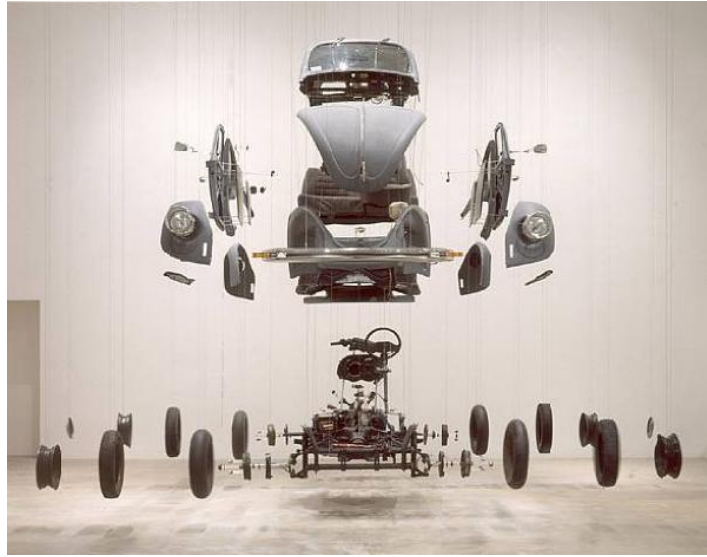


Resim 44 Gabriel Orozko, *La DS.*, 1993, 140.1x482.5x115.1cm
Crousel Galeri, Paris



Resim 45 Gabriel Orozko, *Ballon-Long2*, 2011, Tate Modern, Londra

Gerçeklik algısını psikolojik bir baskı unsuru haline getirdiği çalışmalarıyla bilinen Meksikalı sanatçı Damien Ortega ise kurguladığı düzenlemelerle izleyiciyi ayrıntıya boğar. 2002 yılında sergilenen çalışması “*Cosmic Thing, (Kozmik Şey)*” hem toplumsal bir gerçeklik hem de fiziksel bir gerçekliğe çağrışımında bulunur. **(Resim 46)** “*Meksikalı sanatçı Damien Ortega'nın ana malzemesi, parçalarına ayrılmış bir Volkswagen Beetle'di. Eserde farklı araba parçaları üç boyutlu bir diyagram gibi havaya asılmıştır. Beetle'lar Meksika, Puepla'da hala yapılmakta olup Meksikalılar için ulusal kimlik duygusu taşırlar, ayrıca ülkenin hızla ivme kazanan küreselleşmesinde kayda değer bir rol oynarlar.*”⁴¹ Sanatçının “*Controller of the Universe*” (*Evrenin Hakimi*) adlı çalışmasında ise erkeğin güç sembolü haline gelmiş olan silah, bıçak, balta, çekiç gibi aletlerin her an harekete geçip saldırıda bulunacakmış hissini yaratmak üzere oluşturulmuş kurgusu, izleyiciye tehdit edici bir ortam deneyimi yaşatır. Ayrıca erkeğin şiddet eğilimi gerçeğine de vurgu yapılmış olunur. **(Resim 47)**



Resim 46 Damien Ortega, *Kozmik Şey(Cosmic Thing)*, 2002, Enstelasyon, Los Angeles Modern Sanat Müzesi

⁴¹ A.g.k., s.40



Resim 47 Damien Ortega, *Evrenin Hakimi*,
(*Controller of the Universe*), 2007, 285 x 405 x 455 cm,
Enstalasyon, White Cube Galeri, Londra

Amerikalı sanatçı Lee Stoetzel'in çalışmaları, gerçek nesnelerin ahşap kopyalarından oluşur. Gerçekliği temsil eden tüm elemanların tek bir gerçekliğe indirgenmiş olması çalışmalarda göze çarpan bir özelliktir. Sanatçı ahşap bir minibüsü oluşturan tüm parçaları kendi çabasıyla tek tek uğraşarak yeniden kurgular. (**Resim 48**) Belirgin bir tüketim nesnesi durumunda olan "fast food" yiyeceklerinin ahşap kopyaları, sıradan görünümüyle içi boşaltılmış bir nesne haline gelir. (**Resim 49**)



Resim 48 Lee Stoetzel, *VW Bus*, 2007,
75x165x65cm, Mixed Greens Galeri, New York



Resim 49 Lee Stoetzel, *Küçük Yemek*
(*Small Meal*), 2007, Mixed Greens Galeri,
New York

Amerikalı sanatçı Robert Therrien'in günlük kullanım eşyalarını taklit ettiği çalışmaları ise bir bakımdan Ron Mueck'in çalışmalarıyla benzerlikler taşır. Normalden daha büyük bir şekilde yeniden ürettiği eşyalar, izleyiciyi etkisi altına alarak günlük yaşamda sürekli görülen imgeler karşısında edinilen görme biçimlerinin dışına çıkılması sağlanır. (Resim 50-51)

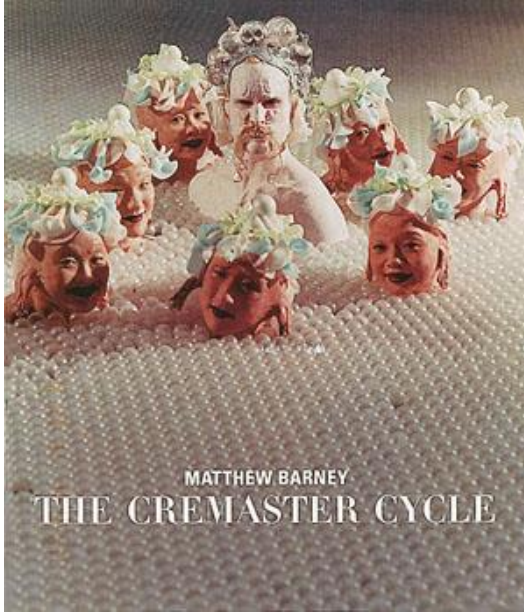


Resim 50 Robert Therrien, *İsimsiz*, 2003, Enstalasyon, Tate Modern, Londra



Resim 51 Robert Therrien, *İsimsiz*, 2008, Enstalasyon, 274.3 x 167.6 x 203.2 cm Gagosian Galeri, New York

Amerikalı sanatçı Matthew Barney de kendi yarattığı mitoloji benzeri öğeleriyle kurguladığı çalışmalarıyla dikkat çeker. Sanatçı amacına en çok video çalışmalarıyla ulaşır. Performatif sahnelerden oluşan çalışmalar çevresiyle yabancılaşmış olduğundan izleyicinin kafasını karıştırabilir. Kendini çalışmalarının hem nesnesi hem de öznesi olarak konumlandırır. Anlattığı hikâyelerde bir sona ulaşma çabası yerine zamana yayılarak dikkati farklı noktalara çekmek söz konusudur. Çalışmalar bu bakımdan postyapısalcı gerçeklik anlayışıyla da örtüşür. Deneysellik ve oyunsallık yine ön plandadır.



Resim 52 Matthew Barney, *Cremaster5*, 1997



Resim 53 Matthew Barney, *Cremaster3* 2002, Guggenheim Müzesi, New York

Sanatçının 1994 ile 2002 yılları arasındaki sürece yaydığı, beş dönemlik Cremaster serisi, yarattığı karakterlerin, anlattığı hikâye içindeki dönüşüm süreçlerini ve edindiği rolleri görünür kılar. (**Resim 52-53**) Uzun bir dönemde gerçekleştirilmiş olması çalışmaya efsanevi özellikler kazandırdığı gibi sanatçıyı da efsanevi bir gerçeklik konumuna yükseltir. Bedenini yaratımının bir parçası olarak gördüğünü söyleyen Matthew Barney, yaşam enerjisine ve beden gücünün sunduğu olanaklara olan ilgisini de ifade eder.

Sanatçılar, algılarla oynamanın yolları üzerinde düşünürken edindikleri bilgiler sayesinde imkânlarını zorlamaya devam ediyorlar. Çalışmaların arka planında iyi bir bütçe ve iyi bir takım ruhunun bulunması ise başarıyı getiren unsurlar arasındadır, hatta belirleyiciliği oldukça fazladır.

3.3. Dijital İmgelerin ve Tekniklerin Yaratıma Katılması

Dijital imgelerle oluşturulan çalışmaların en önemli özelliği sanatçının söz söyleme konusunda biraz geride durarak, süreci uzaktan gözlemleyebilmesidir. Postyapısalcı düşünür Roland Barthes, 1977 yılında yazdığı “*Müellifin (yazarın) Ölümü*” başlıklı makalesinde, sanatçıyı yapıtın merkezinden çekip almaya çalışır. Barthes’e göre sanatçı, yapılanlar ve söylenenler içinden kendine uygun olanı seçmek zorundadır. Foucault ise yaratıcı kimsenin ortaya koyduğu sanat yapıtı ne olursa olsun tek bir kişiye ait olamayacağını belirtir. Çünkü kullanılan dilin belli bir geçmişe sahip olması aynı zamanda o dilin geçmişiyle ilgili birçok geleneği, alışkanlığı ve kimliği içinde barındıracağını gösterir. Sanat yapıtını oluşturan şey, sanatçının tek başına söylediği söz değil, birçok kişiyle birlikte oluşturduğu sözdür. Postmodernizm boyunca ortaya çıkan sanat yapıtlarının tek bir bakış açısına indirgenemeyecek derecede çok anlamlı olmasının sebebi biraz da bu durumdan kaynaklanır.

