



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**20. YÜZYIL SONRASI YAZI-YAPIT İLİŞKİSİ
ÜZERİNDEN ÇOKANLAMLILIK VE KAYNAKTAN
KOPUŞ**

Rıza Ozan EROĞLU

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Harika Esra OSKAY MALICKİ

YÜKSEK LİSANS TEZ RAPORU

RESİM ANASANAT DALI

AĞUSTOS 2020



**20. YÜZYIL SONRASI YAZI-YAPIT İLİŞKİSİ ÜZERİNDEN
ÇOKANLAMLILIK VE KAYNAKTAN KOPUŞ**

Rıza Ozan EROĞLU

**YÜKSEK LİSANS TEZ RAPORU
RESİM ANASANAT DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

AĞUSTOS 2020

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Rıza Ozan EROĞLU

18.08.2020

20. Yüzyıl Sonrası Yazı-Yapıt İlişkisi Üzerinden Çokanlamlılık ve Kaynaktan Kopuş
(Yüksek Lisans Tezi)

Rıza Ozan EROĞLU

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Ağustos 2020

ÖZET

Bu tezde kaynaktan kopuş ve çokanlamlılık üzerinden bir okuma yapılırken, bu süreç yazı yapıt ilişkisi üzerinden temellendirilmektedir. Çokanlamlılığı ortaya çıkartan sanatsal, felsefi ve toplumsal süreç irdelenirken, ilgili yapıtlar üzerinden açıklanmaya çalışılmaktadır. Hiçbir temsil sisteminin sabit bir anlamı veya “hakikati” gösteremeyeceği savı üzerinden, çokanlamlılığın olanaklarını saptamak amaçlanmaktadır. Nesnelerin ve düşüncelerin kaynağından koparak başkalaşma ve bir öncekini ifşa etme durumu temellük ve dokümantasyon gibi üretim süreçleriyle ilişkili olarak tartışılmakta ve ilgili uygulamalarla bu savın desteklenebileceği düşünülmektedir. Sanat alanındaki yapıtların üretim sürecinde ve izleyiciyle kurduğu ilişkide çokanlamlı okumanın, bir ihtiyaç veya zorunluluk olarak karşımıza çıkıp çıkmadığına bakılmaktadır.

Bilim Kodu : 40408
Anahtar Kelimeler : Metinlerarasılık, Kaynaktan Kopuş, Çokanlamlılık, Yazı
Sayfa Adedi : 95
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Harika Esra OSKAY MALİCKİ
Öğrenci ORCID ID : 0000-0003-2393-7683

Polysemy and Break from The Origin Through The Text-Artwork Relation After The 20th
Century

(Master Thesis)

Rıza Ozan EROĞLU

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

August 2020

ABSTRACT

In this thesis, while a reading is made on the break from origin and polysemy, this process is based on the relationship between writing and artwork. While examining the artistic, philosophical and social process that reveals the polysemy, it is tried to be explained through the relevant works. Based on the argument that no representation system can show a fixed meaning or "truth", it is aimed to determine the possibilities of polysemy. The situation of metamorphosis and divulging the previous one by breaking away from the origin of objects and thoughts is discussed in relation to production processes such as appropriation and documentation, and it is thought that this argument can be supported by relevant practices. In the production process of the works in the field of art and in the relationship they establish with the audience, it is examined whether the polysemy reading emerges as a need or necessity.

Science Code : 40408
Key words : Polysemy, Text, Break from Origin, Intertextuality
Number of Pages : 95
Advisor : Doç. Dr. Harika Esra OSKAY MALİCKİ
Student ORCID ID : 0000-0003-2393-7683

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
RESİMLERİN LİSTESİ	viii
KISALTMALAR	x
1. GİRİŞ	1
2. YAZI-İMGE İLİŞKİSİ ÜZERİNDEN SANATSAL TAARUZUN BAŞLAMASI.....	5
2.1. Fütürizm Yazıda Hareket	5
2.2. Dada ve Eylemsel Yazı	10
2.3. Sürrealizm, Yazı-Oyun İlişkisi.....	13
2.3.1. Magritte: İmge, Yazı ve Örtük Anlam	18
3. İZLEYİCİ ÜZERİNDEN ANLAMIN YENİDEN YAPILANDIRILMASI....	25
3.1. Yapısalcılıktan Post-Yapısalcılığa Öznenin Tutarsızlığı	26
3.2. Yazarın Ölümü	29
3.3. İzleyicinin Doğuşu, Müellifin Ölümü	32
4. MEKAN, ZAMAN, KÜLTÜR VE DÖNÜŞEN ÜRETİM STRATEJİLERİ ..	41
4.1. Kavramsal Sanatın Tanımlanması ve Yeniden Tanımlanması.....	41
4.2. Felsefe ve Sanatta Çoklu Okumalar, Postmodern Çoğulculuğun Ortaya Çıkışı	47
4.3. Temellük ve Yeniden Anlamlandırma	50
4.4. Dokümantasyon ve İmgenin Tutarsızlığı	55
5. TEZ KAPSAMINDA YAPILAN UYGULAMALAR.....	63
6. SONUÇ YERİNE	87
KAYNAKLAR	89

ÖZGEÇMİŞ 95



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1. Khlebnikov'un kitabı "Zangezi"	7
Resim 2.2. Aleksey Kruçenih'in şiirleri ile Mihail Larionov'un litografilerinden oluşan "Pomada" kitabının kapağı ve sayfaları	7
Resim 2.3. Carlo Carra, "Yurtsever Kutlaması"	8
Resim 2.4. Filippo Tommaso Marinetti, Özgürlükteki Kelimeler	10
Resim 2.5. Francis Picabia, "Ölü Doğalar"	12
Resim 2.6. Francis Picabia, "Kokodilik Göz"	13
Resim 2.7. Kâmil el-Tilmisâni, "Fahima"	17
Resim 2.8. Ramses Younan, "İsimsiz"	17
Resim 2.9. René Magritte, "İmgelerin ihaneti"	19
Resim 2.10. René Magritte, "Rüyaların Anahtarı"	21
Resim 2.11. "Pipo", Plastik Harf Boncuk ve işlemeli çerçeve	23
Resim 3.1. "RSG-6'nın yok edilişi" isimli segiden bir fotoğraf	35
Resim 3.2. Beuys ve katılımcıların performansı sırasında çekilmiş bir fotoğraf..	37
Resim 3.3. Fridericanum Müzesi'nin önüne yerleştirilmiş olan bazalt taşları.....	38
Resim 3.4. "STP AND OBY", Otomobil Plakaları Üzerine Karışık Teknik.....	39
Resim 4.1. Marcel Duchamp, Kırık Koldan Önce	43
Resim 4.2. Marcel Duchamp, Çeşme	43
Resim 4.3. Douglas Hubler, Duration Piece	46
Resim 4.4. Douglas Hubler, Duration Piece detay	47
Resim 4.5. Andy Warhol tarafından müdahale edilmiş Niagara (1953) film fotoğrafı	52
Resim 4.6. Andy Warhol, Mariyln Diptik	52
Resim 4.7. Robert Rauschenberg, Skyway	53
Resim 4.8. Sherrie Levine, Çeşme	54

Resim	Sayfa
Resim 4.9. Hans Haacke, Manet-PROJEKT'74	57
Resim 4.10. Walid Raad, Kabul Edelim Hava Durumu Yardımcı Oldu Serisinden	59
Resim 4.11. Walid Raad, "Kabul Edelim Hava Durumu Yardımcı Oldu" Serisinden	59
Resim 5.1. Neresinden bakarsan bak! Bu bir iş	64
Resim 5.2. Neresinden bakarsan bak! Bu bir iş	65
Resim 5.3. Kitaplar, Kitap.....	66
Resim 5.4. Kitaplar	67
Resim 5.5. MKE 13 J 641_003	68
Resim 5.6. MKE 13 J 641_003	69
Resim 5.7. Sinek, video	70
Resim 5.8. Oyun Başlasın	72
Resim 5.9. Düven proje-1	74
Resim 5.10. Düven proje-2	75
Resim 5.11. Düven.....	77
Resim 5.12. AK-47	77
Resim 5.13. Uzi.....	78
Resim 5.14. Browning Challenger	78
Resim 5.15. Walther ppk.....	79
Resim 5.16. Fn m1910	79
Resim 5.17. World-Word proje-1	81
Resim 5.18. World-Word proje-2	82
Resim 5.19. World-Word.....	83
Resim 5.20. Twitter.....	84

KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

Açıklamalar

a.

ayrıntı

T.y.

Tarih Yok

TDK

Türk Dil Kurumu



1. GİRİŞ

Sanat alanında çokanlamlılığın tanımlanabilir bir hal alması yalnızca sanat dünyasındaki dönüşümlerle gerçekleşmemiştir. Felsefe alanında ortaya atılan özellikle yapısalcı ve Post-Yapısalcı söylemler, yazının metinlerarasılığı ve çoklu okunabilmesi gibi kavramları ortaya çıkararak sanat alanında da incelenebilecek bir kaynaktan kopuşa ve çokanlamlılığa teorik bir zemin hazırlamıştır. Aynı zamanda bu süreç daha önceleri bir betimleme ögesi olarak veya künye dışında görmeye pek alışık olmadığımız yazının da eserde görünür oluşunun başlangıcıdır. Düşüncenin bir aktarım aracı ve imgenin yönlendiricisi konumunda bulunan yazı, 20. yüzyılın başlarından itibaren giderek bu temsil düzeninin bir unsuru haline gelmekteydi.

Sanat alanında yazının klasik formundan çıkarak ve aynı zamanda bir miktar imgeye evrilerken kullanımını sistematik bir şekilde Fütürizm akımında görmekteyiz. Şair Marinetti tarafından oluşturulan akım, hızı, hareketi ön plana çıkarırken, aynı değerler içerisinde anlattısını yazı üzerinden de aktarma yoluna gitmiştir. Nitekim Sentetik Kübizmle de organik ilişkileri bulunan akımın sıklıkla kullanmış olduğu kes-yap, asamblaj gibi tekniklerle nesnelere ikincil anlamlar oluşturmaları da önemli bir kırılma oluşturmuştur. Bu yöntemlerle sanatçılar kullanmış oldukları nesnelere ilk anlamlarından çıkartarak, yeni bir düzenin içerisine çekmişlerdir. Nesnenin veya kavramın ilk anlamından (kaynağından) koparılması durumu daha sonraları oldukça sık kullanılacak olan bir sistemin oluşumunu başlatmaktadır. Aynı yıllarda Dada hareketi içerisinde bulunan Marchel Duchamp'ın hazır nesne kavramı, pisuvar nesnesinin bıçakla kesilircesine kaynağından koparılması ve sanatçının isimlendirmesiyle artık o nesnenin “Çeşme” olması bu durumun okunabileceği önemli örneklerdendir. Sanatçının “Mona Lisa” tablosu üzerine bir bıyık çizip altına “LHOOQ” harflerini yazmış olduğu eseri de bir yapıtın kaynağından koparılarak başka bir yapıtın malzemesi haline getirilişine örnek gösterilebilir. Nitekim bunun ikincil veya daha fazla dereceden oluşumları Sherrie Levine'in yine “Çeşme” isimli çalışmasında da görülebilir. Kaynağından kopartılan nesne sanat amacıyla artık farklı bir anlama tutunurken bunun tekrar edilmesi (bir sanat eserinin temellük edilmesi) onun okunuşunda bildiğimiz ilk tanımına ve çağrışımına değil bir önceki ile olan ilişkisine direkt göndermede bulunur. Barthes'in Yazarın Ölümü (Barthes, 1977: 142-148) isimli denemesinde belirttiği gibi yazarın veya sanatçının üretimi kümülatif bir

yapının seçilmiş parçalarından meydana gelmektedir. Nitekim böyle bir eserin okunuşu da ancak bu yığıntının ışığında anlamlandırılabilir olacaktır. İzleyicide var olan bu birikim hiçbir zaman tutarlı olamayacağı için tekil bir anlamın ortaya çıkması da olanaksızdır. Bu süreç bizi Derrida'nın deyişiyle aşkın bir gösterilenin var olamayacağı sonucuna götürmektedir (Yanık, 2016: 94). Öznenin tutarsızlığı sürekli olarak anlamın ertelenmesine yol açar.

Sembollerden oluşan bir dil olarak yazı, söze göre imgeye daha yakın bir tavır içerisindedir. Bu yönüyle kendi anlam örüntüsünü izleyicide oluşturma şansı da ortaya çıkmaktadır yani başka bir şeyden bağımsız bir şekilde imge ya da yazının anlamları izleyici tarafından ortaya çıkartılabilir. Derrida'nın yapısökümüyle yapmış olduğu şey, "aşkın gösterilen" in mevcudiyetinin metafizik bakış açısı olduğu, dil içinde bir ilke, temel ya da töz olarak hiçbir aşkın gösterilen olamayacağını ve her gösterilenin aynı zamanda bir gösteren olduğunu göstermeye çalışmak olmuştur." (Yanık, 2016:94).

Derrida'nın karşı duruş aldığı ve daha sonrasında "metnin dışında hiçbir şey yoktur" diyeceği bu tavır Ranciere'in Görüntülerin Yazgısı (2008) isimli eserinde iki taraflı bir açmaz oluşturmaktadır. Hem yazı hem de ses olarak dile yüklenen bu fazla anlam, diğer tüm sanat dallarının üzerinde bir otorite olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada söze göre evrilen bir imgenin varlığı oluşmaktadır ki bu söylem imgenin bir anlam oluşturabilmesine veya çoklu bir okumaya tam zıt bir yaklaşımdır. Ranciere'in sınıflandırdığı üç rejiminin geçmişte kalan ikisi bu kabulleniş üzerinden yorumlanırken, estetik rejim ise bu algının kırılış noktası olarak karşımıza çıkmaktadır¹. Nitekim Derrida'nın belirttiği gibi sabit bir anlama ulaşamayacağı tanısı sözün imge üzerinde kesin bir otorite kuramayacağının da bir göstergesidir. Fütürizm, Dada ve Sürrealizm akımlarının rasyonel bakış açısındaki çatlakları hedef olarak oluşturdukları yapıtlar imgenin ve çoklu ardıl okumaların önünü açmaya başlamıştır. Bu tutum, okumayı oluşturacak olan izleyiciye oldukça önemli bir rol biçmektedir. Nitekim değerli hale gelen izleyicinin yorumu, sanatsal üretimin Greenberg'ci bir formalizmden kurtulup düşüncenin ve kavramın değerli hale geldiği kavramsal sanata ulaşılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Bu noktada kavramsal sanatçıların büyük bölümü sanatın dilsel gösterge ile açıklanabilir olması gerektiğini savunmuştur. Nitekim böyle bir tutumda sanatın sahip olduğu düşünülen aşkınsallığı

¹ Magritte bölümünde detaylandırılmıştır.

bastırmaya başlamıştır. Kavramsal sanat ilerleyen dönemlerinde dökümantasyon ve temellük pratiklerinin ortaya çıkmasına da yol açmıştır. Özellikle Dil ve Sanat Grubu'nun çalışmaları sanatsal dökümantasyonun ve sanat dokümantasyonunun oluşumu açısından oldukça önemlidir.

Yukarıdaki okumalar dahilinde oluşan bir yorum olarak şu düşünceleri sıralayabiliriz: Sanatsal ifadenin veya iletinin aktarılması gerekliyse kuşkusuz bu bir temsil üzerinden gerçekleşecektir. Ancak yer yer yapısalcılığın ve bariz bir şekilde Post-Yapısalcılığın gösterdiği üzere işlevi direkt bir anlama çıkmak olan dilsel dizgelerde dahi anlam sabit değildir. Şaşırtıcıdır ki sanat alanındaki her türlü uygulamada da durum böyle olacaktır. Bir iletinin var olduğu her durumda oluşacak anlamlar ön görülemez olmaya devam edecektir.



2. YAZI-İMGE İLİŞKİSİ ÜZERİNDEN SANATSAL TAARUZUN BAŞLAMASI

Yazının gücü üretenin ve çağrışımın gücü olarak kendini göstermektedir. Aktardığı anlatı tutarlı ve önemli olduğu sürece değerliydi. Ancak 20. Yüzyılın başında Fütüristler, Dadacılar ve Sürrealistlere göre büyük anlatılar, mantıklı olduğu varsayılan hareketler kıta Avrupa'sını bir açmazın eşiğine sürüklemişti. Fütüristlere göre herşey harekete, dinamizme, akışa boyun eğecek geçmişle tüm bağlar kopartılacaktı. Dada hareketi için tam bir plansızlık ve programsızlıkla herşey yok edilmeliydi özellikle dilin yok edilişi en önemlisiydi. Sürrealistler ise aklın boyunduruğunda içine düştükleri açmazdan bilinçaltıyla kurtulabileceklerini düşünmekteydi. Yapılması gereken ise kullandıkları herşeyin üretim stratejilerine göre düzenlenmesiydi. Fütüristler daha hızlı bir üretim için kübistlerden aldıkları kesyap, kolaj gibi teknikleri kullandı. Bu kolajlara ve kaligrama benzer oluşturdukları metinlere dilin ses halini yansıttılar. Dadacılar dilin en temel işlevi olarak görülen anlam aktarma gücünü elinden aldı, onunla oynadı ve anlamın içeriğini boşalttı. Sürrealistler aklın hertürlü boyunduruğundan kurtulmanın yolu olarak bilinç akışını denediler. Dolaysız bir aktarımın mantığının süzgecinden geçmeyen aktarımların arayışı içerisine girdiler. Düşüncenin en bariz temsili olarak görülebilecek yazı, önce imgeye yaklaştı, daha sonra ise gücünü yitirmeye başladı. İmgeyle olan her yakınlaşmasında parçalandı. İmgenin söylediği sadece bir şey olmayan ve söyleneni imgelerin asla göstermediği yeni bir çağın başlangıcı ortaya çıkmaktaydı da denilebilir.

2.1. Fütürizm Yazıda Hareket

İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti tarafından 20 Şubat 1909 tarihinde Le Figaro gazetesinde yayımlanan "Fütürizm Manifestosu"yla duyurulan akım yalnızca sanatsal bir duruştan ziyade şair tarafından bir toplumun tek kurtuluş yolu olarak da görülmekteydi. İtalya'nın içerisinde bulunduğu kötü gidişattan kurtuluşunun bir anahtarı olarak gördüğü hareket oldukça politik ve saldırgan bir tavır içeriyordu. Genç İtalyan sanatçıları tarafından heyecanla karşılanan bu söylemler, başta Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Luigi Russolo, Carlo Carrà gibi isimler tarafından imzalanan manifestolarla görünürlük kazanmıştır (Antmen, 2008: 66).

Sanatçılar için artık atılması gereken bir diğer adım da tüm burjuva değerlerinin ve tarihinin birer koruyucusu olarak görülen müze, kütüphane gibi yerlerin muhafaza

ettiği değerlere karşı bugünün ve geleceğin üretimlerini ortaya koymaktı. Ancak bu süreç pek kolay olmadı, bahsedilen hareket ve sezgiyi ön planda tutan yeniçağın birer temsili olarak ortaya çıkması gereken eserler hala eski değerlere yakın görülmekteydi. Bu durumun nedenlerinden biri olarak görülen klasik malzeme kullanımını Umberto Boccioni eleştirmiştir. 1912 yılında kaleme almış olduğu “Fütürist Heykel Teknik Manifestosu” isimli yazısında antik Yunan ve Roma geleneğine ve Rönesans sanatına karşı duruş alan Boccioni, heykel sanatının en klasik malzemeleri olan taş ve bronz gibi maddelerle yetinmemesi gerektiğini belirtmiş bunların dışında beton, ayna, deri, cam, karton, demir, bez, ahşap, elektrik, at tüyü, ışık gibi öğelerin de yer aldığı daha kapsamlı bir biçimsel dili önermiştir (Antmen, 2008: 68).

1906 yılında ortaya çıkan Fütürizm akımı belki başlarda yüzey problemleriyle uğraşsa da standart kompozisyon kurallarını redderek ve formlara bir özgürlük alanı oluşturarak yazı ve imge arasındaki geçişli yapıya da bir adım atmıştır. Tipografi okunur olmak zorunluluğundan kurtulmuş kaligrama yakın, ancak yazı ile imgenin ilişkisi yer yer tamamen koparılmış dinamik bir hal almıştır.

Akımın oldukça güçlü temsilcilerinin bulunduğu bir diğer ülke olan Rusya’da şairler “zaum²” isimli bir dil oluşturmuş ve yazı, anlam, imge arasında geçişli şiirler üretmişlerdir. Bu yeni dil eskisini yerinden ederken mantığı, bilinci arka plana atmış, desensel yapısıyla izleyici için farklı anlam katmanları oluşturmuştur. Oldukça narin kağıtların zimbalarla birbirine tutturulmasıyla oluşturulmuş kitaplar üzerinden inceleyebildiğimiz bu eserler, ses şiirleri olarak da adlandırılmıştır.

² Kübo-Fütürist şairlerin yarattığı geleneksel düşünce akışından ve nedensel bilgi rejiminden bağımsız bir dil.



Resim 2.1. Khlebnikov'un kitabı “Zangezi” (1922).

Erişim: <https://en.wikipedia.org/wiki/Zaum>

Sürrealizmin ortaya çıkışından on yıl kadar önce ortaya çıkan bu dil, bilinç akışı ve otomatik yazı tekniğine oldukça yakınlık göstermektedir.



Resim 2.2. Aleksey Kruçenih'in şiirleri ile Mihail Larionov'un litografilerinden oluşan “Pomada” kitabının kapağı ve sayfaları (1913)

Erişim: <https://www.e-skop.com/skopbulten/rus-futuristlerinin-ses-siirlerinden-bir-secme-erisime-acildi/3335>

1912 yılından itibaren sentetik kübizme birlikte artık sanatçı yüzeyde görmek istediği formu doğrudan aktarabiliyor, yüzeye yabancı olarak nitelendirilen diğer malzemeleri özgürce kullanabiliyordu.

Dönemin militarist ruhunu ve fütürüsitlerin yazıya hareket kazandırma çabasını gösteren önemli eserlerden biri olan “Patriotic celebration” (Yurtsever Kutlaması) çalışmasını Joshua C. Taylor Almanya’nın müttefikleriyle beraber ilan edeceği savaş öncesi ortaya çıkan coşkuyu ifade eden bir eser olarak yorumlamaktadır. Yapıtın merkezinden çevresine doğru dönen bir siren şeklinde görüldüğünü ifade ederken, bu akış yazının okunuşunda da bizlere bir şema oluşturmaktadır. Merkezinde “ordu uzun yaşa” söylemi genişledikçe “yaşasın ordu! Yaşasın! Kral!” nidalarıyla birleşmektedir. Son halkalarda ise hareketin ve gürültünün yazılı temsilleri olarak “HUHUUHUUHU” ve “TRRRRR” gibi harf öbekleri yer almaktadır. (Taylor, (t.y.): 110)



Resim 2.3. Carlo Carra, “Yurtsever Kutlaması, Karton üzerine kesyap, 1914

Eser spiral biçimiyle izleyicinin okumasında bir rota oluştururken büyük harfler ve şablonu bozan hareketleriyle dönemin coşkusu yansıtıyor. Bu durum yalnızca

yazının değil, dilin bir bütün olarak resme giriş noktası olarak da görülebilir. Fütüristlerin bu tavrı Sassure'c bir yaklaşımla dilin langue ve parole olarak belirtilebilecek iki blmnnde kullanımını göstermektedir. Jonathan Culler'e göre: "La langue bir dilin dizgesi, bir biçimler dizgesi olarak dildir. Oysa parole gerçek konuşma, dilin olanak verdiği söz edimleridir" (Culler, 1985:31). Nazım Hikmet Ran'ın şiirlerinde sıkça görülen şiirin mısralarındaki hareket "Makinalaşmak" şiirinde de kendini göstermektedir. Kullanılan sözcükler ise ses olarak dilden alınmış, dönemin hıza ve harekete olan arzusunu yansıtır niteliktedir. Hareketin kutsandığı bir dönemin şiirinde durağan mısraların tutarsızlığı fark edilircesine düşüncenin akışından geri kalmayıp kağıt yüzeyinde akan mısralara yer verilmiştir.

MAKİNALAŞMAK

Trrrrum,
trrrrum,
trrrrum!
trak tiki tak!
Makinalaşmak
istiyorum!

**Beynimden etimden iskeletimden
geliyor bu!**

**Her dinamoyu
altıma almak için
çıldırıyorum!**

**Tkrkl dilim bakır telleri yahyor,
damarlarımda kovalıyor
oto-direzinler lokomotifleri!**

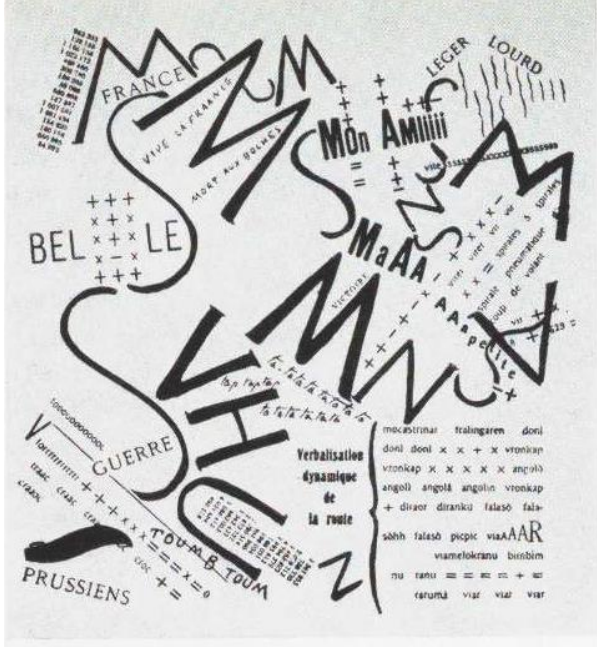
Trrrrum,
trrrrum,
trrrrum!
trak tiki tak
Makinalaşmak
istiyorum!

**Mutlak buna bir çare bulacağım
ve ben ancak bahtiyar olacağım
karnıma bir tirbn oturtup
kuyruğuma çift uskuru taktığım gün!**

Trrrrum,
trrrrum,
trrrrum!
trak tiki tak
Makinalaşmak
istiyorum!

(NAZİM HİKMET RAN)

Okuyucuyu yönlendiren, farklı kalınlıktaki puntolar ve işaretlerle zihinsel ya da ses olarak şiiri hareketlendiren bir yapı mevcuttur. Benzer olarak Marinetti'nin "Özgürlükteki Kelimeler" (Parole in Liberta) çalışması dilin yüzey üzerine durağan aktarımına karşın bir tavır olarak görülebilir.



Resim 2.4. Filippo Tommaso Marinetti, Özgürlükteki Kelimeler, 1915

Erişim: Joshua C. Taylor, Futurism the museum of modern art, new york, Distributed by Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York:110.

Marinetti'nin getirdiği bu yenilik sanat alanında oldukça büyük bir kırılmaya da sebebiyet vermekteydi. Fütürizmin dili özgürleştiren söylem çeşitliliği Dada hareketi içinde önemli bir kaynak olarak karşımıza çıkmaktadır. Marinetti'nin serbest sözcükler olarak adlandırdığı ve sesi bir yazı biçiminde aktardığı düşünülebilecek şiirleri, Tristan Tzara'nın simultane şiirlerinde ve Hugo Ball'un ses şiirlerinde de izlerini taşımaktadır. Marinetti'nin şiirlerinde kullanmış olduğu tipografik tasarımlar Dadacılar için bir esin kaynağı oluşturmuştur (Artun, 2017).

