

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**GÖNÜL YAKINLIKLARI SERGİSİ BAĞLAMINDA
MONOGRAFİK BİR OKUMA**

Mehmet DERE

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

Danışmanı: Prof. Şive Neşe BAYDAR

TEMMUZ - 2020

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÖNÜL YAKINLIKLARI SERGİSİ BAĞLAMINDA
MONOGRAFİK BİR OKUMA

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

Mehmet DERE

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

“Bu tez sınavı 01/07/2020 tarihinde online olarak yapılmış olup aşağıda isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI
Prof. Dr. Şive Neşe BAYDAR	Başarılı
Prof. Dr. Özlem OĞUZHAN	Başarılı
Doç. Dr. Seda YAVUZ	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe BOZDURGUT	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Şirin YILMAZ	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☒

Hayır ☐

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Mehmet DERE

01/07/2020

ÖNSÖZ

Gönül Yakınlıkları Sergisi Bağlamında Monografik Bir Deneme” adlı tez çalışması, üretim sürecime dair; yapıtlarım ve yaşamım arasındaki süreci görünür kılan, kapsamlı ilk ve tek metin olma özelliğini taşımaktadır. Bir sanatçı kitabına dönüşmesini umduğum bu tez çalışmasında altını çizmeyi arzuladığım birincil özellik, sanatçının yaşamı ve buna bağlı olarak eserleri hakkında tam bir bilgi sahibi olmadan sanatçının üretiminde tutku ve gerçekliği iyi bir şekilde anlayamayabileceğimiz gerçeğine odaklanmasıdır. Benim araştırma saham, sanatçı olarak kendi yapıtlarımdan yola çıkarak, sanat pratiklerimi, konu ettiğim malzeme, kavram, üslup arayışları bağlamında bütüncül bir okuma girişimi ortaya koymak niyetini taşımaktadır.

Öncelikle tez konusu seçiminde akademik desteğini esirgemeyen, danışmanım Sayın Prof. Dr. Şive Neşe Baydar’a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Sanatta yeterlilik sürecimin başlangıcına vesile olan, görüşme talebimi kırmayıp, beni gönül yakınlıkları metaforu ile tanıştıran sevgili hocam Prof. Dr. Besim F. Dellaloğlu’na, bu tez sürecinde benden desteğini bir an için bile esirgemeyen değerli arkadaşım Öğr. Gör. Şerafettin Dedeoğlu’na, sonsuz teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Mehmet DERE

01/07/2020

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ	ii
ÖZET	vii
ABSTRACT	viii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: MONOGRAFİ KAVRAMI.....	3
1.1. Monografi Kavramı ve Tanımı.....	3
1.2. Monografik Tez Yaklaşımı.....	7
1.3. Monografi'nin Tarihçesi ve Yaklaşım Önerileri	8
1.4. Sanat Tarihinde Monografi Örnekleri	9
1.4.1. Sanat Tarihinde Monografik Sergiler.....	27
1.5. Türkiye’de Sanatçı Monografi Örnekleri	38
2. BÖLÜM: 1990 SONRASI TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANAT VE SANATÇININ ÜRETİM SÜRECİNİ ETKİLEYEN KOŞULLAR.....	58
2.1. Sanatçı Hakkında Otobiyografik Genel Bilgi.....	72
2.2. Sanatçının Çalışmalarının Genel Yapısı ve Üzerine Çözümlemeler.....	73
2.3. Sanatçının Çalışmalarında Anlam ve Form İlişkisi.....	75
2.4. Sanatçının Çalışmalarında Kavram ve İmgeye Yönelik Palimpsest Okuma	79
3. BÖLÜM: GOETHE’NİN SANATSAL YAKLAŞIMI.....	135
3.1. Goethe’nin Gönül Yakınlıkları Romanı	138
3.2. Gönül Yakınlıkları Metaforu	141
3.2.1. Weber’in Gönül Yakınlık Kavramına Bakışı.....	145
3.2.2. Walter Benjamin’in Goethe’nin Gönül Yakınlıkları Üzerine Makalesi	145
3.2.3. Gönül Yakınlıkları Metaforunun Sanat ve Kültüre Dair Referansları	148
3.3. Gönül Yakınlıkları Sergisi Bağlamı ve Kavramsal Çerçevesi	149
3.4. Gönül Yakınlıkları Sergisinde Yer Alan Çalışmaların Biçimsel Analizi.....	155
SONUÇ	182
KAYNAKÇA.....	184
ÖZGEÇMİŞ	193

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Athenaeus, Deipnosophistae, Isaac Casaubon tarafından düzenlenmiş baskısından bir ön görünüm, 1657.....	10
Resim 2: Vasari, Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori, (Türkçe: sanatçıların hayatları) düzenlenmiş baskısından bir görünüm,1568.....	12
Resim 3: Isabella d'Este, Leonardo da Vinci tarafından yapılmış portresi, (1499–1500)	14
Resim 4: The Place Dauphine, Paris Turgot haritası detay, 1739	17
Resim 5: Denis Diderot, 1767 Salonu, Birincil kaynak baskısı ön kapak, 2013	18
Resim 6: Hone ait Sergi Reklamı,17- 18. Yüzyıl Burney Gazetesi Koleksiyonu,.8 Mayıs 1775, ...	20
Resim 7: Nathaniel Hone the Elder, Hokkabaz, tuval üzerine yağlıboya,1775.....	21
Resim 8: John Singleton Copley, Chatham Kontu'nun Ölümü, tuval üzerine yağlıboya resim, 228.5 cm × 307.5 cm,1781	22
Resim 9: Ten Meyvesi sergisi görsel detayı, 2010	26
Resim 10: Grafik Dergisi, Grosvenor Galerisi'nin girişi tasvir eden ahşap baskı, 19 mayıs 1877 (sol) Grosvenor Galerisi'nin iç mekânı gösteren ilüstrasyon ağaç baskı, London News, 5 Mayıs 1877 (sağ)	29
Resim 11: Degas, Eski ve Modern Ressamlar sergisi bir yerleşim görüntüsü, Knoedler Galeri, 6–24 Nisan 1915	30
Resim 12: Mary Cassatt, Eski ve Modern Ressamlar sergisi bir yerleşim görüntüsü 6–24 Nisan 1915.....	31
Resim 13: Heinrich Franz-Dreber, Ulusal Galerie zu Berlin katalog ön sayfası. Mayıs-Haziran, 1876.....	33
Resim 14: Eugène Chéron, Courbet'in 1882 tarihli retrospektif sergisi.....	35
Resim 15: Hans Holbein (the Younger), ahşap üzerine yağlıboya, 146.5 cm × 102 cm, 1526-1528	36
Resim 16: Hans Holbein Madonnası'na ilişkin orijinal reproduksiyonlardan oluşan bir derleme, 1635–1954	37
Resim 17: Celal Esad Arseven,Türk Sanatı Tarihi kitabı ön yüz,Ankara: M.E.B, [1955-59]	40
Resim 18: Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi, Yapıkredi Arşivi,1996	41

Resim 19: Sarkis, Çaylak Sokak sergisi, Maçka Sanat Galerisi, Sarkis arşivi, İstanbul, 1986	44
Resim 20: Emre Zeytinoglu, Devletin Belleği, Elli Numara/Anı Bellek II sergisi,1993	45
Resim 21: Arter, Starter sergisi sokaktan bir görünüm, VKV Arşivi, 2010.....	47
Resim 22: Bas Sanatçı Kitapları, Bas Arşivi,2010	48
Resim 23: Türkiye'de Güncel Sanat Monografi Dizisi, Editör: Rene Block, VKV arşivi, 2007-2010	50
Resim 24: İsmail Saray, Sanatçı kitabı, Salt Arşivi, 2018	51
Resim 25: Modern Zamanlar Sergisi, Salt Galata, Fotoğraf: Mustafa Hazneci, 2013 ..	52
Resim 26: Mihri: Modern Zamanların Göçebe Ressamı Sergisi, Salt Galata, 2019, Salt Arşivi	53
Resim 27: “Sanatçı ve Zamanı” sergisi, İstanbul Modern, 2015	54
Resim 28: 1950-2000 Müze Kitap, Galeri Nev İstanbul Yayınları,1999	55
Resim 29: Hüseyin Bahri Alptekin, “Ben Bir stüdyo Sanatçısı Değilim”, Sanatçı Monografisi, Salt Arşivi, 2011	56
Resim 30: Semiha Berksoy: Catalogue Raisonné, Galerist & Revolver Yayınları, 2017	57
Resim 31: Aradakalmak Sergi Afişi, 2002	61
Resim 32: Çatı Katı Tavan Arası Sergi Afişi, (Sol) Mehmet Dere, Bknz: ‘Çatı’, mekâna özgü müdahale (Sağ), K2 Güncel Sanat Merkezi,2005.....	62
Resim 33: Mehmet Dere, Uçuş Serbest, enstalasyon, İzmir, 2004.....	63
Resim 34: Mehmet Dere, F11, fotoğraf üzerine dijital müdahale (2.5 x2.5 cm), 2002.	64
Resim 35: Mehmet Dere, T.C. Not Defteri, iç sayfa detay, 2004.....	65
Resim 36: Mehmet Dere, T.C. Not Defteri, ön yüz, 2004.....	66
Resim 37: Mehmet Dere, Siyah Gerçekler, Beyaz Yalanlar Sergisi, 49A, 2012	68
Resim 38: Nur Muşkara, “Ben senin yerinde olsaydım Mehtap” sergisi, 49A, 2010 ...	69
Resim 39: Berkay Tuncay, “Olmayı Bekleyen Kazalarız” sergisi, 49A, 2013	70
Resim 40: Fırat Erdim, Yeryüzü+Gökyüzü Sergisi, 49A, 2013	71
Resim 41: Mehmet Dere, “Yıldız Tozu” enstalasyonu detay, Rampa Galeri, 2011.....	75
Resim 42: Mehmet Dere, Tek Cümlelik Hakikatler Serisi No.1, Fotoğraf, 2011	76
Resim 43: Mehmet Dere, Kâğıt Kesigi serisi, No.17, karakalem desen, 2009.....	77

Resim 44: Mehmet Dere, “Yıldız Tozu” enstalasyonu ve detay görüntüsü, Rampa Galeri, 2011	82
Resim 45: Hüseyin Bahri Alptekin Self-Heterotopia (2007), enstalasyon, Play Van Abbe (Van Abbemuseum, Eindhoven), 2009.....	84
Resim 46: Mehmet Dere, Ressentiment, Mdf üzerine kırmızı lake boya, Rampa Galeri, 2011	86
Resim 47: Mehmet Dere, 100 Ünlü Türk, enstalasyon, Rampa Galeri, 2011	90
Resim 48: “100 Ünlü Türk” serisine ait 4 adet desen (15 x 21 cm) 2009, Bibliyografya niteliğinde buluntu defter, 1940.....	91
Resim 49: Mehmet Dere, ‘100 ünlü Türk’, enstalasyon detayı, Rampa Galeri, 2011 ...	92
Resim 50: Mehmet Dere, ‘100 ünlü Türk’, enstalasyon, Rampa Galeri, 2011.....	95
Resim 51: Mehmet Dere, ‘100 Ünlü Türk’ enstalasyonu, iki adet sunum masasından birisinden detay (her masa 85 x 350 x 100 cm) çeşitli objeler, fotoğraf, gazete, kartpostal, duvar kağıdı, eskiz, pul vb.) Rampa Galeri, 2011.....	96
Resim 52: Mehmet Dere, ‘Ağlayan Çocuklar’, enstalasyon (17 adet karakalem desen, buluntu nesne, duvar kâğıdı, sunum kaidesi), 49A, 2009.....	97
Resim 53: Mehmet Dere, Sofra, ahşap yer sofrası üzerine cnc ile müdahale, İstanbul, 2012	101
Resim 54: Mehmet Dere, Sofra, detay görüntüsü, 2012.....	102
Resim 55: Mehmet Dere, “İlk Kan”, enstalasyon, Mustafa Nevzat İlaç Sanayi A.Ş Norfen ilacı kartpostalı, ön ve arka yüz, 2012.....	102
Resim 56: Mehmet Dere, “İlk Kan”, enstalasyon, Masa Projesi, İstanbul, 2012	104
Resim 57: Mehmet Dere, “Amip Sözcükler”, sosyal yardım kömür çuvaları üzerine elle müdahale, (Ar,10 x10 cm), (Para, 20 x 10 cm) , 2015	105
Resim 58: Mehmet Dere, “Ama şimdi” sergisi, Amip sözcükler enstalasyonu detay, 49A, 2015	105
Resim 59: Mehmet Dere, “Ama şimdi sergisi”, İsimsiz, enstalasyon, desen detayı, 2015	107
Resim 60: Mehmet Dere, ‘Ama şimdi’ sergisi, dijital kurgu 54 adet Konan çizimi, 1996	107
Resim 61: Mehmet Dere, ‘Ama şimdi’ sergisi detay, kağıt üzerine füzen çalışması, 2015	108
Resim 62: Mehmet Dere, “Ama şimdi” sergisi, İO sanat insiyatifi, 2015.....	109