Sanatçıların dijital teknoloji alanından yararlanma girişimlerinde en büyük payı bilgisayar ve internet almıştır. İnternetin sanatçılar tarafından tercih edilen bir alan olmasının sebebi, sanatçılar ve izleyenler arasında dolaysız bir iletişim kurmasıdır. Sanatçı yapıtını sergilemek için katlanmak zorunda kaldığı ilişkileri bu alanda kurmak zorunda olmayacağı için hem kendini iyi hissediyor, hem de kapitalist düzene bir tepki verilmiş oluyordu. “*Çağdaş sanatçılar interneti yeni bir sanat aracı olarak kullanıyor ve dijital aletlerle teknikleri kendi yaratım süreçlerinin bir parçası olarak benimsiyorlar. Bilgisayar, sanatçılara daha önce asla mümkün olmayan türden eserler –ve yeni eser/iş türleri- yaratma imkânı sunmuştur: Bunlara örnek olarak, elle yaratılamayan çok karmaşık görüntüleri, bir taşa ya da madene oymak yerine üç boyutlu veritabanlarında oluşturulan heykelleri, internet aracılığıyla yeryüzünün her tarafından katılmanın mümkün olduğu etkileşimli enstalasyonları ve yapay hayat formlarının içerisinde yaşayıp öldüğü sanal dünyaları gösterebiliriz.*”⁴²

⁴² Bruce Wands, a.g.k, s.8

Bu sanal alanın imaj dünyası ile birleşerek büyümesinin hem yıkıcı hem de yaratıcı sonuçları vardır. Karşıtlıklarla dolu yaşamda ilerlemeler olduğu kadar bu ilerlemelerin yadırganabileceği ve kabullenilmesinin zaman alabileceği olasılıklarını da göz önünde bulundurmak gerekir. Teknolojinin gelişimiyle birlikte, insanları gerçeklikten koparan imajlar karşısında sanatçıların muhatap olmak zorunda kaldıkları alan yine bu imaj alanıdır. Yaşadığımız gerçeklik yerini sanal gerçekliğe bıraktığından beri sanatçılar insana ulaşmanın yolunu bu yeni sanal teknoloji dilini çözerek bulmaya çalışıyorlar.

Özellikle doksanlar ve sonrasında bilgisayarın yeni kullanım alanlarının keşfedilmesi, sanatçı ve yaratımı arasındaki ilişkileri değişime uğrattır. Video Sanatı'nın gelişimiyle paralellikler gösteren dijital imgelerin sanatta kullanımı, sanatçıyı yeni deneyimler yaratma konusunda düşündürür.

Video sanatının yayılmaya başlaması, sanatçıları gerçekliğin dışına çıkma konusunda cesaretlendiren bir adım olarak görülebilir. Özellikle Japonyalı sanatçı Nam June Paik'in televizyonu bedenle ve topluma mal olmuş değerlerle ilişkilendirdiği çalışmaları toplumun görüntüsünün neye benzediği ya da hangi göstergeler üzerinden değerlendirilebileceği üzerine sorgulamalarda bulunur. Teknolojinin hızlı ilerleyişi bu gerçekliği aşma konusunda daha inandırıcı örneklerin ortaya çıkmasını sağlar.



Resim 54 Nam June Paik, *Electronic Superhighway*, 1995, Enstalasyon, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi



Resim 55 Nam June Paik, *Televizyon Budası(TV Buddha)*, 1974-1982 Stedelijk Müzesi, Amsterdam

Sanal bir gerçeklik yaratma fikri ile bütünleşen, video, fotoğraf, ses, ışık, çeşitli elektronik donanımlar, bilgisayar, internet, bilgisayar yazılım programları ve oyunları gibi yeni iletişim ve ifade araçlarından faydalanan sanatçılar, etkileşime açık fakat bilindik kuralların dışında bir deneyim alanı yaratmaya çalışıyorlardı. “*Bilgisayar,*

dijital sanat üretiminde geleneksel anlamda bir yardımcı araçtan vazgeçilmez bir ortak yaratıcı konumuna kadar uzanmaktadır. Bu bağlamda dijital sanat içerisinde bilgisayar sadece ifadeyi somut bir şekilde anlatmakta kullanılan, bir ressam için tuval, fırça veya boya gibi bir yardımcı araç değil, aynı zamanda üretim sürecine ortak olan bir yaratıcı konumuna ulaşmıştır.”⁴³ Bu anlamda sanatçıların kullandıkları dijital araçlar yaratımlarını şekillendiren ve konumlandırıan özellikler taşımaktadır. Doğadan esinlenmenin yerini tam olarak ne olduğu bilinmeyen farklı bir gerçeklikten esinlenmenin alması, gerçeklik algısını sorguladır. Tehlikeli görünen bu alanda dolaşmak hem riskli hem de yaratıcı özellikler taşır.

Yazılım programlarının dijital ses ve görüntü oluşturma olanaklarından faydalanan sanatçılar, programların giderek gelişmesiyle daha çok olanağa sahip oldular. *“Görüntü oluşturmada uzmanlaşan bilgisayarların genellikle büyük bir monitörü, yeterli belleği(RAM) ve yüksek depolama kapasitesine sahip hard diskle yüksek performanslı bir görüntü kartı bulunur. Bu özelliklere sahip araçlarla çalışan sanatçı, piksel tabanlı yazılımla fotoğrafları işleyebilir, düzenleme veya serbest çizim yapabilir, vektörel yazılımları kullanarak noktaları birleştirmek suretiyle eğriler, çizgiler çizebilir, algoritmik yöntemler veya 3D(üç boyutlu) modelleme yazılımı kullanarak görüntü yaratma yolunu seçebilir.”⁴⁴ Bu durumda sanatçı teknik bir öğrenim sürecinden geçmelidir. Ayrıca dijital baskı teknikleri ve lazer kesim yöntemleri gibi yenilikler sanatçıların işini kolaylaştırır. Bugün yapılması son derece zor olan devasa heykellerin ya da ince işçilik isteyen çalışmaların ortaya çıkması çoğu zaman bilgisayar programları sayesinde olmaktadır. Lazer kesim tekniği sayesinde bilgisayar ortamına aktarılan bir taslak, hangi malzemeden yararlanılmak isteniyorsa taş, strafor, pleksi glass vs. belli komutlar verilerek istenilen şekilde kesilip ortaya çıkarılabilmektedir. Konunun uzmanı olan kişiler tarafından destek alınması genellikle tercih edilir. Fakat*

⁴³ Yrd. Doç. Dr. Zühal Özel Sağlamtimur, “Dijital Sanat”, **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt:10, Sayı:3, Eskişehir

⁴⁴ Bruce Wands, a.g.k., s.34

sanatçının, yararlanmak istediği alanın bilgisine sahip olması çevresinden beklenen bir durumdur.

Serkan Özkaya'nın, 9. İstanbul Bienali için tasarladığı Davut Heykeli çalışması dijital teknolojide kullanılan yöntemlerle oluşturulmuştu. **(Resim 56)** Ancak yapım aşamasında yaşanan bir kaza sonucu heykel parçalandı ve bienalde sergilenemedi. 9 metre boyundaki heykelin yapımı için üç boyutlu tarama tekniği kullanıldı. Malzeme olarak kullanılan strafor ise verilere dayanılarak elle kesildi.

Sanatçı yapıtın ortaya çıkış fikrini şu şekilde belirtiyor, *"İnternette, Stanford Üniversitesi'nden Marc Levoy'un üç boyutlu faks icadıyla karşılaştım. Burada herhangi bir nesne dört bir yandan taranarak bilgisayar modeli oluşturuluyor. Bir çok dizayn objesi de böyle yapılıyor zaten. Önce bilgisayarda tasarlanıyor sonra üç boyutlu yazıcıda üç boyutlu olarak üretiliyor. Levoy'un da fikri 'bir nesneyi dünyanın bir yerinde tarayalım, üç boyutlu modelini oluşturalım, bunu dünyanın başka bir yerine e-mail'leyelim oradaki de üç boyutlu baskı makinesi varsa eline geçsin' şeklindeydi."*⁴⁵ Dijital teknolojinin sanatçıya sağladığı kolaylıkların yanı sıra yayılımının da hızlı ve kolay olması, aynı anda bir çok yere iletilebilmesini sağlıyor. Bu durumda sanat yapıtının orijinalliği gibi sorgulamalar günümüz yaşam koşulları içinde ele alındığında teknolojinin ne derece belirleyici olduğu tartışmaya açılmış oluyor.

⁴⁵ Mahmut Hamsici, "Davut Heykeli Paramparça", <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=163893&tarikh=12/09/2005> , 12 Eylül 2005



Resim 56 Serkan Özkaya, *Davut Heykeli*, 2005

Deneyimleme bu sanatsal anlayışın en çok önemseddiği konulardan biridir. Mekân kullanımı tercihler arasındadır. Fakat sanatçıların asıl amacı, izleyiciye fiziksel gerçekliğin dışında farklı bir gerçeklik yaratmak olduğu için, internet üzerinden etkileşimli sanat uygulamalarını yaymak sanatçılar tarafından tercih edilen bir başka yoldur.