2.2. Dada ve Eylemsel Yazı

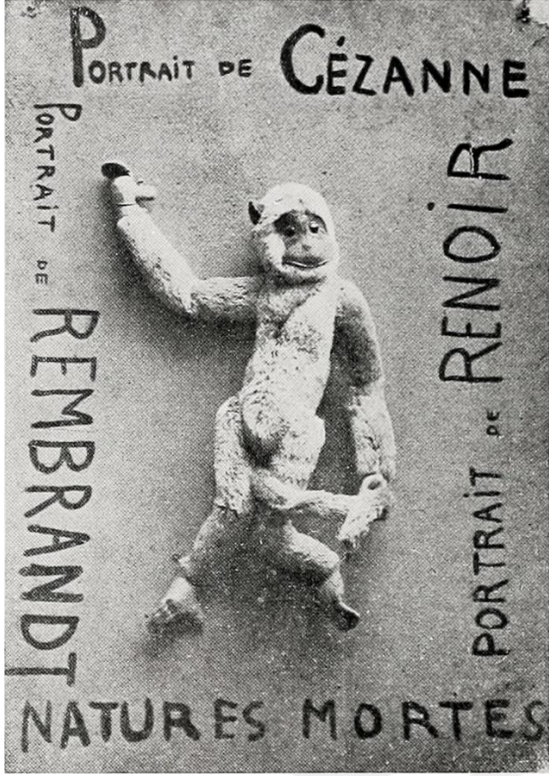
İmge ve yazı arasındaki geçişliliğin başlamasıyla beraber Dada hareketi sanatçıları yazının formlarıyla beraber, anlam üzerinden de oyunlar oluşturmaya başlamışlardır. Dada bu noktada tüm kalıpları reddeden tam bir programsızlığın verdiği özgürlükle, sanatsal olanla hayatın içerisinde var olanı birleştiren bir dilin var olabileceğini ortaya

koymuştur. Kolaj, asamblaj, kaligrafi, kaligram, otomatik yazı/resim gibi birçok tekniğin kullanıldığı işler üreten Dada hareketi sanatçıları üretimlerini Avrupa ve Amerika'da çıkarmış oldukları dergilerle gösterme fırsatı yakalamışlardır. Sürrealizmin manifestosunu yazan Andre Breton da arkadaşlarıyla "Litteratüre" adında özel bir Dada sayısı çıkarmıştır. Bir kabuller sisteminden ziyade bir reddedişler silsilesi olarak nitelendirilebilecek Dada hareketi, sanatın her alanını yıpratıp yüce sanat algısını kırmaya çalışırken, büyük anlatılara sahip olduğu iddasında bulunan önceki dönem sanatına oranla aktarıma ve söyleme çok daha fazla alan ve özgürlük tanımış, sabit bir üretim biçiminin yanında çok disiplinli bir kaos ortaya çıkarmıştır. Dilin, imgelerin ya da sembollerin kullanım olanaklarını sorgulamış, mümkün olan en etkili aktarımı koşulsuz sunmaya çalışmıştır. Dada akımının bir bitiş noktası kestirilememekle beraber daha sonralarında ortaya çıkan pek çok sanatsal form ve düşüncede etkilerini hala sürdürmekte olduğu düşünülmektedir. Dadacılar için dil özgürleştirilmesi gereken bir kurum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu amaçla dilin tüm imkanlarını kullanmış ve tahrip etmiştir. Onların dili kullanım biçimleri sabit bir yöntem dahilinde değil tüm eylemlerinde olduğu gibi bir programsızlık içerisinde gerçekleşmiştir. Sözcükler üzerinden oluşturulan anlamlar aynı hareket içerisinde defalarca kez yıpratılmış sabit bir anlamın varlığı yok edilmiştir (Khayati, 1988: 57).

Dadanın sanata karşı olan taaruzundan klasik sanat anlayışı hayli nasibini almıştır. Bu noktada Picabia'nın "Portrait of Cezanne" çalışması oldukça dikkat çeken bir eserdir. Bu eserde Picabia doldurulmuş bir oyuncak maymunu merkezine yerleştirmiş olduğu tuval yüzeyine "Cezanne Portresi, Rembrandt Portresi, Renoir Portresi" ve "ölü doğalar" sözcüklerini yazmıştır.

Picabia'nın çalışması karşı tavır aldıkları üzere bir müzede veya galeride değil, onlarla beraber sahnede, Paris'teki Maison de l'Oeuvre'da 27 Mart 1920 yılında gerçekleştirilen Dada Manifestasyonu etkinliklerinde sonradan bir önceki etkinlik olarak gösterilmiştir. Dada'nın 1920'de Paris'te kurmuş olduğu halka açık gösterilerin en önemlisi olarak düşünülmektedir (Baker, 2001: 55, 57).

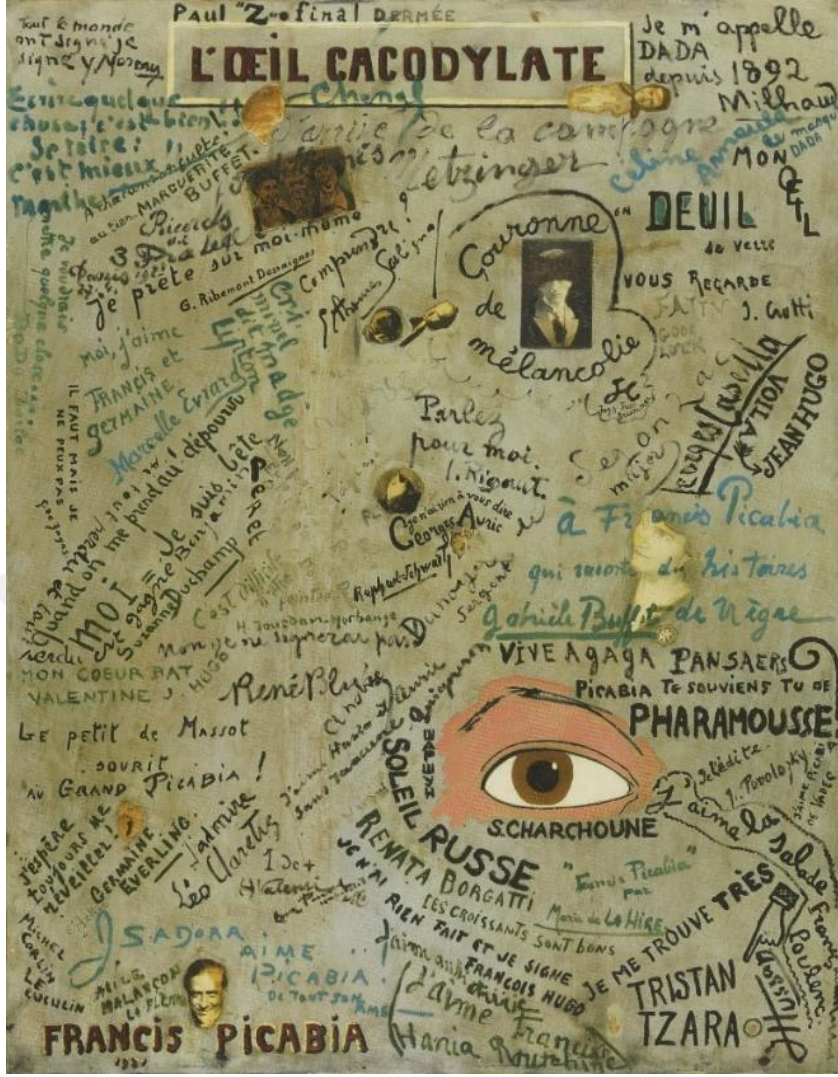
Picabia normalde üzerinde bulunduğu eserin değerini artıracak olan isimleri tuvalin ortasına yerleştirdiği oyuncak maymunla başaşağı ediyordu. "Picabia'nın tekrarlayan yazıtları, hem imzanın otoritesi hem de graffitinin gerileyen şiddeti arasında dilsel işaretler olarak sallanan modern ve eski ustayı çağırdı" (Baker, 2001: 57).



Resim 2.5. Francis Picabia, “Ölü Doğalar”, 1920

Erişim: Baker, 2001: 56.

Sanatçının bir diğer önemli çalışması ve Dada hareketinin bir yansıtıcısı olarak Kokodilik Göz gösterilebilir. Kesin bilinmemekle beraber Picabia'nın göz enfeksiyonu nedeni ile hasta olduğu sırada başlamış olduğu eser ismini doktorların verdikleri “Cacodylate de serum” denilen ilaçtan almaktadır. Hastalığı sırasında ziyarete gelen arkadaşlarının müdahalelerde bulunmasını istediği çalışmada ortada bulunan eserin ismi, boya ile oluşturulan göz imgesi ve altta bulunan imzası dışında tamamen başkaları tarafından oluşturulmuştur. Picabia bu eserinde bir grubun portresini oluşturmuş ve bu kontrolsüz görünen üretimin sadece bitişine karar vermiştir. Oldukça çeşitli tekniklerin kullanıldığı bu çalışma neredeyse yazılardan oluşan yapısı ile dikkat çekmektedir. Günümüzde oldukça sıradan bir durum olarak karşımıza çıkan kelimelerden oluşturulmuş resimler, döneminin en radikal hareketlerinden biridir. Otomatik bir prosedürde oluşan eserde Picabia arkadaşlarını işbirliğine, katkıda bulunmaya davet eden bir rol üstlenmiştir (moma, t.y.).



Resim 2.6. Francis Picabia, “Kokodilik Göz”, 1921

2.3. Sürrealizm, Yazı-Oyun İlişkisi

1920’ler Paris’inde Dada hareketinden ayrılan Andre Breton, Paul Eluard, Louis Aragon ve Philippe Soupault tarafından kurulan Gerçeküstücülük akımı Andre Breton tarafından 1924 manifestosunda şu şekilde tanımlanmıştır, “GERÇEKÜSTÜCÜLÜK, i. Kişinin düşüncenin hakiki işleyişini (...) ifade etmeye çalışmasını sağlayan, en saf halindeki ruhsal otomatizm. Düşüncenin emrindedir, aklın hiçbir şekilde denetiminde değildir, herhangi bir estetik ya da ahlaki kaygıdan uzaktır” (Breton, 2016: 489).

İki savaş arası dönemde aktif olan akım, içerisinde bulunduğu yapının problemleriyle birlikte okunduğunda yalnızca sanatsal değil kökten bir toplumsal başkaldırının sembolü olarak da görülebilir. Octavio Paz “Çağımızın Büyük Konuları” isimli konferansta Gerçeküstücülüğün ulaşmak istediği amaç üzerinden bir konuşma

gerçekleştirmiştir. Paz bu konuşmasında, Gün geçtikçe batı uygarlığı tarafından oluşturulan ve medeniyet olarak adlandırılan yapının çıkışı olmayan bir sömürü düzenine doğru ilerlediğini iletmiştir. Gerçekliğin bir tartışma konusunu alması da bu sebepten dolayı olağan bir tutum olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçeküstücülüğün bu şartlar altında ortaya çıkan bir zorunluluk olduğunu, ancak bu arayışın umutsuz bir tutum olduğunu da beyan etmektedir. Bu arayışta amaçlanan ise aslında gerçek yaşamın bir yoludur (Paz, 2014).

Akımın ana hatları ortaya çıkmadan önce "Gerçeküstücülük" terimini ilk kullanan Fransız şair Guillaume Apollinaire'dir; dönemin ünlü eleştirmenlerinden Apollinaire bu sözcüğü, 1917 tarihli oyunu "Tiresias'ın Memeleri" yle, Picasso'nun sahne tasarımını yaptığı "Geçit" başlıklı baleyi anlatırken kullanmıştır"(Antmen,2008:133).Fransız şair ve sanat eleştirmeni olarak tanınan Apollinaire sembolizm, kübizm gibi akımların da öncülerinden biri olup yazı-form ilişkisinin şiirin kalıplarından kurtularak resimsel bir hal almasını sağlayan önemli isimlerdendir. 1913 yılında yayınlanan "Les Peintres Cubistes, Meditasyonlar Esthétiques" isimli kitabında Apollinaire kübizm'in ana hatlarını bir eleştirmen olarak yorumlamış ve bu akımın şiir üzerinde oluşturması gereken dönüşümden bahsetmiştir. Müziğin şiire yaklaşmanın ortaya çıkardığı dönüşümün, şiirinde resime dönüşümüne doğru ilerlediğini belirtmiştir. Picasso'nun eserlerinde oluşturduğu formları bir cerrahın kadavrayı açışına benzeten eleştirmen, sanatçıların görevini toplumun doğaya bakışını değiştirmek olarak belirtmiştir. Bilim alanında ortaya çıkan dördüncü boyut kavramının sanat alanında da ortaya çıktığını ve ressamların klasik oranları terk ederek bu doğaüstü biçimlerin yansımalarını oluşturmaya başladığını belirtmiştir (Parla (ed), 1984: 364).

Apollinaire'in sözlerinde yalnızca kübizm üzerine bir söylemden fazlasını görmek mümkündür. Nitekim ortaya çıktığını bildiğimiz bir akımın ayak sesleri de onun dizelerinden sızmaktadır.

Fransız vatandaşı olmak için I. Dünya Savaşına katılan Apollinaire bu süreçte yazmış olduğu şiirlerle de akımın oluşmasında katkı sağlamıştır.

Apollinaire'in yazmış olduğu savaş şiirlerinde dahi saldırgan bir tavırdan veya şoven bir ifadeden farklı iletiler mevcuttur: Savaşın içerisindeki detaylarda yakaladığı noktaları kişisel duyarlılığıyla sentezleyerek aktarabilmiştir. Bu yeni akımın içerisinde

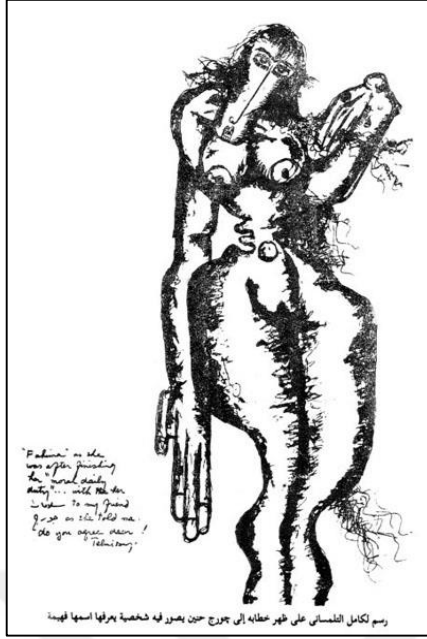
Freud ve Jung gibi kuramcılarının düşünceleri doğrultusunda bilinçaltını şiire aktarmak amaçlanmaktaydı. Soupault ve Aragon tarafından oluşturulan “Sürrealist Manifesto” da ortaya koymaya çalıştıkları düşünsel alt yapı Apollinaire’in gizemci-Kübist metinlerinde karşımıza çıkmaktadır (Parla (ed), 1984: 365-366).

Eserlerinde oluşturduğu dil sanatının her alanını kapsar nitelikte olup, çağdaşları için adeta bir yol gösterici niteliğindedir. “Gerçeküstücülerin Apollinaire’i üstat olarak seçmeleri bu nedenle kaçınılmazdı. Nitekim Kübist şiirin ve şiirde noktalamayı kaldırmanın Al-cloos’da (1913) ilk örneğini veren Apollinaire kendisine inananları düş kırıklığına uğratmadı. Calligrammes adlı şiir derlemesi Gerçeküstücülük’ün ilk örneği oldu” (Parla (ed)). Sürrealizmin özünde Sigmund Freud’un rüya kuramları ve bunlar üzerinden oluşturduğu psikolojik analizleri de bulunur. Bilinçaltının yüzeye çıkararak mantığı baskıladığı rüya halini eserlerine yansıtmaya çalışmış, hayal gücünün olanaklarını tam anlamıyla ancak bu şekilde kullanabileceklerini düşünmüşlerdir. Rüya dışındaki durumda da anlık, rastlantısal, kaygılardan uzak bir şekilde ortaya çıkan otomatik yazı/resim gibi teknikler uygulamışlardır. Mantığın kısıtlamalarından kurtularak saf hayal gücü ve ruhsal otomatizmle toplumsal yapıda, estetikte ve pek çok alanda değişimler oluşturabileceklerini varsaymışlardır. Andre Breton ruhsal ve fiziksel otomatizmin nasıl ortaya çıkabileceği hakkında araştırmalar yapmış ve yazılarında bunlar üzerine değinmiştir. Yer yer sanatçılar ortak oyun ve etkinlikler yoluyla bilinçaltına ulaşmaya çabalamışlardır. Rastlantısallığın öne çıktığı en bilindik örneklerden biri leziz kadavra (cadavre exquis) olarak isimlendirdikleri kâğıda bir kişinin isim yazarak başladığı ve kâğıdın döngü içerisinde birbirinden bağımsız diğer kelimelerle bir bütüne ulaştığı oyundur. Bu oyunun ismi ise çıkan sonuçlardan biri olan “zarif kadavra taze şarabı içecek” cümlesidir.

Andre Breton tarafından 1924 yılında sürrealist manifesto yayımlanmış Aragon, Artaud, Crevel, Èluar ve Ernst gibi pek çok isim manifestoyu imzalamıştır, aynı yıl içerisinde Gerçeküstücü Araştırmalar Bürosu da kurulmuştur. Bir yönüyle Dada hareketinin etkilerini barındırmaya devam eden akım, kitlelere ulaşabilme gücünü elinde tutabilmek ve yapılan araştırmaları en hızlı şekilde yayabilmek adına “La Revolution Surrealiste” dergisinin ilk sayısını da 1924 yılında yayımlamıştır. Dergilerin içeriğinde sanatsal olduğu kadar politik söylemlere de yer verilmiş olup Dada’ ya göre daha sistemli bir eleştiri biçimi üretilmiştir. Bu durumun en önemli

nedenlerinden birisi Breton'un yazmış olduğu metinlerin akımın sanatçıları tarafından yol gösterici ve bağlayıcı metinler olarak görülmesidir. Sürrealistlere göre toplumsal düzen adı altında dayatılanlar bir zümrenin çıkarları uğruna oluşturulmuş sistemli yalanlardır ve tarihten, ekonomiye, kültürden, ahlaka insanlar üzerinde bir baskı unsuru olarak kabul ettirilmeye çalışılmaktadır. Bu nedendir ki “Gerçeküstücülere göre sanatçı, küçük burjuva ahlakının bayatlamış değerlerine isyan eden bir tür romantik devrimcidir” (Antmen, 2008: 135). Akımın bu tavrı pek çok felsefeci ve düşünür tarafından da değerlendirilmiş, önemli bir atılım olarak kabul edilmiştir. Örneğin Walter Benjamin bu akımı “radikal bir özgürlük anlayışını” yeniden gündeme getiren bir anlayış olduğunu belirtir (Traverso, 2019).

Breton'un bu süreçte akımı daha fazla tanıtmak için benzer eğilimler gösterdiğini düşündüğü pek çok ülkeden sanatçılar üzerine kaleme aldığı metinler hâlihazırda akımın içerisinde yer alan sanatçıların bunlardan feyz almasına ve dışardan başka sanatçıların da akıma ilgi göstermesine sebep olmuştur. Gerçeküstücü hareket 20. yüzyılın ilk yarısında ana akım sanat görüşlerinin merkezi kabul edilen kıta Avrupa'sı dışına taşarak farklı medeniyetlerden de katılımcı kazanmayı başaran önemli bir haberleşme ağı oluşturmuştur. Akımın gücünü kazanmasında ve arttırmasında önemli kaynaklardan biri olarak görülen sürrealist dergilerden birisi de ilk kez 1933 yılında yayınlanmaya başlayan “Minataure” dergisidir. Akımın bazı ikonik sanatçıların da kapak tasarımlarını yaptığı, içerisinde pek çok önemli isim tarafından kaleme alınan her alandan metinler de mevcuttur.



Resim 2.7. Kâmil el-Tilmisâni, "Fahima"



Resim 2.8. Ramses Younan, "İsimsiz", 1939

Sinema, fotoğraf gibi alanlarda da sürrealizmin etkileri hızla görülmeye başlanmıştır. Ancak sinema ilk zamanlarda gerçeküstücüler tarafından, genel ahlaka ve maddi kaygılara teslim olmuş bir alan olarak görülmüştür. Bu durumun değişiminde en büyük pay sahibi olarak yine Apollinaire gösterilebilir. Yazmış olduğu şiirlerde sinemaya karşı örtük bir hayranlığı hissedilen şair, çağdaşlarının bu alana daha sıcak bakmasını

sağlamıştır. Akımın sona ermesiyle ilgili farklı görüşler olsa da sürrealizmin en son örneklerini sinemada görürüz. Öyle ki 2012 yılı yapımı olan “Holy Motors” filmi de Gerçeküstücü sinemanın bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Resim alanında kübizm akımının açmış olduğu bir yol olarak görülen kolaj gibi yöntemlerin sözsöz göstergeyi de resme dahil etmesinden sonra, gerçeküstücülük akımı içerisinde de bu üretim biçimlerine yer veren birçok sanatçı yer almaktaydı. Ancak bu durumun bir eklenti ya da bir tanımlama çabası olarak düşünülmesi eser içerisinde bir ast – üst ilişkisi ortaya koymaktaydı. Foucault bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Sözsöz gösterge ile dilsel gösterge Foucault’a göre hiçbir zaman bir arada verilmemiştir. Burada eş zamanlı bir mevcudiyetin oluşamaması imgenin söze ya da sözün imgeye evrilmesine sebebiyet vermektedir. Kademeli bir yapının ortaya çıktığı bu düzen Klee’nin resimleriyle yıkılmıştır. Onun resimlerinde kullanmış olduğu imgeler hem tanımlanabilir figürler olarak görülürken hem de yazılı birer öğedirler (Foucault, 2002: 32-33).

Eserlerinde görsel ve yazınsal imgeleri bir arada kullanarak bu ikiliği sorgulayan akımın bir diğer önemli sanatçısı da Rene Magritte’dir.

2.3.1. Magritte: İmge, Yazı ve Örtük Anlam

Rene Magritte gerçeküstücülüğün en ikonik sanatçılarından biridir. Üretimlerinde görsel ve yazınsal göstergeleri bir arada kullanırken iki unsur arasındaki ilişkiyi de yorumlamıştır. Dönemin üzerinde hala bir baskı unsuru olan estetik kaygılarla uğraşmamış, çağdaşı olan birçok ressamın karşın felsefi metinlere büyük bir ilgi göstermiştir. Onun bu tavrı resim sanatını, söylemleri için bir temsil mekanizması olarak görmesine sebebiyet vermiştir. “Kendisine sanatçı denmesinden hoşlanmıyor ve resim aracılığıyla iletişim kuran bir düşünür olarak görülmesini istiyordu” (Foucault, 2002: 8). İçerisinde bulunduğu akımın en belirgin özelliklerinden biri olan aklın ve gerçekliğin sorgulanması durumu, Magritte’in resimlerinde bir basamak daha atlar ve gerçeğin dilsel göstergesi olarak düşünülen sözcüklerin ve karşılık geldiği düşünülen göndergelerin ilişkisini sorgular. “Resminde artık yazının içeriği ve resmedilen biçiminin birbirini doğrulama ihtiyacı yoktur. Buna rağmen birbirlerinden kopamayan bir birliktelik içerisindedirler” (Şumnu, 2014: 49). Bir özerklik mücadelesi olarak da görülebilecek bu tutum, resmin gerçekte olan bir şeyin sadece yüzeye aktarılan kopyasından ibaret olamayacağını, kendi anlam kümesini oluşturan

farklı bir yapıya aidiyetini temsil eder. Özellikle “İmgelerin İhaneti” isimli çalışmasında: “ressamın görüntüleri, egemen varlığı dolayısıyla bir model ya da köken görünümü edinen herhangi bir şeye “benzemez”. Bir şey bir başka şeye benziyor dediğimiz zaman, ikincisinin birinciye varlıksal(ontolojik) olarak üstün ve ondan daha “gerçek” olduğunu kastetmiş oluruz” (Foucault, 2002: 13).



Resim 2.9. René Magritte, “İmgelerin ihaneti”, 1928-1929

Erişim: https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti

Dildeki “Resim kuramı” yla³ anlamlandırılabilir olan, sözcüklerin gerçekte var olanların bir aktarıcısı ve onların tartışmasız birer temsili olduğu yönündeki düşünceleri resim alanında yıkan en önemli isimlerden biri olarak olarak Magritte gösterilebilir. Oldukça köklü bir tarihe ve örtük bir hükümlüğe sahip olduğu söylenebilecek bu ikiliği anlamlandırabilmek için Ranciere’in sanat rejimlerini incelemek yerinde olacaktır.

³ “Dünyadaki nesnelere anlamlarının dildeki sözcüklere karşılık gelmesini savunan göndermeci anlam görüşüdür. Wittgenstein’in ilk dönemi ve Carnap bu alanda çalışan filozoflar arasında sayılabilir. Bu kuram, dilde “Resim kuramı” adıyla anılmaktadır.”

Üç farklı sanat rejiminden bahseden düşünür bunları, poetik, temsili ve estetik rejim olarak belirtir. Poetik rejimde sanatın etik değerlerin bir yansıtıcısı ve ideaların bir temsili görevi üstlendiği görülmektedir. Temsili rejim Aristoteles referanslı olup, sanatın gerçekliğin bir temsili olduğunu, zahiri olmadığı iddia edilmektedir (Nas, t.y.). Estetik rejimde ise imge bir ön kabulün ya da hikâyenin peşinden hareket etmemektedir. Burada bahsedilen genel anlamıyla yazınsal ve sözlensel söz önceki rejimlerde imge üzerinde bir baskı unsuru oluşturmuştur. Ranciere bu durumun ortaya çıkışını Aristoteles ile anlamlandırırken ona göre “Şiir düşüncesinde “imge”nin “metin”e tabi kılınması, şiirin yasama gücü altındaki sanatların denkliğini temellendiriyordu” (Ranciere, 2008: 43). Yönetici bir güç olarak ortaya çıkan metin, diğerlerini ortak bir ölçüye mahkûm ederken kendisi yönlendirici bir görev üstlenmektedir. Ancak bu durum 18. yüzyılın sonunda ortadan kalkmaya başlamıştır. Sanatların özerkliğini kazanmaya başladığı süreci Ranciere “Vergilius’un taş yontu çalışması olan “Laocoon’un ızdırabı” isimli eserle örnekler. Sanatçının hikâyedeki acıyı aynen taşta tercüme edemeyişinin sonucu olarak, yalnızca sözcüklerle ilgilenenler veya sadece resim yapanlar gibi ayrımlara yol açamayacağını belirtilmiştir. Sanat alanları arasındaki ortak ölçü koptuğu zaman tam tersi bir durumun ortaya çıkması daha olasıdır. Öyle ki formlar, sözcüklere benzetilmekten kurtulacak ve maddesellikler birbirlerini besleyerek daha geniş aktarım alanları kazanacaktır (Ranciere, 2008: 46).

Estetik rejimle birlikte cümle – imge ortaya çıkmaktadır. Cümle – imge artık cümlenin yalnız duyulabilir, imgenin ise yalnız okunabilir oluşunun sona ermesidir. İmge değerini ve kendi aktarım gücünü kazanmıştır. Nitekim estetik rejimde cümlenin imgeyi tanımlamasına veya imgenin cümleye göre şekillenmesine gerek yoktur. Bunun da ötesinde, imgeye daha üstün bir rol de biçmektedir bu durum.

Estetik rejim öncesi ise metin düşüncenin tekil aktarıcısı olarak varlık kazanmakta, imgenin payına ise bu düşünceyi bir ete kemiğe büründürmek düşüyordu. Cümle-imge de ise artık roller değişmiş, imge etkin bir rol kazanırken, cümle ise edilgen bir role düşürülmektedir (Ranciere, 2008: 50).

Bu tavrın resim alanında Magritte tarafından net bir şekilde yansıtıldığı görülmektedir. Ressamın “aslında vurgulamak istediği nokta, bir resmin kendisinden başka bir şey olmadığı ve benzeyişe dayanan canlandırıcı gerçekliğe gömülü olan dilden özerk olduğudur” (Karadayı, 2008: 7).

Magritte çalışmalarında, izleyicinin çözmesini bekleyen bir gizem oluşturur. Kullanılan imgeler çağrışım yaptıkları “şeyler”den koparak dahil oldukları yapının⁴ mutlak varlığı içerisinde tekrar anlamlandırılmayı bekler. Anlatıcı rolünü üstlenen ressamın aktarmak istediğini oluşturmak amacıyla kullandığı tüm imgeler sadece onun üretmiş olduğu bağımsız varlıklar olarak yüzeydeki yerlerini alırlar. “Düşlerin anahtarı” isimli çalışmasında görsel ve yazısal imgeler arasında bir uyumsuzluk varmış havası oluşturur. Foucault’ a göre de sonsuz bir ilişki içerisinde var olan bu iki kavram birbirlerine indirgenemezler. Çünkü görünen şey mevcut anlatılarımız dahilinde var edilen herhangi söylenen şeye sığmayacaktır. Söylenen şey ise ne kadar imgelerle aktarılmaya çalışılırsa çalışılсын imgelerin gösterecekleri yer değil, sentaksın ardışıklığını tanımladığı yerdir (Foucault, 2001: 35-36).



Resim 2.10. René Magritte, “Rüyaların Anahtarı”, 1930

Erişim: <https://alexanderstorey.wordpress.com/2013/11/18/artwork-analysis-the-key-to-dreams-by-magritte/>

Magritte’in oluşturduğu simbiyoz, eserlerinde aranması gerekenin, bir üst metin ya da klasik bir estetik kaygı olmadığını, bunun yalnızca izleyici tarafından çözülebilecek bir oyun olduğu havasını verir. Tekil bir mesaj vermenin en kolay yolu onu gazetelerdeki gibi bir manşet edasıyla herkese duyurmaktır, ancak gerçeküstücüler için

⁴ Tanımlanabildikleri sistem.

aklın ulaştırdığı nokta zaten insan doğasına aykırı ve tekil doğrulara indirgenmiş olan zamanlarıdır. Magritte ise bulmacalarında oluşturduğu başarılı imgelerle aynı imgelerin gücünü saklamaktadır ve seyirci sonuca özgür yani, metnin boyunduruğunda olmayan bir aklın yoluyla ulaşabilir.

Magritte'in sanatında eserin ismi de bunun için ancak bir araç olabilir. "Başlıklar resimlerin tanımlayıcısı değildir; resimler de başlıkların resmedilmiş hali değildir" (Meuris, 2007: 121). İzleyiciye sunulan bu özgürlük alanı artık bir değerini üstünlük sağlamaya çalışan göstergelerin değil izleyicide ve sanatçıda oluşan fikirlerin değerini ön plana çıkarmaktadır. Özellikle Apollinaire'in kaligramlarında ortaya çıkan, görünen ve duyulanan bir değerini taklit etmeme durumu Magritte'in eserlerinin bir arketipi⁵ olarak düşünülebilir. Magritte'de bazen kendi alanları içerisinde, bazen de iç içe geçmiş şekilde gördüğümüz yazılar ve imgeler bir özerklik haliyle beraber Ranciere'in belirttiği gibi bir harmanlanma da oluşturmaktadır.