Resim 63: Mehmet Dere, “Self Servis”, duvar yüzeyine kalıp, sprey boya ile müdahale, 1.5 x 63 metre, Port İzmir, 2010	112
Resim 64: Mehmet Dere, “Cankuş”, (Modiye edilmiş ayakkabı sandukası, hoparlör, (40 x 80 x 25 cm), Rampa Galeri, 2011	114
Resim 65: Mehmet Dere, Yurttan Sesler, (Melankoli), enstalasyon, 39 adet çerçeveli (27 x 20 cm) kâğıt üzerine karakalem desen, Rampa Galeri, 2011	116
Resim 66: Mehmet Dere, Yurttan Sesler, (Melankoli) enstalasyon sergi detayı, Rampa Galeri, 2011	117
Resim 67: Mehmet Dere, Yurttan Sesler, (melankoli), enstalasyon desen görseli, 2011	118
Resim 68: Mehmet Dere, Mim, enstalasyon (40 adet özel üretilmiş demir leblebi, külah sunum kaidesi, A4 fotokopi), Sanatorium Galeri, 2018	118
Resim 69: Mehmet Dere, Mim, enstalasyon, Sanatorium Galeri, 2018	120
Resim 70: Mehmet Dere, Kağıt kesigi, (dijital kurgu, 4 adet desen detayı), 2009.....	122
Resim 71: Mehmet Dere, Kağıt kesigi, enstalasyon, Pilevneli Project, 2013	124
Resim 72: Mehmet Dere, Kâğıt kesigi, enstalasyon, (65 adet kâğıt üzerine karakalem çerçeveli desen, Zorlu PSM, 2013	124
Resim 73: Mehmet Dere, İsimsiz 1, Heykel (Modellenmiş polyester obje), 75 x 75 cm, 2015	125
Resim 74: Mehmet Dere, İsimsiz 2, Heykel, (Modelenmiş firdöndü obje), 100x 45x 45 cm, 2015	126
Resim 75: Mehmet Dere, Trak!, enstalasyon, 17 x 5 cm yeşil sabundan heykel ve md f kaide, 2019.....	127
Resim 76: Mehmet Dere, Cennet ve Cehennem, Kaçak sigara paketlerinden kolaj, 70 x 50 cm, 2010	130
Resim 77: Mehmet Dere, Görünmez Hikâyeler Serisi No:3, 70x50 cm, kâğıt üzerine kömür füzen, 2012	131
Resim 78: Mehmet Dere, Görünmez Hikâyeler Serisi No:5, 30 x21 cm, kâğıt üzerine kömür füzen, 2012	132
Resim 79: Mehmet Dere, Görünmez Hikâyeler Serisi No:2-4, 70 x 100 cm, kâğıt üzerine kömür füzen, 2012	133
Resim 80: Mehmet Dere, Loser, Heykel, 1.82 x80 cm, el yapımı kâğıt, siyah boya, kumaş karton, 2013.....	134

Resim 81: Johann Wolfgang von Goethe, Wilhelm Meister'ın çıraklığı, Birinci-Dördüncü Cilt; İlk baskılar (Hagen N (No. 14) 3-6) Berlin.© Foto H.-P.Haack	136
Resim 82: Rene Magritte, Seçmeli Yakınlıklar, tuval üzerine yağlıboya, Özel koleksiyon, 1933	148
Resim 83: Mehmet Dere, Bölünmez Serisi No:34-35-36, kâğıt üzerine akrilik boya, 2016	152
Resim 84: Mehmet Dere, Bölünmez Serisi No:62, (35 x 30 cm) kâğıt üzerine akrilik boya, 2016	153
Resim 85: Mehmet Dere, Bölünmez Serisi No.3-7, (30 x 21 cm, 30 x 30 cm) kâğıt üzerine karışık teknik, 2016	154
Resim 86: Mehmet Dere, Bölünmez Serisi, No:120, 121, (70 x 50 cm), kâğıt üzerine akrilik boya, 2016	155
Resim 87: Mehmet Dere, Gönül Yakınlıkları Serisi, dijital enstalasyon kurgusu, 9 parça 70 x 50 cm) kâğıt üzerine akrilik boya, 2019	157
Resim 88: Mehmet Dere, Gönül Yakınlıkları Serisi, No.3 detay, kâğıt üzerine akrilik boya, 2019	158
Resim 89: Mehmet Dere, Gönül Yakınlıkları Serisi No.5 70 x50 cm, kâğıt üzerine akrilik boya, 2019	159
Resim 90: Mehmet Dere, Kıvılcımlar, dijital enstalasyon kurgusu, 8 parça 40 x 32 cm) kâğıt üzerine akrilik boya, 2019	161
Resim 91: Mehmet Dere, Kıvılcımlar Serisi No:3, 50 x35 cm, kâğıt üzerine akrilik boya, 2018	163
Resim 92: Barnet Newman, Onement I, (80x 47 cm), tuval üzerine yağlıboya, 1948	164
Resim 93: Sanatçının babannesine ait seccade, el ile üretim, kırkyama, 1982	166
Resim 94: Mehmet Dere, İsimsiz, dijital seccade tasarımı 1,180 x 90 cm, 2020	167
Resim 95: Mehmet Dere, İsimsiz, dijital seccade tasarımı 2, 180 x 90 cm, 2020	169
Resim 97: Mehmet Dere, İsimsiz, dijital seccade tasarımı 4, 180 x 90 cm, 2020	172
Resim 98: Mehmet Dere, İsimsiz, dijital seccade tasarımı 5, 180 x 90 cm, 2020	173
Resim 99: Mehmet Dere, İsimsiz, dijital seccade tasarımı 6, 180 x 90 cm, 2020	175
Resim 100: Mehmet Dere, İsimsiz, dijital seccade tasarımı 7, 180 x 90 cm, 2020	177
Resim 101: Mehmet Dere, Kab, plastik tabldot üzerine dijital müdahale, 2020	180

ÖZET	
Başlık: Gönül Yakınlıkları Sergisi Bağlamında Monografik Bir Okuma	
Yazar: Mehmet DERE	
Danışman: Prof. Dr. Şive Neşe BAYDAR	
Kabul Tarihi: 01/07/2020	Sayfa Sayısı: viii (ön kısım) + 192 (ana kısım)
Bu tez çalışması, Mehmet Dere'nin sanatsal üretim pratiği olan form kavrayışını, monografik bir okuma olarak, "Gönül yakınlıkları" adlı sergi projesi üzerinden yola çıkarak okumayı amaçlamaktadır. Sanatta Yeterlilik tezi kapsamında, Dere'nin üretimlerinin barındırdığı 'güncel sanat' olarak adlandırılan bir çok pratikte olduğu gibi, sanatçının eserlerinin kavramsal doğası olan "form"un malzemesini oluşturan düşünce ve duygu bileşimini görünür kılmayı hedeflemektedir. Çalışmanın amacı: Bu çalışma, günümüz Türkiye'sinde nitelikli sanat eleştirisinin azlığı, entelektüel kamuoyunun oluşamaması ya da yetersizliği gibi birçok dış faktörün çelişkili doğasından beslenmektedir. Bunun yanı sıra, Türkiye'de çok rastlanmayan bir metodolojiyle ortaya çıkan bu sanatsal aydınlanma çabası, sanatçının üretimlerinde kendini var eden çok katmanlı yapıların anlaşılması hedefine yönelik olarak, (bir ön ikonografik okumanın yetersizliği olarak ifade edilebilen) monografik bir okumanın zorunluluğunu haklılaştırmaktadır. Dere'nin tezi, diğer çalışmalarında da kavram ve imge diyalektiğinde sorunsallaştırdığı problemleri monografik bir okumaya açmayı, dahası görünür kılmayı deneme çabasıdır. Bir monografik okuma olarak çalışmanın kendisini problematik olarak sunması, kendi zorunluluğunu haklılaştırmaktadır. Çalışmanın Kapsamı: Bu çalışma, bir sanatçının üretiminin zihinsel arkeolojisi ve buna bağlı olarak bir monografik kitap ve sergisi projesinin oluşumu dahilinde ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda çalışma, sanatçının sanatsal çalışmalarının sanat üretimine etkisini, üretimsel analizlerini ve son dönemde ortaya koyduğu işlerin kavramsal yapılarını kapsayan bir formda sunmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın Yöntemi: Araştırmada öncelikle, sanatçının dünyasını belirleyen koşullar üzerinden veri toplama çalışmaları yapılmış, sonrasında, elde edilen verilerin değerlendirilmesine, öne çıkan soru ve sorunların belirlenmesine odaklanılarak sanatçının işleri hakkında monografik bir bütünlük ortaya koymaya çalışılmıştır. Ülkemizde Sanat Tarihi disiplini var olan bilgi ve belgelerin paylaşımına açılması konusundaki yetersizlikler bilinmektedir. Yayın tarama ve veri sonuçlarının elde edilme süresindeki sıkıntılar nedeniyle, araştırma kapsamında sanatçının üretimleri politik, toplumsal, tarihsel bağlamı içerisinde ele alınmış, yazılı kaynakların kronolojik bir sıra ile ele alınmasına dikkat edilmiştir. Sanatçının üretim pratiği, felsefi, sosyolojik ve sanat tarihsel kaynakların kullanımı ışığında derinlikli bir analizle zenginleştirilmiştir.	
Anahtar Kelimeler: Gönül Yakınlıkları, Mehmet Dere, Monografi, Çağdaş Sanat, Goethe	