Amerikalı sanatçı Tony Oursler, projeksiyon makinesi yardımıyla mekan içine görüntü yansıtarak iki farklı gerçekliği bir araya getirmeyi denemiştir. 2010 yılında Akbank Sanat Galerisi'nde gerçekleştirilen İstanbul'un Ritmi adlı sergide iki çalışması sergilenen sanatçı, Amerikan dolarını konuştuğu çalışmasında, video kolajlama tekniklerinden faydalanmıştır. Artık görüntünün de kolajlanabiliyor oluşu imajlarla oynamanın farklı bir yöntemidir. Silindir biçimindeki plastik boruların üzerine yansıttığı yanan sigara görüntüleriyle de tüketim ve yanılsama arasında ironik bir bağ kurmaya çalışır.



Resim 57 Tony Oursler, *Gözler (Eyes)*, 1996, Enstalasyon, Metro Pictures Galerisi, New York



Resim 58 Tony Oursler, *İstanbul'un Ritmi (Rhythm of Istanbul)*, 2010, Enstalasyon, Akbank Sanat Galerisi, İstanbul

Avustralyalı sanatçı Jeffrey Shaw, mekân içinde üç boyutlu etki yaratarak izleyicinin algılarıyla oynamaya çalışır. Bilgisayar programları yardımıyla kurguladığı sanal mekânlarda izleyicinin gezinebilmesini sağlar. Üç boyutlu görüntü teknolojilerinden faydalanan sanatçının 1989 yılında gerçekleştirdiği “Okunaklı Şehir(*The Legible City*)” adlı çalışması, bir duvara yansıtılan üç boyutlu görüntü ve karşısına konumlandırılmış bisikletten oluşur. (**Resim 59**) İzleyici zemine sabitlenmiş olan bisiklete biner, üç boyutlu gözlüklerini takar ve yazılardan oluşan sokakların içinde sanki geziniyormuş hissini deneyimler. 2010 yılında İstanbul Borusan Sanat Galerisi’nde düzenlenen Madde-Işık sergisinde yer alan çalışmasında izleyicilere Türkiye’nin önemli mekânlarının panoramik fotoğraflarını üç boyutlu gezme fırsatı sunar. (**Resim 60**) Daire şeklindeki bir odanın ortasına konumlandığı 360 derece dönebilen bir kumanda sistemi sayesinde izleyici kendini istediği şekilde konumlandırarak ve gitmek istediği yere yine kendi karar vererek, karşısındaki görüntü içinde gezinmeye başlar.

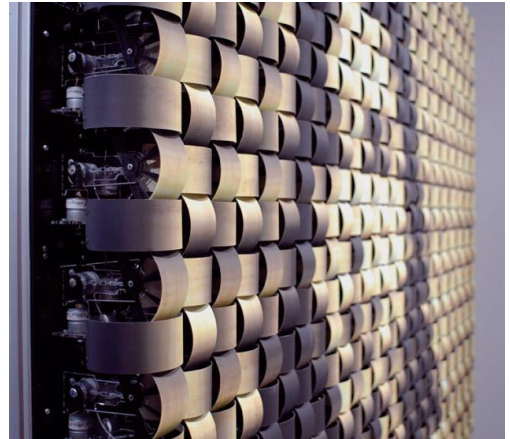


Resim 59 Jeffrey Shaw, *Okunaklı Şehir* (*The Legible City*), 1988-1991, Enstalasyon ZKM-Medienmuseum, Karlsruhe, Almanya



Resim 60 Jeffrey Shaw ve Sarah Kenderdine, *Kuşatılma: Yer Türkiye*, 2010, Enstalasyon, Borusan Sanat Galerisi, İstanbul

İsraili sanatçı Daniel Rozin, dijital teknolojiyi ayna etkisi yaratmak için kullanır. Pikselleri andıran dizilişle, ahşap ya da metal gibi malzemelerden oluşan küçük parçaların uçlarına yerleştirdiği algılayıcı sensörler, video kameralar ve bilgisayarlar sayesinde oluşturduğu panolar, karşısında konumlanan kişinin silüetini yansıtır. Kişinin hareketine göre şekil değiştirebildiği için etkileşimli bir deneyim yaratır.



Resim 61-62 Daniel Rozin, *Dokuma Ayna* (*Weave Mirror*), 2007, Karışık Teknik, Bitforms Galeri, New York

Koreli sanatçı U-Ram Choe'nin çalışmalarında ise teknoloji ve bilimsel bilginin ağırlığı oldukça hissedilir. Kinetik heykel yani hareket edebilen heykel kategorisi içinde değerlendirilebilecek çalışmaları ince işçiliğiyle dikkat çeker. Her bir çalışmasını doğadan esinlendiği formlarla ilişkilendiren sanatçı doğal- yapay ilişkisini sorgulamaya çalıştığı gibi makine estetiği konusunda da fikir vermeye çalışır. Malzeme bilgisi ve teknik bilgiye duyulan ihtiyaç yine belli başlı takım çalışmalarını beraberinde getirir. Sanatçının ailesinden gelen bilim dünyası ile içli dışlı olma durumu da sanatçının yaratımını yönlendirici bir etki taşır. Bilindiği kadarıyla büyükbabası ilk araba tasarımlarını yapan bilim adamlarından biridir. Sanatçının içinde bulunduğu yaşam tarzı ilgilerini belirlemiş ve sınırlarını zorlamasına imkân tanımıştır.



Resim 63 U-Ram Choe, *Urbanus Female*, 2006, Enstalasyon, Karışık Teknik, Mori Sanat Müzesi, Tokyo



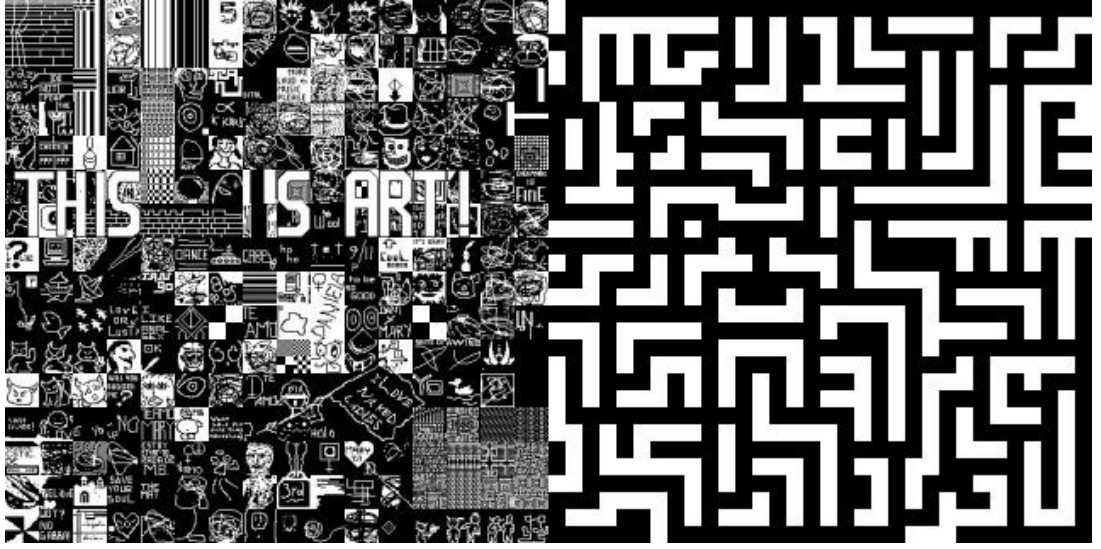
Resim 64 U-Ram Choe, *Urbanus Male*, 2006, Enstalasyon, Karışık Teknik, Mori Sanat Müzesi, Tokyo



Resim 65 U-Ram Choe, *Opertus Lunula Umbra*, 2008, Karışık Teknik, Liverpool Bienali

İnternetin olanaklarını kullanarak çalışan Amerikalı sanatçı Andy Deck, “www.andyland.net” ve “www.artcontext.net” adlı kendine ait internet adresleri üzerinden gerçekleştirdiği oluşum süreci odaklı çalışmalarıyla bilinir. İnternet adresinde başlattığı projelerinde izleyicilerle kurduğu işbirliği, projenin gidişatını belirler. 2001 yılında başlattığı “Glyphiti(şimdi)” adlı çizim tamamlama projesi için sanatçı şunları söyler: “Glyphiti, kolaylıkla düzenlenebilecek çok sayıda küçük “grafikler”den oluşan bir resimdir. Resmin özellikleri ortaklaşa belirlenmiştir. Yazar olarak ben bazı karakteristik özellikler saptadım. Ebat ile mevcut renkler(siyah ve beyaz) bunlara dahildir. Ancak her pikselin durumu, ziyaretçi sanatçılar eliyle değiştirilebilir. Yapılan değişiklikler o anda Glyphiti’yi ziyaret etmekte olan herkese gönderilir. Herkesin koyduğu işaretler kaydedilir. Gelişmekte olan resmin çeşitli halleri birleştirilip, zaman atlamalı bir görüntü akışı olarak görülebilir. Ortak yaratılan görüntünün kime ait olduğu tam belli değildir. Kendi payıma, siz onu uygun gördüğünüz şekilde kullanmaya teşvik ederim. Beni görüntülerin nasıl gelişeceğini görmek ilgilendiriyor. Sonunda, size sunulan seçenekleri beğenmezseniz, lütfen kaynak kodunu gözden geçirin.”⁴⁶ Sanatçının sözlerinde vurguladığı ziyaretçi sanatçı anlayışı, izleyenleri evlerinden çıkmadan sanatsal bir çalışmayı izleme hatta oluşturma sürecine dahil etme gibi bir öneride bulunur. **(Resim 66)**

⁴⁶ Bruce Wands, a.g.k., s.196



Resim 66 Andy Deck, *Şimdi (Glyphiti)*, 2001 (Halen devam ediyor), www.artcontext.net

Amerikalı sanatçı Victoria Vesna ise internetin sanal mekân yaratma anlayışını kullanarak izleyenlere bu mekânda yeniden var olma fırsatı sunar. “*Bodies in Corporated*” adlı projesinde katılan kişiye sanal bir beden yaratması ve bu bedene kendinden türettiği ikinci bir kişilik (alter ego) vermesi istenir. (**Resim 67-68**) Ayrıca bu bedenlerin ölümü yine kişinin elindedir. Projeyle aynı ismi taşıyan internet adresinde bu bedenlerin özellikleri, doğum ve ölüm tarihleri görülebilir.