Düşüncenin sentetik bir temsili olarak görülen imgenin kendi anlam oluşturma gücünü ele alışını onu hiç olmadığı kadar değerli bir hale getirmektedir.

"Pipo" isimli çalışmam resmin düşüncenin sentetik bir yansıması olduğu kanısının kırılmasına ve değerini yeniden kazanışına bir atıfta bulunmaktadır. Çalışmada, sentetik harf boncuklardan oluşturulmuş bir kaligram görülmektedir. Yapay harflerden oluşturulan zemin "ceci n'est pas une pipe"⁶ yazısının defalarca kez tekrar edilmiş olmasıyla imge ve yazı arasında bir bulanıklık oluşturmakta ve farklı kombinasyonlar ortaya çıkarmaktadır. Burada ortaya çıkan görsel ise bir pipo imgesidir. Burada artık söze bağlı bir imgenin varlığı, dolayısıyla sentetik bir imge ve aşkın bir idea değil, imgenin oluşturduğu ardıl anlamlar ortaya çıkmaktadır. Yazı salt kutsiyetini kaybetmiş imge üretken bir konum almıştır. Çerçevenin "soylu" sınırları içerisinde bir imge ve ona bağlı okunabilecek yazılar oluşması hedeflenmektedir.

⁵ Burada kastedilen bir eserin boyunduruğunda bir üretim değil, sahip olduğumuz kümülatif bilginin oluşturduğu çoklu ve ilişkili okuma sistemidir.

⁶ "Bu bir pipo değildir"



Resim 2.11. “Pipo”, Plastik Harf Boncuk ve işlemeli çerçeve, 35 X 25 cm, 2019

İmgenin yazının içerisine sirayet etmeye başlaması estetik rejimin başlangıcı noktasında oldukça belirleyici bir gösterendir. Sanatçıların bu farkındalığı kavrarcasına arka arkaya oluşturmuş olduğu çalışmalar, önceki rejimlerin yönlendirici cümlesini yıkmaya başlamıştır. Sanat izleyicisinin yapıt karşısındaki rolü de dini bir tasvire veya müzedeki bir esere bakan izleyici bakış açısından taşmaya başlamıştır. İzleyicinin de cümlenin aktardığının dışına çıktığı durumların anlamlandırılması felsefe alanındaki bazı söylemlerle ilişkili olarak açıklanmaya çalışılabilir. Özellikle Yapısalcı ve Post-Yapısalcı bakış açılarının sürecin okunmasında önemli olduğu düşüncesindeyim.



3. İZLEYİCİ ÜZERİNDEN ANLAMIN YENİDEN YAPILANDIRILMASI

Yapısalcı ve Post-Yapısalcı düşünce sistemleri anlamı kendi içerisinde, tekil ve sabit bir şekilde değil bulunduğu yapı veya ilişkileriyle incelemiştir. Bu düşüncelere göre herkes tarafından kabul edilebilir tek bir doğrunun var olamayacağı, her arayışın içerisinde bulunduğu bağlam çerçevesinde değerlendirilmesi gerekliliği ortaya çıkmıştır. Göstergelerin bir diğeri ile olan ilişkilerinin oluşturduğu farklı anlamlar, yalnızca dil göstergeleri için değil tüm temsil düzenlerini kapsar niteliktedir. Estetik rejimin kabulü özelinde, imgenin kurduğu ilişkiler üzerinden oluşturduğu aktarım gücü, cümleye göre daha güçlü olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak doğru bir aktarım isteği veya doğru anlaşılabilme kaygımız nedeniyle cümle olması gerekeni temsil ederken, eser onun sınırlarında ortaya çıkan ve bu sınırlara mutabık kaldığı derece geçerlidir, yanılığının sürmekte olduğunu düşünmekteyim. Sanatçının düşüncesinin bir temsili olarak görebileceğim eser, izleyicinin algısına girdikten sonra, onun bakış açısıyla tekrar anlam kazanacaktır. Bu durum sanatçının ya da eserin değeri üzerinde bir baskı unsuru da oluşturmamaktadır düşüncesindeyim.

Bir yazının ne kadar büyüyebileceği ve yazarını aşabileceği üzerinden yapılacak çıkarımların, imge için de geçerli olduğu hatta ötesinde gerçekleşebileceği kanısındayım. Ancak bundan daha kapsamlı bir sistemin ortaya çıkışı bu başlık altında tartışacağımız “izleyici” ve “katılımcı izleyici”nin aktif rol kazanmasıyla gerçekleşmektedir. Sanatın dışında düşünülemez bu iki kitlenin tutumlarını iki farklı felsefi düşünce ışığında aktarmanında doğru olacağı kanısındayım. Yapısalcılık bu anlamda bireyi edilgen bir konumda görerek, birey üzerinden bir okumanın hatalı olduğu, tüm yapının ve içerisindeki ilişkinin bir bütün olarak incelenmesi gerektiğini savunmaktadır. Diğer görüş olarak karşımıza çıkan Post-Yapısalcılar ise tek bir görüşün ise tek bir bakış açısı altında değerlendirmek mümkün değildir. Ancak Derrida, Foucault gibi düşünürlerin bulunduğu bir grup, bireyin ve öznenin tutarsız olduğunu belirterek her elemanın yapı içerisindeki ilişkilerinin incelenmesi ve tümevarımsal bir çıkarım yapılması gerektiğini savunmaktadırlar. Oynayacakları aktif rol ise oluşan sanat stratejileri içerisinde kendini gösterirken, belki de sanatçının tam karşısına geçmek olacaktır.

3.1. Yapısalcılıktan Post-Yapısalcılığa Öznenin Tutarsızlığı

“Bireyler olarak insanlar dilin katılımcılarıdır” (Hekman, 1999: 221).

19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan yapısalcılık dili deyim yerindeyse canlı bir fenomen olarak görür. Bu düşünsel yaklaşımın, yapıları toplum ilişkilerinde ortaya çıkan bağlantıları üzerinden gösteren ve gösterileni anlamlandırma çabaları tekil bir okumanın pürüzlerini ortaya çıkarmaya başlamıştır. Öznenin bilinçli oluşturduğu bir dilin varlığını reddeden yapısalcılar argümanlarını dilin öznenin ilişkileri ve davranışlarında yarattığı etki üzerine oluşturmuştur.

Yapısalcılar dili bir işaretler sistemi olarak görürken, bu işaretlerin anlamlarının bireylerin yaratıcılıkları tarafından oluşturulduğunu reddeder. Anlamlar toplumsal yapı içerisindeki etkileşimler sonucu ortaya çıkmaktadır. Toplumsal öznelerde bu dil tarafından var edilmektedir. (Say, 2013: 333) Bireyler tarafından var edilmeyen bir sistem tekil bireyler üzerinden bir okumayla analiz edilemez. Bu nedendir ki her sistem ya da yapı bir bütün olarak incelenmelidir. Sistemin içerisindeki birimlerin ayrı ayrı incelenmesi yapıyı analiz etmek için yeterli olmayacaktır. Öznenin anlamı belirleyemeyeceğini, anlamı belirleyenin içerisinde bulunduğu yapı olduğunu savunurlar. Üretimi evrensel bir değer olarak görürlerken anlamlandırma sürecinin kültürel olduğunu belirtirler.

Yapısalcılığın ve post yapısalcılığın ortak bir noktası olarak bilginin herhangi bir özne tarafından elde edilemez olması fikri dilin kendisini aşkın bir noktaya taşımaktadır. Bu tutumun sebeplerinden biri söylem hakkını elinde barındıran bir iktidarın veya başka bir öznenin bilgisine duyulan güvenin toplumsal travmalar ortaya çıkartabilecek olmasıdır. Bilginin bir öznenin denetiminde olmasını kabul eden bir grup ve bunun karşısına da her türlü söylemi baştan reddeden karşı bir grup oluşturacaktır. Aşkın bir dilin varlığı düşüncesi onu elde edebilecek olan öznenin de aşkın olması koşulunu yanında getirir. Bu nedenle Foucault fenemolojik bir bakış açısının yanlısı olmak istemeyecektir. Çünkü hem yapısalcıların hemde Post-Yapısalcıların reddettikleri aşkın bir özne var olmasa dahi böyle bir düşünce, bir merkeze, lidere veya otoriteye karşı duyulan hayranlığın sonucunda bu yapıların aşkın görülmesine sebep olabilir. Bu da tüm felsefi düşüncelerine taban tabana zıttır (Say, 2013: 340). Bu tutum yapısalcıları ve Post-Yapısalcıları fenomenoloji gibi felsefi yaklaşımlardan uzak durmalarına sebep olmuştur.

Dil, içerisinde barındırdığı göstergelerin toplumsal normlar çerçevesinde düzenlenmiş ve anlamlandırılabilmiş bölümleriyle iletişimi oluşturan bir araçtır. Ancak yapısalcılar toplumu bir arada tutan bu sistemin toplumsal ilişkileri elinde tutmaması gerektiğini savunmuşlardır. Bunun nedenlerinden biri kuşkusuz aynı yapı içerisinde beliren söylemin bir özne tarafından gerçek bilgi olarak öne sürülebilmesi sorunudur.

Foucault'a göre bilgi bir söylem içerisinde anlamlandırılabilir. Söylemi oluşturan ise karmaşık ilişkiler örüntüsüdür. Bu karmaşık yapılar içerisinden çıkan söylemde aynı ilişkilerin baskısıyla daraltılmış veya çarpıtılmış olabilmektedir (Foucault, 1999: 63-64). Bir söylem olmadan anlamlandıramadığımız bilgi söylemin içerisinde bahsedilen bir şey olarak karşımıza çıkmaktadır. Her söylem içerisinde bilgi barındırmaktadır. Ancak bilimlerden de bağımsız bilgi vardır (Foucault, 1999: 233-235). Bilginin varlığı kesin bir sonuç olarak karşımıza çıkarken anlamlandırılması süreci birçok değişkenle beraber incelenmektedir.

Yapısalcılık göstergenin başka göstergelerle olan ilişkilerini ve bu durumdan ortaya çıkan anlamları incelemiş, gösteren ile gösterilen arasındaki tutarsızlıkları ve metnin kendi içerisindeki örüntüleri saptamaya çalışmıştır. Oluşturulan bu dizgeler sistemi üzerinde toplumsal yapının temel dinamikleri incelenmek istenmiş yapının ve metinlerin çözümlemelerinin yapılması amaçlanmıştır.

Gösteren ile gösterilen arasındaki tutarsızlık ve toplumsal ilişkiler sırasında ya da sonucundaki anlamın dönüşümü yapısalcılardan sonra post yapısalcılarında çıkış noktalarını oluşturmuştur.

Post-Yapısalcılar başta felsefe olmak üzere tüm disiplinler arasındaki sınırların eriyerek disiplinler arası veya disiplinler ötesi bir söylemin ortaya çıkarılmasını sağlamaya çalışmışlardır. Post-Yapısalcı metin analizlerinde sabit bir yöntem izlenmemesi her okuyucu açısından farklı bir okuma biçimi ve rota oluşturmaktadır. Anlamın ortaya çıkışında da yöntem gerekli bir etmen olarak karşımıza çıkmamaktadır. Yazarın dikte ettiği sabit bir anlamın varlığını reddenden yapısıyla okuyucu ile yazar arasında yer değiştirmeye olanak tanımaktadır. Okuyucunun sahip olduğu kültürel normlar, bilgi dağarcığı gibi etmenler anlamın çoğalmasını sağlarken, süreç her okuyucu için çeşitlenerek artmaya devam etmektedir (Uzunoglu, 2019: 23).

Metnin birincil anlamının örtbas ettiği veya dışarısında bıraktığı bir yapıyı yok sayarak okur tarafından yeniden kurgulanabilir ve anlamca değişken bir metod izlemişlerdir.

Bu tutumları yapısalcılığın aksine özneyi tutarsız görmelerinden kaynaklanmakta olup, sistemin neredeyse tamamının bu değer üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Öznenin tutarsızlığı birbirinden ayrılan okumalar yapmayı ve bir bütün üzerinden değerlendirmektense sistemin parçalarının ayrı ayrı ele alınması gerekliliğini oluşturur. Disiplinleri birbiri içerisinde inceleyebilen Post-Yapısalcılık, yapısalcıların tersine yalnızca metni değil dilin başka bir alt yapısı olarak görülen sesi de incelemiş hakikat kavramını dilin her biçiminden eleştirmiştir.

Gösteren ve gösterilen arasında sürekli olarak bir anlam ertelenmesinin oluşmaması için aşkın bir gösterilenin varlığı gereklidir. Bu noktada Derrida bir kelime oyunu olarak “varlık” düşüncesinin göstereninin aynı düşüncenin ses, yani sözcüklerden oluşan bir dil ile üretilen hali olduğunu söylemektedir. Sesin yok oluşu “varlık” kelimesini göstermektedir. Böylesine bir zıtlık üzerinden oluşturulan bu oyun, yine sabit bir gösterenin ve gösterilenin var olamayacağını başka bir söyleme biçimidir. Bu gösterenin seste silinmesi deneyimini benzersiz bir tecrübe olarak ifade ederken, bu durumu bir aldanış olarak niteler ve bu aldanışın hakikatin tarihi olduğunu söyler (Derrida, 1994: 33). Derrida'nın bu söylemi dilin yalnızca yazı üzerinden değil ses olarak da tekil bir söylemi barındıramayacağını göstermektedir.

Bugün Post-Yapısalcı düşünürler olarak tanımladığımız isimlerin pek çoğu bu tanıma kabul etmemiş, çalışmalarının en azından başlangıcında tespit edebildiğimiz ortak noktalar neticesinde bu şekilde adlandırılmışlardır. Bu durum genel bir çatı oluşturmamıza izin verse de ortaya çıkan çalışmalar ve bu çalışmaların alan çeşitliliği oldukça karmaşık bir yapıdadır. Tümünün ortak bir eleştirel noktası olarak ortaya konabilecek olan hakikat kavramı, bilginin ulaşılamaz oluşu ve okurun yüceltilmesi gibi konular üzerinde dönemin sanatsal ve toplumsal yapısına büyük müdahalelerde bulunmuşlardır. Özellikle akımın en bilindik isimlerinden olan Derrida'nın “sözmerkezcilik eleştirisi” toplumsal değerlerin yeniden tartışmaya açılması konusunda oldukça önemlidir. Platon'dan günümüze kadar karşıtlıklar üzerinden oluşturulmuş söylemlerin, birbiri ardına bir diğerini yadığayan ve varlığını yalnızca karşıtını yüceltmek için kullanan metinlerde ki ikiliğe (varlık/hiçlik, gerçeklik/görünüş, konuşma/yazı, v.b) dikkat çekmiş, bu ikiliklerde her zaman ilkinin değiştirilemez, güvenli ve doğru olarak kullanıldığını saptamıştır. Derrida bu noktada metinde yok sayılan alt okumaları ve retorikleri kullanarak ilk okunuşta mantıklı ve

tutarlı görünen söylemleri parçalamış ve ne kadar tutarsız ve mantık dışı olduklarını ortaya koymuştur. Bu süreç toplumsal düzen içerisinde baskı altında tutulan ya da yadsınan kesimin ve kavramların da değerinin tekrar sorgulanması gerektiğini ortaya çıkarmıştır. “Farklı hakikatler veya hakikati farklı söyleme yolları vardır” (Prado, 2006: 83). Aslında olan şey yine öznenin tutarsızlığından kaynaklı bir dışavurum ve eylem oluşumudur. Çünkü Derrida’ya göre ulaşılacak bir anlam yoktur, aranan anlama yönlendirici olarak görülen gösterge bizi bir başkasına yönlendirecek ve anlam sürekli olarak ertelenecektir. Yapısöküm kavramı iki farklı şekilde ele alınmıştır. Felsefi anlamda Derrida, Paul de Man gibi düşünürlerin bir analiz biçimi olarak dil ve anlam üzerinde ortaya attıkları iddiaların bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun dışında ise oldukça popüler kullanılan bir ifade olarak, tutarsızlıkları göstermek ve ifşa etmek için kullanılmaktadır (Balkın, 2004: 319). Böylece üst anlamda görülemeyen küçük parçalar arası ilişkilerin ortaya çıkartılmasında önemli bir analiz yöntemi olarak görülmektedir.

Bu anlamda ikincil olarak ortaya çıkan bakış açısı, sanat yapıtının poetikasında bir kırılma ortaya çıkarmıştır. Asla bulunamayacak olan hakikati aramaktansa kasıtlı olarak gösterilen bir bütünü parçalamak ve içerisindekini ifşa etmek yani bir gösteren oluşturmak sanat için yeni bir üretim alanı olarak görülmüştür.

3.2. Yazarın Ölümü

1967 yılında Roland Barthes yazarın ölümünü ilan etmiş ve metnin üreticisinden bağımsız olan ilişkiler sisteminin ancak bu şekilde kavranabileceğini tespit etmiştir. Mevcut durum metin ve yazar arasında zamansal bir problem ortaya çıkartmış yazıdan önce yazarın var olması koşulunu ve Derrida’nın “sözmerkezcilik eleştirisi”nde belirttiği gibi ikilemin ilkinde fazladan bir anlam yüklerken diğerini aşağıya çekmesine sebep olmuştur. Yazarın oluşturduğu eylemin bir sonucu olarak ortaya çıkan metin, potansiyeline ulaşmak için yazar- metin ikiliğinden sıyrılarak üzerindeki otoriteyi aşmalıdır. Barthes bu duruma şöyle örnekler: “Yazar asla yazan birinden öte bir şey değildir, tıpkı benim, ben diyenden öte bir şey olmaması gibi” (Barthes, 1977: 145). Modern yazman ile metin arasında eş zamanlı bir ilişki olduğunu belirtirken bu durumun sürrealizmdeki “otomatik yazı” kavramı ile karıştırılmaması gerektiğini de üstü kapalı bir şekilde açıklamıştır.

Sürrealizmin amacı olarak nitelendirdiği bütün kanunları yıkmak, amacında başarısız olduğunu belirten düşünür, kanunun yok edilemeyecek bir kavram olduğunu ve onunla sadece oynanabileceğini söylemektedir. Nitekim dilin bir sistem oluşu Sürrealizmin ona egemen bir konum vermediğinin bir göstergesidir. Dil Sürrealistler için yıkılması gereken bir sistem olarak karşılına çıkacaktır ancak onlar romantik eylem biçimleriyle bunu asla başaramayacaklardır. Buna rağmen yazma işini düşünsel bir süreçten çıkararak ellere emanet etmeleriyle yazarın üzerine yüklenen üst anlamın düşürülmesine katkıda bulunmuşlardır (Barthes, 1977: 144).

Barthes'in anlamlar içerisinde temsili bir hiyerarşiyi ortadan kaldıran ve her türlü sınırlamaya karşı gelen metin anlayışında “çoklu yazı” kavramı ve aynı kanalda ilerleyen ardıl okumalar sistemi, yapıt üzerinden bir çözümlemeyi hedef alırken kesin bir yanıtı veya daha önce de bahsedildiği gibi tek bir anlama ulaşmayı hedeflemez. Barthes bir eserin daha sonraki okumalarında ortaya çıkan veya üreticisinden bağımsız bir şekilde var olan anlamlarını yadırgamaksızın içeriğe dâhil etmiş, hiyerarşiyi yıkmayı hedeflemiştir.

Barthes'e göre, çoklu yazı olarak adlandırdığı yöntemde yazının tüm içeriği görünür olur ancak tek bir anlama ulaşamaz. Yazının üzerine inşa edildiği sarsılmaz bir temel yoktur bu sebeple yazının tamamında serbest bir okuma mümkündür. Sürekli olarak anlamlar artar ancak bunu sadece anlamı buharlaştırmak için tekrarlar. Böylelikle yazıda bulunacak bir “sır” olmaz ve bu tutumuyla devrimci ve teoloji karşıtı bir hal alır. Bu bir özgürlük halidir ve anlamın hapsedilmesini engellemektir (Barthes, 1977: 147).

Metne ve okuyucuya özgürlük alanı oluşturan yazısında Barthes aynı zamanda 1965 yılında Fransız yazar Julia Kristeva tarafından ortaya atılan “metinlerarasılık” (intertextuality) kavramıyla ilişkili olarak özgün bir biçimin var olamayacağını kaynağın dağılarak söylenen her sözün (belki de üretilen her şeyin) bir öncekilere tabi olduğunu bildirmiştir. Bu söylem postmodern sanat üretiminin modern düşüncenin ilke ve kurallarını yıkmak için kullandığı pastiş, parodi, kolaj, montaj, çift kodlama, temellük gibi anlatım ve üretim tekniklerinin de önünü açmıştır. Barthes'e göre bir metin çok boyutlu bir uzam olarak içerisinde hiçbirisi özgün olmayan, binlerce farklı kültürel norm ve alıntılardan oluşmaktadır. İçerisinde pek çok karşıtlık içerirken tek bir teolojik anlama sabitlenemez (Barthes, 1977: 146).

Daha ileri gidecek olursak aşkın bir gösterilenin var olmaması durumu, bir anlamlar silsilesi oluşturacaktır, yani tek bir şeyin var olmaması birçok şeyin varlığını reddetmez.

Bu durumla ilişkili olarak “W.Y. Tindall, tarafından incelenen Paul Valery’nin “il n’y a pas de vrais sens dans un texte”⁷ cümlesi, eleştirmeni sanat yapıtının herkes tarafından kullanılabilir bir döküman olabileceği sonucuna ulaştırır. Eco’ya göre böyle bir sonuç edebiyat yapıtlarının sonsuz birer imge deposu olarak görülebileceğine ve hiçbir metnin özgün olmadığı bu durumda sürekli bir açık yapıt olarak nitelendirilebileceğine tezahür etmektedir (Eco, 2019: 75).

Üreten kişi için bu yığından beslenmekten başka bir yol yoktur, çünkü bu var olabilmenin yoludur. Alımlayıcı ise deyim yerindeyse ampirik bir şekilde oluşturmuş olduğu küllüyatına yeni eklenen eski bilgileriyle ilişkili olarak kodlar. Ancak burada eksik olarak yerleşen ya da silinen bilgi daha sonrasında aynı gösterene maruz kalan aynı kişi tarafından farklı algılanabilir ve öncesinde hiç görülmemiş bir zenginlik ortaya çıkabilir. Bu noktada Barthes’in tekrar itibar kazandırdığı bir diğer ikiliğin (hatırlamak/unutmak) sürekli olumsuz olarak aktarılanı olan unutmak, anlamın çoğalabilmesi ve yeni anlamların keşfi için gerekli bir tutum olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazıyı sabit bir yolda ilerleyen, başından belirli bir amaca hizmet eden politik bir söylem olarak görmeyen Barthes, bu süreçte farklı anlamların ortaya çıkartılarak göstergeler arasındaki ilişkinin tekrar tekrar gözden geçirilmesi gerektiğini savunmuştur. Sabit bir anlatım biçiminin en büyük sebebi olarak karşımıza çıkan unutmak korkusu, Barthes için korkulması gereken değil aksine, yazının sınırlarını yok sayan ve her defasında yeniden varlık kazanmasına sebebiyet veren bir hadisedir. Kaydedilen bilginin bir bölümünün yok olması durumu bütünü parçalarına tekrar bakabilmek ve bulmacayı (üretenin izin verdiği ölçülerde) yeniden tamamlayarak farklı yolların ve anlam oyunlarının ortaya çıkarılması için gerekli bir etmendir. Bu konu hakkında Barthes’in “Anlamların unutulması özür dilenmesini gerektiren bir konu değildir, bizi üzmemelidir çünkü yeteneklerimizin eksikliğini göstermez; olumlu bir değerdir bu, betiğin sorumsuzluğunu, dizgelerin çoğulculuğunu dile getirmenin bir biçimidir (bu dizelgeyi kapatsaydım eğer, ister istemez, tek, İlâhî bir anlam oluşturacaktım): unuttuğum için okuyorum” (Barthes, 1996: 22). Sözleri bir sorun

⁷ Bir metinde gerçek anlam yoktur

olarak aktarılan ve yazının bulunuşuyla unutmamanın bir problem olarak karşımıza çıkacağı yönündeki ilkel düşünceyi yok sayar ve yeni bir olumlama alanı meydana getirir. Aslında hiçbir şey ne unutulacak ne de anlaşılması için buna ihtiyaç kalacaktır, “her sözcüğü hem aldatıcı yönleriyle kavrayan hem de karşısında konuşan karakterin sağır olduğu anlamlara vakıf olan birileri vardır: bu birileri tam da okura (veya burada izleyiciye) karşılık gelir“ (Barthes, 1977: 148). Bu bakış açısıyla var olan tüm anlatıların ve anlaşılabilirlerin bir göstergesi olarak düşünebileceğimiz izleyici kitlesi, diğer bir deyişle topluma dahil olan herkes olarak okunabilir.

3.3. İzleyicinin Doğuşu, Müellifin Ölümü

20. yüzyılın anlamı tekrar ve farklı disiplinlerin etkisiyle beraber ortaya çıkardığı sürecin sanatsal yansımaları izleyiciye de yeni bir rol oluşturmuş, “katılımcı izleyici” modelinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Günümüzde izleyici tarafından esere karşı yapılanın bir eylem mi, sanatçının kontrolünde bir oyun mu, modern hamiler yada galeriler tarafından yapılan bir tanıtım çalışması mı olduğu, katılımın anlamın çoğalmasına yol açmaktadır.

Sanat alanı içerisinde yapıyla etkileşime giren kişi ve kişiler için kullanılan birden fazla tanım oluşmuştur. Bu başlık altında Seniha Ünay’ın “Görsel Sanatlarda İzleyicinin Rolü” isimli makalesinde belirttiği gibi sanat yapıtını sadece seyredilebilen alımlayıcı, seyirci veya gözlemci için “izleyici” kelimesini, buna karşın yapıta dahil olan, eylemde bulunan katılımcılar için “katılımcı izleyici” tabirini kullanacağım (Ünay, 2015: 171, 172).

Süreç içerisinde farklı duruşları ve refleksleriyle tanımı oluşturulmaya çalışılan bu kitle 20. yüzyıla kadar neredeyse sadece tahmin hakkını kullanırken özellikle 60’lardan sonra sürece, esere hatta anlama doğrudan etkide bulunur bir hale gelmeye başlamıştır. Sanatçı tarafından verilen rolüne göre müdahalede bulunmasının yanında özellikle kamusal alanda bulunan eserlerin işlevselliği yada toplum bilincinde bir kutsiyete kavuşturulması konusunda da hakim bir rol üstlenmiştir.

20. yüzyılın ikinci yarısında etkili bir şekilde alan bulan Happening, Fluksus, performans, beden sanatı ve yerleştirme gibi sanatsal oluşumlar seyircinin de sanatın içerisinde bir katılımcı olarak var olması için gerekli zemini oluşturmuştur. Bu sistematik şekilde oluşan katılımlar ve seyirci davranışının bir noktada kontrol altına alındığı yada bir miktar tahmin edilebildiği eylemlerden önce belki de eylem demenin

sanat alanındaki en net yansıması olan Dada hareketi daha kontrolsüz ve cüretkar bir şekilde izleyiciyi de eyleme katmıştır.

Cabaret Voltaire’de “skandal” lar olarak da bilinen eylemlerinde izleyicileri kışkırtmaları ve sıradan bir sanat izleyicisinin ortaya koyamayacağı refleksler vermeye zorlamaları katılımcı izleyicinin ortaya çıkışı açısından önemlidir. Bu eylemleriyle pasif bir sanatın ve izleyici kitlesinin karşısında aktif ve etkileşime açık bir duruş olarak ortaya çıkmaktaydılar (Gen, 2019).

Katılımcı izleyicinin ortaya çıkması bir noktada hayatın bir temsili ya da yansıması olarak düşünülen sanatın neredeyse dolaysız bir şekilde insana temasına olanak sağlamaktaydı. Sanatın yalnızca elit bir kesim tarafından anlaşılabilir ve abartılı derecede kutsiyet yüklenen havası kırılmış, sanat kurumlarının yapısı aşınmaya başlamıştır. Kurmaca ile gerçek arasındaki sınır daralmış, yer yer oluşan çatlaklardan sızmalar meydana gelmekteydi. Toplumsal sorunları yansıtmanın bir yolu olarak görülen sanat imlediği kitleyi de içerisine alarak belki de hiç olmadığı kadar doğrudan bir tavır takınmaktaydı. Nitekim sanatın hayatı değiştime gücüne inanan sanatçılar için yeni eylem biçimlerinin ortaya çıkışı da kuşkusuz gerekliydi.

60’larda ortaya çıkan ve eylemsel bir sanat biçimi benimseyen Fluxus hareketinin kurucusu olarak değerlendirilebilecek George Maciunas’a göre, hareketin gerçekleştirmiş olduğu eylemler sosyo-politik yapıdan ayrı düşünülemez. Dadanın aksine koordineli bir şekilde hareket etmezlerse kaybolmaya mahkum kalacaklardır. Anti-profesyonel bir üretim biçimi benimsemiş olup, sanatçıların egolarına hizmet eden bir rol üstlenemezler. Sanatın metalaşmasına ve maddi kaygılara bürünmelerine tamamen karşılardır. Öyle ki sanatçılar başka işler buldukları zaman Fluxusun sanat alanındaki hareketi son bulacaktır (Antmen, 2008: 204). Her türlü katılımcının dahil olabileceği gösterileri bu şekilde herkesin bir sanatçı olması çabası olarak da yorumlanabilir.