ABSTRACT	
Title of Thesis: A Monographic Study on the Context of “Elective Affinities” Exhibition	
Author of Thesis: Mehmet DERE	
Supervisor: Prof. Dr. Şive Neşe BAYDAR	
Accepted Date: 01/07/2020	Number of Pages: viii (pre text) + 192 (main body)
This dissertation study aims to read the conception of form, which is the artistic practice of Mehmet Dere, as a monographic reading through the exhibition project entitled "Elective Affinities". Within the scope of Proficiency in Art dissertation, just like in several practices designated as “contemporary art” in which Dere hosts his creations, it is aimed to make visible the combination of thought and emotion that constitutes the core material of “form” as the conceptual nature of the artist’s works. The Aim of the Study: This study is nourished from the contradictory nature of several external factors such as the absence of well-qualified art criticism and failure or insufficiency of an intellectual public opinion in today’s Turkey. Additionally, this artistic effort of illumination manifested with a methodology uncommon in Turkey makes it justifiable the necessity of a monographic study (which also can be expressed as an insufficiency of a pre-iconographic study) when one aims to understand the multi layered structures found in the artists’ productions. Dere's dissertation is an attempt to open and display further the questions problematized in the dialectic of concept and image existing in his studies for a monographic study. Presenting the study itself problematically as a monographic study justifies its own imperative. Scope of the Study: This study has emerged within the mental archeology of an artist’s practice and correspondingly the formation of a monographic book and exhibition project. In this context, the study aims to present the effects of the artist’s work on the art practice in a form enclosing the creative analysis and the contextual structures of his imminent bodies of work. Method of the Study: For the study, first data is collected through the circumstances defining the artist’s world. Then the focus is moved on evaluating the collected data, determining the question and problems stood out resulting in an effort to put to gather a monographic unity regarding the works of the artist. It is widely known that there is a big lack of sharing the information and documents within the discipline of art history in our country. Due to the difficulties during the literature searches and data analysis, the works of the artist are handled in a political, social and historical context. The printed resources are processed in a chronological order. The artistic practice of the artist is enriched together with a thorough analysis in light of the usage of philosophical, sociological and art historical references.	
Keywords: Elective Affinities, Mehmet Dere, Monography, Contemporary Art, Goethe	

GİRİŞ

Araştırmanın Konusu

“Gönül Yakınlıkları Sergisi Bağlamında Monografik Bir Okuma” adlı Sanatta Yeterlilik tezi, Mehmet Dere’nin son dönemde ürettiği soyut resim ve heykel yerleştirmelerini içeren bir solo sergi projesinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bir monografi olarak sergi, Dere’nin üretimlerinin kavramsal doğasını, ‘form’un malzemesini oluşturan düşünce ve duygu bileşimini görünür kılmayı hedeflemektedir. Projenin bir başka hedefi, sanatçının 2004 yılından günümüze kadar gerçekleştirdiği güncel üretimlerinin envanterleştirilmesi ve sanat pratiğinin dinamiklerine odaklanan bir sanatçı kitabının (sanatçı monografisi) ortaya çıkarılmasıdır. Bu monografik okuma, sanatsal üretimlerin doğasının tüm katmanlarını, bir sanatçı üzerinden, zihinsel, felsefi ve arkeolojik bir okuma çabasıyla ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu tez kapsamında sanatçının amacı, sanatçının diğer çalışmalarında da var olan, ‘Gönül Yakınlıkları sergisi’nde en kapsamlı boyutta işlenen, kavram ve imge diyalektiğinde sorunsallaştırdığı problemleri monografik bir okumaya açma, görünür kılma çabasıdır. Bu bağlamda tezin görünür kıldığı sergi projesi, Türkiye’de entelektüel kamuoyunun oluşmaması veya yetersizliğinden kaynaklanan (nitelikli sanat eleştirisinin azlığından) bir boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. Tez kapsamında gösterilen monografik yaklaşım, ‘sanatçıların ne ürettiği ve nasıl ürettiği’ sorusunun cevabına ulaşmak ve sunmak amacını taşımaktadır. Araştırmanın ikincil amacı ise, monografik okuma ile sanatçının çalışmalarının görünmeyen envanterini görünür kılmaktır. Bu anlamda tez, birincil bir kaynak ve bir sergi projesi olarak, sistematik bir düzlemde ürettiği teorik ve otobiyografik yazılarına odaklanmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Proje kapsamında yer alan çalışmalar, Türkiye’nin toplumsal gerçekliğini çoğulcu bir yaklaşımla ele alan, çok uçlu bir sorgulama sürecinin ürünüdür. Dere’nin yapıtları, Türkiye’nin sosyo-politik tarihi üzerinden bir çok alanda kendini göstermektedir. Sanatçı çalışmalarında, kültürel demokratikleşme anlamında kimlik, aidiyet, çok

sesliliğin oluşması, korunması ve geliştirilmesi gibi bir çok önemli konuyu merkeze alan politik temsili alanda kendisini ortaya koyar. Dere'nin erken dönem çalışmaları Türkiye'nin kültür tarihi üzerinden hareketle bellek, birey ve toplumsal kimlik araştırmaları üzerine yoğunlaşırken, son dönem çalışmaları iç gerçeklikten beslenen şiirsel, lirik, soyut bir çizgi göstermektedir. Bu anlamda 'Gönül Yakınlıkları' metaforu, sanatçının birleştirmeye çalıştığı uzlaşmaz zıtlıklara gönderme yapmakla beraber, üretim pratiğindeki sorunsallara işaret etmektedir.

Araştırmanın Yöntemi

Tezin yöntemi üç aşamalı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu aşamalar, 1.Ön İkonografik tasvir (tanımlama), 2. İkonografik sentez (çözümleme), 3. İkonolojik yorum (yorumlama) bağlamında, ikonografik metodolojinin öğelerini kullanarak, sanatçının form anlayışını biçim ve içerik olarak analiz etmeye odaklanır. Ön ikonografik tasvirde, konu, birincil anlamda doğal olarak yorumlanır. Ön İkonografik tasvir, eseri birincil olarak, görme eyleminde gerçekleşen ilk adımlarda yorumlamaya açmaktadır. Buna göre, ilk görme anındaki duygular ve olaylar arasında bağlantı kurarak bir okuma gerçekleşmektedir. Yöntemimizin ikinci aşamasını oluşturan ikonografik sentezde ise, yazınsal kaynaktan beslenen ikincil, uzlaşımsal ve dar anlamda yorumlama söz konusudur. Üçüncü ve son aşama, bir sanat eserini içsel veya içerik olarak derin anlamlarda açığa çıkarmak için, eserin, kültürel ve psikolojik (insan zihni) eğilimlerin devreye girerek yorumlanmasıdır. Bu son aşama, özsel olarak biçim/içerik ilişkisinin kurulduğu zihinsel yakınlıkları ele alır. Bu anlamda, tez kapsamında, sanatçının monografik yaklaşım denemesi çalışmalarındaki ikonolojik yorumlamanın muhtevasını oluşturan semboller üzerinden derin bir tartışma sunmak amaçlanmaktadır.

1. BÖLÜM: MONOGRAFİ KAVRAMI

1.1. Monografi Kavramı ve Tanımı

Monografi, özellikle tek bir yazar tarafından, tek bir konuda veya bir konunun bir yönü üzerine yazma konusunda uzmanlık gerektiren bir çalışmadır. "Monografya" terimi Yunanca'dan türetilmiş, "tek bir konuda yazı yazmak" anlamına gelmektedir. Bir alandaki bilgi durumunu araştıran bir ders kitabından farklı olarak, bir monografinin asıl amacı birincil araştırma ve orijinal bilgi seviyesi farkındalığı yaratmayı amaçlar.

Campbell ve arkadaşları (2012), monografi kavramının kullanım farklılığını şöyle ifade etmektedir: "Her yayıncı terimi biraz farklı bir şekilde kullanır, ancak genel olarak" monografi "referans türü olmayan, birincil materyali olan bir kitap için tümünü yakalayan bir terim haline gelmiştir ..." (Campbell at al., 2012: 114-117).

Monografi, referans eserlerin aksine, genellikle tek bir yazar tarafından ve genellikle bilimsel bir konuda, tek bir konu veya konunun bir yönü üzerine uzman bir yazı çalışmasıdır. Kütüphane kataloglanmasında monografinin daha geniş bir anlamı vardır; bir ciltli (kitap) veya sonlu sayıda ciltte tamamlanmış bir yayın dışı yayın olarak ifadesini bulur. Bu bakımdan monografi, dergi veya gazete gibi seri yayınlardan farklıdır, sadece roman gibi kitaplar monografi özelliği kazanabilirler. Bir monografi çalışması içerik olarak incelediği konuların derinlemesine kapsamı, analizi, içgörülerini veya eleştirileri daha önce referans edilmiş kitaplarda bulunanlardan daha odaklanmış konuları içerir. Örneğin bir gazete makalesinde veya deneme alıntılarında (dipnotlar, metin içi referanslar) ve bibliyografyalarda ya da daha fazla okuma ya da diğer akademik kaynaklar için "alıntılanan çalışma" listelerinde bulunanlardan daha geniş kapsamlıdır. Bu anlamda monografiler görsel veya maddi kültürün her alanında tarih, sosyoloji, popüler kültür, sanat, tasarım, vb. tüm akademik konular hakkında bir bilimsel araştırma alanı olarak iş görürler. Monografi çalışmalarının yararlarını şöyle sıralamak mümkündür:

- 1- "Kamuoyunu bağımsız olarak bilgilendirmek veya eğitmek.
- 2- Konunun meraklılarına tarihsel zaman periyotları, hareketler veya perspektif, yorum ve analiz imkânı sunmak.

- 3- Yanlış bilgi veya söylemlerin yayılmasını önlemek için titizlikle denetlenmiş bilgi kontrolü sağlamak.
- 4- Araştırmacıların, tarihsel zaman dönemlerini veya hareketleri ve bu dönemlerde yer alan insanları şekillendiren temel temaları, kavramları veya fikirleri anlamalarına yardımcı olmak.
- 5- Referans kaynağında profilli kişilerin yetkili bir kaynak bibliyografisini oluşturmak veya tarihi dönemleri, hareketleri veya insanları araştırma konusunda uzmanlaşmış merkezi yazarların, teorisyenlerin veya eleştirmenlerin adlarını bulmak.
- 6- Öğrencilerin ve araştırmacıların daha önce tanınmış bir araştırmaya dayanan bir konu hakkında hipotez kanıtlamalarına yardımcı olmak.
- 7- Tarihsel zaman dilimlerinin veya hareketlerinin yetkili, kanonik bakış açısını sunmak.” <https://ocad.libguides.com/PrintBooks/Monographs>

Bu araştırma biçimi, yapı itibarıyla bir monografiyi bir makaleden ayıran uzunca sunuştan oluşur. Bu yüzden, bir monografinin yayınlanması birçok akademik disiplinde kariyer gelişimi için hayati önem taşır. Diğer araştırmacılar için hazırlanan ve öncelikle kütüphaneler tarafından satın alınan monografiler, genellikle kısa bir baskı halinde bireysel ciltler olarak yayınlanır. Kütüphaneciler, bir monografiyi, bir veya sonlu sayıda ciltte tamamlanmış, devamı olmayan bir yayın olarak kabul ederler, bu anlamda herhangi bir yazı parçası monografi olarak tanımlanabilmektedir. Böylece dergi veya gazete gibi seri yayınlardan farklıdır. Kitap yayıncıları, birden fazla sanatçının sanat araştırmalarının aksine, tek bir sanatçının eserlerinin çoğaltılmasından oluşan kitapları belirtmek için "sanatçı monografisi" terimini kullanmaktadırlar. Bir monografi tam olarak başlığın ima ettiği şeydir: tek bir sanatçının, genellikle ayrıntılı bir açıklamalı eser listesiyle (katalog raisonne) eşlik ettiği bir kitaba gönderme yapar. Bir katalog raisonn , bir sanatçının belirli bir ortamda veya tüm medyada bilinen tüm eserlerinin kapsamlı ve açıklamalı bir listesidir. Aşağıdaki  zelliklerin bir kısmını veya tümünü sağlayabilirler:

Başlık ve başlık varyasyonları, boyutu, işin tarihi, yayınlandığı andaki konumu (mülkiyet tarihi), sergi tarihi, işin durumu, eseri tartışan kaynakça, sanatçının edebi makaleleri, eleştirel değerlendirmeler ve açıklamaları, çalışmanın tam açıklaması, sanatçının imzaları, yazıları ve monogramları, her çalışmanın çoğaltılmış edisyonları, atfedilen, kaybolan, yok edilen ve sahte eserlerin listesi, katalog numarası vs.