Resim 67-68 Victoria Vesna, *Bodies in Corporated*, 1996 (Halen devam ediyor), www.bodiesinc.ucla.edu

İtalyalı sanatçılar Eva ve Franco Mattes, Chris Burden, Vito Acconci, Marina Abramoviç ve Joseph Beuys gibi sanatçıların tanınmış performans çalışmalarını internet üzerinden sanal ortamda yeniden gerçekleştirerek bir çeşit kendine mal etme yöntemine başvururlar. **(Resim 69)** “www.0100101110101101.org” adlı internet adreslerinde paylaştıkları projelerde dikkat çeken şey, sanatçıların kendilerini temsil eden birer sanal karakter kullanmalarıdır. Avatar denilen bu temsili bedenler sanatsal eylemin sanal olarak gerçekleşmesini sağladığı gibi, sanatçıyı dış gerçeklikten soyutlayarak, ticari ilişkiler ve çıkarların içine girmeden var olabilmesine yardımcı olur. Ayrıca birer sosyal aktivist olarak da çeşitli projelerde yer alan sanatçılar, popüler kültür odaklı eleştirilerden yola çıkarak internet üzerinden dağıttıkları ya da belirli mekânlarda gerçekleştirdikleri bir çeşit gözlem özelliği taşıyan çalışmalarıyla toplumun tepkilerini ölçmeye çalışırlar.



Resim 69 Eva ve Franco Mattes, *Reenactment of Chris Burden's Shoot*, 2007, www.0100101110101101.org



Resim 70 Eva and Franco Mattes,
Komik Değil(No Fun),
Online Performans, 2010
www.0100101110101101.org

Nike Monument / Projekt für INTERSTATE (PROJEKT FÜR INTERSTATE) / WIENNA, AUSTRIA 2003



Resim 71 Eva and Franco Mattes, *Nike Ground*, 2003,
www.0100101110101101.org

3.4. Sanatın Sunum Mekânlarının ve Sanat Etkinliklerinin Sanatçı ve Yaratım Sürecine Etkileri

Mekân, daha doğrusu bir güç simgesi durumunda olan kamusal mekân sanatçının yaratma eylemini şekillendirici ya da sınırlayıcı özellikler taşıyabilir. 1980'lerden beri giderek yoğunlaşmaya başlayan topluma açık kamusal mekân çalışmaları, günümüz sanatında mekânın önemini altını çizer. Sanatta mekân başlı başına geniş bir konudur. Sanatçı ve yaratım sürecine etkileri bakımından bu olguyu, mekânı bir güç simgesi durumuna getiren, sanat yatırımcısı, küratör ve sanatçı üçlemesinin bir oluşumu olarak ele almak mümkündür.

Günümüzde güç ilişkilerinin sanatsal yaratım üzerindeki belirleyici tavrı üzerine örnekler çoğaltılabilir. Foucault, *“Hapishane'nin Doğuşu”* adlı çalışmasında ortaya attığı panoptik bakış analizinde, gözetim toplumu üzerine önemli fikirlerde bulunur. Panoptik bir bakışla himaye altına alınan toplum aslında gözetlendiğinin, aynı zamanda denetlendiğinin ve etki altına alındığının farkında değildir. İngiliz düşünür Jeremy Bentham'ın 1791'de yayınladığı panopticon hapishane planını somut bir örnek olarak öne süren Foucault, halka biçiminde bir bina ve ortasında bulunan bir gözetleme kulesinden oluşan bu yapıyı günümüz toplumunun içinde bulunduğu konumla özdeşleştirir. Binanın her bir hücresinde belli amaçlarla tutulan insanlar vardır ve gözetleme kulesinde bulunan bir gözetmen tarafından kontrol altında tutulurlar. Yapının en önemli özelliği ise gözetleme kulesinin sırla kaplı bir cama sahip olmasından dolayı içinde ne olduğunun görülememesidir. Hücrelerde yaşayanlar ise binanın özelliğinden dolayı her açıdan görülebilmektedirler. *“[...] bizim toplumumuz gösteri değil, gözetim toplumdur. Semboller yüzeyinin altında, bedenlerimiz derinlemesine kuşatılmaktadır; mübadelenin büyük soyutlamasının arkasında yararlı güçlerin, titiz ve somut bir şekilde terbiye edilmeleri sürmektedir. İletişim akımları, bilginin yığılmasının ve merkezleştirilmesinin destekleridir; işaretler oyunu demir atmalarını tanımlamaktadır; bireyin bütünlüğü, toplumsal düzenimiz tarafından sakatlanmış, baskı altına alınmış, bozulmuş değildir; ancak birey bu düzende, bütüncül güçler ve bedenler taktiğine göre,*

titizlikle imal edilmiştir. Onun iktidar etkileri tarafından kuşatılmış olarak panopticon makinesinin içindeyiz."⁴⁷ Toplum, kontrolü elinde bulunduran güç simgeleri ile özgür olduğunu düşünerek yaşamına devam eder.

Sanat ortamı açısından da örnekteki gibi bir belirlenmişlik ve denetlenmişlik içinde olma durumu söz konusudur. Sanat mekânlarının ihtiyacına yönelik kurulan ilişkiler, sanatçılarda içinden çıkılmaz bir rahatsızlık duygusu yaratır. Kurulu düzenlere ayak uydurma çabası ile birlikte aslında belli bir noktadan sonra kendilerinin değil, sistemin arzularını yerine getirirler. Çünkü gerek yaşam koşulları gerekse var olma çabası düşünüldüğünde bu ilişkilerin dışında olmak pek avantajlı bir durum gibi görünmeyebilir.

En öne çıkan örnek, İngiltere'de bulunan Saatchi Galeri'nin sanat ve sanatçı karşısındaki duruşudur. Saatchi Galeri markalaştırmanın ve meta haline getirmenin en somut örneklerinin yaşandığı bir mekândır. Galerinin sahibi olan Charles Saatchi'nin sanat ortamının taze para akışını keşfetmesi ve sanatçıları himaye altına alarak bir takımın parçası haline getirmesi sanatta yeni oluşumlara aracı olmuştur. *"Birleşik Krallık'ta Charles Saatchi bu tipin en bariz temsilcisidir; çünkü sanat alım-satımları salt spekülatif amaçlara dayanır ve sanat koleksiyonunu şirketlerinin gelirini artırmak için kullanır. Doğrudan sanatçılardan, hatta mezuniyet sergilerinde öğrencilerden eser satın almasıyla ünlüdür.*"⁴⁸

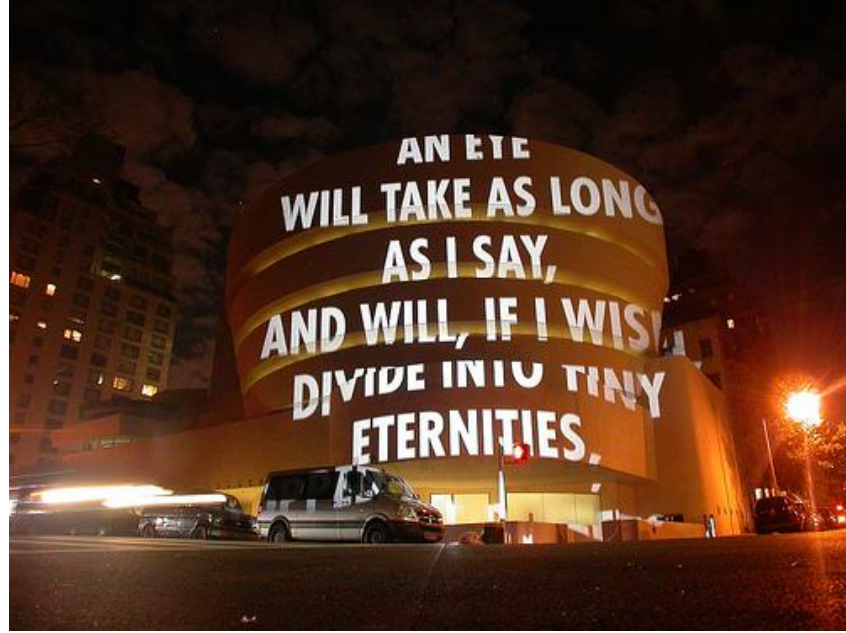
Belli sponsor ilişkilerine dayanarak kendilerini var etmeye çalışan çağdaş sanat müzeleri ve galerileri, bir yandan markalaştırdıkları isimlerini ayakta tutmaya çalışırken, bir yandan da sanatçıların kendi içlerinde erimesine sebep olabilirler. Bazı müzelerin ve galerilerin yapısal özelliklerini kullanarak da sanatçıyı etkisi altına alma gibi bir özelliği vardır. Guggenheim Müzesi bu konuda iyi bir örnektir. Spiral