Bu süreç içerisinde oldukça önemli yer edinen hareketlerden biri de geçmişte Dada hareketiyle yakın bağları olan Sitüasyonist Enternasyonel’dir. Hareketin önemli temsilcilerinden biri olan Debord “sanatsal ifadeyle siyasal eylemciliği bir arada önermekteydi” (Ümer, 2016: 177). (Bu noktada politik olan ile sanatsal olan eylemin ayrımını yapmak oldukça güçleşmektedir. Eylemin estetiği, etiği ya da temsil ettikleri bizlere bir okuma fırsatı oluşturacak olsa da sanatsal veya politik yapının içerisine

doğrudan dahil edilmesi güç olacaktır. Aynı zamanda bu bağlamda bir düşüncede doğrudan olarak sanatın neliği ve sınırları üzerine bir tartışmaya dönecektir, ki bu durum bizleri konudan uzaklaştırmaktadır).

Sosyolojik yapı içerisinde kendini bu denli ifade etme fırsatı yakalayan sanat yapıtları temsil ettiklerine olabildiğince yaklaşmış ve kriterler yapıt ile imlediği yapı üzerine yoğunlaşmıştı. 1963'te yayımlanan "*Politikada ve Sanatta Yeni Eylem Biçimleri ve Sitüasyonistler*" metninde Guy Debord "Sitüasyonistlerin sözünü ettikleri yeni karşılaşma her yerde karşımıza çıkmaktadır bugün. Mevcut güçlerin düzenlediği, iletişimsizliğin ve yalıtılmışlığın damgasını taşıyan dev mekânlarda, bir ülkeden ötekine, bir kıtadan diğerine, yeni skandal türleri aracılığıyla belirtiler su yüzüne çıkıyor: etkileşimler çoktan başladı" (Debord, 2016) diyerek bu sürecin başlangıcını belirtir.

Bu hareket salt sanatsal bir değişimi değil, insanların ve yapıların köklü bir değişimini ve yeni bir medeniyetin ortaya çıkışını ön görmekteydi. Hal böyle iken resim, heykel gibi klasik sanatsal üretimlerle yetinmeleri düşünülemezdi. Köklü bir değişim en önemli koşulu olan insanların düşünce ve davranışlarındaki değişim ancak onların da eyleme katılmasıyla gerçekleştirilebilirdi. Guy Debord "Sokakları görme tarzımızı neyin değiştireceği, resmi görme tarzımızı neyin değiştireceğinden daha önemli" (Artun, 2010: 304) cümlesiyle tasvir ettiği dönüşümün sınırlarını bir nebze ortaya koymaktadır. Katılımcı izleyici bağlamında bu grubun önemini görebileceğimiz etkinliklerinden birisi 1963 yılında Odessa kentinde açmış oldukları "RSG-6'nın yok edilişi" isimli sergisidir. Sergi ismini Britanya'da bulunan ve nükleer savaş durumunda yetkililerin saklanması için inşa edilen sığınaklardan almıştır. Unutmamak gerekir ki 1962 yılında ABD ve Rusya arasında yaşanan Küba füze krizinden sonra oluşan nükleer savaş korkusu kuşkusuz tüm dünyayı etkilemiştir. Bu sergideki çalışmalarda genellikle savaş sonrası bir dünya tasvirine yer verilirken sergideki en dikkat çeken işlerden biri, duvara yerleştirilmiş devlet liderlerinin fotoğraflarından oluşan hedef tahtalarını odada bulunan tüfeklerle gözünden vurmaya başaran izleyicilere sergi kataloğu hediye edilecek olmasıdır.



Resim 3.1. “RSG-6’nın yok edilişi” isimli segiden bir fotoğraf

Yazılarında her fırsatta kapitalizmin oluşturmuş olduğunu düşündüğü dünya düzeninin temellerinde yatan şiddete dikkat çeken Debord bu serginin katalogunda da yer alan “Politikada ve Sanatta Yeni Eylem Biçimleri ve Sitüasyonistler” isimli yazısında “kapitalizmin sıkıcı ve rahat bağlamında, o ‘insanileşmiş’ düzenin temelinde yatan şiddetin bazı veçhelerini ifşa eden şiddetleriyle ortaya çıkıveren insanları görmek çok umut verici” (Debord, 2016) derken kitlelerin eylemin içerisinde bizzat bulunmasını hali hazırda bir amaç ve gereklilik olarak görmüştür. 1968 Mayıs olaylarına kadar süreç bu şekilde şekillenmeye devam ederken eylemler, katılımcı izleyicinin içerisinde bulunduğu yapıdan sıyrılma, söylem hakkını geri kazanma çabası olarak da görülmüştür. “Sanatçıların, eserlerinde toplumsal katılımı bir strateji olarak seçmelerinin altındaki saiklere baktığınızda, hep aynı iddiayla karşılaşırız: Çağdaş kapitalizm, eyleme geçme gücünden mahrum, edilgin özneler üretmektedir” (Bishop, 2015). Edilgin öznelerden oluşan bu yapı “Debord’a göre bütün dünya, içindeki insanların birbirinden ve gerçek dünyadan tamamen yalıtıldıkları ve neticesinde tam bir edilginlik varoluşuna mahkûm edildikleri bir sinema salonu halini almıştır” (Groys, 2012). Bu sinema salonundaki izleyiciler ise gösteri toplumunu oluşturan kitle olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada sanatın duruşu kritik bir önem taşımakta görülebilir. Her türlü kavramın sınırlarının daha keskin bir şekilde oluşmaya başladığı 20. Yüzyılda sanatçılar insan davranışlarına uygun olmadığını düşündükleri bu baskılamaya karşı ya da toplumsal bir problemi dışa vurma yöntemi olarak kendilerini ve diğer bireyleri sanatın malzemesi olarak kullanmışlardır. Yer yer toplumsal bir

itaatsizlik halini de alabilen bu gösteriler oldukça farklı kitlelerden de destek almıştır. Farklı kitlelerin bir bütün halinde söylemlerini yansıtabildiği bir alan olarak bugünde sosyal medyayı görebiliriz.

Bireylerin bir diğerinin söylemini savunması ya da onun içerisinde kendini bulması durumu günümüzdeki sosyal medyanın tercih edilmesinde önemli bir neden olarak görülmektedir. Nitekim ne denli destekleneceği öngörülemeyen bir söylemin güç kazanması onun yanında saf tutma istencini artırabilmektedir. “Ama daha önemlisi eylemde vücuda gelen kamusalılık sadece eşit katılım ve özgür söylemi mümkün kılan bir deneyim olarak tanımlanamaz. Burada ortaya çıkan, bir arada eyleyen bedenlerin ortak bir mekânı, farklı toplumsallıkları yaratma kapasitelerindeki artıştır” (Özden ve Bakçay, 2013). Ortak bir mekanın ne olduğu tanımlanamaz ve öngörülemez şekilde değişebilir. Dijital bir mekanın oluşturduğu yapı üzerinden Boris Groys, herkesin kendini teşhir edebildiği günümüzde sosyal medya üzerinden “seyircisiz bir gösterinin sürdüğünü belirtmektedir (Bishop, 2015). Groys’un bahsetmiş olduğu durum Debord’un gösteri toplumunun sinema salonundan çıkarak herkesin kendi filmini çekmeye başladığı bir sistemin başlangıcı olarak da okunabilir. Bu sürecin bizleri ulaştıracağı nokta da ise Groys’un şu sözleri anlam kazanmaktadır, “artık biz Guy Debord’un betimlediği gibi edilgin seyirci kitleleri arasında yaşamıyoruz; sanatçı kitleleri arasında yaşıyoruz” (Groys, 2012). Jean Baudrillard’ın trans-estetik kavramında olduğu gibi sanatın hayatın her alanında var olduğu bir düzende her ses sanatsal bir duruş olarak görülebilir. Böyle bir bakış açısı katılımcı izleyicinin aynı zamanda bir üretici olması durumunu ortaya koyar ki, bu seyircisiz bir gösteriyi ortaya çıkmış olur. (Baudrillard’ın bakış açısından devam edecek olursak sistemin bir yönlendiricisi konumuna asla gelemeyecek olan aykırı eylem veya sanatsal biçimler için gelecekte oluşacak bir simulakrın ön çalışması ya da en iyi ihtimalle sistemin çarkları arasındaki toprak parçası diyebiliriz. Nitekim haklı çıktığı da söylenebilir. Baudrillard için Debord’un durum stratejileri de tüketilen kültürün içerisinde bir haz unsuru olarak ambiyans niteliği göstermektedir (Ümer, 2016: 184). Ancak Adorno gibi nitelikli bir üretimin kültür yaratma gücüne inanan veya Debord gibi praksiyi çıkar yol olarak gören biri için eylemin varlığı pek tabii bir umut ışığı olarak görülebilir.)

İzleyicinin eseri yönlendirebileceği durumlar olmakla beraber mekânı da direkt bir dönüşüm haline sokabileceği durumlar oluşabilmektedir. Katılımcı izleyici bir

mekanın anlamını değiştirebilir, yeniden dizayn edilmesine ve anlamlandırılmasına sebep olabilir. Bu noktada Joseph Beuys'un Documenta VII için Kassel'de gerçekleşen "7000 meşe" alışması oldukça önemlidir. Her insanın bir sanatçı olduğunu ve sanatın dünyayı iyileştirebileceğini savunan Beuys 7000 meşe ağacını aynı sayıda bazalt taşıyla eşleştirmiştir. Bazalt taşları Fridericanum Müzesi'nin önüne yerleştirilmiş, daha sonrasında dikilen her bir meşe için bir bazalt taşı alınarak meşenin yanına koyulmuştur. Katılımcılar sanatsal bir ifadeye destek olmanın yanında destekledikleri argümanın güçlenmesinde sebep olmuşlardır. Beuys bu çalışmayı açıklarken, içerisinde bulunduğumuz durumun bir insanlık suçu olduğunu kendisinde bundan muaf olmadığını belirtmiştir. Fakat bu durumun üstesinden gelmek için çabaladığını yalnızca yeryüzünde değil gökyüzünde de bir umut oluşturmak istediğini dile getirmiştir (Mumcu, 2018).



Resim 3.2. Beuys ve katılımcıların performansı sırasında çekilmiş bir fotoğraf

Erişim: <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/may/12/how-joseph-beuys-celebrated-his-63rd-birthday/>



Resim 3.3. Fridericianum Müzesi'nin önüne yerleştirilmiş olan bazalt taşları

Erişim: <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/may/12/how-joseph-beuys-celebrated-his-63rd-birthday/>

Katılımcının mekanı üretimi, mekanda toplumsal bir belleğin oluşumuna da katkı sağlamaktadır. Sanatçı tarafından oluşturulan veya düzenlenen mekanlar, böyle bir belleğin oluşumuna katkıda bulunabilir. Kamusal alanın sanatçı yönlendirmesinde ve katılımcı izleyici etkisiyle dönüşümü pek çok açıdan değerlendirilebilir. Katılımcı izleyicinin işle direkt bir iletişim kurması, iş üzerinden diğer izleyicilerle de sanatçınıninkine benzer bir ilişki oluşturmasını sağlar. Bir noktada bu durum, söylem hakkını elinde barındıran sanatçının bir süreliğine bundan feragat etmesi halidir.



Resim 3.4. “STP AND OBY”, Otomobil Plakaları Üzerine Karışık Teknik, 52 X 34 cm 2018

2018 yılında üretmiş olduğum “STP AND OBY” çalışmada Ankara ilinin en bariz ve tanındık yüzlerinden olan polis plakalarından oluşturduğum düzeneği, izleyicilerin yanında bulunan kalemler veya istedikleri malzemelerle müdahale edebilmeleri için sergi alanına yerleştirdim. Bu çalışmada düzenli olarak üzerimize bir baskı unsuru oluşturan resmi gücün fiziki ve düşünsel özgürlüğümüz üzerindeki söylemini bir Ankara duvarına dönüştürerek arabesk, kitsch, modernist bir estetikle yada nasıl isterlerse kapatabileceklerini söyledim. Başlangıçta yazmak yada çizmek için izin alanlar oldu ki kurumun verdiği bir refleks olarak öngörülebilirdi. Asıl ilginç olan insanların benim yada kendi söylemleri kadar başkalarının düşünceleriyle de ilgilenmeleri, iş sürekli güncellendiği için tekrar tekrar gelip yazıları okuyan izleyicilerin oluşmasıydı. Bu durum işi bir iletişim aracının da işlevselliğine dönüştürmüştü. Bu noktada toplumsal bir ilişkinin ortaya çıkışı yapıtın da içerisinde bulunduğu bir toplumsal mekanı ortaya çıkartmaktadır. Karşılıklı bir üretim sürecinin oluştuğu bu steril galeri mekanı üzerinde belleğin izlerini taşıma görevi çoğunlukla bu çalışmaya düşmektedir. Birlikte eyleyen insanların bir diğerinin fikirleri doğrultusunda evrilen düşünceleri yapıtın üzerine yansıtılmıştır. Yeni eylemlerle telkin

etme sorumluluğu başlangıçta sanatçıya düşse de toplumsal mekanın bir zorunluluğu olarak ortaya çıkan yaşanmışlık, süreci mekan ve katılımcı izleyici arasında oluşan bir ilişkiye dönüştürdü. Katılımcı izleyici aynı zamanda geçici bir üretici kimliği kazandı denilebilir. Nitekim her yazılanla tamamlanan bir eser düşüncesi, aynı eserin her katılımcı izleyici tarafından tamamlanan bir temellük olduğu sonucuna da çıkabilir.

İzleyici ile sanat eseri arasındaki ilişki dönüşümlere uğradıkça sanatçıların aktarım biçimlerinde de dönüşümler yaşanmıştır. Sanatın izlenilebilir olandan deyimlenebilir olana doğru bir akış oluşturduğu da düşünülebilir. Bu deneyim sergileme biçimlerinden, gerçeğin yerine ikame eden belgelere ya da ustaca düzenlenmiş yapay bir tarih yazımına kadar varabilmektedir. Sanat izleyicisi duyumsadığı yapıtlar ve sahip olduğu bilgi üzerinden okumalar gerçekleştirmektedir. 20. Yüzyıl sonrası ortaya çıkan üretim stratejilerinden bazıları bu bağlantıları aşındırarak farklı okuma biçimleri oluşturmaktadır.

4. MEKAN, ZAMAN, KÜLTÜR VE DÖNÜŞEN ÜRETİM STRATEJİLERİ

Sanat alanındaki üretim stratejilerinde yaşanan dönüşümler, izleyici, önceki sanatsal etmenler ve toplumsal yapıyla olan ilişkileri neticesinde oluşmuştur. Hayata dair olanın bir temsili olarak sanat, bazı dönemlerde hayatın direkt içerisine karışmış olarak tanımlanırken, bazen kontrollü bir yapı olarak aktarıldığı karşımıza çıkmaktadır. Sanatın son 60 yıllık serüveni içerisinde farklı söylemler ortaya çıkmış bu söylemler yeni oluşumlara ve pratiklere kapı aralamıştır. Kavramlar etrafında oluşturulan sanatsal pratiklerden, praksişi ön plana çıkaran hareketlere, kültürel normlar çerçevesinde düzenlenen eylemlerden, büyük sanatsal etkinliklerin mekân odaklı oluşumlarına ve çağımızın sosyal medya gösterilerine kadar pekçok yöntem gerçekleştirilmiştir. Kaynağından her defasında yeniden koparılan “şeyler” diğerlerinin arasında bir “şey” olarak yerini almış, bütün olasılıklar hayata geçirilmeye çalışılmıştır. Tekrarı mümkün olmayanın yeniye araladığı kapı, tüketilemez bir yapı olarak karşımıza çıkmıştır. Çoğalan karşıtlıklar yenilerini doğurmuş ve anlam sürekli olarak ertelenmiştir. Gerçek ile kurmaca arasındaki bağ zayıfladıkça, çokanlamlılığın değeri artmıştır. Gerçeğin bir anlamı öne atan yapısından kurmacanın ardıl okumalara izin veren yapısı sanatın kendini tüketmesinin de önüne geçmektedir. Sanat bir sona değil tekrar tekrar okunabilecek, görülebilecek, duyulabilecek, temellük edilebilecek, anlamlandırılabilir ve daha birçok şekilde varlığını sürdürebilecek bir yapıya adım atmıştır. Bu yapının tek koşulunun çokanlamlılık olduğu düşüncesindeyim.

4.1. Kavramsal Sanatın Tanımlanması ve Yeniden Tanımlanması

Sanatın bir düşüncenin tezahürü olması gerektiği savı gösteren ve gösterilen ilişkisindeki tutarsızlığı sanat alanına da çekmiştir. 1960'lı yıllar sonrasında sanat ortamında yaşanan belki de en büyük dönüşüm, sanatın, nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanmasıdır (Antmen, 2008: 195). Biçimci bir sanatın daha fazla ilerleme şansı olmadığını ve salt biçimsel değerler üzerinden bir okumanın dönemin estetik algısında sanat olan ve olmayanı ayırt edilemez bir hale getirdiği düşünülmektedir. Bu durumu Lewitt ve Kosuth mimarlık üzerinden örneklendirmiş, estetiğin sanatla eş güdülmesine karşı çıkmıştır. Mimarının ne kadar “iyi” olduğu onun işleviyle ilişkili bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarih boyunca değişen kültürel ve güzel algısına göre farklılaşan mimari biçimleri oluşturulmuştur. Estetik

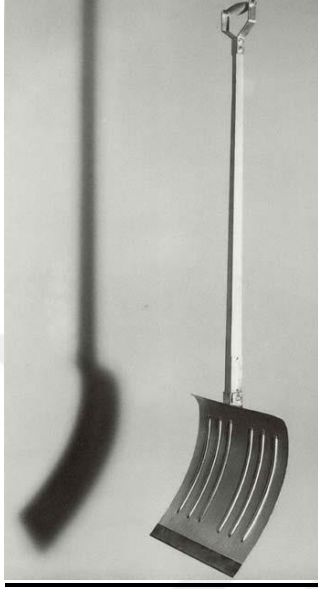
düşünce kendi içerisinde sanat olarak adlandırılan ancak sanatla bağlantısı olmayan mimari örnekleri yapmıştır. Görsel ve işlevsel açıdan estetik ancak sanatsal alanın içerisine dahil edemeyeceğimiz yapılar mevcuttur (Kosuth, 2016: 900, 901).

Sanatın estetik değerlere göre tanımlanamayacağı, böyle bir varsayım üzerinden okumanın salt dekoratif ve anlamı arka plana iten bir tavır haline dönüşeceği düşünülmüştür. Bu konuda Ad Reinhart'ın "Sanat hakkında söylemek istediğim tek şey onun tek şey olduğudur. Sanat sanat-olarak-sanattır ve her şey de başka her şey. Sanat-olarak-sanat sanattan başka bir şey değildir. Sanat sanat olmayan şey değildir" (Reinhart, 2016: 866). Sözleri bir tanımdan çok sanatın diğer alanlardan ve özellikle felsefeden bağımsızlığının bir söylemi olarak yorumlanabilir. Reinhart'ın sözleri kavramsal sanatın içerisinde yer alan pek çok sanatçının açıklamalarıyla tezatlık oluşturmaktadır. Ona göre sanat-olarak sanatın sergilenebileceği ve gerçek anlamını bulabileceği tek yer ise güzel sanatlar müzesidir (Reinhart, 2016: 867).

Kavramsalılık 20. yüzyılın özellikle ikinci yarısından itibaren malzeme ve disiplin olarak farklı olanı ve düşüncenin ön planda tutulduğu tüm sanat alanlarının bir üst başlığı gibi kullanılmaya başlanmıştır. Antmen'e göre bu dönem içerisinde "Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da "happening" (oluşum) türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesinde uzanan enstalasyon ya da "environment" (çevre) türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin hem fiziksel, hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından, 'kavramsalılığın' sınırları içinde değerlendirilebilir" (Antmen, 2008: 193).

Sanat nesnesine klasik anlamdaki değerini yükleyen ve yücelten en önemli etmenlerden biri "biriciklik" kavramıdır. Tekil bir nesne algısı eserdeki düşüncenin yerini bazen koleksiyon değerine bazen de üretimindeki emeğe eş koşarak alt okumaları zorlaştırmaktaydı. Belki de bu durum nedeniyle süslemeci sanat asla kaybolmamıştı. "Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşünceyi koyan kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb.'taşıyıcı araçlar' kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir" (Antmen, 2008: 193). Bu düşünce altyapısının ortaya çıkması Dada hareketi ve Marcel Duchamp'ın "hazır yapıt" (ready-made) kavramının tekrar

gündeme gelmesiyle oluşmuştur. Kosuth'un 1969 yılında yazmış olduğu "Felsefenin sonu sanatın başlangıcı" (art after philosophy) yazısında yer verdiği "Duchamp'tan sonra sanat bütünüyle kavramsaldır" sözü artık sanatın düşünsel alt yapısının önünde duran biçimselliğin erimeye başladığını aktarmaktadır.



Resim 4.1. Marcel Duchamp, Kırık Koldan Önce, 1915, Orijinali kayıp, Ebatları bilinmiyor



Resim 4.2. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Orijinali kayıp, Ebatları bilinmiyor Erişim: Schwarz, Arturo, (2000) *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, 367-373

Erişim: Schwarz, Arturo, (2000) *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, 367-373 Delano Greenidge Editions

Bir kutsiyet atfedilebilecek sanat nesnesinin önümüzden kaybolması ve yerini salt düşünce ve kavrama bırakması, bir noktada nesnesiz bir sanatın ortaya çıkışı olarak yine Dada hareketi tarafından *Kabare Voltaire*'de gerçekleştirdikleri eylemlerde görülebilir. Bu eylemlerin ne denli bir sanat olduğu başka bir tartışma konusuysen, kuşkusuz ön planda tutulan kavram ve düşünce olmuştur. Belki de performans sanatının başlangıç noktası olarak ele alabileceğimiz bu eylemlerle ilgili nesnesiz bir sanatın başlangıç noktası olarak da gösterilebilir. Sürecin değerli hale geldiği bu üretim modelinde modellerden ve nesnelere dayanarak faydalanılmış olmasına rağmen uygulamanın bitişiyle nesnede ortadan kalkmıştır (Yılmaz, 2018: 04).

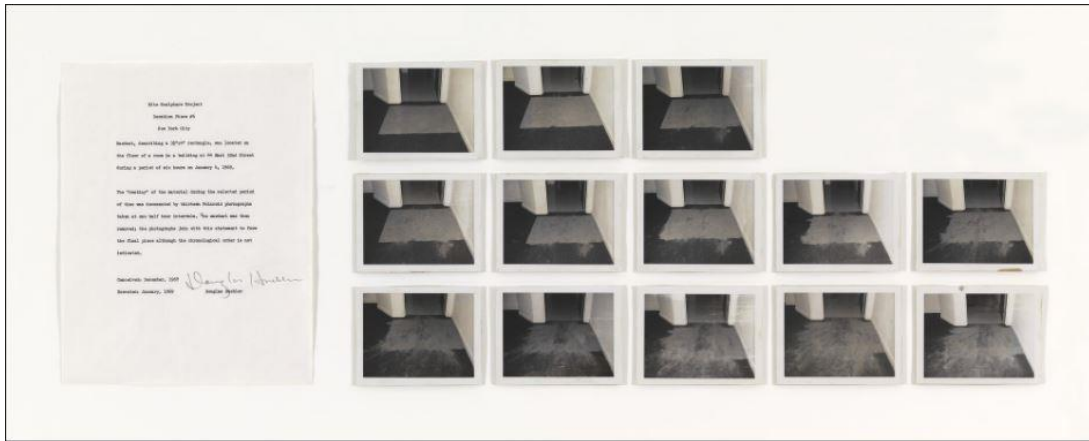
Sanatın ve yapıtın neliğinin irdelendiği bu süreç 1950'lere kadar çok fazla destek bulamamış, Picasso, Maleviç, Mondrian gibi soyuta yönelen biçimci bir tavrın varlığı devam etmiştir. Lakin ilerleyen süreç içerisinde ve özellikle Neo-Dada hareketinin ortaya çıkmasıyla "yapıtın sergilendiği bağlamı gözeten, nesneden arınmış, Duchamp-sonrası, kavramsallık öncesi bir üretimden söz etmek mümkündür" (Antmen, 2008: 194). Sistemik bir şekilde ilerlemeyen ancak hem eserlerin eğilimlerinde hem de sanatçıların yazılarında "Kavram Sanatı" olarak 1960'lı yılların başında bir Fluxus yayınında Clement Greenberg tarafından kullanılmıştır. Daha sonra kullanım, Joseph Kosuth (1945) ve Art&Language Grubu tarafından farklı referanslarla kullanılmış, bugünkü şeklini alması ise 1970'li yıllara tekabül etmiştir (Artan-Oskay, 2018: 47). Savaş sonrası dönemi de bir noktada temsil eden 50'ler kıta Avrupa'sından kaçarak Amerika'ya yerleşen sanatçıların toplandığı "yeni" olanı bulma arayışında "soyut dışavurumculuk", "aksiyon resmi", "renk alanı resmi", "erken pop-sanatı" gibi sanat hareketlerinin olduğu yıllardır. Bu sırada İtalyan sinemasında kendini gösteren "yeni gerçekçilik" plastik sanatlarda da bir varlık alanı kazanmaya çalışıyordu. Akımın en tanınan isimlerinden biri olan Yves Klein 1958 yılında Clert Galeri de "boşluk" isimli sergisini açmış, "yeni" bir sanatın en ikonik örneklerinden birini ortaya çıkarmıştır. Yeni gerçekçiliğin başlangıç tarihi olarak gösterilen 1960 yılı ve sonrasında eserin kavramsal yanını zedeleyebilecek her türlü süslemeden kaçınan ve düşünceyi ön plana alan sanatsal üretimler artmış, akımın sanatçıları da bu sürece büyük katkı sağlamışlardır. 1960 yılında Fernandez Arman tarafından atık nesnelere Clert galeri doldurulmuş, Martial Rysse seri üretim nesnelere'den kompozisyonlar oluşturmuş, Baldaccini Cesar sıkıştırılmış hurdalardan yaptığı çalışmalarla heykel ve yerleştirme arasındaki sınırı aşmıştır.

Yeni gerçekçiliğin dışında ise Stanley Brouwn Amsterdam'da bulunan tüm ayakkabı mağazalarının vitrinlerini yapıtına ait birer parka olarak göstermiş, Piero Manzoni'nin kendi dışkısını konservelediği "sanatçının boku" ve kendi nefesini hapsettiği "sanatçının soluğu" gibi çalışmalar klasik sanat nesnesi üzerinden oluşturulan aurayı alaşağı etmiştir. Sanatçının takınmış olduğu tavrın eserinin içerisinde daha az dolaylı yansır olmuştur (Antmen, 2008: 195). Sanatın meta değerinden giderek kurtulduğu ve temsilin tek yönlü bir aktarımdan çıkarılmaya başlandığı bu süreçte eylemsel tavırlarıyla ön plana çıkan Sitüasyonistler "mal biçiminde stoklanmış her türlü sanatsal ifadeyi" (Gen, 2016) reddettiklerini açıklamışlardır.

Sol Lewitt'in 1967 yılında Art Forum dergisinde "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" isimli makalesini yayınlanmıştır. Lewitt yazısında kendi üretimleri üzerine düşüncelerini aktarırken bu süreci "Kavramsal sanat" olarak ele almaktadır. Kendi üretimleri ve düşünceleri üzerinden bir yol haritası belirlemiştir. Lewitt'e göre kavramsal sanattaki en önemli kıstas çalışmanın bir düşünüyü ile başlamasıdır. Bu durum eserin üretim sürecinden ziyade kavramın ortaya çıkışını ve seçilecek olan kavramın önemini ortaya koymaktadır. "Kavramsal sanatta fikir ya da kavram, eserin en önemli yönüdür. Bir sanatçı sanatın kavramsal bir biçimini kullandığı zaman, bütün planlama ve kararların daha önceden yapıldığı ve uygulamanın üstünkörü bir iş olduğu anlaşılır" (Lewitt, 2016: 892). Başka sanat pratiklerinde kavram süreç içerisinde değişime uğrayabilir ancak kavramsal sanatta düşünce aşamasının başlangıçta çözümlenmesi ve üretimin ardıl bir süreç olarak arkadan gelmesi gerekmektedir. "Eserin iyi görünmüyor diye reddedilmesi gerekmez. Bazen başlangıçta tuhaf görünen şey sonunda görsel açıdan memnun edici olacaktır" (Lewitt, 2016: 893). Bu durum kavramsal sanatta düşünce ya da kavramın sabit olmak zorunluluğunu getirmektedir. Ancak form süreç içerisinde değişebilmektedir. Kavramsal sanatta ortaya çıkan eserin genellikle tekil bir anlamı yoktur ki bu durum üzerine Lewitt yazısında "İzleyicinin sanatçının kavramlarını sanatı görerek anlaması geçekten önemli değildir. Bir kez elinden çıktıktan sonra sanatçının bir izleyicinin eseri algılama tarzı üzerinde denetimi almaz. Farklı insanlar aynı şeyi farklı bir tarzda anlayacaktır" (Lewitt, 2016: 894). ifadelerine yer vermiştir. İzleyicinin kabulüne bırakılan bir eserin tekil bir anlam ortaya koyamayacağı kuşkusuzdur. Yapıt sanatçının elinden çıkıp izleyicinin algısına girdiğinde çokanlamlılık ortaya çıkar ve eserin sahibi ortadan kalkar. Lawrence Weiner eserin sahibinin ortadan kalkışını şu sözlerle ifade etmektedir, "Benim bir yapıtımdan haberdar olmuşsanız, o yapıt sizin olmuş demektir. Kimsenin kafasına girip yapıtı geri alamayacağıma göre, bu böyledir" (Antmen, 2008: 195). Bu terim üzerine önemli metinlerden birini oluşturan Kosuth, 1969 yılında ortaya koyduğu "Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı" isimli yazısında: "Kavramsal Sanat" teriminin daha berrak bir anlaşılmasını sağlamak için yapıyorum" (Kosuth, 2016: 899). ifadesine yer vermiş kavramsal sanatın fikir aşamasının ortaya çıkış zamanını felsefenin sonu olarak nitelerken, bunun mekanik bir durum ya da raslantısal bir süreç olarak düşünmediğini de belirtmiştir (Kosuth, 2016: 899).