Bu kitaplar bir kişinin ihtiyaç duyduğu bütün bilgilere ve çok fazlasına sahip olma eğilimindedir. Başka bir deyişle, kişinin ilgi alanıyla ilgili bilgilerle doludur, ancak anlaşılabilir bir şekilde, sizi ilgilendiren şeyin ne olduğu hakkında en ufak bir ipucuna sahip değildir. “Araştırmacı, kendi tezleriyle ilgili bilgileri ve argümanları seçerek, bu kitaplara bilerek yaklaşmalıdır. Bu şekilde ele alındığında, monografiler vazgeçilmezdir”. <https://www.quora.com/What-is-a-monograph> (04.02.2020)

Monografi, sanat tarihinde sanatçının tüm eserlerini veya toplam üretimini belirlemeye yönelik spesifik bir saha olarak ortaya çıkar. Sanat alanında uzman sayılabilecek kişilerin bir dönemi veya bir ulusun sanatı yada bir sanatçı üzerinden karakteristik olarak üretimlerini paranteze almak için kullanılmıştır. Araştırmacı bir monografiyi oluşturma aşamasında araştırdığı alanda üslup ve belgelere dayanarak bilgi edinir. Bu süreç içinde gerçekleşen veriler ışığında ortaya çıkan kitap çeşitli bölümlerden müstehtir. Bu kitabın içeriği, sanatçının biyografisi, sanatçının tüm eserlerini içeren bir katalogu, kapsamlı bibliyografik başvuru kaynakları ile sanatçıya dair orijinal belgeler içeren eleştirel bir incelemeden oluşur. Kitabın kapsamı, sanatçının üretimi ve tarihteki konumu arasında ilişkileri görünür kılabilmek amacıyla hassasiyetle düzenleme esasına dayanır. “Başka bir deyişle monografi, sanatçı hakkında bilmediğimiz kapsayıcı bir koleksiyonu içerir. Zaten kitap, bildiğimiz ve sevdiğimiz sanatçılar hakkında daha fazla bilgi edinmek istediğimiz konuları, ilhamları ve tarihsel bilgilerden ve hatırlamamız gereken dipnotlardan oluşur.” <https://www.upress.umn.edu/about-us/history-and-fact-sheet-folder/what-was-a-university-press-1/iii.-the-monograph> (05.01.2019)

Bir monografi, konu aldığı kişiyle ilgili bir çeşit kazı alanı olarak, okuyana, sanatçının bilinen, bilinmeyen alışkanlıkları, eğilimleri ve etkilenimleri hakkında derin bir görüş kazandırır. Monografik yaklaşım bu anlamda sanatçıya özgü belirleyici özellikler ve olguları merkeze alarak genişler. Monografi yazarı, sanatçının karakteristik özelliklerini saptamak ve sanatçının eğitiminin dolaysız etkisini nasıl yansıttığını göstermek, sanatçının bağlı olduğu üslupsal çevrenin ve içinde yaşadığı “çağın” sanatı üzerindeki etkisini açıklamaya çalışmaktadır. Bu anlamda yazar, sanatçının tematik bağlamını, üslubundaki değişiklikleri, başlangıç dönemi, ara ve geç dönem üsluplarını içeren bir mantıksal ve kavramsal gerekçelendirmeyle tespit etmek zorundadır.

Sanatçının yaşadığı çağdaki konumuna dair bir değerlendirme, sanatçının bir öncü mü yoksa bir takipçi mi olduğunu ortaya koyarak, sanatçının sanatsal değeri ve önemi hakkında doğru bilgiye ulaşmayı amaçlar. Monografik içerik, sanatçının yapıtlarının katalog kaydı ve eserlerinin kavramsal çözümlemelerini detaylandıran okuma merkezinde, eserin yapım aşamalarına ilişkin koşulları açıklamak ve anlamak yapıtı anlamlandırma ve sanatçıyı anlama bakımından büyük önem taşır. Belge ve arşiv niteliğinde yapıt okumaları, sanat yapıtının sınıflandırılmasında ve sanatçının üretim pratiğini anlamada yol gösterici bir nitelik taşır (Guercio, 2006).

Bir monografi, arşivsel bir kayıt olarak, bir zaman aralığında var olan sanatçının eserlerini paranteze alarak, görünmez ilişkilerin nasıl olduğuna ve bilinmeyen alanları okumamıza, anlamamıza yardımcı olur. Bu ilişkiler ekseninde, anlam bir mekanizmaya benzetilebilir. Sanat yapıtının ideolojisi, içinde var olduğu tarihsel koşulları yansıtır yansıtmadığı, sanatçının toplumsal ilişki biçiminin nasıllığı gibi bir sorular silsilesini bu koşutluklar veya anektodlar sayesinde anlamamız mümkün hale gelir. Monografik çalışmalar, kültürün tekdüzeliğe, sıradanlığa dönüşme riskine karşı direnen yapılar olarak konumlanırlar. W. Eugene Kleinbauer bir sanat uzmanının sanat yapıtının orijinalini incelerken kullandığı tekniği ve yöntemi şu şekilde ifade eder.

“Bir sanat yapıtının ne olduğunu kavramak, yapıtın fiziksel ve biçimsel niteliklerini yakından ve defalarca incelemeyi gerektirir. Bir yapıtın sadece boyutu, koşulu, ortamı aracı tekniği ve niteliği değil, aynı zamanda biçimsel özellikleri de sanat uzmanının; yapıtın sahiciliğine, özgünlüğüne ve yaratıcısının kim olduğuna dair yargısının şekillenmesinde belirleyici kanıtlardır.” (Minor, 2013: 177)

Bir sanatçının eserini dolaysız bilgi, sezgi, ilgi gibi bilimsel olmayan veriler ışığında okumak mümkün olsa bile, bu yolla yapılan okuma, esere temas anlamında doğrudan bir ilişki ortaya koyamayabilir. Sanat nesnesi kültür açısından semptomatik okumaya açıktır veya açık hale getirendir, denilebilir. “Bu anlamda sanatçı monografileri, sanatçıyı okuma denemesi olarak konumlanır ve bir dedektifin gizli görevini yapması gibi, yapıttaki anlamın gizini çözmek, görünmeyen yüzeyde var olan ilkeleri tartışmaya açarak görünür kılmayı hedefler” (Guercio, 2006).

1.2. Monografik Tez Yaklaşımı

Umberto Eco, Tez Nasıl Yazılır adlı eserinde, monografik tez anlayışını panoramik tez anlayışı ile kıyaslayarak detaylı olarak incelemiştir. Ona göre, “monografik” deyimini güncel olarak kullandığımızdan daha geniş bir kapsama gönderme yapmaktadır. Eco’nun deyimiyile “Monografik” deyiminin burada kullandığımızdan daha geniş bir kapsamı olduğu açıktır. Monografi; tek bir konunun ele alınması anlamına gelir ve bu haliyle bir

“... tarihine”, bir el kitabına, bir ansiklopediye benzemez. Bu nedenle Orta Çağ Yazarlarında “Tersine Dünya” türünden bir konu da monografiktir. Böyle bir tezde sadece belli bir konu bakımından (ve kısya ya da masal olarak örnek verilen havada yüzen balıklar, suda uçan kuşlar vs. gibi bir konuda) onca yazar incelenir. Böyle bir işi iyi yapabilmek için mükemmel bir monografi yazmak gerekir. Ama onu da iyi yapabilmek için konuyla ilgilenmiş tüm yazarları, özellikle de “daha az önemli” olanları, kimsenin hatırlamadıklarını göz önünde bulundurmak gerekir. Böyle bir tez monografikpanoramik olarak sınıflandırılabilir ve son derece zordur. Sonsuz sayıda okuma gerektirir. Eğer bu tez yapılmak istenirse konuyu daha daraltmak yararlı olacaktır: Karolenj Şairlerinde “Tersine Dünya” Teması gibi. Alan sınırlanınca neyin dikkate alınacağı, neyin alınmayacağı da bilinmiş olur.” (Eco, 2017:12)

Eco (2017), panoramik ile monografik olanın ayrımları üzerinde ince bir ayrım gerçekleştirmiştir. Buna göre, bir tezin panoramik kapsayıcı büyüklüğü heyecan verici olabilir, ancak Eco’nun deyişiyile, bir öğrencinin aynı yazarla bir, iki, belki daha fazla yıl boyunca ilgilenmesi sıkıcı bir ilişkiye dönecektir. Monografik bir tez panoramik ufku gözden kaybetmemek anlamında bir dikkat gerektirir. Monografik tezin gerektirdiği dikkat, bu anlamda kavramsal içeriğin toparlanmasıyla değil, bir deneyimin eleştirel olarak geliştirilmesi, sorunların belirlenmesi ve belli bir yöntemle ele alınması ve belirli iletişim yöntemleri ile bunların sergilenmesi yeteneğini edinmek ve sunmak ile ilgilenir.

Eco’ya (2017) göre, “Fenoglio’nun anlatımı üzerine bir tez yazmak demek; İtalyan realizminin arka planını dikkate almak, Pavese ve Vittorini’yi de okumak ve Fenoglio’nun okuduğu ve tercüme ettiği İtalyan yazarları da şöyle bir gözden geçirmek demektir”. (Eco, 2017:12)

1.3. Monografi'nin Tarihçesi ve Yaklaşım Önerileri

Monografik yaklaşım, batı sanat tarihinde en eski modellerden biri olarak, kendine özgü hayal gücüyle, sanatçının yaşamının ve eserlerinin anlatısına odaklanır. Bu anlamda bir monografi, zor olmakla birlikte yazılması asil bir uğraş olarak kendini var eder: Gabriele Guercio, bir monografinin “sanatsal yaratıma göre insan olmanın ne olduğunu sorusunun yorumu” olduğunu belirtmektedir. Monografi, bazı sanat tarihçileri tarafından eski bir tür gibi görünse de, günümüzde bu türün pek çok bakımdan güncel bir yaklaşım barındırdığını görmekteyiz. Monografinin araştırmasındaki birincil özellik, sanatçının yaşamı ve buna bağlı olarak eserleri hakkında tam bir bilgi sahibi olmadan sanatçının üretiminde tutku ve gerçekliği iyi bir şekilde anlayamayabileceğimiz gerçeğine odaklanmasıdır. Sanatçı monografileri, sanatçıların üretim pratikleri ve yaşamları arasındaki ilişki üzerinde retorik geliştiren, sanat tarihçilerinin ve eleştirmenlerinin çalışmalarına dayanmaktadır. Monografinin, bir sanatçının hayatı ve onun çalışmaları ile eş anlamlı hale gelmesi yirminci yüzyılın büyük bir kısmında meydana gelmiş ve monografik çalışma tez için uygun bir model olarak kabul edilmiştir. Monografi, sanat tarihsel yaklaşımlar ve diğer disiplinlerden uyarlanmış eleştirel metodolojilerin ortaya çıkmasına büyük önem vermiş, müze temelli sanatsal bilgiyle yakın bir şekilde ilişkilendirilmiştir. Günümüzde, monografinin sanat tarihi disiplini içindeki veri tabanlı araştırma ve görsel kültür çalışmaları arasındaki bölünmeyi örneklediğini söyleyebiliriz. Yirmi birinci yüzyılın başlarında, monografi incelemek bir anlamda sanat disiplinimizin tarihini incelemek anlamına gelmektedir. Giorgio Vasari (D. 1511 - Ö. 1574) yazıları Batı Avrupa sanat tarihinin kanonunu ve disiplini şekillendirmesine önemli bir etkisi olan bir İtalyan sanat tarihçisi olarak karşımıza çıkar. Floransa'nın Duke Cosimo I de 'Medici'sine adanmış En Mükemmel Ressamlar, Heykeltıraşlar ve Mimarlar (Yaşamlar) adlı eserinin (1. baskı, 1550; 2. baskı, 1568) yazarı olarak bilinir.

https://tr.qwe.wiki/wiki/Lives_of_the_Most_Excellent_Painters,_Sculptors,_and_Architects (03.12.2019)

Vasari'nin En Mükemmel Ressamlar, Heykeltıraşlar ve Mimarlar (Yaşamlar) (1550) adlı bu önemli eseri, kısa ancak kapsamlı bir tartışmasıyla başlar ve bu eser daha sonraki sanat tarihçileri için bir model sunmanın çeşitli yollarını ortaya çıkarır. Guercio,

onsekizinci yüzyılın sonlarında itibaren müzecilik, bilim ve felsefe alanındaki gelişmeler içinde modern monografinin ortaya çıkışını ilişkilendirir. Monografiler, birincil kaynaklar olarak tanımlamak için kullanılan yapılardır. Biraz müphem bir terim olmakla birlikte, genellikle orijinal veya yeniden basılmış baskılarda yazarlar, teorisyenler, sanatçılar vb. tarafından kullanılan orijinal yazılar anlamına gelir; Örneğin Michel Foucault'dan Şeylerin Düzeni, Platon'un Şölen'i gibi.