⁴⁷ Prof. Dr. Nurdoğan Rigel, Doç. Dr. Gül Batuş, Yrd. Doç. Dr. Güleda Yücedoğan, Barış Çoban, a.g.k., s.137

⁴⁸ Julian Stallabrass, **Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller**, Türkçesi: Esin Soğancılar, İletişim Yayınları, İstanbul, s.114

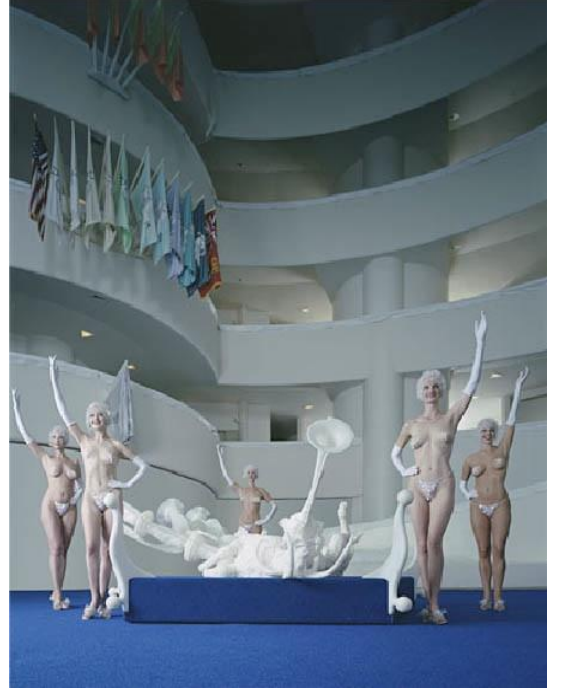
biçimindeki yapısıyla sanat çalışmalarını kendine uydurmaya çalışır gibidir. Dolayısıyla sanatçılar bu spiral biçimin sağladığı olanaklar doğrultusunda çalışmak zorunda kalırlar.

Amerikalı sanatçı Jenny Holzer'ın 2008 yılında New York Guggenheim Müzesi'nin dış yüzeyine projeksiyon ile yansıttığı kendi metinlerini belli aralıklarla tekrarlayarak sergilemesi müzenin fiziksel özelliklerinin altını çizer. **(Resim 72)** Holzer'ın işleri genellikle mekânla uyum içindedir ve mekânın şartlarını amacına uygun olarak dönüştürmeyi tercih eder. Ancak Guggenheim'daki çalışması binanın restore edildiği zamanlarda, yani müzenin ziyarete açık olmadığı zamanlarda gerçekleştirilmiştir. Bu bakımdan müzenin fiziksel imkânlarından yararlanılarak, işlemesine devam etmesi sağlanmıştır.



Resim 72 Jenny Holzer, *İsimsiz*, 2008, Enstalasyon, Guggenheim Müzesi, New York

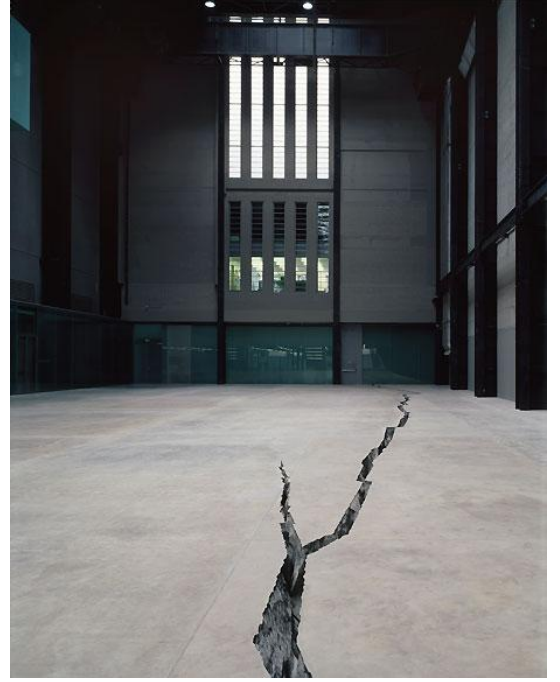
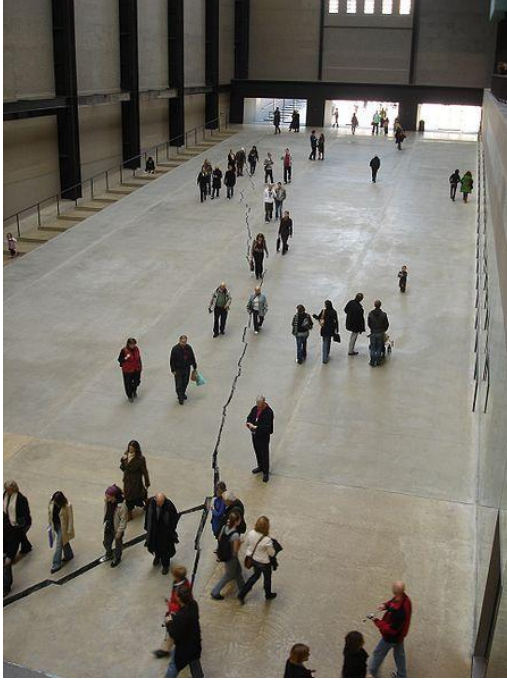
Matthew Barney de Cremaster serisinin üçüncü bölümü için Guggenheim Müzesi'ni kullanmıştır. Spiral yapının her bir katını kurgulamalarıyla düzenleyerek, müzenin tamamını sanat çalışması haline getirir. **(Resim 73-74)** Ayrıca video ile de desteklediği çalışmasının içinde yer alarak mekânı performatif olarak da deneyimlemeye çalışır. Binayı beden gücünü sınıadığı bir mekân olarak görmesi ise, binanın ideolojik yapısına karşı girişilen bir sorgulama olarak da görülebilir.



Resim 73-74 Matthew Barney, *Cremaster3*, 2002, Enstalasyon, Guggenheim Müzesi, New York

İngiltere’de bulunan Tate Modern’in giriş bölümünde Unilever Serisi adı altında yalnızca belli bir konsepte dayalı işlere yer verilmesi ise yine bir marka ismin varoluşuna katkıda bulunmaya çalışır. Oldukça geniş bir alana sahip olan giriş bölümü genellikle minimalist çalışmaların etkileriyle akılda kalıcı özellikler taşır; ancak içlerinden bir tanesi galeri mekânına karşı alınan tavır bakımından farklıdır. Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo’nun 2007 yılına ait “*Shibboleth*” adlı çalışması,

Tate'in giriş bölümünün bir takım mimari hesaplamalara dayanılarak ortasından çatlatılması üzerine kurgulanmıştır. **(Resim 75-76)** Otoriteyi sarsma ve yapısökümüne uğratmanın keskin bir örneği olarak sayılabilecek bu hareket, güç simgesine karşı alınan tavrın en dikkat çekici örneklerindedir.



Resim 75-76 Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007, Enstalasyon, Tate Modern, Londra

Uluslararası bienal, trienal ve sanat fuarı gibi sanatsal etkinlikler, sanatın rotasını ve sanat piyasasının ölçütlerini belirleyebilmek adına fikir verici özelliklere sahiptir. Bienaller ve sanat fuarları bu konuda daha baskın bir konumdadır. Belli aralıklarla tekrarlanıyor olması ise sanatçıları kendi aralarında gizli bir rekabete zorlar. Ün sahibi bir etkinlikte yer almak sanatçının konumu üzerinde etkili olacaktır. Bu uğurda çoğu zaman kendinden ödün vererek çalışan sanatçılar sisteme uyum sağlamak adına onun bir parçası olmaya razı olmuşlardır. Uluslararası özellikler taşıyan bienallere örnek olarak: Venedik, Sao Paulo, Documenta, İstanbul, Havana, Sidney, Berlin, New York,

Singapur, Johannesburg ve Yokohama gibi metropol odaklı oluşumlar verilebilir. Zaten bu tür etkinliklerin en önemli özelliği büyük şehir olgusuyla bütünleşerek, gelişmişliğin simgesi olmasıdır. Bienal, küratör ilişkileri ile ilerleyen sanatçı topluluklarını takımlar şeklinde pazarlayan bir kurum olması bakımından müze ve galeri ideolojisiyle benzerlikler taşır. Ancak mekân kullanımını konusunda tutucu olmaması ve geniş bir alana açılmaya imkân tanınması sebebiyle, müze ve galeri ideolojisinden ayrılarak daha fazla etkileşime olanak tanır.