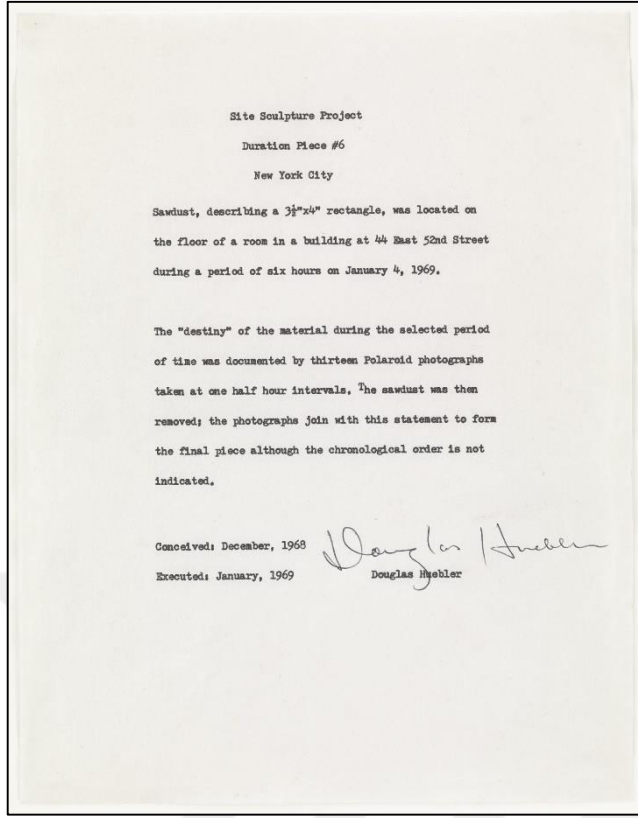
Nitekim sabit bir tanımın oluşması mümkün görülmemekle beraber kavramsal sanatla ilgilenen sanatçıların çoğu, eserin dilsel bir karşılığının var olması gerektiğini düşünmüştür. Kosuth'a göre, "dil yoksa, sanat da yoktur" (Antmen, 2008: 195). Yapıt ve yapıtın tekrar tanımlandığı kelimeler arasında kusursuz bir uyum beklenmektedir. İmgenin bir düşünceyi oluşturabileceği savını göz ardı ederken, düşüncenin kusursuz bir temsilini oluşturma çabası bu amaç doğrultusunda her türlü yöntemin kullanılabilmesini sağlamaktadır. Sözlü olan dilin zaman aktarım içerisindeki akışı gibi süreçte değerli bir hale gelmiştir. İletinin açıklığını engelleyen en önemli faktörlerden biri olan, sanatta yalnızca sonucun gösterilir olması geleneği hali hazırda kırılmış gibi görülse de bu dönemde çok daha bariz bir hale gelerek dökümantasyonun da kullanımını teşvik etmiştir. Sürecin incelenebileceği sanatçılardan birisi olan Douglas Huebler, sürecin bir aktarım aracı olarak fotoğrafı ve düşüncesinin aktarımı olan yazıyı eş zamanlı olarak sergilemektedir. Üç temel serisi üzerinden değerlendirilebilecek olan sanatçı "Location Piece" serisinde mekan, "Duration Piece" serisinde zaman ve "Variables" serisinde ise iki kavramla da ilintili eserler oluşturmuştur. Dokümancı bir tavrı da olduğu aşikar olan sanatçı dili sanatının her yerinde kullanmaya çalışmaktadır. Bu süreci halen araştırmakta olduğunu belirtirken dilin kullanımıyla beraber fotoğrafı bir belge niteliğinde görmektedir (saltonline, (t.y.)).

Bu noktada 1968 yılında sergilemiş olduğu "Duration Piece #6" isimli çalışması bu çabasını temsil etmektedir.



Resim 4.3. Douglas Huebler, Duration Piece, 1968

Erişim: <https://www.moma.org/collection/works/139200>



Resim 4.4. Douglas Hubler, Duration Piece detay, 1968, Gift of Seth Siegelau and the Stichting Egress Foundation, Amsterdam

4.2. Felsefe ve Sanatta Çoklu Okumalar, Postmodern Çoğulculuğun Ortaya Çıkışı

1960’lardan itibaren politik, toplumsal ve sanatsal alanda oldukça büyük dönüşümler gerçekleşen dünyada eylemin ve teorinin doğası yeniden sorgulanırken, bunun ardı sıra gelen muğlaklık yerini farklı okumalara ve farklı eylem biçimlerine bırakmıştır. Deleuze’e göre, 1968 Mayıs olaylarıyla birlikte entelektüel kesim belirli bir “hakikati” topluma göstermeye çalışan değil artık bu rolü kendilerine biçen iktidarın karşısına konumlanmaktadır. Öncesinde var olan durum entelektüelleri hak savunucuları durumundan çıkararak aslında mikro iktidarlar oluşturmalarına ve kendini yerine koyduğu kesimi bilmeyi arzulamaya, onu sorgulamaya hatta onu temellük etmeye yönlendiriyordu (Emmelhainz, 2016). Eylemin ve sanatın doğası sorgulanırken estetiğin anlamında yeni bakış açıları ortaya çıkmakta, klasik değerlerde bir sanat üretme zorunluluğunun ortadan kalkmasıyla, sanat ve hayat arasındaki ilişki yeni oluşumlara yönelmekteydi. Estetik-politik temsilin iflası sonucu sanatçıların bir

bölümü döngüye ve metalaşmaya hapsolmuş sanat piyasasından koparak “yeni”yi aramaya başlamıştır.

Bu tutumun en bariz söylemlerinden birini oluşturan Guy Debord politika ve sanat alanında bütünleşmiş bir vizyonla hareket edimesi gerektiğini savunmuştur. Bu söylemlerinde ise politikaya tabi bir sanat önermediklerini açıkça beyan etmektedirler. 1930 sonrası modern bir sanatın olmadığını, politika alanında ise devrimci bir hareketin ancak bu kavramların aşılmasıyla mümkün olacağını söylemektedir. Aralarında yakınlık kurduğu bu iki kavramın ise ancak bu yolla hedeflerini gerçekleştireceklerini söylemiştir. Politika ve sanat için iki ayrı özerklik alanından bahsediyor gibi görünsede bunların sahip olduğu düşünülen sınırların aşılması bekleyen birer mevhum olduğuna işaret etmektedir (Debord, 2016). Bu arayış çabasıyla sanatçılar “Kurumsal eleştiri yoluyla sanat üretiminin koşullarını sorgulamaya başladılar ve izleyicilik pedagojisi üzerinden gösteriye karşı koymayı hedefleyen sanat eserleri (çoğunlukla video eserleri) ürettiler” (Emmelhainz, 2016). Modernizmin estetik algısının sorgulanmaya başlamasıyla ortaya çıkan tartışma ortamı, yüce sanat fikrini sekteye uğratmakla beraber sanatın konusunu sanatçının eline bırakmaya başlamıştır. Bu sıralarda geniş bir yayılım alanı yakalayan tüketim kültürü beraberinde eleştirisini de doğurdu. Bu eleştirilerin en net seslerinden birini oluşturan pop-sanatı daha sonraları Amerika’da Andy Warhol gibi sanat alanının popstarları tarafından başka bir kimliğe sürüklenecekti. Akımın ortaya çıkışında, Richard Hamilton ve arkadaşlarının karşı durdukları tüketim kültürünü Hal Foster 2011 yılında yayımlanan metninde yorumlamaktadır. Şu an herkes tarafından kabul edilen tüketim kültürünün tasarım yoluyla üretilen bir arzuya dayandığı tezi 1959 yılında Richard Hamilton tarafından ortaya atılmıştır. Bugün ise hepimiz bu kültürün bir parçası olarak hem tasarlıyor hem de tasarlanıyoruz (Foster, 2011).

Richard Hamilton ve arkadaşları tarafından bir eleştiri biçimi olarak kullanılan, Andy Warhol ve diğer New York kökenli çalışmalar üreten sanatçılar için ise yüksek kültür tarafından reddedileni, yücelten bir kavram olarak görülen “popüler kültür” kavramının başlangıç noktası, bir sınıfın hareketlerinden yola çıkılarak tanımlanmaya çalışılmıştır. Artun’a göre bu kavram ortaya çıkışında Birmingham Üniversitesi’nde kurulan Kültürel Çalışmalar Merkezi’nin önemine dikkat çekmektedir. Bu merkezde toplanan Yeni Sol’un, geliştirmiş olduğu bir kavram olan “kültürel çalışmalar”

Britanya’da bulunan işçilerin oluşturduğu isyankâr yapıyı ve başkaldırıyı ifade etmektedir (Artun, 2010).

Ortaya çıkan “kültürel çalışmalar” ekolü içerisinde oluşan okuma farklılıkları nedeniyle iki ayrı kola ayrıldı. “Kültürel Çalışmalar” adıyla anılmaya devam eden grup tüm iletişim sistemlerinin yeniden tasarlanabileceğini ve yönlendirilebileceğini savunan, popüler kültür öğelerinin aslında kendi içerisinde zaten bir eleştiri potansiyelini barındırdıklarını, bu durumun desteklenilerek daha iyi bir noktaya taşınabileceğini savunmaktadır (Örneğin: Madonna hayranlarına “feminist-ideoloji eleştirisi” sunmaktaydı.) (Artun, 2010). “Kültürel eleştiri” cephesi ise popüler kültür öğelerinin dinamiklerini eleştirel bir tavırla inceler ve bu kültür öğelerinin oluşturduğu yapının ardında yatanları teşhir etmeye çalışır. Aynı mefhum üzerinden oluşan bu çoklu okumalar bu duruma sebep olan sayısız dinamiğin bir sonucudur. Sanatın tanımı hiç olmadığı kadar ucu açık bir hal alırken müzeler, galeriler gibi sanat olabilmeyi tasdik eden kurumların yanına bir yenisi daha eklenmekteydi.

1990’ların sonlarında ortaya çıkan bienaller dünyanın merkezi şehirlerinde ortaya çıkmalarıyla küreselleşmenin kontrol edilebilir çokkültürlü yapısını oluşturmaya hizmet etmişlerdir. Mekânı müdahale edilebilir yapısıyla ön plana çıkaran bienaller izleyicilerin burada bir deneyim ve süreç yaşamasına olanak tanımaktaydı. Bienal mekanları için üretilen yapıtlar bu alanların genel ahlaka aykırı olmayan sınırları içerisinde gündelik hayat üzerinden eleştirilerde bulunuyordu. Ancak kamusal alanda mücadelesini sürdüren pek çok hareket bu alanların içerisindeki tavrıyla kendini sınırlandırmış ve beyaz hegemonyayı olumlamaş olarak görüldüler (Emmelhainz, 2016).

Sanatın mekânı olarak seçilen alanlarda sınırları yalnızca mekânsal olmayan üretimler ortaya çıkmaya başladı. Bu durum sanatın ve sanatçının küresel hareketine olanak tanırken aynı zamanda bir yatırım aracı olarak sanat nesnesi düşüncesini de pekiştirdi. Çok geçmeden bu neoliberal yapıya karşı anti-kapitalist bir cephe ortaya çıktı ve sanattta bu anlamda en iyi yaptığı işi yaparak yeni oluşan yapının içerisinde kendine bir varlık alanı oluşturdu. Bu dönem pek çok kolektifin ortaya çıkması ve kültürler arası, çok disiplinli üretim metodlarıyla didaktik bir sanatın tekrar ortaya çıkmasına sebebiyet verdi. 11 Eylül’den sonra artan denetim ve eleştiri alanı olarak yine

sermayenin elinde bulundurduğu alanları kullanması sebebiyle küreselleşme karşıtı sanat ve eylemcilik ağır eleştirilere maruz kaldı.

20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren tanımı oluşturulmaya çalışılan postmodernizm kavramı modernizm'in mutlak bir doğru veya sabit bir anlamın varlığını kabul ettirme arzusunu kırmış, "hakikat" kavramının yerini postmodern çoğulculuk almıştır. Bu dönemde bilim dünyasında ortaya atılan argümanlar ve iki büyük dünya savaşının oluşturduğu belirsizlik ortamı, süreci ve farklı okumaları değerli hale getirirken sabit kodları tahrip etmiştir. "Örneğin, bir yapıtın açıklığı ve hareketliliği, bir yandan kuantum fiziğinin belirsizlik ve süreksizlik kavramlarını anımsatırken aynı zamanda Einstein fiziğinin kimi durumlarının imgelerini de ortaya koyar" (Eco, 2019: 89).

4.3. Temellük ve Yeniden Anlamlandırma

Sanatçı genel olarak oluşturduğu temsil sistemini geçmişte kullanılan göstergelerin bir analizi ve yeni bir anlama yönlendirilmesi yoluyla yapmaktadır. Bu noktada direkt kaynağından kopartılan bir kodun kullanılışı veya hâlihazırda kaynaktan koparılmış ancak yeniden anlamlandırılabilir bir kodda kullanılabilir. Nitekim bariz bir sistemin içerisindeki elemana atıfta (bu atıfki spesifik olan en az bir özelliğini direkt olarak kendine geçirirken üzerindeki diğer eklemelerle bir ifşa ve eleştiriye oluşturmaktadır) bulunarak düzenlenen işler için kendine mal etme olarak da adlandırılabilen "temellük" kavramını kullanmaktayız. Temellük kendi içerisinde çokanlamlılığı oluşturan önemli bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Temellük edilerek oluşturulan üretim bizi temellük edileni ve onun anlamını düşünmeye zorunlu kılmaktadır. Böylelikle temellük edilen düşünce ve/veya nesneyi irdelememizi sağlayarak onun bir ifşasını oluşturur. Anlamın ve düşüncenin ifşası amaçlanmıyorsa dahi oluşturulan üretim ilkinde karşı eleştirel bir durumda görünmektedir. Bu kavramın oluşumunda oldukça önemli bir etken ya da ön safha olarak Sentetik Kübizmin gösterilmesi yanlış olamayacaktır. Daha ileriki yıllarda ortaya çıkan "İkinci Dünya Savaşı sonrası modernizmde sosyopolitik perspektiften ve kullanım değerinden koparılmış bir sanat üretimiyle sınırlanan sanatçı, katıksız mübadele değeri üretmeye mahkûm oldu" (Buchloh, 2018). Sanat alanında Greenberg'ci formalizmin ve kriterleri sabit bir estetik algısının varlığı, kitle kültürü ile yüksek kültür arasındaki alanın geçişliliğini engellemiştir. Sanatçılar bir başkaldırı hamlesi olarak kitle kültürüne ait olan unsurları temellük ederek onları birer yüksek kültür söylemi haline getirmişlerdir.

Bu geçişlilik insanlık tarihinin her dönemini kapsayan bir çeviri sürecine benzetilebilir, bir kültürün diğerinden kazandığını kendi koşullarına uyarlayarak dahil etmesi süreci gibi. Elbette diğer sistemlerde olduğu gibi burada da sonraki anlam öncekinin içeriğini ifşa eden ve eleştiren bir yapıya bürünmektedir, ancak bunlardan önce sürecin erken dönemlerindeki gelişim safhalarına ve örneklere bakmak faydalı olacaktır.

Post Empresyonist ressamların eserlerinde yer verdiği Afrika kökenli figürler, Kübistlerin aynı şekilde ilgi göstermiş oldukları Afrika sanatı farklı kültürlerle karşı bir ilgi oluşturmaya başlamıştır. Aynı yıllarda ticari gemilerin özellikle Japonya kökenli üretildiği düşünülen ve genelde erotik konular barındıran resimleri Avrupa'ya yaymasıyla bir Japonizm merakı oluşmuştur ki “Yeni Sanat” hareketinin başlangıç noktalarından biri olarak da görülebilir. 1917 yılında “Marcel Duchamp, estetik nesnenin bilişsel ve epistemolojik statüsünü yeniden tanımlamak amacıyla endüstriyel süreçle üretilmiş sıradan bir nesneyi temellük ettiğinde, Guillaume Apollinaire haklı olarak ona övgüler yağdırmış, 20. yüzyılda sanatla halkı barıştırma ihtimali olan yegâne sanatçı olduğunu söylemişti” (Buchloh, 2018). “Çeşme” çalışması kültürel bir geçişliliği de oluşturmaktadır. Ayrıca sanatçının bu işi sonraları ortaya çıkacak olan bir tartışmaya cevap niteliğinde görülebilir. Bu tartışma temellük ile üretilen işlerin basitçe “iyi” veya “kötü” olarak katagorize edilebilmesinin formülüydü.

Temellük sanatını dünyaya getirdiği düşünülen Douglas Crimp kendisinde dahil temellük ediminin halihazırda eleştirel yapısının kendilerine bir kolaylık sağladığını kabul etmektedir. Son derece keyfi bir tanımlamada bulunana eleştirmene göre, bir stilin temellük edilmesi reddedilmeli, malzemenin temellüğü ise kabul edilmeliydi (Graw, 2018). Stil veya malzeme bir eleştiri ya da olumlama yolunu oluşturacak etmenler olarak görülebilir. Burada kullanılan stil sözcüğü oldukça fazla anlamı kapsamaktadır. Üretimin tüm süreci için dahi kullanılabilir bir kelime olarak karşımıza çıkmakta ancak böylesi bir tanım oldukça soyut kalmaktadır. Nitekim sanatsal değerlerin tanımlanması konusunda ve ileride ortaya çıkacak olan hukuki süreçlerde de bu muğlaklık varlığını sürdürmüştür. Bu tartışmaların yaşandığı dönemde sanatsal temellük bazı sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılır olmuş ve üretim teknikleri arasında oldukça büyük bir yer almıştır. Özellikle “Pop sanatın temelini oluşturan ödünç alınan hazır görseller, telif hakkı ve yasal mülkiyeti gündeme

getirerek, appropriation (kendileme) kavramını tartışmalı hale getirmiştir” (Aslan, 2019: 15). Temellük doğası gereği öncekine karşın eleştirel bir hal alır, bunun nedeni var olan hali ile yetersiz ya da başka bir konteks içerisinde var olamayacak olması olabilir. Temellük etmenin bu tavrı sanatın sınırları (hukuk sınırları) içerisinde istediğini dönüştürebilmesine olanak sağlamıştır. “Temellük için yaygın olarak kullanılan metaforlardan biri de “istimlak” tı. Sanatçıyı, devlete mahsus istimlak yetkisiyle donatan bu metafor, sanat dünyasının çok temel bir özelliğini ele verir. Ve, aynı zamanda, temellük edilen nesneye yönelik ilgisizliği imler” (Graw, 2018). Duchamp’ın sanat alanında sorgulamaya açtığı özgünlük ve el emeği kavramları sanatsal temellüğün yolunu açarken aynı zamanda pop sanatın oluşumunda kilit bir rol de üstlenmişlerdir. New York merkezli gelişen pop sanatında hazır görsellerin kullanımı oldukça geniş bir yer almaktadır. Özellikle Andy Warhol’un genellikle film ya da ürün reklamlarındaki görselleri kullanarak oluşturduğu çalışmaları büyük bir ilgi görmüştür. Bu çalışmalardan birisi olan “Marilyn Diptich” 1953 yapımı Niagara filminin tanıtımı için çekilen Marilyn Monroe fotoğrafının stilize edilip serigrafik tekniğinde yeniden üretilmesiyle oluşmuş bir eserdir. Döneminin en ikonik yıldızlarından biri olan Monroe, Warhol’un eserinde bir markaya dönüşmüş, adeta bir reklam stratejisi gibi karmaşık hatlardan kurtularak ilgi çekici renklerle tekrar yorumlanmıştır.



Resim 4.5. Andy Warhol tarafından müdahale edilmiş Niagara (1953) film fotoğrafı



Resim 4.6. Andy Warhol, Marilyn Diptich, 1962

Çalışmalarında pop kültür imgelerini sıklıkla kullanan bir diğer sanatçı olan Robert Rauschenberg'te baskı tekniğinde oldukça fazla eser üretmiştir. Çalışmalarında popüler imgelerden oluşna kompozisyonlar oluşturmuş ve bunların üzerlerine yer yer müdahalelerde bulunmuştur. Kaynağından koparılan imgeler yeni bir anlamlandırma alanına yönlendirilmişlerdir.



Resim 4.7. Robert Rauschenberg, Skyway, 1964

Edisyonlar üzerinden çok sayıda kişiye ulaşabilen eserler, popüler kültür imgelerini sanat dünyasının rafine değerlerinin arasına sokmaktaydı. Başlangıçta mübadele değeri ile üretilen, toplumdaki uzak ve bir zümreye hizmet eden sanatsal pratiğe karşı duruşlarına rağmen buldukları çağın yapıtları olarak görüldüler (Buchloh, 2018). Kuru bir el işçiliğinin ve büyük söylemleri arkasına almanın yanıltıcılığıyla göz boyayan modern sanatı aşağı etme girişimleri, yapıtlarının birer ikonaya dönüşmesiyle kısır bir döngüye girmektedir.

Planlanan amaç kaynağı eleştirmek ya da ifşa etmek olmasa dahi her temellük eylemi bunu gerçekleştirir. Önceden oluşturulan düşünce ne olursa olsun çokanlamlı bir okuma ortamı içerisinde bu çıkarımlar varlığını sürdürecektir. Bu tutumundan dolayı temellük bir ikilik oluşturmaya mahkûmdur da denilebilir. Bu ikilik nesne üzerinden kullanım değeri, kültürel tanımı, meta değeri gibi unsurlar ile sanatsal değeri arasında bir kıyas oluşturacak, aynı zamanda önceden belirtildiği gibi ilkinin ifşasına ve eleştirisine neden olacaktır. Hâlihazırda sanat eseri olarak kabul edilen çalışmaların temellük edilmesi durumunda ise ortaya çıkan eseri anlamlandırmak için kaynağa

gitmemize gerek olmayacaktır. En azından klasik anlamıyla bir sözlüğe veya tanımlayıcıya gerek yoktur. Üzerinde bir yorumumuz bulunan bir eserin temellük edilerek tekrar yorumlanması durumunu örneklendirebileceğimiz önemli eserlerden biri Sherrie Levine'in "çeşme" isimli eseri olabilir. Bu çalışmada sanatçı Duchamp'ın "Çeşme" isimli çalışmasında kullanmış olduğuna çok benzeyen ancak altın rengiyle kaplanmış bir pisuvarı aynı şekilde yerleştirerek sergilemiştir. Burada bir yüceltme ve saygı unsuru olarak görülebilecek olan altın rengi kaplama, 1917 yılında Duchamp'ın üretmiş olduğu esere karşı bir eleştiri olarak da okunabilmektedir. İzleyici bu eseri incelerken aklında Duchamp'ın oluşturmuş olduğu eserinde bir imgesiyle beraber okuyacaktır. Levine'in eserinde önemli bir detay olarak imza olmaması gösterilebilir. Levine'e göre sanat eseri yalnızca bireysel bir buluş olarak ortaya çıkamaz, bu yönüyle Barthes'e oldukça yakın bir çizgi izleyen Levine açıklamalarında da bu durumu ortaya koymaktadır.

Sanatçıya göre, resim asla özgün bir şekilde ortaya çıkamaz. İçerisinde bulunduğumuzu dünyada her imge her söz birileri tarafından ipotek edilmiştir. Her resim kültürün sonsuz yığıntısından alınan bir alıntılar dokusu olarak karşımıza çıkar. Ressamın ardından gelen intihali, bu yığın içerisinden baktığınız çizen bir rol üstlenmektedir. Aranması gereken anlam ise kökeninde değil ulaşmak istediği hedeftedir. Bu noktada ressamı kaybetmeyi göze alarak seyircinin doğması gereklidir (Levine, 2016: 1090).



Resim 4.8. Sherrie Levine, Çeşme, 1991

Sanatçı temellük edimini yalnızca bir eserin değil, bir dönemin ifşası için de kullanmakta olabilir. Sanatçı birçok çalışmasında oldukça geniş bir dönem aralığı içerisinde tarihin ünlü erkek sanatçılarının eserlerini temellük etmektedir. Üretimlerini gerçekleştirdiği dönem olarak da feminist söylemin güç kazanmaya başladığı bir tarihten söz etmek mümkündür. Bir yorum olarak erkek egemen sanata bir başkaldırı oluşturduğunda söyleyebiliriz. (Aslan, 2019, s. 20)

4.4. Dokümantasyon ve İmgenin Tutarsızlığı

Belirttiğimiz üzere bugün kullandığımız haliyle kavramsal sanatın okunuşu 1970’li yıllara tekabül etmektedir. Daha sonrasında kavramsal sanat içersine dahil edeceğimiz sanatçıların, düşünce, nesne, biriciklik gibi konular üzerine oluşturduğu tartışmalar neticesinde “60lar ve 70ler, belgenin bir araç olarak sanat üretiminde kullanılmaya başlandığı, belgesel retoriğinin sanat terminolojisine yavaş yavaş yerleştiği bir dönemdir” (Oskay, 2017: 90). Nitekim kavramın değeri nesne üzerinde bir baskı unsuru olarak karşımıza çıkmış, nesnesinden arınmış bir sanat düşüncesi olanaklı hale gelmiştir. Alımlayabileceğimiz veya aktarabileceğimiz bir sanatın koşulu olarak, görünürlük ihtiyacı da sanatın içerisinde her dönemde var oluşmuştur. “Sanat yapıtında nesnenin ortadan kaldırıldığı, yapıtın tamamen kavram ve düşünceye dayalı bir yapıt düşüncesinin zemininde uygulandığı, malzeme olarak kalıcılığı olmayan, eyleme, eylemin sonucuna veya belgelerine dayalı olarak arşivlendiği görülmektedir” (Yılmaz, 2018: 260). Anlık olarak oluşan ve yalnızca zihinlerde kalan bir sanatsal eylemin yanısıra ihtiyaçlar dahilinde gelişen kayıt teknikleri de bu görünürlüğün artışında önemli bir rol üstlenmiştir.

Bu noktada belgelemenin sanatın bir medyumu olması, koşullar dahilinde sanatı yayan bir dağıtıcı olması, bir hatırlatıcı veya telif aracı haline gelmesi gibi çelişkili ve şartlara göre farklı yorumlanabilecek haller oluşmaktadır. Bu durum sanat alanı içerisinde belgeyi tekil okumamızı imkânsızlaştırmaktadır. “Martha Buskirk 2003 yılında yazmış olduğu “Çağdaş Sanatın Koşullu Nesnesi” isimli kitabında, “sanatta belge kullanımı ve belgesel dilin sanat alanındaki tezahürünü üç farklı başlık altında inceler: “yapıtın belgesi, yapıtta belgenin kullanılması, ve belgenin sanat yapıtı olarak görülmesi” (Oskay, 2017: 90).