“Monografiler bunun dışında ikincil kaynaklar olarak, yazarların orijinal birincil kaynakları analiz eden, yorumlayan veya eleştiren monografileri tanımlayan başka bir niteleyici olarak var olurlar. Örneğin: Harold Bloom'ın, Shakespeare: İnsanın İcadı veya Gary Shapiro'nun Görme arkeolojileri: Foucault ve Nietzsche görme ve söyleme üzerine gibi.” <https://ocad.libguides.com/PrintBooks/Monographs> (09.01.2019)

1.4. Sanat Tarihinde Monografi Örnekleri

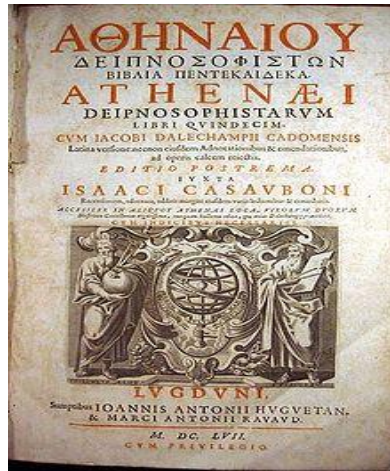
Monografik sergiler, sanatı koruyan ve sergileyen kurumsal yapılar ve sanat tarihi disiplini arasındaki yakınlıklarla kurulan bir gelişme çizgisi içerisinde var olmuştur. Sanat tarihsel bağlamda Francis Haskell bu konuya eğilen ayrıntılı incelemesi The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition adlı eserinde, Eski Usta resimlerinin büyük ölçekli sergileri ne zaman ve neden başladığı, yüzyıllar boyunca nasıl geliştiği üzerine geniş bir inceleme ve başlangıç sunar. Haskell'in bu çalışması, içerik olarak önemli bir sanat tarihi incelemesidir; uluslararası sanat sergilerinin ilgi çekici tarihini ve bu sergilerin ayrıntılı ve detaylı bir analizini içerir. Francis Haskell, çalışmasına on yedinci yüzyılda Roma ve Floransa'daki ilk 'Eski Usta' sergilerini tartışarak başlar ve sonrasında 18. yüzyıl Fransa'sına ve Salon tarafından düzenlenen resmi sergilere alternatif olacak çağdaş sanat sergileri düzenleme çabalarına değinir. Londra'daki İngiliz Kurumunun rolünü ve orada olağanüstü güzellikteki Eski Usta resimlerinin ödünç verilmiş koleksiyon sergilerini ayrıntılı olarak anlatır. Bunu, 1898'de Amsterdam'da düzenlenen ve ilk modern 'gişe rekorları kıran' sergi olarak bilinen Rembrandt sergisi gibi milliyetçi sergilerin ortaya çıkışı izlemektedir. 1930'da Londra'daki Burlington House'da düzenlenen İtalyan sanat sergisi, uluslararası ödünç verilmiş koleksiyon sergilerin Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra nasıl bir kültürel dış politikanın aracı olduğunu gösteren örneklerden sadece biridir. Haskell kitabında, resim gönderme konusunda, büyük müzelerin sanat eserlerine zarar verme

potansiyeline sahip olan yolculuklarla ilgili ilk isteksizliklerini ve bu duygunun temkinli bir memnuniyete nasıl dönüştüğünü de tartışmaktadır. Sanat tarihinde, monografik sergi anlayışının geriye dönük sergilere odaklandığı bilinmektedir. Haskell'in çalışmasında, diğer sergi türlerinden daha fazlasına değinilmekte, biyografik makaleler dahil olmak üzere, bireysel sanatçıların çalışmalarına odaklanılarak, tarihsel süreçte ortaya çıkan farklı yaklaşımların karşılaştırmalı analizine yer verilmektedir (Haskel, 2004).

Gahtan ve Pegazzano (2018), tarihsel süreçteki monografi çalışmalarının gelişimiyle ilgili şöyle bir değerlendirme yapmaktadır:

“Bu tarih içinde, uzmanlığın gelişimine, orijinal ve kopyaların değişen tanımlarına, bilimsel kataloğun evrimine, coğrafya, milliyetçilik ve sanat pazarının etkisine ve karmaşık ilişkiler ağının belirli yönlerine tanık oluyoruz. On sekizinci yüzyıldan yirmi birinci yüzyıla uzanan bir süreçte var olan çok sayıda monografik serginin incelenmesiyle, sanatçıların, eleştirmenlerin ve sponsorların disiplinimize kazandırdığı temel katkıları anlamak mümkündür”.

Sanat Tarihi'ne ilişkin ilk metinler, tarihsel süreçte disiplin içindeki etkisini sürdürmüştür. Bu metinlerin en önemlilerinden biri, Athenaeus'un Ptolemy, II Philadelphus için İskenderiye'deki yemek pavyonunda görüntülenen Sikyon okul resimleridir; bu eserler, monografik sergi türlerini belgeleyen en eski sanat tarihi metinleri olarak kabul edilmektedir.



Resim 1: Athenaeus, Deipnosophistae, Isaac Casaubon tarafından düzenlenmiş baskısından bir ön görünüm, 1657

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Deipnosophistae#/media/File:Athenaeus_Deipnosophists_edited_by_Isaac_Casaubon.jpg (12.05.2019)

“Athenaeus, (M.S. 200’lerde gelişti, b. Naukratis, Mısır), Yunan gramerci ve Deipnosophistai’nin (Gastronomlar) yazarı, bazılarının isimlerini taşıyan kendi konularında yetkin (Örn.Galen) çeşitli kişilerin bir ziyafette bulunduğu, yiyecekleri ve diğer tüm konuları aristokrat bir sempozyum biçiminde tartıştığı bir eser olarak var olur. Eserin orijinal hali daha uzun olmasına rağmen, çalışma haliyle 15 kitaba ayrılmıştır.” <https://www.britannica.com/biography/Athenaeus> (04.03.2019)

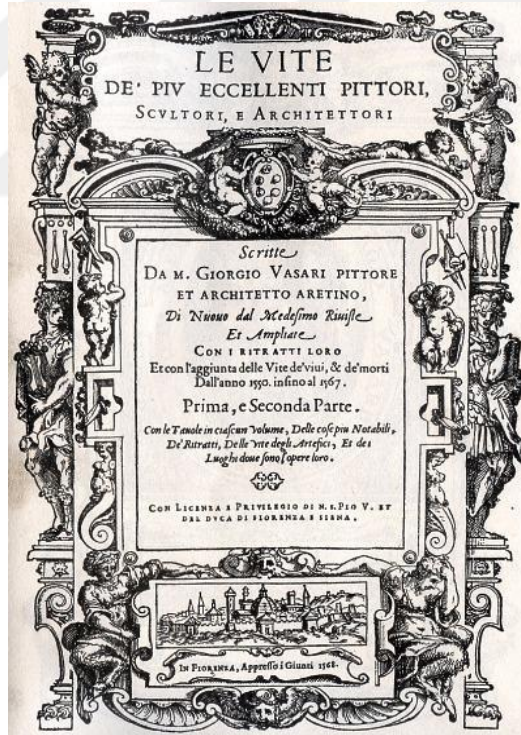
Tarihte sanat tarihiyle ilgili ilk bilinen metinler, günümüze kadar üretilen eserlerle etkileşime geçirilerek sanat tarihi disiplini içerisindeki etkisini sürdürmüştür. Eserin değer ai t olduğu dünyanın kaydını tutmakla beraber günümüze ulaşmayan birçok eserin kaydını tutan bir arşiv derlemesi niteliğindedir. Eserin önemi, içerdiği antik Greko-Romen dünyasında yaşamın tüm yönleri üzerinde sağladığı geniş bilgi yelpazesinde yatmaktadır. Eserde, lirik şairler, komik oyun yazarları ve Helenistik tarihçiler de dahil olmak üzere yaklaşık 800 yazardan alıntı yapılmaktadır.

Bilinen ilk sanat tarihi metinleri, M.Ö 3. yüzyıla ait Yaşlı Pliny (Pliny the Elder) tarafından dini ve politik materyallerin toplanması ve geçici olarak gösterilmesi amacıyla yazılan (23-79 ce) ve günümüze kadar kaynak malzeme olarak hizmet eden Helenistik metinlerdir. Zaman içerisinde popüler hale gelen bu yapıtlar, daha sonra sergi mekânlarının ve sanat tarihi anlatılarının temeli olan nesnelerin fiziksel karşılaştırması için fırsatlar sağlamıştır. “Pliny the Elder ve diğer antik yazarlardan miras kalan bir tür sanal veya hayali müzede, kendi tarihi içinde eserleri karşılaştırma fikri, zaman içinde kadim ve modernler arasındaki karşılaştırmaları içerecek şekilde genişletildi” (Tanne, 2006; Gahtan and Pegazzano, 2015; Elsner, 2019).