Sanatçılardan önceden belirlenmiş olan konu çerçevesinde çalışmaları istenir. Çoğu zaman temaya uygun işleri bir araya toplamak zor olacağından, küratör ve sergi ekibinin araştırıp seçtikleri sanatçıları bir arada tutarak, bu konuda bir kolaylık ve tutarlılık sağlanmaya çalışılır. Önceleri Venedik Bienali'nde olduğu gibi ülke pavyonları denilen yapılara ayrılarak sergilenen çalışmalar, alternatif mekân arayışları sonucu, depo ve fabrika gibi endüstriyel mekânlar ile tarihi yapılar içinde de sergilenmeye başlanmıştır. Ayrıca mekânların geçmişi ile kurulan ilişkiler de sergideki işlere anlam katabilmektedir. Hatta kullanılan mekânın yaşamla sirkülasyonu devam ediyor ise ortaya yaratım süreciyle ilgili daha farklı ilişkiler çıkabilmektedir. Örneğin 10. İstanbul Bienali'nde kullanılan mekânlardan biri olan birçok esnafın geçimini sağladığı İMÇ binası bu tür ilişkilere olanak sağlamıştır. Bienal kataloğunda durum şu şekilde yorumlanmıştır: *“Derinden etkileyici tarihiyle İMÇ'nin 10. Uluslararası İstanbul Bienali'nin mekânlarından biri seçilmesi tesadüf değil. Bienal çağdaş sanat etkinliklerini kentsel hayata tekrar dahil etmeyi hedeflerken, “Dünya Fabrikası” sergisi bu senenin başında San Francisco Sanat Enstitüsü'nün Walter McBean Galerileri'nde Bienal'den önce bir deneme olarak tasarlanmış ve sunulmuştu. Şimdi, bu konuyla uğraşan yirmi Türk ve uluslararası sanatçının çalışmaları İMÇ'ye getirilerek çeşitli dükkan ve kamusal alanlarda sergileniyor. Ancak bunlar mevcut nesnelere basit bir şekilde sergilenmelerinden ibaret değil. İşlerin çoğu mekân içinde özellikle tasarlanmış*

yeni projeler. İşler edimsel ve sergi süresince sürekli geliyor. Binada çalışan insanlarla diyalog, alışveriş ve hatta işbirlikleri kuruyorlar.”⁴⁹

Ferhat Özgür’ün İMÇ binasında sergilenen “*Oyun Alanı: Bulmaca*” adlı çalışması esnaf ve izleyici dayanışmasının bir örneğidir. **(Resim 77)** “*Bu projenin amacı, bir oyun alanı açmak için, İMÇ çalışanlarıyla toplu ya da kişisel görüşmeler yapmak, bulmacanın soru ve yanıtlarını belirlemek ve ziyaretçilere ücretsiz dağıtılacak dört sayfalık bir bulmaca gazetesi çıkarmak. Bulmaca doğası gereği kavramsaldir. Sorunu çözmek için gerekli olan tüm parçacıkları bize baştan verir ama bizi siyah ve beyaz kareler arasındaki boşluk sekmeleri aracılığıyla kendimizle baş başa bırakır. Bütün işimiz parçacıkları doğru yerlere oturtmak, bağlamları birbirleriyle ilişkilendirmektir. Proje kapsamında yayımlanan Bulmaca gazetesi, İMÇ sakinlerinin önerileriyle hazırlandı. Gazete, bireyler arasında öznel bir bilgi akışına olanak sağlıyor. Ayrıca bulmaca tahtasının kamusal bir alana yerleştirilmesiyle, gelip geçenlerin de bulmaca tahtasıyla karşılaşmaları, oyuna girişmeleri, yapıyla temas kurmaları mümkün oluyor, böylece projenin etkileşim kurma gücü bir kat daha artıyor.”⁵⁰*

⁴⁹ 10. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s.148-149

⁵⁰ 10. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s.214



Resim 77 Ferhat Özgür, Oyun Alanı: Bulmaca, 2007, 10. İstanbul Bienali

Bienallerde sanatçı, izleyici ve sanat yapıtı arasında daha yakın ilişkiler kurabilmek mümkündür. Özellikle adını pek duyuramamış kültürlerin sanatçılarının bir araya getirilerek söz söylemelerine fırsat tanınması bu tür etkinliklerin en önemli özelliklerindedir. Sanat, siyaset ve sosyolojinin bir arada ilerlediği çalışmalarda izleyici, estetik bir haz almanın yanı sıra öğrendiği yeni bilgiler sayesinde bakış açısını geliştirebilmektedir. Bazen sanatsal estetikten tamamen yoksun yalnızca bilgi iletimine dayalı çalışmalar da görülebilmektedir. Düşüncenin kafalarda şekilden şekle girerek ucu açık bir şekilde ilerlemesi olarak tarif edilebilecek bu tür çalışmalar, bilgi dolaşımının önemli olduğu günümüz yaşam koşulları ile uyum içindedir. Yaratım sürecinin bu dolaşım sürecine bağlı olarak gelişmesi de interaktifliğin önemini altını bir kez daha çizer.

Türkiye'deki İstanbul bienallerinin oluşum sürecinde yer almış olan sanat eleştirmeni ve küratör Beral Madra, bienaller ve özellikle Venedik Bienal'i üzerine yaptığı analizlerinde şunları söyler. *“Çağdaş sanat olgusunun benzersiz ikilemi burada açıkça görülüyor. Bienalde izlenen yapıtlar kurulu düzene eleştiri getiriyor; sanatçılar yapıtlarıyla bildirge veriyor. Öte yandan bu olayın uluslararası kapitalizmin ana*

öğelerinden birisi olduğu da açık. Çağdaş sanat olgusu, parçası olduğu bu sisteme karşı çıkan kavramlar ve yapıtlar topluluğundan oluşuyor. Bu ikilemi yaşayan, ya da bu gerçeği herkesten çok algılayan sanatçının yaratıcılığı, bu ikilemin yarattığı gerilimde, karşıtlıkta ve kızgınlıkta temelleniyor. Sanatçının bu tinsel/düşünsel doruklarında doğan sanat yapıtları, müzelerde ve bu tür dev düzenlemelerde bir araya gelip izleyiciyle karşılaştığında dramatik bir tepki ortamı kaçınılmaz oluyor.”⁵¹ Madra’nın da belirttiği gibi izleyicilerin tepkilerine odaklanmış bir sanat ortamının önemi giderek artmıştır.

⁵¹ Beral Madra, **İki Yılda Bir Sanat, Bienal Yazıları 1987-2003**, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.125

SONUÇ

Günümüzde yaratım süreci, sanatçının yoğun ve emek isteyen çalışmalarının sonuçları ile düşünce alanı arasında ilişkiler kurar. Bilgi üretimi, tüketimi ve dolaşımıyla bağlantılı olarak sanatçılar, karmaşık ama bir o kadar da yaratıcılığı besleyen bir süreç içindedirler.

Sanat etkinliklerinde son zamanlarda sanat nesnelere tüketmek bir yana kavramların da tüketildiği görülmektedir. Belli bir duyarlılığı olan kavramların amacına yönelik kullanılıp kullanılmadığı tam olarak anlaşılabilir. Genellikle büyük sanatsal etkinliklerin arkasında güçlü finans destekleri ve markalar vardır. Reklam kampanyaları dahilinde kullanılan bir sanat görüntüsü çoğu zaman sanatı ve sanatçıyı amacından uzaklaştırabilir. Bununla doğru orantılı olarak izleyicinin de bakış açısını etkileyebilir.

Bunların bilinciyle hareket eden sanatçı, bir şekilde sözü edilen ilişkiler alanına girmek durumundadır. Mesafelerin belirsizleştiği ve etkileşimin ön planda olduğu bu alanda var olan sanatçı, karşısına çıkan yeni kavram katmanlarını anlamaya çalışarak, kendi yaşamıyla ilişkilendirmeye çalışır. Böylece sanatsal yaratımının da ipuçlarını keşfetmeye başlar.

Sanatçının yaratım sürecini etkileyen unsurların başında değişen yaşam koşulları gelir. Sosyalleşmeyle bağlantılı olarak her geçen gün gelişen teknolojiler, yeni yaşam biçimlerini gerekli kılar. Değişimlere ayak uydurabilmek adına yeni düşünme sistemlerine ihtiyaç vardır. Postmodernizm düşüncesi bu ihtiyaçtan doğar. Hem düşünsel hem de biçimsel açıdan oldukça zengin bir kaynağa sahip olan sanatçı, bu zenginliğin içinden tercihini yapar ve algı alanına göre ilişkilerini kurarak çevresiyle iletişime geçmeye çalışır.

Buna göre yaratım süreci biçimsel anlamda değerlendirilecek olursa, tezde ele alınan örneklerde de görüldüğü gibi, teknolojinin olanaklarından faydalanarak sınırları zorlayan çalışmalarla dikkatleri çekmek ya da günlük yaşamda kullanılan hazır nesnelere arasında kurulumlar yapmak tercih edilen yöntemler arasındadır. Bu yöntemler genellikle çoğul bir yaratımı gerekli kıldığı için, sanatçıya yeni bilgilenme alanları açar. Düşünsel anlamda ise belli hedefe yönelik gizli ya da açık mesajlar içermek, çok anlamlı bir yapıya sahip olmak sıklıkla görülen durumlardır. Biçimselliğin ve düşünselliğin sağladığı koşullar doğrultusunda, oluşan yeni sanatsal sunum mekânları ise yaratım sürecinin daha fazla etkileşime açık olmasını sağlar, ayrıca zaman zaman sanatçı üzerinde baskın bir yapı haline gelir.