Groys’a göre sanatsal dökümantasyon en az iki biçimde karşımıza çıkmaktadır (Groys, 2008: 90-91). Bunlardan ilki sanatsal bir etkinliğin bir hatırlatıcısı olma iddiasıyla

karşımıza çıkmaktadır. Niyeti üzerinden okunduğunda sanatsal olana geçici bir konak veya kime ait olduğunun bir göstereni olarak işlev görmektedir. Diğer bir biçim ise geçmiş bir sanat etkinliğini sunma iddiası taşımamaktadır. Kendini nesne formunda gösteremeyecek olup, herhangi bir yaratıcı etkinliğin sonucu veya ürünü olamayacak sanat, sanatsal dökümantasyonun konusunu oluşturmaktadır. Nitekim böyle bir dökümantasyonun oluşturduğu “Örnekler arasında günlük yaşamdan alınmış karışık ve değişkenlik gösteren sanatsal girişimleri, alışılmadık yaşam koşullarının yaratılması, çeşitli kültürlerde ve sosyal çevrelerde sanat alımlamasına yönelik sanatsal keşifler ve siyasi güdümlü sanatsal eylemlere yönelik uzun, çetrefil tartışma ve analiz süreçleri yer alıyor” (Groys, 2013: 60). Bir dilin, yazınsal dizgelerinden birinde kullanılan sembollerin karşılık geldiği anlamlara direkt bir atıfta bulunma hali gibi sanat yapıtı da izleyici üzerinden ya da üzerine dolaylı göndermelerde bulunur. Bu kendini ifşa edemeyişine sebep olmaktadır. Sanatsal dökümantasyon ise bunu sağlayabilmektedir. “Sanat dökümantasyonu ne geçmiş bir sanat etkinliğini var etmektir ne de bir sanat yapıtının ortaya çıkacağını vaat eder; bilakis, başka bir şekilde temsil edilemeyen bir sanatsal faaliyete gönderme yapabilmenin olası tek yoludur” (Groys, 2013: 60). Sanat üretiminin ifşası onunla ilintili diğer yapıların da ifşasını beraberinde getirebilmektedir. Dökümantasyon hem kendi gösterdiklerini hemde belgelemesi yapılanı tekrar sorgulama alanı oluşturur. Bu durum dökümantasyonu yapılan sanatsal üretimin beraberinde, onunla teması olan yapılarla da ilişkilerinin tekrar ele alınması olanağı oluşturmaktadır.

Günümüz sanatında giderek daha fazla kullanılmakta olan dökümantasyon, kurumsal eleştiriyile de simbiyotik bir ilişki içerisinde. Kurumsal eleştiri içerisinde ilk kuşak olarak tanımlanabilecek isimler müze kurumunun ekonomik ve ideolojik yapısını sorgulamışlar ve bu kavramlarla olan ilişkilerini ifşa etmeye çalışmışlardır. Özellikle benzer düşüncelerle hareket eden felsefi düşüncelerle güçlü ilişkileri bulunmaktadır.

Brian Holmes’in de belirttiği gibi kurumsal eleştiri öncelikli hedefini sanatın koşullarını belirlediğini düşündüğü müzeler ve sanat kurumları üzerine tutmuştur. Kurumsal eleştirinin en belirgin şekilde kullandığı sistemlerden birisi de belgeler üzerinden ifşadır (Holmes, 2011).

Bu üretim biçiminin en dikkat çeken isimlerinden biri olan Hans Haacke kavramsal sanatın önemli stratejilerinden biri olan belgelemeyi politik bir tutum içerisinde

kullanmıştır. Üretimlerini bu yapı üzerinden biçimlendiren sanatçı, sanat kurumları ve modern hamilerin siyasi yapılanmalar ve iş dünyası ile kurduğu ilişkileri ifşa etmektedir (Saltonline, (t.y.)).

Hans Haacke özellikle kurum olarak müze politikalarının sanat üzerindeki etkisi ve bu kurum üzerinden oluşturulan algıları bir örtü olarak kullanan, kişi veya kurumları ifşa ettiği çalışmalarıyla da tanınmaktadır. Sanatçının “*Manet-PROJEKT'74*” isimli çalışması bu noktada önemli bir örnek olarak görülebilir. Haacke 2015 yılında “*Kunstkritikk*” dergisinin kendisiyle yapmış olduğu röportajda “*Manet-PROJEKT'74*” isimli eserini açıklamıştır. Sanatçı bu yapıtıyla sanat eserinin kimler tarafından satın alınmış ve müzeye bağışlayan kişilerin isimlerini belgelemiştir. Bu isimlerin daha önceden bağlantılı olduğu ideolojik yakınlıkları ve fon sağlayıcıları ifşa etmiştir (Haacke, 2016).



Resim 4.9. Hans Haacke, *Manet-PROJEKT'74*, (1974), Museum Ludwig, Cologne. Installation Paul Maenz Gallery, Cologne, 1974

Erişim: <https://www.lootedart.com/SDLBCJ208911>

Dokümantasyon kullanılarak oluşturulan böyle bir ifşa hayatla bağlantılı olarak okunabilecek ona atıfta bulunan bir yapı ortaya çıkartmaktadır. Groys'a göre, çünkü sanat dokümantasyonu bir sonucu değil yeni bir sorgulama alanını önümüze sunmaktadır. Buma karşın müzeler hayatın bir sonucu olarak görülebilecek eserler önümüze getirerek sonuçlanmış, sıradan yaşantımızla ilişki kurulamayacak bir halde göstermektedir (Groys, 2013: 60).

Dokümantasyonun oluşturduğu bu okuma yöntemi seyirciyi bir açmaza da sürüklemektedir. Ortaya koyulan belgeler doğası gereği bir hakikat unsuru olarak da görülmektedir. Ortaya koyulan yapıt karşısında izleyici açıkça yönlendirilmektedir. Karşısında gördüğü belgeler ve zihninde oluşan imgeler anlamlara bağlanırken, bu imgeler gerçekte tutarsız da olabilir. Sanatın yüzyıllardır kullandığı bir yöntem olarak hayali bir dünyanın veya olayın imgeleri nesnel yoluyla zihnimize yerleşebilir.

Walid Raad belgeler yoluyla projeler üreten çağdaş sanatçılardan biridir. 1967 yılında Lübnanda dünyaya gelen sanatçı 1983'te Beyrut'tan ayrılarak ABD'ye yerleşmiştir. Sanatçının en bilinen projelerinden biri Atlas Group'tur. Raad, theatlasgroup1989 isimli web sitesinde bu projede 1975-1990 yılları arasındaki Lübnan savaşlarına ışık tutan sesli, görsel ve edebi belgeler bulduğunu ve ürettiğini açıklamaktadır. 1989-2004 yılları arasında gerçekleşen projenin amacının ise Lübnan'ın çağdaş tarihini araştırmak ve belgelemek olduğunu söylemektedir. Bu proje içerisinde farklı belgeleme çeşitlerine sahip çok sayıda seri ve eser üretilmiştir. Her seri ilişkili olduğu bir metinle beraber gösterilmektedir. Serilerin hemen hepsinde bir başlık, atıf tarihi ve atfedilenin ismi yer almaktadır. "Dürüst olalım, hava durumu yardımcı oldu" başlıklı serisinde sanatçı not defterinin sayfalarını sunmaktadır. Resim 4.12. de görülen metinde ise bombardımanların ardından sokaklardan mermileri topladığını ve çevredeki binaların fotoğraflarını çektiğini söylemiştir. Daha sonrasında her ülkeye ait merminin renk koduyla, binalar üzerinde mermilerin denk geldiği yerlere renkleri yapıştırmıştır. Böylelikle savaşa müdahil olan tüm birçok ülkenin belgelemesini gerçekleştirmiştir.

Title: Let's be honest, the weather helped

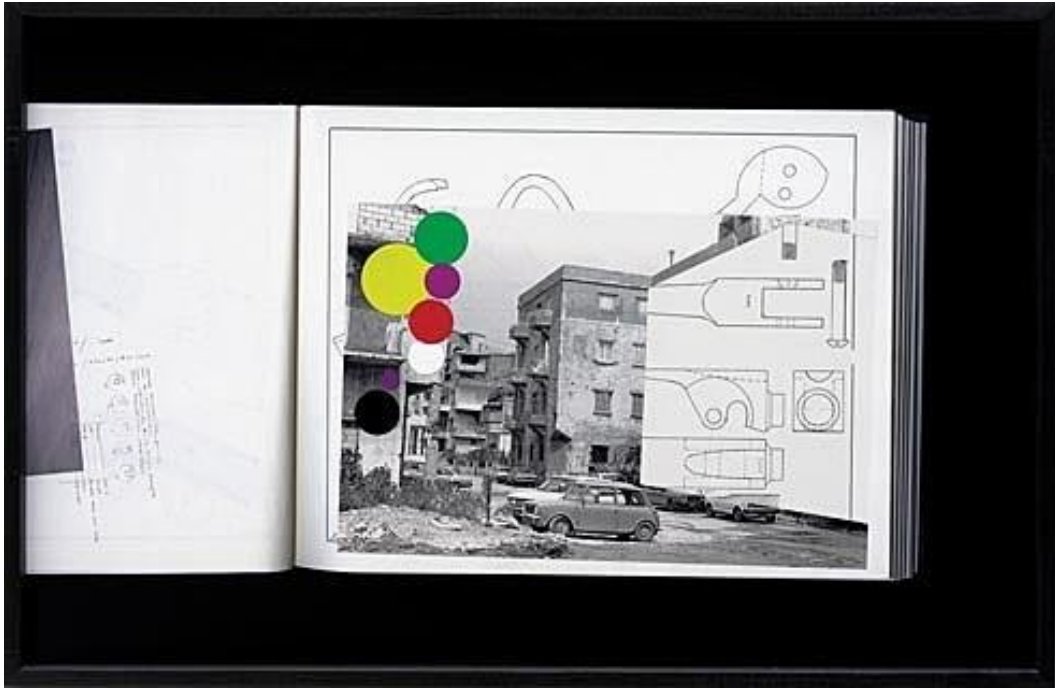
Attributed date: 1998

Attributed to: Walid Raad

The following photographs are attributed to Walid Raad who donated them to The Atlas Group in 1998. In the statement accompanying the donation, Raad noted:

Like many around me in Beirut in the late 1970s, I collected bullets and shrapnel. I would run out to the streets after a night or day of shelling to remove them from walls, cars and trees. I kept detailed notes of where I found every bullet and photographed the sites of my findings, covering the holes with dots that corresponded to the bullet's diameter and the mesmerizing hues I found on bullets' tips. It took me ten years to realize that ammunition manufacturers follow distinct colour codes to mark and identify their cartridges and shells. It also took me another ten years to realize that my notebooks in part catalogue seventeen countries and organizations that continue to supply the various militias and armies fighting in Lebanon: Belgium, China, Egypt, Finland, Germany, Greece, Iraq, Israel, Italy, Libya, NATO, Romania, Saudi Arabia, Switzerland, USA, UK and Venezuela.

Resim 4.10. Walid Raad, Kabul Edelim Hava Durumu Yardımcı Oldu Serisinden, Atıf Tarihi:1998



Resim 4.11. Walid Raad, “Kabul Edelim Hava Durumu Yardımcı Oldu” Serisinden, Atıf Tarihi:1998

Bazı serilerde babası Ghanem Mansour Raad'a ait olduğunu belirttiği defter ve fotoğraflara da yer vermektedir. Sanatçının bu projesine referans noktası oluşturan kuşkusuz bir gerçeklik olan Lübnan iç savaşıdır.

Ancak sanatçının sunduğu belgeler ve olaylar genellikle çelişkili ve kurguyla temasta karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı bu durumun taşıdığı hakikat potansiyelini fark etmemizi sağlayacak izler bırakırken, zaman zaman da yaptığı açıklamalarda bizlere bunu gösterir. Raad'ın tanımladığı gibi, bu tür dokümanlar- “kolektif anılar malzemesinden yapılan fanteziler”- daha büyük tarihsel gerçekleri iletme potansiyeli sunuyor” (guggenheim, (t.y.). Öyle ki sanatçı “Atlas Group’la ilgili olarak yapmış olduğu açıklamada dünyanın farklı yerlerinde ve farklı zamanlarında dinleyicilerin kültürel konumu, düşünce yapıları, bilgi birikimler ve onlarla olan mesleki ilişkileri gibi konulara göre farklı söylemler oluşturduğunu aktarmıştır. Sanatçı defalarca kez “Atlas Grup’un kim tarafından ve hangi tarihte kurulduğuna ilişkin çelişkili konuşmalar gerçekleştirmiştir (Baumann, 2019: 3).

Bu durum sanatçının oluşturduğu belgeler üzerinden tekil bir okumayı ortadan kaldırmaktadır. Nitekim belgenin bizde oluşturduğu imgelerde de kırılmalar yaşanacaktır. Daha önceden belirttiğimiz üzere serilere eşlik eden metinler bulunmakta ve belgelerle ilişkili veya açıklayıcı bilgiler aktarılmaktadır. Bu verileri sanatçının çalışmalarıyla beraber okuduğumuzda bir örtüşme ortaya çıkmaktadır. Ancak sanatçının açıklamaları ve tarihi gerçekler bu okumayı farklılaştırmakta, var olanla yetinmeyip arkasını aramamıza da sebep olmaktadır. 2002 yılında Alain Gilbert ile yapmış olduğu röportajda sergi ve konferanslarda Atlas Group belgelerini kendi ürettiği belgeler olduğunu ve çeşitli hayali bireylere atfettiğini de belirtmiştir (Raad, 2002). Aynı röportajda sanatçı belge kullanımının sebebi olarak görülebilecek şu açıklamayı da yapmaktadır: “Gerçeklerle ilgileniyoruz, ancak gerçekleri dünyada zaten var olan apaçık nesnelere olarak görmüyoruz. Kendimize sorduğumuz sorulardan biri, gerçekleri kaba gerçekliklerinde değil, yakınlıklarını edindikleri karmaşık arbuluculuklarla nasıl ele alıyoruz?” Nitekim var edilen sanatsal üretimin kendi dışındaki gerçeklikle oluşturduğu yakınlıklar da ortaya çıkmaktadır. Malicki'nin Francis Alÿs'ün “Döngü” isimli eseri üzerine söylemiş olduğu “Tersine bir yapı sökümlerinin peşine düşer bu anlamda. Varolan, kanıksanmış gerçeklerin çözülerek açığa çıkarılmasının ardına düşmektense, kendi ortaya koyduğu eylemin giderek

kökenini yitirmesinin, efsaneleşmesinin ve yerleşikleşmesinin yollarını arar” (Malicki, 2017: 96). Sözlerinin Atlas Group projesi üzerinden de okunabileceği düşünülebilir.

Kavramsal sanatla beraber nesnesiz üretimin düşünceyi ön plana çıkararak yapıyı, tüm üretim stratejileri üzerinde hakim bir rol kazanmaya başlamıştır. Düşüncenin değerli hale gelmesi asıl kaynağın yazıdan uzaklaşarak, imgenin de düşünceye olan yakınlığının kavranmasını olanaklı kılmıştır. Bu noktada sanatın bir gerçekliği direkt aktarımdan kaçınarak, farklı metodlarla aktarması veya sorgulamasının da önü açılmaktadır. Temellük öncesinde var olanı kendi gerçekliğinden kopartarak yeni anlamlarını oluşturmak üzere karşımıza koyarken, bir sorgulama alanı da oluşturmaktadır. Sanatın ironi, metafor ve parodi gibi sıkça başvurduğu yöntemleri nesnelere ve düşünceler üzerinden yeniden ele almamıza neden olmaktadır. Burada tartışmaya açılan durum, izleyici üzerinden yorumlanması beklenen bir oyunun sahnelenmesi şeklinde gerçekleşmektedir. Kendi gerçekliğini kamusal alanda kazanan sanat yapısının, bir diğerinin eklenmesiyle yeniden anlamlandırılma çabası gerçekleştirilmektedir. Benzer bir strateji olarak dokümantasyon gerçekliğinin taşıyıcısı olarak görülen belgenin, yeniden düzenlenmesi, saptırılması veya yerinden edilmesi gibi yöntemlerle izleyiciyi en az iki uçlu bir sürece yönlendirmektedir. Bunlardan ilki bir gerçekliğin yerine geçtiği düşünülen belgenin sorgulanması olurken, ikincisi belge üzerinden kendini gösteren sanatın sorgulanmasıdır. İki durumda bir mevcudiyette buluşurken, mevcut olmayan üzerinden düşünsel bir sürece yönlendirmede bulunmaktadır. Böylelikle sanatsal üretim, etik ve temsili rejimlerde gerçekliği temsil ettiği düşünülen yazıyı parçalarken, imge üzerinden parçalanmış bir yazıyı değil çoklu okumaları ortaya çıkartmaktadır.



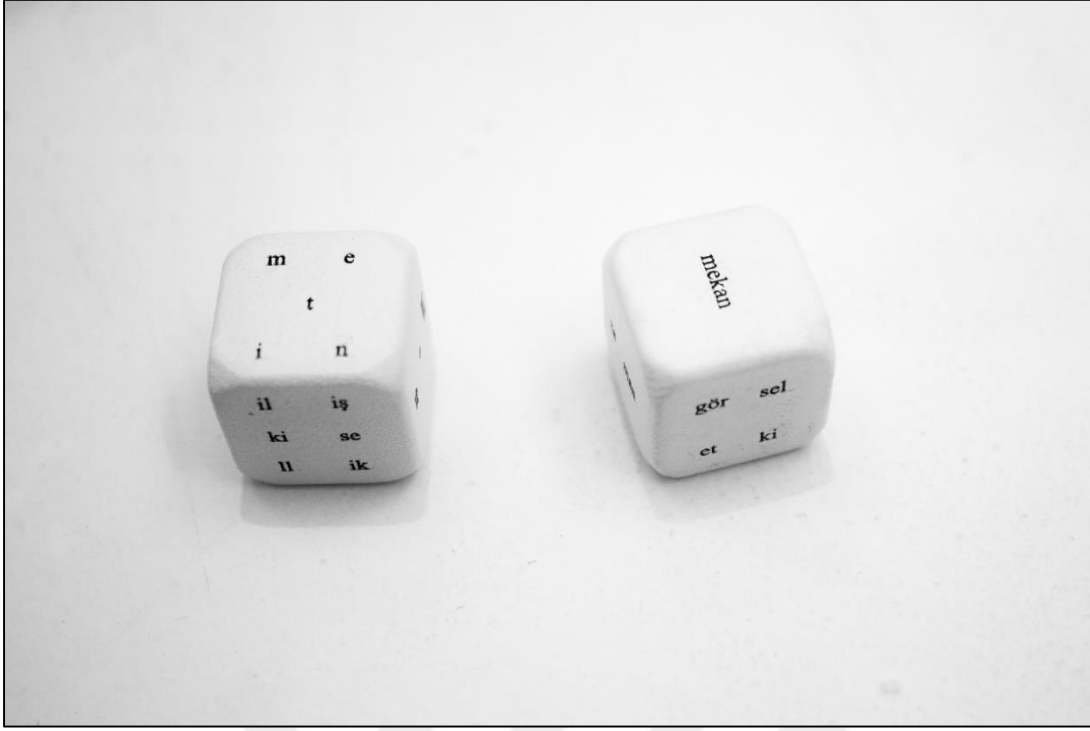
5. TEZ KAPSAMINDA YAPILAN UYGULAMALAR

Lisans sürecinde mekân üzerine üretmiş olduğum çalışmaların, dilsel bir açıklamanın tam bir temsili olmak zorundaydı (yani temsilin temsili). Mekânın var olan her şeyi kapsadığını ve evrenin, iç içe geçmiş mekânlardan oluşan bir yapı olduğunu düşünmekteydim. Bana göre göre mekân “apeiron⁸” du ve sabit bir form olarak düşünmek gereksizdi. Ancak mekânın bu gücünü tayin edebilecek olan şey tanımlanması ve aktarılmasıydı. Bu durumda dil, bir diğerine ihtiyaç duymayan daha üst bir yapı olarak karşıma çıkmaktaydı. Sabit bir anlamın aktarıcısı olarak gördüğüm bu dil, her şeyi tanımlarken onlara gerçek anlamlarını da kazandırabilmekteydi. Algılarım, dil tarafından oluşturulan anlamlara göre düzenlenmekteydi. Tüm algılarımın üzerine örten bir plasebo etkisi oluşturmaktaydı. Hap gibi aldığım basit bilgiler hakikate açılan bir kapının anahtarlarıydı. Dilin olanaklarını arayışım da bu şekilde ortaya çıkmış oldu.

Nesnenin, eylemin, sürecin, yaşantının anlamının izleyici üzerinden, hatta üreticinin kendi dönüşümü üzerinden çoğalabildiğini fark etmem ise tez sürecinin başlangıcını oluşturdu. Anlamlar arttıkça birbirleriyle olan ilişkileri yer yer çelişkilere dönüşmekte ve değişmez bir anlam imkânsızlaşmaktaydı. Bilinçli veya bilinçsiz olarak kullanılan her şey bir başkasına bağlanmakta, özgünlük fikri hakikat gibi sürekli ertelenmekteydi. Bundan sonra ne sözcükler ne de görüntüler bir hakikati aktarabilirdi. Gerçekler vardı, sadece kendi anlamlandırılabilirdikleri yapılar içerisinde geçerli. Başka bir zamanda, başka bir metinde, başka birinde hükmünü kaybedecek gerçekler.

Düşüncelerime göre, üretmek ve aktarmak isteği sanatın varlığı için yeterli bir neden oluşturmaktaydı. Büyük anlatılara gerek olmadan, bazen kelimelerle, bazen nesnelere oynarcasına.

⁸ Presokratik bir filozof olan Anaksimandros'un savı olarak ortaya atılan, evrenin özünü oluşturan ve sonsuzluk anlamına gelen ilke.



Resim 5.1. Neresinden bakarsan bak! Bu bir iş, Zar Üzerine Dijital Baskı, 1 X 1 cm, 2019

Nesnelerin bana çağrışım yaptırdıkları anlamları, üzerlerine yerleşen sözcüklerle pekiştirmeye çalıştığım çalışmalar ürettiğim. Her nesne birden çok anlamı ortaya çıkartırken, bazı nesnelerin hâlihazırda çokanlamlılığı da çağrıştıran bir yapısı bulunmaktaydı. Rastlantısallık ve çeviri gibi kelimeler çokanlamlılığın ortaya çıkışında benim için oldukça önemli bir yer edinmekteydi. Nesneler üzerinden yola çıkarak oluşturduğum çalışmalarda, bu kavramların bana bir yol gösterici olduğunu düşünüyorum.

Bir sanat yapıtını meydana getiren etmenleri sorguladığım “Neresinden bakarsan bak! Bu bir iş.” isimli çalışmamda iki adet barbut zarı kullanılmakta. Zarların üzerlerinde ise “mekân”, “za-man”, kül-t-ür”, “gör-sel-et-ki”, “m-e-t-i-n” ve “il-iş-ki-se-ll-ik” yazmakta. Bu yazıların her biri zarın üzerindeki bir sayıya denk gelirken, izleyicinin öngörülemez oluşuna ve onun yapıyla kuracağı etkileşim nedenlerinin de öngörülemez oluşuna dikkat çekmeye çalışmaktayım. Doğal bir kaide görünümü oluşturan iki adet kereste üzerine yerleştirilen zarlar, herhangi bir sanat yapıtının temsili olarak görülebilir. İzleyicinin okumak veya incelemek için yaklaşması gereken çalışma, izleyicinin bakış açısına göre birkaç yüzeyini gösterirken diğerlerini koşullu bir okuma

sunmakta. Ancak yazılarla kurulacak olan ilişkilerin izleyicinin hareketiyle çeşitlenmesi hedeflenmekte.



Resim 5.2. Neresinden bakarsan bak! Bu bir iş, 2019



Resim 5.3. Kitaplar, Kitap, Plastik Harf Boncuk ve Kapı Klidi, 3 Adet 24 X 17 cm, 2019

Kitaplar içerisinde var olan bir gizem halinde tutan ve yazının sonsuz olanaklarının içerisinde barınmasına izin veren nesnelere olarak oldukça ilgimi çekmekte. Özellikle sabit bir anlama yönelmiş olan, iddialı ya da koşullu olarak tanımlayabileceğim kitaplar üzerinden bir tezatlık oluşturma fikri oldukça ilgi çekici gözükmekte. Nesnelere anlamlarını sorguladığım ve anlamı kendimce çoğaltmaya çalıştığım bu süreçte sadece kapakları ya da sırtları üzerinden olsa dahi oldukça fazla yorum alanı bulduğumu düşünmekteyim. Gösteren-gösterilen üzerinden bir miktar yorumlamış bulduğumuz anlamın ertelenişi kavramı, beni çeviri kavramı üzerine zoraki bir düşünceye itmekte. Bu noktada aşkın bir gösterilenin olmayışının çeviriye her zaman yetersiz kıldığı, çevirinin yetersiz olması ise sözlüğün çokanlamlılık yönünden ironik şekilde elverişli olduğunu düşünmememe sebebiyet vermekte. Bu çalışmanın ortaya çıkışı da bu düşünceler ve kitaplar üzerinden ortaya çıkmıştır.

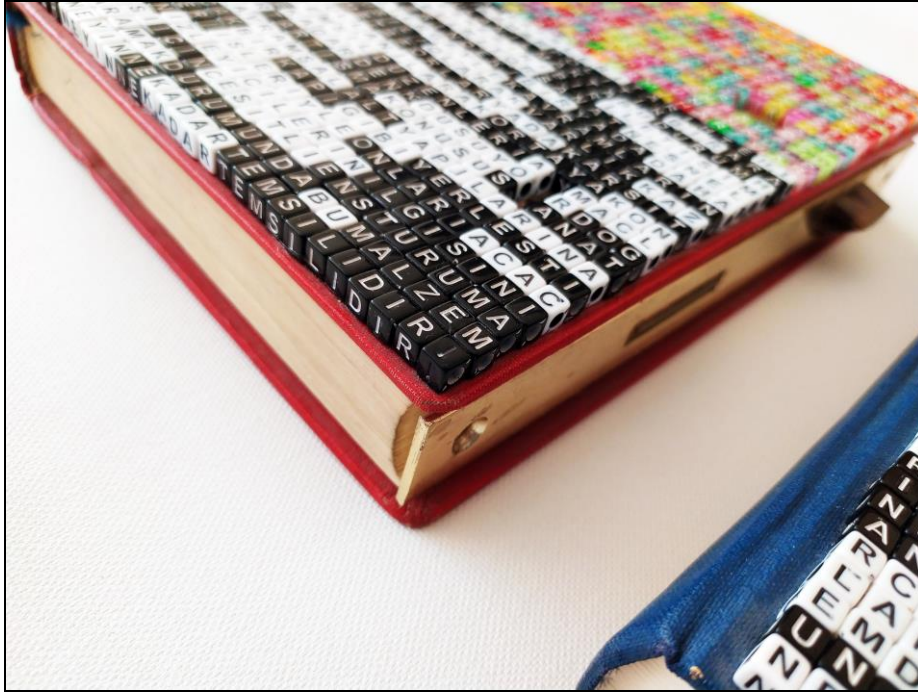
Üç adet kitap ve her kitabın üzeri harf boncuklarla kaplanan seride, bir sanat yapıtının fikir ve mekanik üretim süreci, metin ile yapıtın ilişkisi ve yüce sanat düşüncesinin kırılışı üzerine bir söylem geliştiriyorum.

İlk kitap “toprak” adında doğa bilimleriyle ilişkili bir içeriğe sahip. Üzerinde yazılı olan metinlerse yarıya kadar renkli boncuklarla ilerlerken daha sonrasında siyah-beyaz boncuklarla devam etmekte. Renkli olan bölümde elimde bulunan kitabın form, içerik gibi niteliklerini imge dünyam ve bilgi haznemle ilişkilendirerek sorular ve kelime

oyunları ortaya çıkarmaktayım. Kitabın bir kapıya benzeyişi, ancak kapının kulpunu bulamayışım, kapının kulpunu dışardan eklemem gibi basit cümlelerle giriş oluşturuyorum. Siyah-beyaz bölümde bu iki imgenin birbiri ile ilişkilerini daha derli toplu bir dille aktarmaktayım.

İkinci kitap ise bir sözlük. Yazı ve yapıt arasındaki ilişkileri, temsilin ne denli mümkün olduğunu, yapıtın bir şeyi temsil ederken, yazının başka bir şeyi temsil edebileceği üzerine yorumlarda bulunmaktayım.

Üçüncü ve son kitap ise ilmihal olarak bilinen dini öğretilerin bulunduğu bir kitap. Bu kitap üzerinde sanatın yüceltilmesi üzerine tartışırken, bu sürecin bir diğerinin sanatının ifşası üzerinden bir karalama kampanyasına dönüşmesini ele alarak “Twin-x serisi” nede göndermede bulunmaktayım.



Resim 5.4. Kitaplar, 2019

Kitaplar serisinde kullanmış olduğum yazılar, okumalarım ve düşüncelerimin bir yansıması olarak ortaya çıkarken, birçoğu kaynağını dahi hatırlamadığım sonsuz bir alıntılar dokusundan meydana gelmektedir. Nesneyle ilişkileri ise farklı anlamlar kazanmalarını sağlamaktadır. Barthes'in yazar, Picabia'nın imza üzerinden oluşturduğu söylemler okuma sırasında hemen göze batmayan, bilinçli veya bilinçsiz olduğu kestirilemeyen bir temellük türü olarak görülebilir. 3 adet farklı kitap üzerinden

oluşturduğum temellük ise, kitapların kendisi kullanılarak yapılmaktadır. Amaç bir ifşa olmasa dahi, daha önceden belirttiğimiz üzere bu süreç gerçekleşecektir. Yaptın izleyiciyle her karşılaşmasında farklı şekillerde tekrarlanacak olan süreç, gazete kalıplarını kullanmış olduğum çalışmamda da görülecektir.