Pliny the Elder’ın fikirlerinin Eskiçağ’ın Erken Modern dönem üzerindeki sonradan ortaya çıkan etkisi, ayrıca, sanat tarihinde farklı dönemlerden sanatçıların eserlerini sergilemesinin sanat alanındaki karşılaştırmalı çalışmalara ilham kaynağı olduğu ve Rönesans dönemi koleksiyonerlerin sergileme kararlarına önemli derecede katkı sağladığı çeşitli tartışmalarda vurgulanmaktadır. M.Ö.275 yıllarında Batlamyos sergi alanı ya da çadırı denilen yapılar, çağdaşı olan Roma’nın geçici sergilerinde bir dönüm noktası oluşturmuştur. Bu sergilerin, hem zafer nişanesi hem de savaş ganimeti ve bunun gibi çok daha fazla nesne sunarak daha da muhteşem hale gelen görsel anlatım resimleri (tableaux vivants’ın üretimi) de dâhil olmak üzere, birçok sanatsal görünümü kendinde toplayan bir yapı inşa ettiği ortaya çıkmıştır. Bu zafer sergileri, özel

koleksiyonlardaki nesneleri kullanarak geçici kredi sergileri düzenlemek için Roma'nın aedileslerine (binaların, halka açık şenliklerin ve cömertliklerin) ilham vermiş gibi görünmektedir. “Cicero, aedil Gaius Claudius Pulcher'ın, Roma Forumu'ndan muhtemelen çok sayıda başka eser içeren bir sergi için Praxitelles tarafından varlıklı koleksiyoncu Heius'tan (Ver. II.4.6) mermer bir Cupid ödünç aldığı 99 bce'den böyle bir kredi belgeledi.” (Gahtan and Pegazzano 2018:2)

Roma dininin kamusal alandaki genel düşüşü nedeniyle, Hristiyanlığın Roma tören kültürü mirasının, sanatsal nesnelerin çeşitliliği ve sergileme mekânları açısından daha sınırlı olduğu konusu farklı bir gerçekliğe evrilmiştir. Bununla birlikte, komünyonla ilgili dini nesneler ve eski eserler Hristiyan ritüelinin önemli bir bölümünü oluşturmuştur. Yeni Hristiyan sanatın hamilerinin Ortaçağ hükümdarları, örneğin Louis IX (1214-1270 ce) Dikenli Taç'ı Konstantinopolis'ten Paris'e getiren ve St. Chapelle'yi inşa eden kişi olduğu ortaya çıkmıştır.



Resim 2: Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, (Türkçe: sanatçıların hayatları) düzenlenmiş baskısından bir görünüm, 1568

Kaynak: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Vite.jpg> (03.04.2020)

Batı sanat tarihinin monografik anlamda ilk örneği, Vasari'nin kitabında yer almıştır. Eserin özgün adı “Cimabue'den Zamanımıza En Mükemmel İtalyan Mimarlarının,

Ressamlarının ve Heykeltıraşlarının Hayatları'dır.” Bu eser Türkçe kaynaklarda Sanatçıların Hayatları başlığıyla yayınlanmıştır (Gahtan and Pegazzano, 2015).

Vasari'nin kitabının ilk baskısı 1550'da yayınlanmış olmasına rağmen, sanat tarihçileri 1568'de yayınlanan ikinci baskıyı esas almakta çoğunlukla hemfikirdirler. Vasari'nin metni (1550), batı sanat tarihinin uygulanabilir bir akademik disiplin olarak oluşumuna katkıda bulunan en ufuk açıcı belge olarak konumlanmaktadır. Vasari'nin Sanatçıların Yaşamları adlı eseri, Yunanlılar ve Romalı tanınmış insanları karşılaştırdığı Plutarkhos'un Paralel Yaşamlar adlı eseri, (M.S. 100) Vitruvius'un Mimarisi üzerine 10 Kitap (M.Ö. 30-15) adlı eserlerden aldığı ilhamla oluşturulmuştur.

Vasari eserinde, her sanatçının biyografisini, onun eserlerini anlamak için bir çıkış noktası olarak kullanmıştır. Vasari'nin zamanında benzersiz olan bu yöntem, günümüzde klasik bir sanat tarihi metodolojisi haline gelmiştir. Vasari, sanatçı profillerinin her birini, sanatçının doğum yeri ve aile geçmişinden başlayarak tanımlanabilir, özel eğitim, mesleki başarı ve estetik önemi hakkında ayrıntılı, titizlikle hazırlanmış maddeler halinde yapılandırır. Vasari kendi döneminin, finansal anlayış ve başarı bakımından, kendini ahlaki olarak yöneten ideal bir sanatçının portresini çizer. Vasari aracılığıyla sanatçılar, sadece zanaatkâr olarak tanımlanan statülerini aşarak, "üretici ve düşünür" olarak konumlanmışlardır.

Vasari'nin eseri modern sanatsal edebiyatın ilk örneğidir: Üç sanat (mimari, heykel ve resim) incelendikten sonra, Vasari, sanatçıların Orta Çağ'dan Rönesans'a kadar olan döneme ait biyografik profilini izler ve onların çalışmalarına odaklanır. Alıntılanan, taklit edilen, tercüme edilen Sanatçıların Yaşamı adlı eser, en az iki yüzyıl boyunca bir sanatsal tarih yazımı modelini temsil etmektedir. Aynı zamanda eser, benzersiz belge ve bilgiler sunmanın yanı sıra, sanat eserlerinin yakın ve içeriden okunması için önemli bir kaynak olmaya devam etmektedir.

Carlo Ginzburg, Tahta Gözler: Mesafe Üzerine Dokuz Düşünce adlı kitabının “Üslup: Dahil Etme ve Dışlama” başlıklı bölümünde, Vasari'nin tarihsel perspektifini tartışır. Ginzburg'un söylemi, Vasari seçkisinin ilk baskısında yaşayan tek sanatçı olarak Tiziano'ya yer vermemesinin nedenini henüz ölmediği gerçeği üzerinden temellendirir. Vasari konuyla ilgili, “çünkü Tiziano hayatta ve eserleri görülebilir, bu yüzden onları

burada anlatmaya gerek yok, Michelangelo 1568’de öldükten sonra ise kitabın bir başka baskısında Tiziano kitaptaki yerini almıştır bile...” demiştir. (Ginzburg, 2009: 144).

Isabella d'Este (D. 1474 – Ö. 1539), Ercole I d'Este'nin (D. 1431 – Ö. 1505), Ferrara'nın ikinci dükü ve Duchess Eleonora d'Aragona'nın (D. 1450- Ö.1493) en büyük çocuğuydu. Lüks ve ayrıcalık içinde yetiştirilmiş, rafine bir saray kültürüne ve Avrupa'nın en büyük üniversitelerinden birine sahip bir şehirde, hümanistler tarafından eğitilmişti. 1490'da Mantua'nın Marchese'sı Francesco II Gonzaga (D. 1466 – Ö. 1519) ile evlendi ve bu şehre yeni prenses olarak yerleşti.



Resim 3: Isabella d'Este, Leonardo da Vinci tarafından yapılmış portresi, (1499–1500)

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Isabella_d%27Este#/media/File:Da_Vinci_Isabella_d'Este.jpg

Isabella d'Este Gonzaga'nın (1474–1539) sanat koleksiyonları, Rönesans'ın önemli temalarını gösteren eserlerle beraber antik çağların bilgelik ve erdemlerine referans eden eserler içermektedir. Isabella'nın resim ve sanat objeleri birikimi, aristokratik çevre arasında kültürel sermayesini arttırdı. Bununla birlikte, başarıları ile anılan bir yöneticiden ziyade, sanata olan merakı ve hamiliğinin yanında, eserlerini sergilemek için kişiselleştirilmiş bir galeri alanı oluşturan ilk kadın olarak anılmaktadır. Örneğin Isabella, koleksiyonlarının çoğunun yer aldığı 'grotto' (insanlar tarafından ortak olarak kullanılmış doğal ya da yapay mağara) studiolo veya camerini adını vermiştir. Isabella, bu mekânları boş zaman arayışları olan yazma, çalışma ve yazışmalar için, aynı

zamanda koleksiyonlarının öne çıkan parçalarını göstermek için kullanmıştır. Başlangıçta sadece antik dönemlere ait arkeolojik unsurlar içeren koleksiyon, zaman içinde daha modern sanat eserlerini içine alarak bir karşılaştırmayı mümkün kılan bir mekâna dönüştü. Bu mekân, sergileme alanı olarak monografik yapıdan uzak olmasına rağmen, bir çeşit sergileme ve teşhir mekânı olarak işlev kazanmıştır. Sergilerin mümkün kıldığı sanat eserlerinin karşılaştırılmasına erken bir örnek, Isabella d'Este'in Roma'da ortaya çıkarılan ve Praxiteles'e atfedilen eski bir mermer uyuyan Cupid heykeliyle, başlangıçta antik döneme ait olarak düşünülüp kendisine satılan, daha sonra replika olduğu ortaya çıkan Michelangelo'ya ait bir başka küpid heykelin beraber sergilenmesi olarak ortaya çıkar. Bu sergi, zaman içinde sanat çevreleri tarafından karşılaştırmalı bir sanat disiplinin oluşumunda nitel karşılaştırmayı mümkün kılarak yaşayan sanatçıya bir öncelik yaratmıştır. 17. yüzyıl boyunca birkaç benzer yaklaşım, erken dönem sergileri için motivasyon sebebi olmaya devam etmiştir.

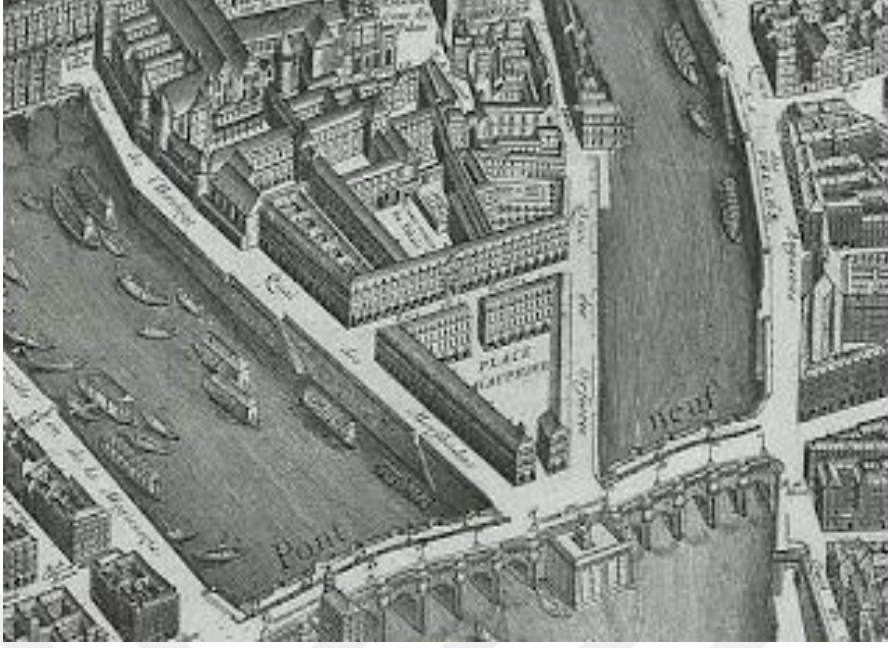
Roma, dünya tarihinde sanatın üretildiği daimi şehirlerden biri olarak anılmıştır. Şehir, modern çağın sergilerini kendi tarihinin içine alarak sanatsal önemini sürdürmüştür. Sanat tarihsel açıdan bakıldığında, en önemli sergilerin, Bergamaschi St. Bartholomew Kilisesi avlusunda ve Pantheon'da 'Virtuosi' cemaatinin sanatçıları tarafından kurulan örnekler olduğunu söylemek mümkündür. Bu sergilerin amacı, sadece sergileri düzenleyen kiliselerin veya derneklerin koruyucu azizinin yıldönümünü anmak değil, aynı zamanda ilgili sanatçıları tanıtmaktır. Bu sergiler, çoğunlukla koleksiyoncular tarafından günümüze kadar getirilen sanat eserlerinin daha eski eserlerle karşılaştırılmasına paralel olarak yeni sanatçılara kendi eserlerini göstermeleri için alan ve fırsat sağlamıştır. Bu sergiler neticesinde, sanatçıların, modern çağın ilk kamusal sanat sergilerini yaratan aktörler olarak ortaya çıkmıştır. Bunun yanında, Roma'daki sanat koleksiyonlarının zenginliğini ve önemini göstermek, bununla birlikte sosyal prestijlerini vurgulamak için, sanat faaliyetlerini başarılı bir şekilde yöneten asil aileler ortaya çıkmıştır. 1662 yılında ve Pietro da Cortona'nın eserlerinin bulunduğu Sacchetti ailesinin hamiliğinde San Giovanni Decollato Kilisesi'nin manastırında gerçekleşen sergiler, başka bir örnek olarak gösterilebilir. “Sanat tarihinde; Floransa'nın, Roma'dan sonra, sanat sergilerini en gelişmiş şekilde düzenleyen şehir olarak öne çıktığı görülmektedir. Accademia del Disegno, 1674 yıllarından itibaren Aziz Luke's Günü vesilesiyle Santissima Annunziata Kilisesi'nde resim ve heykeller sergilemeye başladı

görülmektedir.” (<http://www.museumsinflorence.com/musei/Santissima-Annunziata.html>) (03.04.2020)

Büyük Ducal ailesinin üyeleri tarafından devredilen bu olaylar, Kilisenin Büyük Manastırı’nda gerçekleşmiştir. Bu sergiler, bir asırdan fazla bir süre saray halkının ve en soylu ailelerin sanatsal tadını ve estetik hazzını temsil etmiştir. Bunun yanı sıra, bir çok ailenin dağılmasına yol açan ekonomik çöküşten önce, Floransa’nın sanatsal kültürel koleksiyonlarının zenginliğini oluşturmuştur. Florentine sergileri, çeşitli resim okullarını kendi içlerinde ayırmıştır, ancak bazı ressamaların, Andrea del Sarto’nun veya Carlo Dolci’nin isimlerinin ortaya çıkması, Floransa’da bu sanatçılar tarafından sunulan büyük ve sürekli servete tanıklık etmektedir.