Tüm bunlar sanatçıyı toplu üretimlere, seyirciyle işbirliğine ve farklı disiplinlerle yakınlaşmaya iter. Daha çok bienal gibi etkinliklerde bu özgürlük alanından deneysel bir şekilde faydalandığı görülmektedir. Yaratım sürecinin ne zaman başladığı, nasıl geliştiği ya da ne zaman bittiği gibi sorgulamaların yerini artık mümkün olduğunca şimdiki zaman odaklı, anlık oluşumlar almıştır.

KAYNAKÇA

- ADANIR, Oğuz, **Baudrillard Fikir Mimarları Dizisi-22**, İstanbul, Say Yayınları, 2010
- ADANIR, Oğuz, **Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler**, İstanbul, Hayal Et Kitap, 2008
- AKAY, Ali, **Postmodernizmin ABC'si**, İstanbul, Say Yayınları, 2010
- AKAY, Ali, **Sanatın Durumları**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2005
- AKAY, Ali, **Postmodern Görüntü**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2002
- AKAY, Ali, **Birleşmeyen Sentez**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010
- ANTMEN, Ahu, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla Yirminci Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008
- BAUDRİLLARD, Jean, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Türkçesi: Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2008
- BAUDRİLLARD, Jean, **Tam Ekran**, Türkçesi: Bahadır Gülmez, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004
- BAUDRİLLARD, Jean, **Kötülüğün Şeffaflığı**, Türkçesi: Işık Ergüden, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004
- BAUDRİLLARD, Jean, **Kusursuz Cinayet**, Türkçesi: Necmettin Sevil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006
- BAUDRİLLARD, Jean, **Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1**, Türkçesi: Elçin Gen-Işık Ergüden, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010
- BAUDRİLLARD, Jean, **Tüketim Toplumu**, Türkçesi: Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2008

- BAUDRİLLARD, Jean, **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliğı**, Türkçesi: Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2005
- BEUYS, Joseph, KOUNELLİS, Jannis, KİEFER, Anselm, CUCCHI, Enzo, **Bir Katedral İnşa Etmek**, Türkçesi: Ahmet Cemal, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2005
- BOURRIAUD, Nicolas, **Postprodüksiyon**, Türkçesi: Nermin Saybaşıllı, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2004
- BOURRIAUD, Nicolas, **İlişkisel Estetik**, Türkçesi: Saadet Özen, İstanbul. Bağlam Yayınları, 2005
- COLEBROOK, Claire, **Gilles Deleuze**, Türkçesi: Cem Soydemir, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2009
- ÇALIKOĞLU, Levent, **Çağdaş Sanat Konuşmaları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005
- DANTO, Arthur C., **Sanatın Sonundan Sonra, Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi**, Türkçesi: Zeynep Demirsü, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010
- DUBUFFET, Jean, **Boğucu Kültür**, Türkçesi: İsmet Birkan, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2010
- ELLUL, Jacques, **Teknoloji Toplumu**, Türkçesi: Musa Ceylan, İstanbul, Bakış Yayınları, 2003
- ERİNÇ, Sıtkı M., **Sanat Psikolojisine Giriş**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2004
- FOSTER, Hal, **Gerçeğın Geri Dönüşü**, Türkçesi: Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2009
- FREELAND, Cynthia, **Sanat Kuramı**, Türkçesi: Fisun Demir, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2008

- GIDDENS, Anthony, **Modernliğin Sonuçları**, Türkçesi: Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010
- GİDERER, Hakkı Engin, **Resmin Sonu**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2003
- KIERKEGAARD, Soren, **İroni Kavramı**, Türkçesi: Sıla Okur, İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları, 2009
- KREFT, Lev, **Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika**, Türkçesi: Mustafa Tüzel-Elçin Gen-Esin Soğancılar-Haluk Barışcan-Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy-Ufuk Kılıç-Emrehan Zeybekoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009
- KUSPIT, Donald, **Sanatın Sonu**, Türkçesi: Yasemin Tezgiden, İstanbul, Metis Yayınları, 2006
- MADRA, Beral, **İki Yılda Bir Sanat, Bienal Yazıları 1987-2003**, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2003
- MAY, Rollo, **Yaratma Cesareti**, Türkçesi: Alper Oysal, İstanbul, Metis Yayınları, 2008
- MEGILL, Alan, **Aşırılığın Peygamberleri Nietzsche-Heidegger-Foucault-Derrida**, Türkçesi: Tuncay Birkan, Ankara, Ayraç Kitabevi, 2008
- MURRAY, Chris, **Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar**, Türkçesi: Suğra Öncü, İstanbul Sel Yayıncılık, 2009
- OLIVEIRA, Nicolas De, OXLEY, Nicola, PETRY, Michael, **Yeni Milenyumda Enstelasyon Sanatı**, Türkçesi: Osman Akınhay, İstanbul, Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2005
- O'DOHERTY, Brian, **Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi**, Türkçesi: Ahu Antmen, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2010

POSTMAN, Neil, **Televizyon Öldüren Eğlence**, Türkçesi: Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010

RİGEL, Prof. Dr. Nurdoğan, BATUŞ, Doç. Dr. Gül, YÜCEDOĞAN, Yrd. Doç. Dr. Güleda, ÇOBAN, Barış, **Kadife Karanlık 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar**, İstanbul, Su Yayınevi, 2005

ROBINS, Kevin, **İmaj Görmenin Kültür ve Politikası**, Türkçesi: Nurçay Türkoğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999

RORTY, Richard, **Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma**, Türkçesi: Mehmet Küçük-Alev Türker, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995

SARUP, Madan, **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, Türkçesi: Abdülbaki Güçlü, Ankara, Bilim Sanat Yayınları, 2004

SAUVAGNARGUES, Anna, **Deleuze ve Sanat**, Türkçesi: Nurten Sarıca, Ankara, De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2010

SIM, Stuart, **Derrida ve Tarihin Sonu**, Türkçesi: Kaan H. Ökten, İstanbul, Everest Yayınları, 2000

STALLABRASS, Julian, **Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller**, Türkçesi: Esin Soğancılar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009

ŞAHİNER, Rıfat, **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu**, İstanbul, Yeni İnsan Yayınları, 2008

THOMPSON, Don, **Sanat Mezat 12 Milyon Dolarlık Köpekbalığı Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi**, Türkçesi: Renan Akman, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011

YETİŞKEN, Hülya, **Estetiğin ABC'si**, İstanbul, Say Yayınları, 2009

WANDS, Bruce, **Dijital Çağın Sanatı**, Türkçesi: Osman Akınhay, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, 2006

WARESQUİEL, Emanuel De, **İsyankar Yüzyıl Yirminci Yüzyılın Başkaldırı Sözlüğü**, Türkçesi: İsmail Yerguz, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2004

WOLFF, Janet, **Sanatın Toplumsal Üretimi**, Türkçesi: Ayşegül Demir, İstanbul, Özne Yayınları, 2000

ZEYTİNOĞLU, Emre, **Sanatın Suç Ortaklıkları**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2003

10. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 2007

Yabancı Kaynaklar

TRIBE, Mark, JANA, Reena, **New Media Art**, Taschen, 2009

Dergiler

Toplumbilim Plastik Sanatlar Özel Sayısı, İstanbul, Say:4, Haziran 1996

Makaleler

ZEYTİNOĞLU, Emre, “Plastik Sanatlarda Ortak Biçime Doğru (mu?) Tekrar”, **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, Say:188, İstanbul, Temmuz 1996

ZEYTİNOĞLU, Emre, “Plastik Sanatlarda Ortak Biçime Doğru (mu?) Tekrar (2)”, **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, Say:19 , İstanbul, Kasım 1996

ANTMEN, Ahu, “Sanatın Ateş Hattı: Eleştirel Tavrın Odağı Haline Gelen Yapıt”, **Anadolu Sanat – Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Süreli Sanat ve Kültür Dergisi**, Say:14, Güz 2003