Resim 5.5. MKE 13 J 641_003, Mühimmat Sandığı ve Kesilmiş Ofset Baskı Kalıpları, 28 X 18 X 15 cm 2020

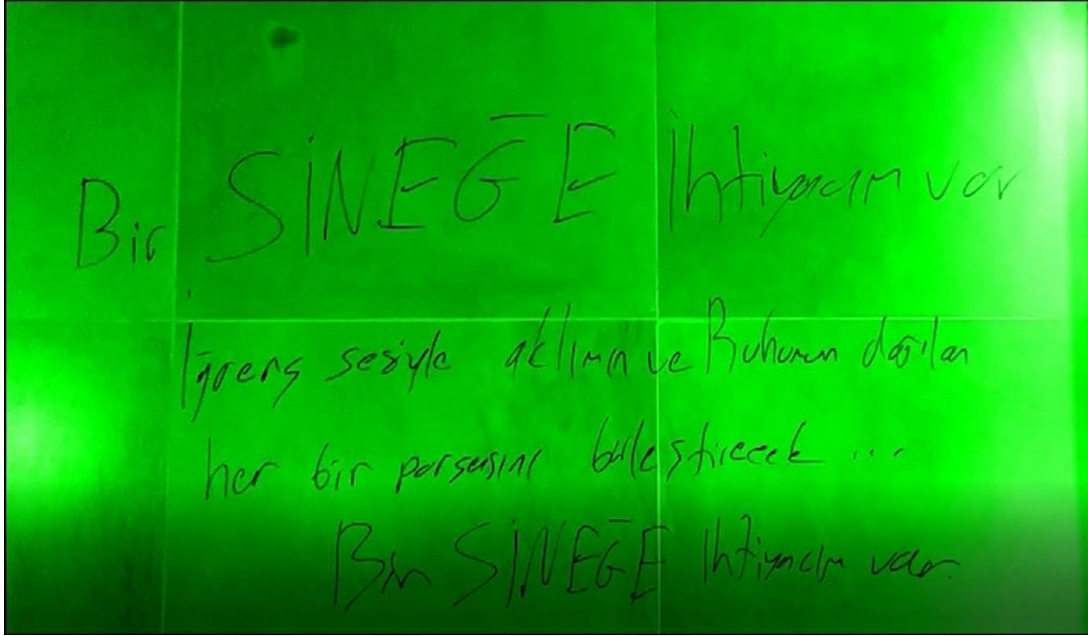
“MKE 13 J 641_003” isimli çalışmada farklı gazetelerin ofset baskı kalıplarından kesilmiş 12.7 mm uçak savar mermisi formları kullanılmıştır. Seri bir üretim sağlamak amacıyla oluşturulmuş baskı kalıplarının, merminin kolay yerleştirilebilmesi ve doğru bir formla ateşlenebilmesi için tasarlanmış olan mühimmat sandığıyla benzerlik gösterdiğini düşünüyorum. Söylemin kesintisiz ve hızlı bir şekilde aktarılabilmesi için oluşturulan bu kalıplar, bir bütün içerisinde kararlı bir duruş göstermektedir. Ancak parçalandıkları zaman metnin arasında doğrudan gösterilmek istenmeyen endişelerde ortaya çıkabilmektedir. Bu kaygılar ulusal ve yerel basın için üstü örtülmeye çalışılan kaygılar olarak görülmemektedir. Nihayetinde kazanç ve bu kazancın sürekliliği herhangi bir iş kolunun amaçlarından biri olabilir. Ancak sabit bir söylem oluşturarak bunu bir duruş olarak ifade etmek, toplumsal yapı üzerinde bir iktidar kurma çabası

olarak da görülebilir. Bu yazılar imgenin belirlediği formlara bölündüklerinde içerikleri parçalanacak ve eksik kalan alanlar izleyicinin oyun alanına dönüşecektir. Tutarlı bir yazıda göz boyayan akıcılık kırıldığında, başından beri içerisinde var olan ancak ifşa edilemeyen anlamlar izleyicinin kurmacasıyla oluşturulabilecektir. Belge niteliği taşıyan her bir kalıp ayrı düştüğü diğerini ararken başka duraklarda yeni dizgeler oluşturacaktır. İmgenin ona yol göstermesine izin veren izleyici elindeki bulmacanın parçalarıyla yeni anlam katmanlarını keşfe çıkacaktır.



Resim 5.6. MKE 13 J 641_003, 2020

Bir nesne üzerinden yapılan temellük, bir eleştiri unsuru olarak okunabilmektedir. Düşünceler üzerinden yapılan temellükler ise estetik rejim öncesi imgeye verilen et ve kıvam kazandırma görevinin bir devamı olarak görülebilir. Ancak imge özneyle karşılaştığı an, bu süreç bozularak tekrar üretici konumunu kazanacaktır.



Resim 5.7. Sinek, video, 2020

Bu çalışmamda oldukça uzun bir süredir yaşadığım ancak tez sürecinde zararlarını çok daha fazla hissettiğim bir durum olan, dikkat dağınıklığım üzerine bir temsil oluşturmaktayım. Çıkış noktamı oluşturan etmenler ise daha çok reklam, ekonomi ve psikoloji alanlarıyla ilişkili bir olaydan yola çıkmakta.

Nerede ve ne zaman başladığı kesin olarak belli olmamakla beraber pisuarların iç kısımlarında, deliğe yakın bir bölgesinde bulunan sinek imgesi kullanılmakta. Bu durum genellikle kullanıcıların dikkatlerinin dağılması nedeniyle ortalığı kirletmelerini engellemek ve temizlik masraflarından tasarruf etmek amacıyla uygulanmakta. Sonuçları da oldukça dikkat çekici derecede olumlu görülmekte, öyle ki Hürriyet Gazetesinin haberine göre temizlik malzemelerinde yüzde 30 ila yüzde 40 arası tasarruf sağlanmasına sebep olmuştur (Hürriyet, 2007). Burada sinek imgesinin kullanılışı da bir tesadüf değil, çoğunluk tarafından sevilmeyen bir canlı olması sebebiyle gerçek olduğu bilincinde veya bilmeden hemen herkes bu imgeyi hedefliyor. Sesiyle, boyutlarıyla, formuyla sevilmeyen bu canlı, iş bir şeyleri kendine odaklamak olduğunda son derece dikkat çekici bir uyarıcı işlevi görmektedir. Çalışmamı bir video

art biçiminde üretme sebebinde aynı sebeplerden oluşmakta, olabildiğince çok uyararı aynı anda iletebilmek... İnsanlarla gereğinden fazla yakın ilişkileri bulunan bu canlı coğrafya, kültür gibi etmenlere göre farklı anlamları temsil etmekte. Sanat tarihi içerisinde de bir sembol olarak kullanılmıştır. İki farklı görüş ortaya atılmış olup, bunların ilki kötülüğün bir temsili olan Beelzebub (sineklerin efendisi) ile ilişkilendirilmiş, diğer görüş ise “Tanrı'nın iyiliğini temsil etmeyecek kadar küçük bir yaratık yoktur.”⁹ Düşüncesiyle bu temsilin en küçük parçası olarak sineği görmüştür. İletbildiğimiz her şeyde olduğu gibi sinekte farklı anlamlara bürünmektedir. Çalışmamda bana kaynak olan nokta olan pisuar üzerindeki sinek imgesi ise üretimimde kaynağından kopartılmış, yeni bir anlama dönüştürülmüştür.

Duvara yazmış olduğum metin üzerinde hareket eden bir sinek, iğrenç sesiyle...

⁹ Deceptions and illusions: Five Centuries of Trompe l'Oeil Painting, <https://web.archive.org/web/20040928002941/http://www.nga.gov/press/2002/exhibitions/deceptions/walltxt.shtm>



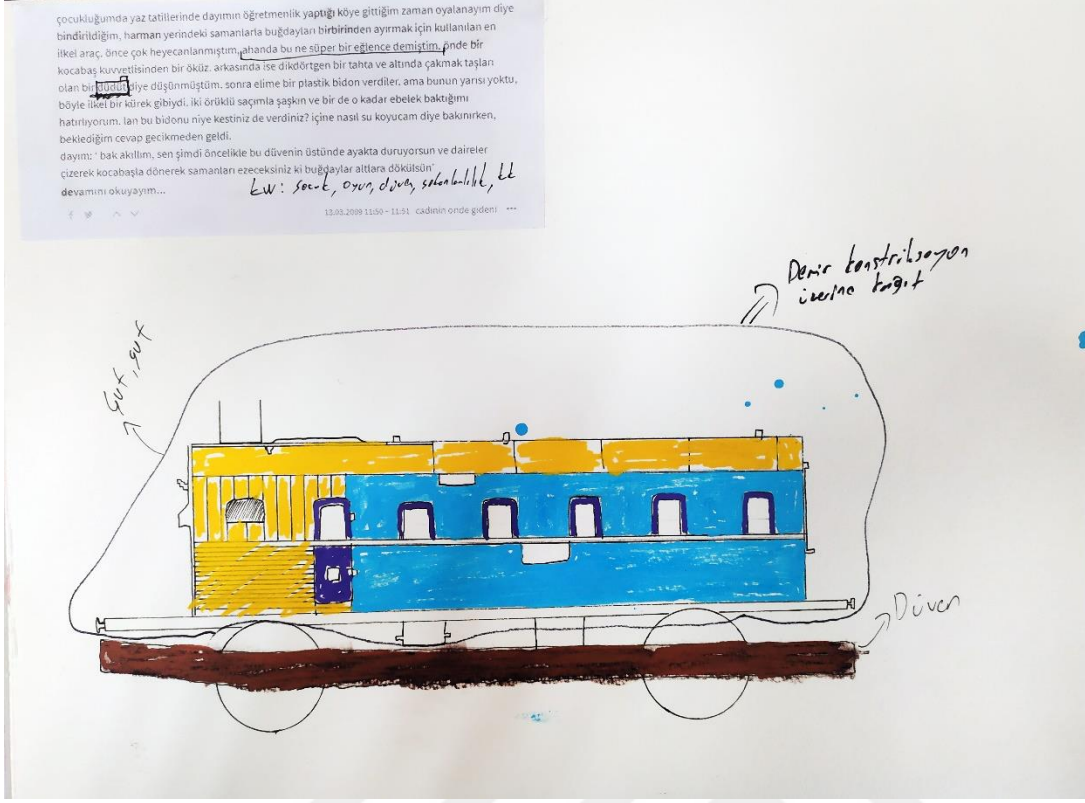
Resim 5.8. Oyun Başlasın, Seramik Tabak Üzerine Karışık Teknik, 24 X 24 cm, 2020

Nesneler ve düşünceler kaynağından koparılabilir ve yeni bir sürece yönlendirilebilir düşüncesindeyim. Bir üretim stratejisinin dışında da gerçekleşen bu süreç belki de ilerlemenin ilkesi olabilir. Ancak kaynağından koparılan bir nesnenin üzerinden denenecek bir anlamları silme çalışması, onu eski bir anlama tekrar bağlayabilir mi? Yoksa ortaya çıkacak olan her anlam yeni ve zamansal olarak eşsiz midir?

Tabaklar üzerine yerleştirilen sembollerden oluşan bu çalışmamda, medeniyet ve oyun kavramlarını tabak nesnesi üzerinden yorumlamaktayım. Tabak bir kap çeşidi olarak günümüzde birçok farklı anlama gelmektedir. Bir kurum veya kuruluşun sahip olduğu kültürel çeşitliliği göstermek için kullandığı veya üzerlerindeki işlemlerle söze getirilmesi uygun görülmeyen düşünceleri, sembolik bir yolla iletmek gibi farklı

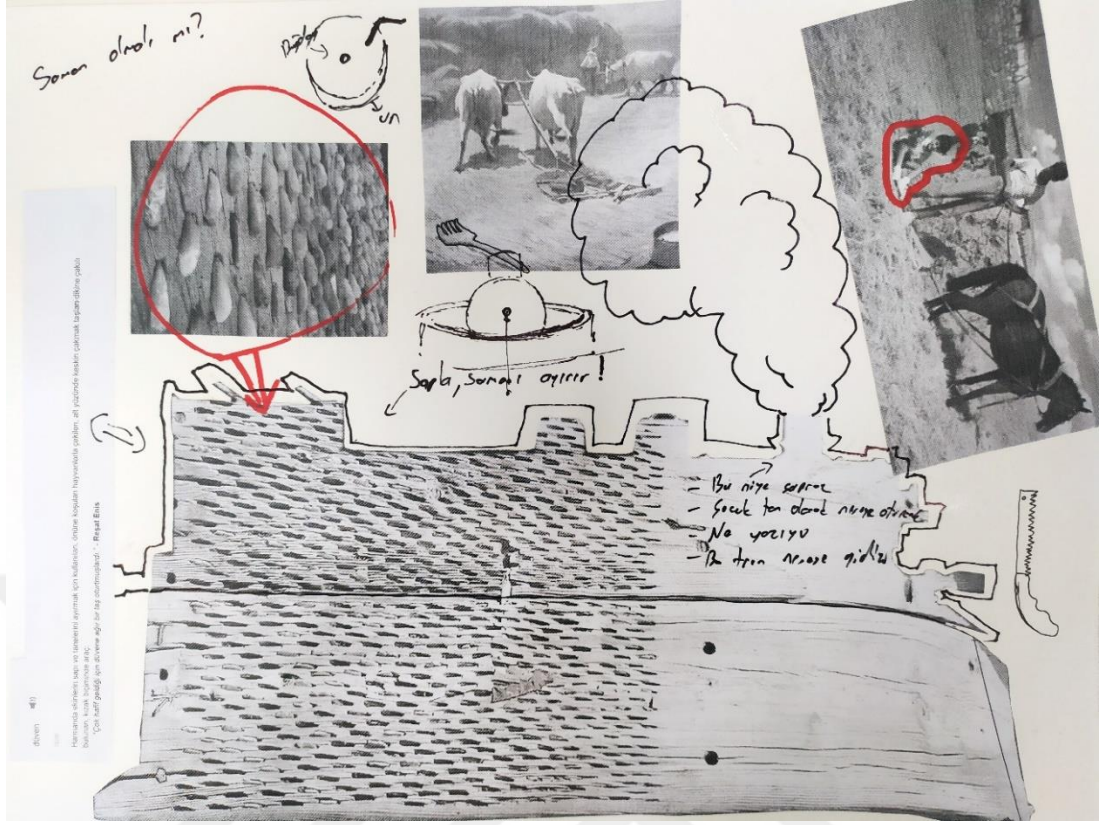
kullanım çeşitleri vardır. Üzerinde biriken bu anlamların çoğunu kazıdığımızda, içerisine bir şeyler koymaya yarayan ve içerisindekini dışarıdakilerden koruyan bir nesne olarak karşımıza çıkmakta. Dönemsel ve coğrafi farklılıklara göre değişmekle beraber pişmiş toprağın dayanıklı bir hale gelmesiyle bir şeyleri pişirmek için kullanıldığını bilmekteyiz.

Toprağın pişirilerek sağlamlaştırılması insanların yerleşik hayata geçişlerinde önemli bir etmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Oluşturulan kaplar ihtiyaç duydukları malzemelerin bir yerden başka bir yere taşınmasını sağlamıştır. Yerleşik hayatla beraber düzenleyici bir malzeme olarak da karşımıza çıkmaktadır. Tabak özelinde ise sahip olduğu formla beraber yiyeceği düzenleyen, tüketime kolaylık sağlayan bir yapısı bulunmaktadır. Bu kolaylığı aslında bir düzen içerisinde tüketebilmenin, bir ihtiyacın, eğlenceli bir hale getirilmesi olarak görmekteyim. İnsanın doğanın düzeni içerisindeki yaşamını bırakarak, bir miktar doğayı kendi düzenine adapte etme çabası olarak gördüğüm yerleşik hayata geçiş, medeniyetin de bir başlangıç noktası olarak görülebilir. Medeniyet kelimesinin sözlük anlamı Türkçe sözlükte şu şekilde yer almaktadır: medeniyet (uygarlık), 1. İ. Uygur olma durumu, medeniyet, medenilik. 2. İ. Bir ülkenin, bir toplumun, maddi ve manevi varlıklarının, fikir, sanat çalışmalarıyla ilgili niteliklerinin tümü, medeniyet (TDK). Sözü edilen fikir, sanat çalışmalarıyla ilgilenmek ihtiyaçlardan artan zamanın sonucunda ortaya çıkmaktadır. Oyunlar genel olarak hedeflenen bir sonuca belirli kurallara bağlı kalınarak ulaşılmaya çalışılan bir düzendir. İnsanlar medeniyetin oluşmasıyla kültürel faaliyetler olarak gördüğümüz temsili ürünleri ve eylemleri ortaya çıkartmıştır. Önceleri bir töre gibi belirli bir toplum içerisinde bilinen ve kabul edilen bu sistemler etkileşimlerin artmasıyla yayılmıştır. Tabak ise önceleri en temel ihtiyacı bir oyuna, eğlenceye çeviren araç olarak karşımıza çıkmaktayken daha sonrasında motifleri, malzemesi ve formuyla anlamlandırılabilen bir oyun alanı olmuştur. Kültürü yayan önemli bir ürün olarak karşımıza çıkan tabağın, tarihsel yolculuğu bireysel bir oyundan, küresel bir oyuna dönüşmüştür. Kullanmış olduğum simgeler dünyanın en ikonik oyun konsollarından biri üzerindeki simgelerdir. Bu simgeleri tabakların içerisine yerleştirerek tabağın üzerine biriken binlerce yıllık anlamları aradan kaldırarak, sahip olduğu oyun alanı anlamını bugünkü oyun alanıyla birleştirmeyi hedeflemekteyim.



Resim 5.9. Düven proje-1, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 32 X 24 cm, 2020

Üretim stratejisi olarak belgenin kullanımı anlamı bir noktaya sabitler olarak görülse de sürecin bunun ötesinde işleyebileceğini özellikle Walid Raad'ın çalışmalarında gözlemlene fırsatı yakaladık. Sözlüğün bir nesneyi veya düşünceyi kelimelere çevirme konusunda yaşadığı problem konusundaki düşüncelerim “Düven” isimli çalışmamda da kendini göstermekte. Aynı nesnenin farklı kaynaklardan ya da kişilerden alınmış anlamlarının bir sonuç ihtiyacını karşılayamadığı değil, bir zenginliği işaret eder cinsten olduğu kanısındayım.

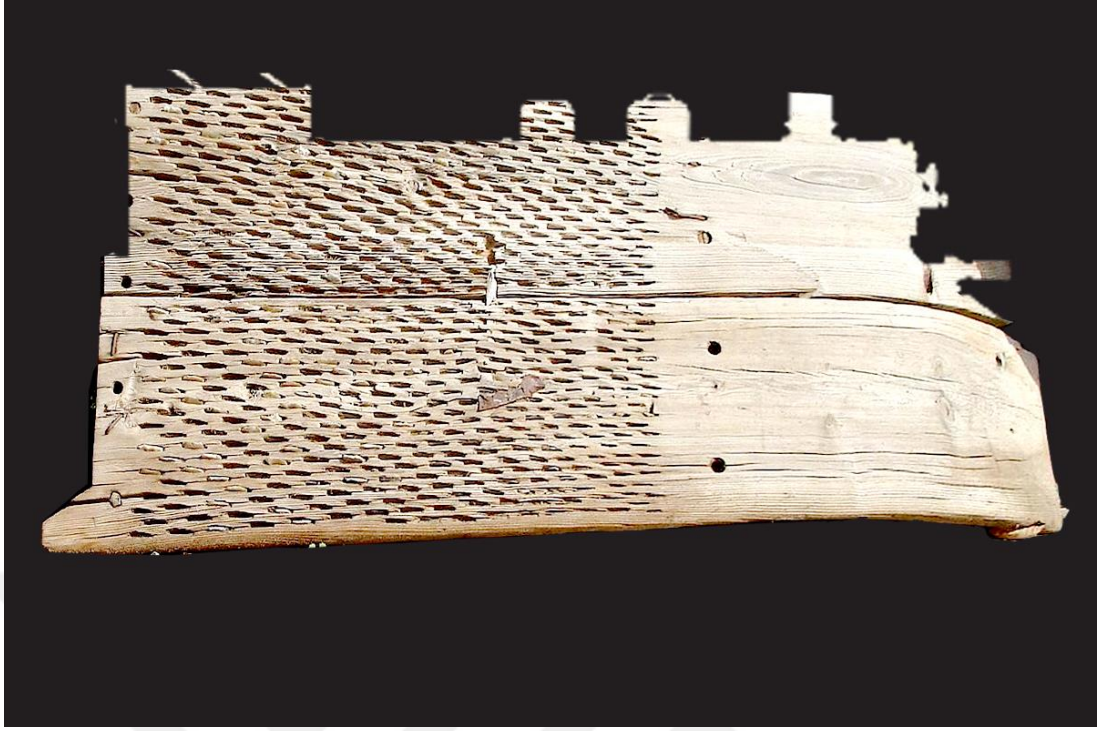


Resim 5.10. Düven proje-2, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 32 X 24 cm, 2020

“Düven” bir hatıra ve bir tanım üzerinden kurgulamış olduğum bir çalışma. Türkçe sözlükte bu nesne hakkında şu bilgi yer almaktadır: “Düven, (İ), Harmanda ekinlerin sapı ve tanelerini ayırmak için kullanılan, önüne koşulan hayvanlarla çekilen, alt yüzünde keskin çakmak taşları dikine çakılı bulunan, kızak biçiminde araç” (TDK). Yapıtın çıkış noktasında ise üzerine çalışacağım nesnelere ve kavramlarda sıklıkla yaptığım gibi TDK gibi güvenilir “kesin bilgi kaynağı” olarak görülen bir kaynakla beraber ekşi sözlük gibi daha öznel yorumları görebileceğim bir kaynağa bakmakla başladım. Elimde bir fikirden ziyade bir obje vardı, eskicide rastladığım ve bir şeyleri birbirinden ayırmak için kullanılan bir obje... Özellikle babamın çocukluk dönemlerine denk gelen 80'lere kadar köylerde oldukça yaygın kullanılan bu nesne, kırsal kesimle bağları olan birçok insanın hayatında çok sık olmayan eğlenceli anlardan biri olarak da karşımıza çıkmakta. Bu noktada ekşi sözlükten almış olduğum şu metin bu durumu açıklar nitelikte: “çocukluğumda yaz tatillerinde dayımın öğretmenlik yaptığı köye gittiğim zaman oyalanayım diye bindirildiğim, harman yerindeki samanlarla buğdayları birbirinden ayırmak için kullanılan en ilkel araç. önce çok heyecanlanmışım, ahanda bu ne süper bir eğlence demiştim. önde bir kocabaş

kuvvetlisinden bir öküz, arkasında ise dikdörtgen bir tahta ve altında çakmak taşları olan bir düdüt diye düşünmüştüm...” (cadinin onde gideni, 2009).

Bu anıda kullanılan “düdüt” kelimesi bir çocuğun nesnenin anlamını, temsilini, işlevini nasıl değiştirebileceğinin oldukça naif bir örneği olarak karşımıza çıkmakta. Nitekim babamın anılarında da kışın hayvanların ve kendilerinin tüketecekleri besinleri ayırıştırın bir araçtan ziyade bir eğlence aracı olarak anlatılıyordu. Düvenin üzerine oturması istenen çocuklar aslında bir ağırlık görevi görmekteydi, ancak bu durum ne bilmeleri gereken bir detay ne de eğlencelerine bir engel oluşturmaktaydı. Kendi işlevi kesmek ve ayırştırmak olan bir nesnenin aynı işlevini duygulanımlar, kavramlar üzerinden de gösterebilmesini ilgi çekici ve aktarılabılır bir durum olarak görmekteyim. Bu nesne üzerinde bir çocuk tarafından oluşturulan anlam sabit kalmayarak, onun yetişkinliğinde farklı bir anlama dönüşüm sağlamış ve geçim kaynağı olarak görülmeye başlamış, bu döngü yüzyıllarca Anadolu toprakları üzerinde devam ettirilmiş. İki farklı kaynak üzerinden gördüğüm iki farklı anlam aynı nesne üzerinde yer değiştirmeye devam etmiştir. Çalışmamda göstermeye çalıştığım yalnızca iki formun birleşimi olarak retinayı uyarırken anlamca çoğalmaya ve dönüşmeye devam etmektedir.



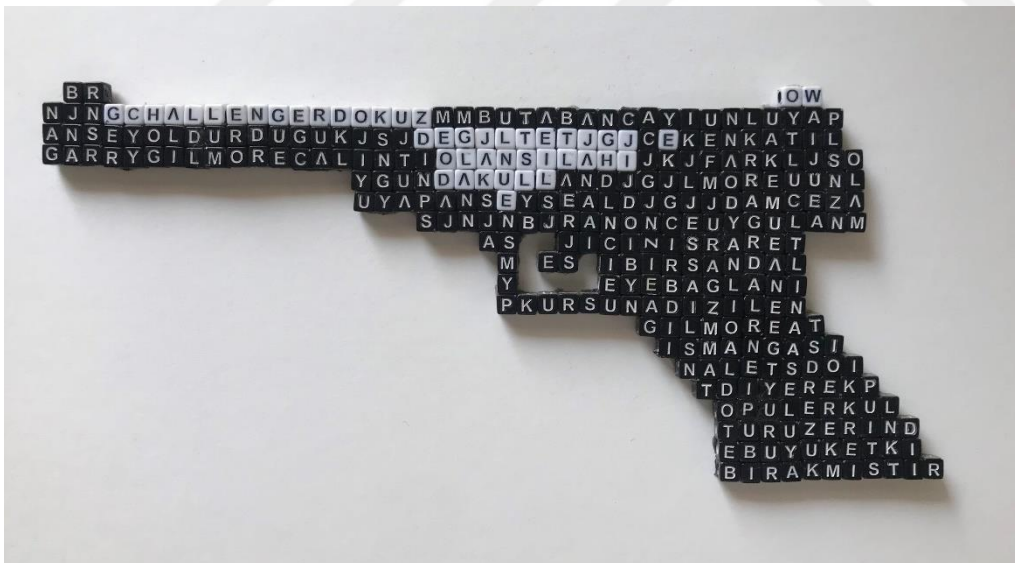
Resim 5.11. Düven, Ahşap düven üzerinden kesim, 170 X 85 cm, 2020



Resim 5.12. AK-47, Plastik Harf Boncuk, 88 X 30 cm 2019



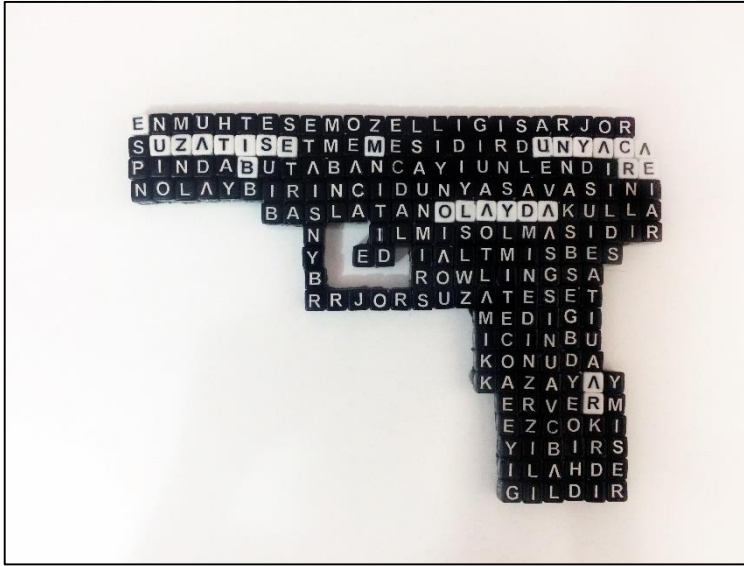
Resim 5.13. Uzi, Plastik Harf Boncuk, 47 X 20 cm, 2019



Resim 5.14. Browning Challenger, Plastik Harf Boncuk, 17 X 8 cm, 2019



Resim 5.15. Walther ppk, Plastik Harf Boncuk, 17 X 14 cm, 2019

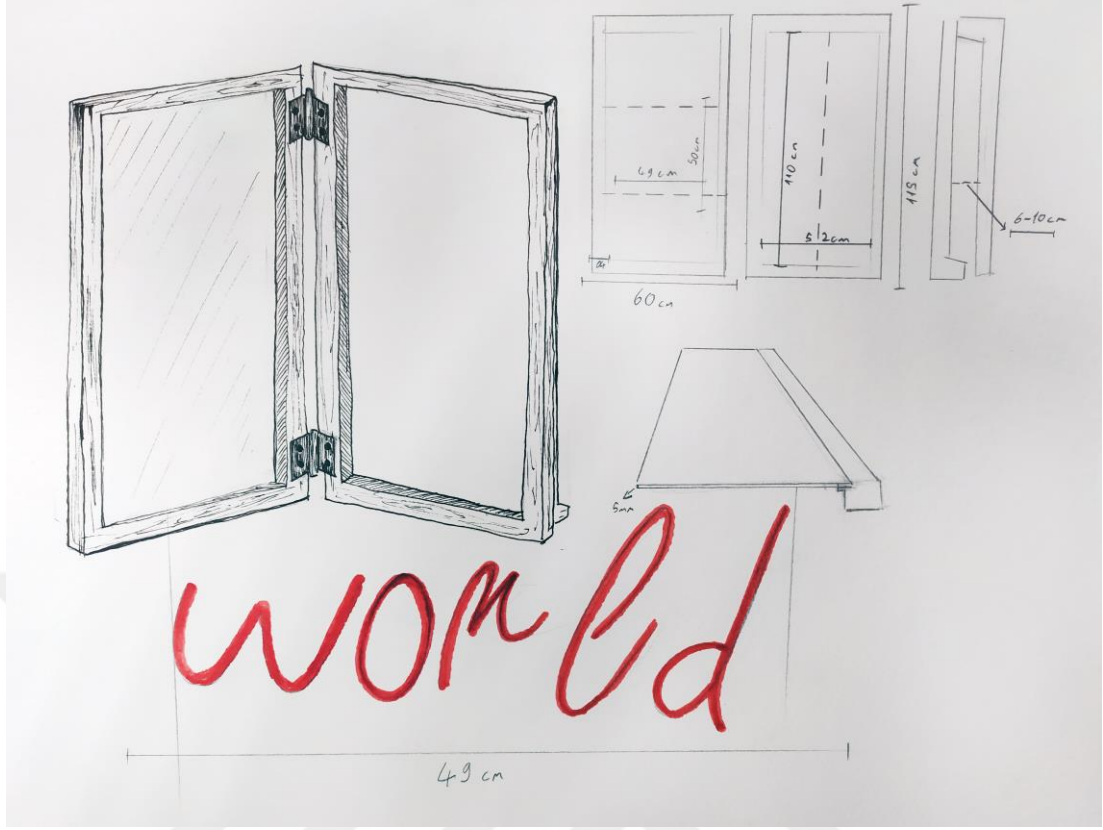


Resim 5.16. Fn m1910, Plastik Harf Boncuk, 16 X 14 cm, 2019

Yazı ve imge ilişkisinde, imgenin oluşturmuş olduğu anlamlar kümesi oldukça hızlı bir şekilde genişlemektedir. Bugün sıklıkla kullanılan sosyal medya ve diğer çoklu iletişim araçları bu süreci hızlandırmaktadır. “ekşi sözlük” gibi bir başlığın oluşturduğu imge üzerine yorumlar yapılabilen alanlarda bu çokanlamlılık görünür bir hal almıştır. Burada bulunan tüm yazılar bir imgenin içerisini doldurmak için ortaya atılan farklı okumalar olarak da yorumlanabilir. Tanımlar yaşantıyla harmanlanırken, ses olarak dilin bir yansıması da bu “özgür” olarak adlandırılan mecralarda yer edinmektedir. Aktarım öylesine çeşitlilik göstermektedir ki imge ve yazı arasında

sınırların eridiğinden de söz edilebilir. (Ortaya çıkan yeni bir dilin emoji, kaligram, sembol gibi tanımların ötesinde çok daha kapsamlı bir yapı olduğu düşüncesinde olduğumu da paylaşmak istiyorum). Yer yer imgeyi yok eden ve soyutlaşan söylemler ortaya çıkarken, yer yer de sözü yutup başka imgelerle ilişkiler geliştiren bir aktarım biçimi ortaya çıkmakta.