Fête-Dieu (veya Corpus Christi), Roma Katolik Kilisesi’nin (ve diğer bazı Hristiyan kiliselerinin) genellikle Mayıs veya Haziran aylarının ilk 3. hafta pazarlarını içeren aylarında, kamuoyuna açık kutlanan hareketli bir şölenidir. Bu gösteri şöleni on üçüncü yüzyılda kutsal bir anma ritüeli olarak ortaya çıkmıştır. Fête-Dieu, bu anlamda büyük maddi ve görsel etkisi nedeniyle, onsekizinci yüzyıl Fransa’sında sanat tarihçileri için önem taşımaktaydı.

“Bu şölen sırasında, sokaklardan geçen misafirleri onurlandırmak için, sokaklar afişler ve resimlerle donatılırdı ve kilise içten dışa açılan bir kültürel hamilik sergilerine dönmüştür. Ayrıca, Akademi’nin Salon sergileri 1737’de açılıncaya kadar, Fête-Dieu, sanatçıların eserlerini meydanda dışarıda sergilediği yıllık bir gösteri olan Place Dauphine’de şehrin tek kamusal sanat sergisine ev sahipliği yapmıştır.” (<http://www.hannahwilliams.me.uk/atelier/a-fete-dieu-procession-in-paris-now-and-then/>) (04.04.2020)



Resim 4: The Place Dauphine, Paris Turgot haritası detay, 1739

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Place_Dauphine_on_1739_Turgot_map_of_Paris_-_KyotoU.jpg (17.12.2019)

1700'lü yılların ortalarına kadar, Paris ve Londra'daki insanların çoğunluğu, ülkelerinin önde gelen sanatçıları tarafından üretilen resim ve heykellerin çoğunu görme şansı bulamamıştır.

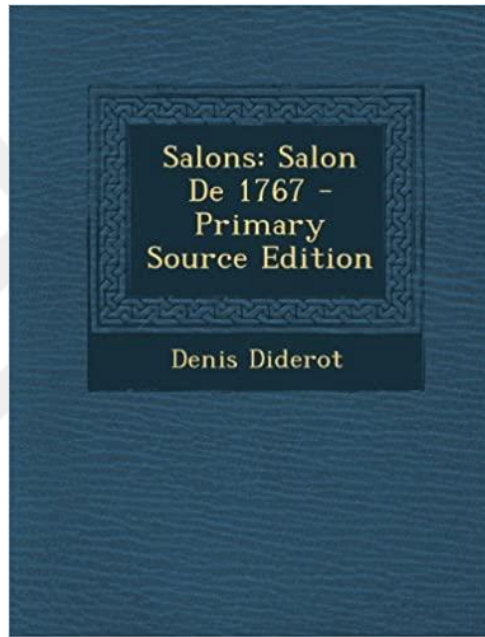
“Bu dönemde Paris ve Londra halkının bir kiliseye yeni kurulan bir sunak görmesi mümkündür, ancak az sayıda kamu sanat galerisi veya düzenli sergi bulunduğu ve sanat müzayedeleri genellikle sadece üst sınıfların üyelerine açık olduğundan, sıradan vatandaş çağdaş sanata tanıklık etme şansını fazla bulamamaktaydı.”<http://www.escueladecritica.org/wpcontent/uploads/2018/01/historyartcriticism.pdf> (05.12.2019)

1700'lü yılların başlarında, gazeteciler belirli sanatçıları veya sanat eserleri hakkında nadiren yazmışlardır. Bununla birlikte, 1737'den başlayarak, Fransa'daki en önemli sanatçı organizasyonu olan Kraliyet Akademisi'nin sanatçıları tarafından düzenlenen düzenli sergilerin geliştirilmesi nedeniyle, bu durum önemli ölçüde ivme kazanmıştır. 1648 yılında kurulan Kraliyet Akademisi, üyeleri tarafından uzun zaman aralıklarıyla sergi düzenleyebilirken, 1737'de, belki de sanatçıları daha güçlü işler üretmeye ya da Fransa'nın kralların başarılarını ilan etmeye teşvik etmek amacıyla, yıllık sergi planlamaya başlamıştır. “Salons olarak bilinen (ilk düzenlendiği Louvre sarayında bir salon olan Salon Carré'den sonra) bu sergiler, Kraliyet Akademisiyle ilişkili düzinelerce

(ve nihayetinde yüzlerce) sanatçıların eserlerini içermekle beraber, iki ay kadar süren, herkese açık ve ücretsiz bir etkinliğe dönüşmüştür.” (Gautier,2018:11-13)

“1673 Salonu’nda yayınlanan livret, yani katalog, başta sadece eserlerin listesiyle teşhir düzenlerinden oluşan küçük bir kitapçık biçimindeydi. 1742’ye gelindiğinde eserler numaralandırılıp sanatçılarına göre düzenlenmeye başlamıştı. 1746’da ise katalogda, Étienne La Font de Saint-Yenne’in yazdığı ve ilk ciddi sanat eleştirisi örneği olarak tanımlanabilecek beş makale yer alıyordu.”

(<https://www.e-skop.com/skopbulten/salon-sergileri-ilk-kataloglar-ve-elestirinin-dogusu/3811>) (20.01.2019)



Resim 5: Denis Diderot, 1767 Salonu, Birincil kaynak baskısı ön kapak, 2013

Kaynak: <https://www.amazon.co.uk/Salons-Salon-1767-Denis-Diderot/dp/1293312584> (03.02.2019)

Paris'te on sekizinci yüzyıl boyunca gelişen Salon sergileri, sanatçıların amatör ve profesyonel eleştirilere maruz kalma oranını arttırmıştır. Bu eleştirmenlerin en ünlülerinden biri olan Denis Diderot, daha geniş bilgi yayılımı olan halk aydınlarıyla sergilerin karşılıklı etkileşimi ve etkisi hakkında düzenli yazan bir eleştirmen olarak ortaya çıkmıştır. Modern eleştiri, salon sergilerinde başlayan ve sergiler üzerine kamuoyu yaratan, bir bakıma sanatı kamuya tercüme eden yazılar olarak ifadesini bulmuştur. Diderot’nun eleştirileri Mercure di France gibi popüler yayınlar tarafından yayınlanmaya başlar. Diderot Salon incelemelerini 1759’da yazmaya başlar ve onları Paris’te yasaklanan bir yayın olan Correspondance littéraire’a adlı dergiye gönderir.

Salon 1765'in incelemesi kabaca 180 sayfa uzunluğu ile 1750' lerde düzenlenen herhangi bir Salon hakkında yazılan tüm eleştirilerin kapsamına eşittir. Diderot'nun Salonları adlı eser dönemin kısıtlı okuryazarlığı nedeniyle (sadece birkaç düzine okuyucu), 1760'lı yıllarda Fransa'da yaygın olarak bilinmiyordu. Diderot 1759 ve 1781 yılları arasında Salonlar üzerine yazıları, övgü, şikayet ve esprili gözlemlerin eğlenceli bir karışımını sunan çok sayıda sanat eserini özgün bir üslup ile tartışan incelemeler olarak karşımıza çıkmaktadır.

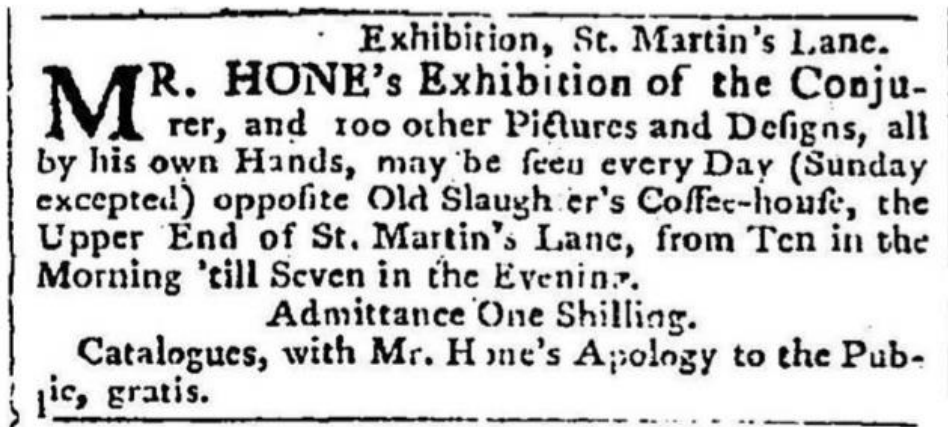
Sanat tarihi, Fransız Salon'larının başarısından hareketle, kısa süre sonra İngiliz sanatçıların onları takip etmesiyle ivme kazanmıştır. 1760 yılında, art of Society olarak bilinen bir grup İngiliz ressam, bir dizi yeni eserini, ücretsiz olmak kaydıyla sergi ile halkla buluşturdu. İlerleyen yıllarda, birkaç sanatçı önderliğinde çağdaş işlerin izlenebildiği Spring Gardens galerisi oluşturuldu. 1769'da başlayan İngiliz Kraliyet Akademisi, genel olarak halka açık olan ve hala her yıl düzenlenen çok popüler bir Yaz Sergisine ev sahipliği yaptı. Yaklaşık otuz yıl boyunca, Fransız ve İngiliz sanatçıları eserlerini daha önce tanıdıklarından çok daha geniş bir halk kitlesinin göz önüne sermeye muvaffak olmuş, sanat eleştirmenleri, genişleyen bu alan üzerinden eleştirilerini yazmaya başlamışlardır. Zaman içerisinde, sergilerin kamusalılığı; halk, sanatçılar ve akademi arasında eşi görülmemiş bir ilişkiyi şekillendirerek kendi kamusallığını üretme potansiyeline evrilmiştir.

Sanat tarihindeki ilk monografik sergiler, geriye dönük akademik sanat tarihinden on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların başlarına kadar olan bir döneme aittir. Başka bir deyişle, bu sergiler, sanatçının hayatta olduğu dönemdeki eserlerinin hala çağdaş sanat eseri olarak kabul edildiği zamanlara gönderme yapar.