İnternet adresleri

www.tate.org

www.moma.org

www.guggenheim.org

www.saatchi-gallery.co.uk

www.whitecube.com

www.gagosian.com

www.art21.org

www.artnet.com

www.search.it.online.fr/covers/

www.ebenzin.com

www.aec.at

www.rhizome.org

www.jodi.org

www.0100101110101101.org

www.bodiesinc.ucla.edu

RESİM LİSTESİ

	Sayfa No
Resim 1: Georg Baselitz, <i>Dresden 'de Akşam Yemeği(Diner in Dresten)</i> , 1983, Tuval üzerine yağlı boya	34
Resim 2: Anselm Kiefer, <i>Sulamith</i> , 1983, Karışık Teknik, 290x370cm	34
Resim 3: Eric Fischl, <i>Doğum Günü Çocuğu(Birthday Boy)</i> , 1983, Tuval üzerine yağlı boya, 84x108cm	35
Resim 4: David Salle, <i>Eski Şişeler(Old Bottles)</i> , 1995, Tuval üzerine akrilik ve yağlı boya, Saatchi Galeri, Londra	36
Resim 5: Gerhard Richter, <i>Betty</i> , 1988, Tuval üzerine yağlı boya, 101.9 x 59.4 cm Saint Louis Sanat Müzesi, A.B.D	37
Resim 6: Gerhard Richter, <i>Faust</i> , 1980, Tuval üzerine yağlı boya, 295x675cm	37
Resim 7: Jeff Koons, <i>Cennet Yapımı(Made in Heaven)</i> , 1989, Litografi, 317.5 x 690.9 cm, Şikago Çağdaş Sanat Müzesi	38
Resim 8: Jeff Koons, <i>Michael Jackson and Bubbles</i> , 1988, Porselen ve seramik karışımı, 106.7 x 179.1 x 82.6 cm, Şikago Çağdaş Sanat Müzesi	39
Resim 9: Jean-Michel Basquiat, <i>Mona Lisa</i> , 1983	42
Resim 10: Banksy, <i>Tesco Kids(Tesco Çocukları)</i> , 2009, Londra	43
Resim 11: Banksy, <i>Filistin Duvarı</i> , 2005, Filistin	43
Resim 12: Mike Bidlo, <i>Not Pollock</i> , 1983, Tuval üzerine yağlı boya, 87.4x120.6cm, Sho Galeri	44
Resim 13: Mike Bidlo, <i>Not Picasso</i> , 1984, Tuval üzerine yağlı boya 244x234cm	44
Resim 14: Sherrie Levine, <i>Çeşme(Marcel Duchamp 'ın ardından)</i> , 1991 Bronz, Walker Sanat Merkezi, Minneapolis	45
Resim 15: Sherrie Levine, <i>Walker Evans 'ın Ardından</i> , Fotoğraf, 1995, 9.6x12.8cm	45
Resim 16: Cindy Sherman, <i>İsimsiz 93 Otoportre</i> , 1981, Fotoğraf	46

	Sayfa No
Resim 17: Cindy Sherman, <i>İsimsiz 153</i> , 1985, Fotoğraf, 170.8 x 125.7 cm New York Modern Sanatlar Müzesi	46
Resim 18: Cindy Sherman, <i>İsimsiz 224</i> , 1990, Fotoğraf	46
Resim 19: Barbara Kruger, <i>İsimsiz(Tüketiyorum Öyleyse Varım)</i> , 1987, Mary Boone Galeri, New York	47
Resim 20: Barbara Kruger, <i>İsimsiz(Başka bir kahramana daha ihtiyacımız yok)</i> , 1987, Mary Boone Galeri, New York	47
Resim 21-22: Hans Haacke, <i>Çikolata Ustası(Der Pralinenmeister)</i> , 1981, Maenz Galerisi, Köln	48
Resim 23: Tracey Emin, <i>Yatağım(My Bed)</i> , 1998, Saatchi Galeri, Londra	49
Resim 24: Tracey Emin, <i>Exorcism of the Last Painting I Ever Made</i> , Sanatçının atölyesi, 1996, Saatchi Galeri, Londra	49
Resim 25: Tracey Emin, <i>1963-1995 yılları arasında birlikte uyuduğum herkes</i> , 1995, Saatchi Galeri Londra	49
Resim 26: Anthony Gormley, <i>Alan(Field)</i> , 1989-2003, Tate Modern, Londra	50
Resim 27: Anthony Gormley, <i>Clearing</i> , 2004-2010	50
Resim 28-29: Ai Weiwei, <i>Ay çekirdekleri(Sunflower Seeds)</i> , 2010, Enstalasyon, Tate Modern, Londra	51
Resim 30: Ron Mueck, <i>Bir Kız(A Girl)</i> , 2006, Karışık Teknik, 110.5x134.5x501cm, Kanada Ulusal Galeri	53
Resim 31: Ron Mueck, <i>İki Kadın(Two Women)</i> , 2005, Karışık Teknik, 85.1 x 47.9 x 38.1 cm, Brooklyn Müzesi, New York	53
Resim 32: Ron Mueck, Sanatçının atölyesi	53
Resim 33: Maurizio Cattelan, <i>İsimsiz</i> , Marian Goodman Galeri, New York 2007, Karışık Teknik, 300x168.5x80cm	54
Resim 34: Maurizio Cattelan, <i>La Nona Ora</i> , 1999, Karışık Teknik, Venedik Bienali	54

	Sayfa No
Resim 35: Damien Hirst, <i>The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living</i> , 1991, Karışık Teknik, 213 x 518 x 213 cm, Saatchi Galeri, Londra	55
Resim 36: Anish Kapoor, <i>Bulut Kapısı(Cloud Gate)</i> , 2004,Milenyum Park, Şikago	56
Resim 37: Anish Kapoor, <i>Marsyas</i> ,2002, Tate Modern, Londra	56
Resim 38-39: James Turrell, <i>Yayılsı(Spread)</i> , 2003, Enstelasyon, Henry Sanat Galerisi, Seattle	57
Resim 40-41: Olafur Eliasson, <i>Hava Projesi(The Weather Project)</i> , 2003, Tate Modern, Londra	58
Resim 42: Rachel Whiteread, <i>İsimsiz</i> ,2001,Karışık Teknik, Tate Modern, Londra	58
Resim 43: Rachel Whiteread, <i>Ev(House)</i> 1993, Enstalasyon	58
Resim 44: Gabriel Orozko, <i>La DS.</i> ,1993,140.1x482.5x115.1cm, Crousel Galeri, Paris	59
Resim 45: Gabriel Orozko, <i>Ballon-Long2</i> , 2011, Tate Modern, Londra	59
Resim 46: Damien Ortega, <i>Kozmik Şey(Cosmic Thing)</i> , 2002,Enstelasyon, Los Angeles Modern Sanat Müzesi	60
Resim 47: Damien Ortega, <i>Evrenin Hakimi,(Controller of the Universe)</i> , 2007, 285 x 405 x 455 cm,Enstalasyon, White Cube Galeri, Londra	61
Resim 48: Lee Stoetzel, <i>VW Bus</i> , 2007,75x165x65cm, Mixed Greens Galeri, New York	61
Resim 49: Lee Stoetzel, <i>Küçük Yemek(Small Meal)</i> , 2007, Mixed Greens Galeri, New York	61
Resim 50: Robert Therrien, <i>İsimsiz</i> , 2003, Enstalasyon,Tate Modern, Londra	62
Resim 51: Robert Therrien, <i>İsimsiz</i> ,2008, Enstalasyon,274.3 x 167.6 x 203.2 cm Gagosian Galeri, New York	62

Resim 52: Matthew Barney, <i>Cremaster5</i> , 1997	63
Resim 53: Matthew Barney, <i>Cremaster3</i> , 2002, Guggenheim Müzesi, New York	63
Resim 54: Nam June Paik, <i>Electronic Superhighway</i> , 1995, Enstalasyon, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi	66
Resim 55: Nam June Paik, <i>Televizyon Budası(TV Buddha)</i> , 1974-1982, Stedelijk Müzesi, Amsterdam	66
Resim 56: Serkan Özkaya, <i>Davut Heykeli</i> , 2005	69
Resim 57: Tony Oursler, <i>Gözler(Eyes)</i> , 1996, Enstalasyon, Metro Pictures Galeri, New York	70
Resim 58: Tony Oursler, <i>İstanbul'un Ritmi(Rhythm of Istanbul)</i> , 2010, Enstalasyon, Akbank Sanat Galerisi, İstanbul	70
Resim 59: Jeffrey Shaw, <i>Okunaklı Şehir(The Legible City)</i> , 1988-1991, Enstalasyon, ZKM-Medienmuseum, Karlsruhe, Almanya	71
Resim 60: Jeffrey Shaw ve Sarah Kenderdine, <i>Kuşatılma: Yer Türkiye</i> , 2010, Enstalasyon, Borusan Sanat Galerisi, İstanbul	71
Resim 61-62: Daniel Rozin, <i>Dokuma Ayna(Weave Mirror)</i> , 2007, Karışık Teknik, Bitforms Galeri, New York	71
Resim 63: U-Ram Choe, <i>Urbanus Female</i> , 2006, Enstalasyon, Karışık Teknik, Mori Sanat Müzesi, Tokyo	72
Resim 64: U-Ram Choe, <i>Urbanus Male</i> , 2006, Enstalasyon, Karışık Teknik, Mori Sanat Müzesi, Tokyo	73
Resim 65: U-Ram Choe, <i>Opertus Lunula Umbra</i> , 2008, Karışık Teknik, Liverpool Bienali	73
Resim 66: Andy Deck, <i>Şimdi(Glyphiti)</i> , 2001(Halen devam ediyor), www.artcontext.net	75
Resim 67-68: Victoria Vesna, <i>Bodies in Corporated</i> , 1996(Halen devam ediyor), www.bodiesinc.ucla.edu	76

- Resim 69:** Eva ve Franco Mattes, *Reenactment of Chris Burden's Shoot*, 2007,
www.0100101110101101.org 77
- Resim 70:** Eva and Franco Mattes, *Komik Değil(No Fun)*, Online Performans,
2010,www.0100101110101101.org 77
- Resim 71:** Eva and Franco Mattes, *Nike Ground*, 2003,
www.0100101110101101.org 77
- Resim 72:** Jenny Holzer, *İsimsiz*, 2008, Enstalasyon, Guggenheim Müzesi,
New York 80
- Resim 73-74:** Matthew Barney, *Cremaster3*, 2002, Enstalasyon,
Guggenheim Müzesi,New York 81
- Resim 75-76:** Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007, Enstalasyon,
Tate Modern, Londra 82
- Resim 77:** Ferhat Özgür, *Oyun Alanı:Bulmaca*,2007,10. İstanbul Bienali 84