Bu seri, harf boncuklar kullanılarak oluşturulan silah imgelerinden oluşturulmuştur. Çeşitli takı ve süs eşyasının yapımında kullanılan boncuklar, üzerlerindeki harflerle sözcüklere dönüştürülerek bir aidiyet kazandırma çabasıyla kullanılmakta. Pek çok farklı çeşidi olmasına rağmen benim kullandıklarım oldukça sık rastlanan ve yalnız başına oldukça kitsch duran bir cinsi ve otoriter bir söylem için düşünülebilecek son malzeme olabilir. İki farklı temsil düzeninin (imge, sözcük) bir araya gelmesiyle oluşturduğum bu seride, birbirlerine yapıştırılmalarıyla bir arada kalabilen boncuklar kullanıldı. Silah imgelerini oluşturan cümleler “ekşi sözlük” isimli internet sitesinde ilgili silahın başlığı altında çıkan yorumlardan seçildi. Özgür bir sosyal medya mecrası olarak da kullanılan bu site, yorumlarını görünür kılmak isteyen tüm kullanıcılara açık olması sebebiyle, çoklu bir okuma için oldukça iyi bir kaynak oluşturuyordu. Öyle ki arka arkaya gelen bazı kullanıcı yorumları birbirlerine cevap verir nitelikte olup karşıtlığın önemli bir temsili olarak düşündüğüm silah imgesi için ihtiyacım olan tüm bakış açılarını, tüm çıplaklığıyla elde etme fırsatı oluşturmaktaydı. Bu süreç içerisinde oldukça mekanik bir üretim süreci gerçekleştirdiğim de söylenebilir. Düzenli olarak gerçekleştirdiğim okumalar ve ardından gelen boncuk dizme işinin monotonluğu üretici bir kimlikten çıkıp, düşüncelerin iletilebileceği yeni bir düzeneğin taşıyıcısı konumu aldığım izlenimine de zaman zaman sebebiyet vermekteydi. Ak-47 ile başlayan seri halen çoğalmaktadır.



Resim 5.17. World-Word proje-1, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 32 X 24 cm, 2020

Yazı ve imgenin bir diğeri parçalarken, çok daha büyük bir şekilde oluşturan, ancak bu kez de çelişkilerini ortaya çıkaran yapısı, bir döngü olarak karşımıza çıkmaktadır. Okuma sırasında bir yanıp bir sönen imgeler ve bu imgeleri aktarmak için kullandığımız yazının, imgeyi parçalaması, her parçayla beraber ortaya çıkan yeni imgeler ve tekrar bir sonsuzluğun ortaya çıkışı kaçınılmaz bir süreç gibi görülebilir. Anlamın ortaya çıkmaya ve tekrar ertelenmeye mahkûm olduğu belki de kaçınılmaz bir dilin varlığı.



Resim 5.18. World-Word proje-2, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 32 X 24 cm, 2020

World-Word isimli çalışmam iki adet beyaz pencere arasında neon yazıdan oluşmakta. Kullanılan çerçeveler bizi oldukça eski bir mesele olan tercih konusuna bağlayacaktır. (Ki bu kelime örneğin, olaylara kendi çerçevesinden bakmak deyimi gibi söylemlerle de bu tercih mefhumuna atıfta bulunmaktadır). Bu sebeple oldukça eski çerçeveler kullanmaktayım. Neon yazının ortaya çıkaracağı ışık, camların üzerinden yansyarak iki çerçeve arasında bir ışık yoğunluğu ortaya çıkartmaktadır. Yerleştirildiği ortamın içerisinde ışıkla çizilmiş ayrı bir mekân olarak da değerlendirilebilir. Pencerenin açılmasıyla dışarıya daha fazla sızacak olan ışık burada sıkışmış bir halde beklemektedir. İki pencere arasındaki durum dışarıyı ve içerisi arasında bir sınır işlevi görmektedir. Dışarıya ne kadar çok taşarsa o kadar çok deneyimleyebileceğimiz bir dünyanın yansımalarını görmekteyiz. Bu dünyayı oluşturan ise oynamakta olduğum, çünkü direkt bu anlama çıkmayan “World” kelimesi olarak karşımıza çıkmakta. “Word” e döndüğü zaman bu dünyada herhangi bir değişim oluşmayacak, yalnızca ışık bir harf azalmış olacak ki anlam başından beri var olduğu hale dönmektedir. İki tercih arasında oluşan bir dünya ve bu dünyanın aktarım aracı olan kelime, sürekli bir döngü oluşturmaktadır. Bir temsil başka bir temsile dönüşürken anlamda sürekli olarak

bir diğere aktarılmaktadır. Burada nadir olduğunu düşündüğüm görülen ve duyulanın eş zamanlı bir okuması da görülebilir.



Resim 5.19. World-Word, Ahşap Çerçeve ve Neon Yazı, 115 X 60 cm, 2020

“Tanrı Yazar”ın yokluğu ve giderken bizlere bıraktığı anlamın muğlaklığı, her bireyin söyleme sahip olmasıdır. Postmodern dönemde nihai bir hedef ve bu amaç doğrultusunda planlanmış bir güzergâhtan söz edilemez. Her öznenin kendini ifade edebildiği alanlar anlamın çoğalmasını sağlarken, hızlı bir şekilde tüketilerek iinin boşaltılmasına da sebebiyet vermektedir.



Resim 5.20. Twitter, Kesilmiş Eva, 150 X 120 cm, 2020

“Twitter” isimli çalışmamda eva malzemedan kesilmiş ve duvara çarparak bir yığıntı oluşturan Twitter logosu biçiminde formlar kullanmaktayım. Dijital bir dünyanın elemanı olan bu platform ve içerisindeki oluşumlar toplumsal olaylar üzerinde rol oynamaktadır. Ancak bu rol ona önceden biçilmiş, sonucu belli bir rol müdür? Kuşkusuz sosyal medya üzerinden yürütülen ve başarılı olan pek çok kampanya bulunmaktadır ve bunların çoğunluğu sıradan kişiler tarafından oluşturulmaktadır. Ancak kamusal alanda olmayan bu kampanyalar ve eylem biçimleri gerçekten etkili olabilir mi? Dünya genelinde bakıldığında 2020 yılına kadar Twitter’ı engelleyen veya kapatan ülke sayısı oldukça az ancak serbest bırakan ülkelerin kamusal alandaki eylemlere karşı bu kadar toleranslı davranmadığı da ayrı bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada Twitter’ın toplumu yönlendiren, hedef şaşırtan, sahte bir tatmin sağlayan bir platform olarak da görülebileceği kanısındayım. Kullanılan malzeme ve üretim tekniği olarak da bu düşünceme atıfta bulunmaktayım. Oldukça esnek ve yumuşak bir malzeme olan eva kesme işlemi sırasında oldukça kolaylık sağlamakla beraber, bu süreç twitt atmak kadar kolay. Oluşturmuş olduğum bu formlar seri bir şekilde oluşturulan örneğe bağlı kesim işlemleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Benzetmek gerekirse bot hesaplardan atılan twittlerin yerleşmesi gereken hashtagin altındakilere uyma çabası gibi. Ancak makasla fiziksel bir şekilde oluşmakta, bu yönüyle de klavyede ki yazma eylemine benzetilebilir. Malzeme doğası gereği hasar vermeye değil hasar alabilecek bir yüzeyi korumaya ve hasarı soğurmaya meyillidir. Nitekim benim düşüncemde bir yansıtma veya çarpıtma durumu değil tetiklenen oluşumun potansiyelini kendi üzerine çeken ve soğuran bir yapının ifşasıyla ilgili ortaya çıkmakta. Bu sebeplerden dolayı bir tutarsızlığın var olduğunu düşünmekteyim, sosyal medyanın hayatımızda olduğu bunca yılda sonuçları halen konuşulabilecek olan her şey için yalnızca bir haberleşme alanı olarak kaldığını, gerçekten bir potansiyeli varsa da kullanılmadan engellenebildiğini gördüğümüzü söyleyebilirim. İnanılmaz güçlü bir etkileşim alanı olarak karşımıza çıkmakla beraber, kavramların ve olaylarında son derece hızlı tüketilebileceği bir platform. Bu sebeple gündem listesinde olan her şey bir şekilde silinmeye mahkum olmakta. Bunun ufak bir takibi olarak üretim sürecinde kaydettiğim Türkiye gündemi gösterilebilir.

İmgenin yazıyı parçalaması veya imge üzerinden kurgusal bir yazı oyununun ortaya çıkışını gösterme çabasıyla oluşturduğum çalışmalarda, farklı medyumlarla üretimlerimi çeşitlendirmeye çalıştım. Bu durumun kullanılan malzemenin anlamın

üzerindeki etkisini deneyimlemek açısından da oldukça önemli olduğunu düşünüyorum. Sanat tarihi, kültür, gösterge bilim gibi alanlara göndermelerde bulunduğum çalışmaların kaynaklarını ise görsel ya da yazınsal olarak okuduğum söylenlerin üzerinden oluşturmaktayım. Tamamen üzerini kapatmadığım yer yer daha belirgin bir şekilde göstermeye çalıştığım bu söylem çokluğu, failin alternatif bir dokümantasyonu olarak da görülebilir. Temsiller bir gerçekliği kanıtlama arzusuyla oluşturulmamış olup izleyicinin üzerinde uğraşacağı bir düğüm olarak görülebilir. Ne kadar aktarmaya çalışırsam çalışayım söylediklerim, üretimlerimin içerisini tamamen dolduramayacaktır ve üretimlerimde hiçbir zaman söylediklerimin bir yansıması olarak görülemeyecektir. Bu sebeple başka birinin söyleminden daha tatmin edici işler oluşturabilirim ve inanıyorum ki izleyicilerde üretimlerimde çok daha büyük anlamlar bulabilirler.

6. SONUÇ YERİNE

20. yüzyıl sonrası sanat alanında, nesnelere doğrudan anlamlarından ziyade yaptıkları çağrışımlar, gösterdikleri düşünceler ve diğer etmenlerle olan ilişkilerinden ortaya çıkan çoğul anlamlar değer kazanmıştır. Ulaşılan nokta hali hazırda sorunsuz bir okuma ortamı sağlamamakla beraber düşüncenin ortaya çıkışında da böyle bir kaygı hiçbir şekilde vuku bulmamış, aksine sabit bir gösteren ve gösterilen ilişkisi reddedilmiştir. Yapı, sanatçı, metin, alımlayıcı ve diğer tüm dış etmenlerin eşgüdümlü bir hareketliliğinden ortaya çıkan anlamlar ve bunların oluşturduğu çeşitli etkiler neticesinde hem sanatçı hem de izleyici cephesinde biriken ardıl anlamlar ortaya çıkmış, sanatçı ve izleyici arasındaki çizgi incelenmiştir. Artık izleyicinin birincil dereceden katılımcısı olduğu hatta kavramsal yapısına (belki sanatçının izin verdiği derecede) dahi etkide bulunabildiği çok yönlü bir sanat ortaya çıkmış durumdadır. Yalnızca sanatsal üretim bir sonucu olarak ortaya çıkmayan, felsefi, sosyolojik, politik, tarihsel, ekonomik, kültürel söylemler gibi pek çok unsurun ortaya çıkardığı çokanlamlılık sanat alanında da oldukça büyük tartışmalara sebebiyet vermektedir. Sanat eserleri konularını hayat kadar çeşitli bir alandan almakta olup, yine hayatın içerisinde anlamlandırılmaktadır. Sonsuz farklı düşüncenin ve söylemin kesişimlerinde yaşayan izleyiciler tarafından ortaya atılacak olan anlamlar tek bir ses oluşturamayacağı gibi, izleyicinin zihninde bulunan bilgilerden de bağımsız okunamamaktadır. Düşüncenin şaşmaz bir temsili olarak görülen dilsel göstergeler dahi Derrida'nın gösterdiği üzere bir döngünün esiri olurken aynı zamanda yalnız tekil bir düşüncenin değil tutarsız olan her öznenin bakış açısıyla genişleyen bir yapının da elemanlarıdır. Yazı-imge ikiliğinin ortak bir mevcudiyeti paylaştığı eserlerle tanımlamaya çalıştığım bu süreç, tarihsel olarak farklı bakış açılarıyla değiştirilebilir. Bu tez içerisinde üzerinde durulan konuda, daha geniş bir bakış açısıyla, postmodern çoğulculuk içerisinde çeşitlendirilebilir olan okumanın anlamlandırılabilir olma çabasıdır.



KAYNAKLAR

- @cadinin onde gideni. (2009). *Düven*. Ekşi Sözlük. Temmuz 10, 2020 tarihinde alındı
- Antmen, A. (2008). *20.yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aslan, A. (tarih yok). Kendileme Kavramıyla Sanat Nesnesinin Yeniden Üretim Olgusu. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13(24), 15.
- Baker, G. (2001). The Artwork Caught by the Tail. *The MIT Press*, (97), 55-57.
- Baker, G. (Summer, 2001). The Artwork Caught by the Tail. *October*, 51-90.
- Balkın, J. (2004). Yapısöküm. (K. Küçükalp, Dü.) *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 13(1), 319.
- Barthes, R. (1977). *Image Music Text*. London: Fontana Press.
- Baumann, S. (2019). Heteredoks Mediations. Notes on Walid Raad's The Atlas Group. *Journal Of Aesthetics & Culture*, 3.
- Breton, A. (2016). Birinci Gerçeküstüçülük Manifestosu. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram* (S. Gürses, Çev., s. 484-490). İstanbul: Küre Yayınları.
- Culler, J. (1985). *Saussure*. (N. Akbulut, Çev.) İstanbul: AFA yayıncılık.
- Çelik, Ü. (2012). İç Çatışmalar ve Dış Müdahaleler Arasında Lübnan. *History Studies*, 126.
- Debord, G. (2010). Gündelik Hayatta Bilinçli Değişimler için Perspektifler. E. Artun içinde, *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Debord, G. (2010). Sitüasyonların İnşası ve Uluslararası Sitüasyonist Akımın Etkinlik ve Örgütlenme Koşulları Üzerine Rapor. A. Artun (Dü.) içinde, *Avangard Sanat ve Direniş* (K. Özsezgin, Çev., s. 304). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Derrida, J. (2011). *Gramatoloji*. (İ. Birkan, Çev.) İstanbul: BilgeSu Yayıncılık.
- Eco, U. (2019). *Açık Yapıt* (3. b.). İstanbul: Can Yayınları.
- Foucault, M. (1999). *Bilginin Arkeolojisi*. (V. Urhan, Çev.) İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Foucault, M. (1999). *Bilginin Arkeolojisi*. (V. Urhan, Çev.) İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*. Ankara: İmge Kitapevi.
- Foucault, M. (2002). *Bu Bir Pipo Değildir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Göksel, N. (2006). Unutma, Parodi ve İroni. *Cogito*, (47), 363.

- Hekman, S. (1999). *Bilgi Sosyolojisi ve Hermeneutik*. (H. Arslan, & B. Balkız, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- İnternet: Artun, A. (2010). Kitsch, Pop ve Eleştirinin Anlamsızlaşması. A. Artun içinde, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi – Estetik Modernizmin Tasfiyesi* (s. 27-54). İstanbul: İletişim Yayınları. Haziran 10, 2020 tarihinde www.aliartun.com/yazilar/kitsch-pop-ve-elestirinin-anlamsizlasmasi/ adresinden alındı
- İnternet: Artun, N. A. (Dü.). (2017, Mart 3). Dada Fütürizm Kapışması. *E-Skop Bülten*. Mayıs 19, 2020 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dada-futurizm-kapismasi/3293> adresinden alındı
- İnternet: Beykal, C. (2005). "*Joseph Beuys-Aslolan Çizgidir*" (*Joseph Beuys'u Nasıl Açıklamalı?*) (1. b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. <http://www.gunleme.dersbelgeligi.com/joseph-beuys/> adresinden alındı
- İnternet: Bishop, C. (2015, Ekim 1). Katılımcı Sanatın Açmazları. (E. Gen, Dü.) *E-Skop Bülten*. Nisan 1, 2020 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/katilimci-sanatin-acmazlari/2634> adresinden alındı
- İnternet: Buchloh, B. H. (2018, Mart 28). Temellük Sanatı ve Parodi. (E. Gen, Dü.) *E-Skop Bülten*. Nisan 16, 2020 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/temelluk-sanati-ve-parodi/3739> adresinden alındı
- İnternet: Debord, G. (2016, Mayıs 12). Mücadeleyi Farklı Cephelere Yaymak: Politikada ve Sanatta Yeni Eylem Biçimleri ve Sitüasyonistler. (K. Özsezgin, & E. Gen, Dü) *E-Skop*(9). Mart 16, 2020 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopdergi/mucadeleyi-farkli-cephelere-yaymak-politikada-ve-sanatta-yeni-eylem-bicimleri-ve-situasyonistler/2897> adresinden alındı
- İnternet: Emmelhainz, I. (2016, Şubat 9). Temsilin İflasından Gerçeğin Kurtarılmasına. (A. Boren, & E. Gen, Dü) *E-Skop Bülten*. Nisan 3, 2020 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/temsilin-iflasindan-gercegin-kurtarilmasina/2807> adresinden alındı
- İnternet: E-Skop. (2012, Haziran 2). Küresel Minotaure. *E-Skop Bülten*. Haziran 1, 2020 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-guncelligi-kuresel-minotaure/766> adresinden alındı
- İnternet: E-Skop Bülten. (2011, Ekim 31). Pop'un Mucidi Richard Hamilton Öldü. *E-Skop Bülten*. Haziran 5, 2020 tarihinde www.e-skop.com/skopbulten/popun-mucidi-richard-hamilton-oldu/427 adresinden alındı
- İnternet: Fırat, B. Ö., & Bakçay, E. (2013, Temmuz 9). Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, Estetik-Politik Eylem. *E-Skop Bülten*. Nisan 15, 2020 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanattan-radikal-siyasete-estetik-politik-eylem/1384> adresinden alındı.

- İnternet: Fırat, B. Ö., & Bakçay, E. (2013, Temmuz 9). Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, Estetik-Politik Eylem. *E-Skop Bülten*. Mayıs 30, 2020 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanattan-radikal-siyasete-estetik-politik-eylem/1384> adresinden alındı
- İnternet: Foster, H. (2011, Ekim 6). *On Richard Hamilton*. Aralık 20, 2019 tarihinde London Review of Books: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v33/n19/hal-foster/on-richard-hamilton> adresinden alındı
- İnternet: Gen, E. (2013, 9 2). Etkileşim, Taciz, Vandalizm? Çağdaş Sanatta Katılımcılık ve İlişkisel Üzerine Bazı Sorular. *E-Skop Bülten*. Mart 23, 2020 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/etkilesim-taciz-vandalizm-cagdas-sanatta-katilimcilik-ve-iliskisellik-uzerine-bazi-sorular/1469> adresinden alındı
- İnternet: Gen, E. (2016, Mayıs 15). *E-Skop*. Nisan 20, 2020 tarihinde Sitüasyonistlerden Zapatistlere Başkaldırı Sanatları: Özerkliğin Estetiği: <https://www.e-skop.com/skopbulten/situasyonistlerden-zapatistlere-baskaldiri-sanatlari-ozerkligin-estetigi/2944> adresinden alındı
- İnternet: Graw, I. (2018, Şubat 4). Özel Mülkiyet Koşullarında Temellük Sanatı. (A. Boren, Dü.) *E-Skop Bülten*. Nisan 17 , 2020 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/ozel-mulkiyet-kosullarinda-temelluk-sanati/3677> adresinden alındı
- İnternet: Groys, B. (2012, Ekim 10). *Zamanın Yoldaşları*. Ağustos 20, 2020 tarihinde E-skop: <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-zamanin-yoldaslari/925> adresinden alındı
- İnternet: Guggenheim. (tarih yok). *Walid Raad / The Atlas Group*. Mayıs 12, 2020 tarihinde guggenheim: <https://www.guggenheim.org/artwork/20712> adresinden alındı
- İnternet: Haacke, H. (2016, Ocak 21). Kurumların Yarasına Basmak. (A. Boren, Dü.) *E-Skop Bülten*. Haziran 3, 2020 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/kurumlarin-yarasina-basmak/2787> adresinden alındı
- İnternet: Holmes, B. (2011). Disiplin-dışı Soruşturmalar: Kurumların Yeni Bir Eleştirisine Doğru. (E. Kosova, Dü.) *Transform*. Haziran 5, 2020 tarihinde transform.eipcp.net/transversal/0106/holmes/tu.html adresinden alındı
- İnternet: LaCoss, D. (2017, Ağustos 1). Sanat ve Özgürlük: Mısır Sürrealizmi. (A. Boren, & E. Gen, Dü) *E-Skop Bülten*. Haziran 2, 2020 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-ozgurluk-misir-surrealizmi/3456> adresinden alındı
- İnternet: *Moma*. (t.y). Mayıs 20, 2020 tarihinde [moma.org: https://www.moma.org/audio/playlist/37/597](https://www.moma.org/audio/playlist/37/597) adresinden alındı

- İnternet: Mumcu, A. (2018, Mart 25). Joseph Beuys ve 7000 Meşe. *Günleme*. Nisan 16, 2020 tarihinde www.gunleme.dersbelgeligi.com/joseph-beuys/ adresinden alındı
- İnternet: Nas, A. (t.y). Rancière: Sanat, Estetik ve Kuram. *Tabutmag*(4). Haziran 2, 2020 tarihinde <https://tabutmag.com/ranciere-sanat-estetik-ve-kuram-alparslan-nas/> adresinden alındı
- İnternet: Paz, O. (2014, Temmuz 8). Gerçeküstücülük. (A. Cemal, Dü.) *E-Skop Bülten*. Haziran 1, 2020 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-1924-2014-gercekustuculuk/2032> adresinden alındı
- İnternet: Saltonline. (t.y.). HANS HAACKE. *Salt Araştırma*. Haziran 2, 2020 tarihinde <https://saltonline.org/tr/329/hans-haacke> adresinden alındı
- Traverso, E. (2019, Ekim 12). Benjamin ve Adorno'da Sürrealizm. (E. Ersavcı, Dü.) *E-Skop Bülten*. Haziran 2, 2020 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-benjamin-ve-adornoda-surrealizm/5499> adresinden alındı
- İnternet: Raad, W. (2002, Ekim 1). Walid Ra'ad by Alan Gilbert. (A. Gilbert, Röportaj Yapan) *Bomb Magazine*. <https://bombmagazine.org/articles/walid-raad/> adresinden alındı
- Hekman, S. (1999). *Bilgi Sosyolojisi ve Hermeneutik*. (H. Arslan, & B. Balkız, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Hürriyet Gazetesi. (2007, Mayıs 8). Pisuvardaki Akıllı Sinek. *Hürriyet Gazetesi*. Haziran 6, 2020 tarihinde <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/pisuvardaki-akilli-sinek-6465289> adresinden alındı.
- Karadayı, H. (2008). Magritte ve Wittgenstein Bağlamında Resim-Dil İlişkisi ve Gerçeklik Arayışı. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 7.
- Khayati, M. (1988). Esir Alınmış Sözcükler. *Defter Dergisi*, 57.
- Kosuth, J. (2016). Felsefeden Sonra Sanat. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram* (S. Gürses, Çev., s. 898-907). İstanbul: Küre Yayınları.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekanın Üretimi*. (C. Özpınar, Dü., & I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Levine, S. (2016). Açıklama. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram* (S. Gürses, Çev., s. 1090-1091). İstanbul: Küre Yayınları.
- Lewitt, S. (2016). Kavramsal Sanatla İlgili Paragraflar. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram* (S. Gürses, Çev., s. 892-895). İstanbul: Küre Yayınları.
- Orman, T. F. (2015). Jacques Derrida Düşüncesinde "Dil". *Klikya Felsefe Dergisi*, 61-81.

- Oskay, B. A. (2018). 1960 Sonrası Kavramsal Sanatının Günümüz Resim Sanatına Etkileri. *İdil*, 803-809.
- Oskay, H. E. (2017). Sanat Dökümantasyonundan Bürokratik Dökümantasyona: Bir "Döngü". *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 89-101.
- Prado, C. (2006). Searle and Foucault on Truth. *Cambridge University Press*, 83.
- Ran, N. H. (1977). *Tüm Eserleri 1; İlk Şiirler- 835 Satır-Sesini Kaybeden Şehir* (3.Baskı b.). (Ş. Hulusi, & A. Bezirci, Dü) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Ranciere, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*. (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Versus Kitap.
- Reinhart, A. (2016). Sanat olarak Sanat. C. Harrison, & P. Wood içinde, *Sanat ve Kuram* (S. Gürses, Çev., s. 866-869). İstanbul: Küre Yayınları.
- Saltonline. (tarih yok). *DOUGLAS HUEBLER*. Nisan 10, 2020 tarihinde Saltonline: <https://saltonline.org/tr/330/douglas-huebler> adresinden alındı
- Say, Ö. (2013). Yapısalcılıktan Post-Yapısalcılığa Çoğulculuğun İnşası. (İ. Türkmen, Çev.) *Akademik İncelemeler Dergisi*, 331-346.
- Sözlüğü, T. D. (tarih yok). "*Düven*". Temmuz 10, 2020 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- Şumnu, E. A. (2014). *Çağdaş Yazıtlar: Yazı-Form İlişkisi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sanatta Yeterlilik Sanat Çalışması Raporu.
- Taylor, J. C. (tarih yok). *Futurism The Museum of Modern Art, New York*. New York: Doubleday & Company, Inc.,.
- Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi. (1984, Ocak 2). Guillaume Apollinaire. *Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi*, s. 364.
- Uzunoğlu, M. (2019). Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 23.
- Ümer, E. (2016). Adorno, Debord ve Baudrillard'da Kültür ve Sanat. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 184.
- Ümer, E. (2016). Adorno, Debord ve Baudrillard'da Kültür ve Sanat. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 177.
- Ümer, E. (2016). Adorno, Debord ve Baudrillard'da Kültür ve Sanat. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 177.
- Ünay, S. (2015). Görsel Sanatlarda İzleyicinin Rolü. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 170-181.

Yanık, H. (2016). Yapisöküm Üzerine Birkaç Not. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR)*, 1(2), 94.

Yılmaz, B. (2018). Çağdaş Sanatta Nesnesiz Sanat Düşüncesi. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 261.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : EROĞLU, Rıza Ozan
Uyruğu : Türkiye Cumhuriyeti
Doğum tarihi ve yeri : 28.12.1994 Ankara
e-mail : erogluozzan@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Lisans	Gazi Üniversitesi G.S.F. Resim Bölümü	2016

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2019- Halen	Hitit Üniversitesi	Araştırma Görevlisi