Bu sergilerin ilki, ileri tarihlerde bir örneğini Pahin de la Blancherie'nin Joseph Vernet'ye ithaf ettiği 1783 sergisinde görmek mümkündür. Bu tür erken sergiler için motivasyonlar, Pahin de la Blancherie'nin Joseph Vernet'e 1783 sergisinde, ünlü bir ressamın eserlerinin ulusal bir geleneğin örneği olarak ortaya koyma çabası olarak yorumlanmıştır. 1783 yılında, Paris'teki bu sergide yer alan çalışmalar, sergisini yaşayan bir sanatçının çalışmalarına adanmış ilk retrospektif olarak tanımlanmıştır. Claude Joseph Vernet tarafından bir dizi eser sunan sergi, Mammes Caude Pahin la Brancherie adlı bir girişimci tarafından organize edilmiştir. Bu girişimciler, Salon de la

Correspondance'i Fransa'da popüler hale gelen ilk “musees” ve “lycees” olarak kabul edilen bir kültürel oluşumlar kurmuşlardır. Kozmopolitizm, özgürlük ve eşitlik arzusunun bir tezahürü olan Müzeler ve Liselerin yaratılmasının temel nedeni, yüksek öğrenimdeki düşüş, modernizm ideolojisine devam eden inanç, ve bu bağlamda ortaya çıkan yeni bir pedagojik ilgiydi. Bu anlamda kurumlar (dersler, sınıflar ve sergiler şeklinde çok sayıda edebi, bilimsel ve sanatsal etkinlik öneren), önemli entelektüel yaşam merkezleri olarak kabul görmekteydiler.

1785'te kendi sergisini yapan Derby'li Joseph Wright örneğinde, geleneksel sanatsal kurumsal otorite ile kişisel ve mesleki çatışmaların değişen doğası, önemli bir varoluş alanına sahip anlatılar olarak ortaya çıkmıştır. Monografik okumalara sahip bu tür sergilerde, gelenek, kurum, kişisel ve mesleki çatışmalara kadar, meşhur sanatçıların eserlerini ulusal bir geleneğin örneği olarak sunma arzusundan beslenerek ortaya koymaktaydı.



Resim 6: Hone ait Sergi Reklamı, 17- 18. Yüzyıl Burney Gazetesi Koleksiyonu, 8 Mayıs 1775,

Kaynak: © Gale, Cengage Learning, Inc. İzinle çoğaltılmıştır.

Bununla birlikte, Hone'un sergisi, bir sanatçının kendisi tarafından düzenlendiği bilinen ilk retrospektiftir. Sergi, sanatçının özerkliği anlayışını yerleştiren türünün ilk örneği olarak değerlendirilmiş ve bu anlamda 1780' lerde ve küresel olarak İngiltere'de özel sergilerin çoğalmasına yol açmıştır. Retrospektif sergi, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, Fransa'da özellikle dikkat çekmiştir. Bu nedenle, bu özel sergilerin başlatılmasını Fransa ile ilişkilendirmek az rastlanan bir yaklaşım değildir. Konuyla ilgili olan şu ifadeler dikkat çekicidir: “Patricia Mainardi, retrospektifin İkinci

İmparatorluk hükümetinin, Fransa'nın dört önde gelen sanatçısı için bireysel sergiler düzenlediği 1855 Exposition Universelle vesilesiyle tanıtıldığını iddia etti: Jean-Auguste-Dominique Ingres, Horace Vernet, Eugène Delacroix ve Alexandre- Gabriel Decamps.” (Mainardi, 1987).



Resim 7: Nathaniel Hone the Elder, Hokkabaz, tuval üzerine yağlıboya, 1775

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Nathaniel_Hone_the_Elder#/media/File:Oil_sketch_for_The_Pictorial_Conjuror_by_Nathaniel_Hone_the_Elder.jpg (05.05.2020)

Hone'un Hicivli resmi, The Conjurer'ın (Hokkabaz) (İrlanda Ulusal Galerisi, Dublin) İngiliz onsekizinci yüzyıl sanat dünyasının en büyük sanat skandallarından birine neden olan Optik Aldatmacanın Tüm Sanatını (Dublin, İrlanda Ulusal Galerisi) gösteren yağlıboya eskizidir. O dönem moda olan İtalyan Rönesans sanatına saldırdığı ve Kraliyet Akademisi'nin resmi reddetmesi için büyük çaba sarf eden Sir Joshua Reynolds'la alay ettiği gerekçesiyle, 1775'te hararetli eleştirel tartışmaların konusu olmuştur. Reynolds, 1750'lerden itibaren, eski ustaların portre ve motiflerini sanatsal pratiklerinde kullanmış, onlardan ilham alma ve faydalanma yoluna gitmiştir. Bu yaklaşımı, onun eserlerini tarihsel anlamda üstün bir seviyeye yükseltmiştir. Hone, kendi resimlerinin temelini oluşturan bir dizi eski usta baskıyı tasvir ederek, Reynolds'un mevcut resimdeki sanatsal pratiğine itiraz etmiş olmaktadır. Ayrıca resmin orijinalinin sol üst köşesinde Kraliyet Akademisinin üyelerinden ressam Angelica Kauffman'ın çıplak bir karikatürüne gönderme yapan bir temsil bulunmaktaydı. Bu resmin, Kauffman kendisini akademiye şikayet ettikten sonra Hone tarafından dahil edildiği söylenmektedir. Küçük bir kızın ve yaşlı bir adamın kombinasyonu, Kauffman

ve diğerk bir akademi üyesi Reynolds'un yakınlığı, yaş farkı ve söylentilerle ilgili ilişkinin bir sembolü olarak görülmüştür. Hone, ününün zarar görmediğini göstermek için, sanat çalışmasının ilk kişisel sergisi olan, Londra'da tek kişilik bir retrospektif düzenlemiştir. Monografik serginin türünün başlangıcına işaret eden bu sergiler, monografik serginin oluşumlarının çeşitli kavramsal kökenlerini vurgulayarak var olmuşlardır. Pahin de la Blancherie'nin Vernet sergisi, daha çok, halkın ulusal üslup arayışını, sanata bakışını ikna etmek veya bakış açısı talep etmek doğrultusunda kurarken, Hone, tekil bir kişinin akademiye karşı aldığı bir durum ve takındığı tavır olarak ortaya çıkmaktadır. Bu tür örnekler, sanat tarihinde sergilerin yer aldığı belleği genişletir ve onların devamlılığını sağlar. Monografik eğilim olarak sanatsal yaklaşımlar, bir bellek biçimi olarak tarihsel süreklilikte katlanarak büyür. Bilindiği gibi, resmi tarih, ortak bir tarih yaratmayı arzulayan ortak kolektif bellek ve kamusal geçmişle ilgilenir.



Resim 8: John Singleton Copley, Chatham Kontu'nun Ölümü, tuval üzerine yağlıboya resim, 228.5 cm × 307.5 cm, 1781

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Death_of_the_Earl_of_Chatham (08.12.2020)

Sanatsal bir tavır olarak monografik sergi oluşumları, örnek olarak gösterilebilecek ilk yaklaşımların filizlerini barındırmaktadır. John Singleton, Copley Chatham Kontu'nun Ölümü (1781) adlı eseriyle, Batı sanat tarihinde, tarihsel büyüklüğe sahip olan olayların, portre geleneğiyle tanıklığını anlatan ve tarihsel yaklaşımı birleştiren yeni bir yaklaşım sergilemiştir. Copley, tabloyu özel olarak Spring Gardens'daki Great Room'da olağanüstü bir başarı ile halka sunmuştur. Onun açtığı bu yol, diğer sanatçıların

alışmalarını tanıtmak için giderek onun yaklaşımını benimsemesi ve bu yaklaşımın royal akademi dışındaki mekânlara taşınmasıyla, büyük ivme kazanmıştır.

Diğerlerinin yanı sıra, Robert Edge Pine'ın 1782'de açtığı kişisel sergisi, on sekizinci yüzyılın son çeyreğindeki özel sergiler arasında yer almaktadır. Thomas Gainsborough, Kraliyet Akademisi ile çoğu kez ihtilafa düşen sanatçılardan biri olarak, 1774 yılında Pall Mall'daki kendi evi Schomberg House'da özel bir sergi açmıştır. Sanatçı bu sergiyi, 1778'in Ağustos ayında Londra'da vefatına kadar her yıl tekrarlamıştır.

Monografik sergi biçimi, antik dönem ve hristiyanlık sürecinde hem dini hem de seküler bağlamlarda sanatsal ve dini nesnelerin karşılaştırılmasını sağlamıştır. Nihai anlamda monografik sergi biçimi, sanat tarihi analizinin artmasını ve yoğunlaşmasını sağlamış, on dokuzuncu yüzyılda sergiler için birincil motivasyon olmuştur. Monografik sergilerin yarısından fazlası, yirminci yüzyılın başlarında, Ustalardan günümüz çağdaş sanatçılara (resmi sanatçılara) kadar uzanan bir çizgide varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

Monografik sergi yaklaşımı; 20.yy.'da modernizm ile ilişkilendirilir. 21. yüzyıla gelindiğindeyse, sergi içeriklerini, monografik yaklaşımların yüklendiği anlam değişikliği bağlamında Tate ve benzeri kurumların kendi inşa süreçlerini nasıl meşru hale getirdiklerini tartışmaya açılır. Evı Baniotopolou, "Geçmiş kurumların geleceği; Monografik sergiler ve Tate'nin süsü" adlı makalesinde monografik sergilerin içerik ve sanatsal yaklaşımlarının kurumların kendi var etme süreçlerini bir dönüm noktasına ulaştığının altını çizer.

Tate, 19. yüzyıl boyunca, İngiliz sanatının korunması ve geliştirilmesine adanmış tarihi bir kurumu temsil ediyordu. 1994 öncesi tarihinde, Tate, ağırlıklı olarak koleksiyonunun bakımı ve sunumuna odaklanmış, bu nedenle sergiler ikincil bir rol oynamıştı.

Bununla birlikte, Tate Modern'in 2000 yılında açılmasıyla, Tate markası, diğer küresel şehirlerde kurulan modern sanat müzeleriyle rekabet etmeyi sürdürmüş, modern ve çağdaş sanat üzerinde benzer bir otoriteyi kapsayacak şekilde genişletilmiştir. (Özellikle Pompidou Merkezi ve MoMA.) Baniotopoulou, konuyla ilgili yazısında, kurumsal tercih olarak monografik sergi formatında olan müzelerin nasıl kullandığına işaret etmiştir. O, Tate Modern'in küratif biçimde kalıcı bir koleksiyon dışında sergileme kapasitesinin genişlemesiyle, çağdaş sanatçıların önemi gittikçe artan solo gösterilerinin

düzenlenmesine odaklanmıştır. Müzedeki belirli alanlarda büyük çağdaş sanatçılardan enstalasyonların sergilenmesi önemli sonuçlar doğurmuştur; Müze'nin, kalıcı koleksiyonun genişletilmesiyle hem yabancılar hem de Britanyalılar için önemli bir turistik cazibe merkezi olarak konumlandırılmıştır. Monografik sergilerin, çağdaş sanatı küresel halkın daha geniş bir kesimine erişilebilir hale getirmesi, Londra'yı küresel bir şehir statüsüne yükselterek markalaştırmış, ayrıca yerel otoritenin kendini çevreleyen genel ekonomik ve politik retoriği içinde görünür kılınmıştır. Tate'in monografik sergilere yaklaşımı, Unilever Serisi sergilerinde, yıllık sponsorlu komisyonların oluşturduğu bir programı olarak öne çıkar ve sanatçıların Tate Modern'in Türbin Salonu'na mekâna özgü çalışmalar üretmeye davet edilmesiyle devam eder. “Bunun dışında, 'Matisse Picasso' (11 Mayıs - 18 Ağustos 2002), 'Albers ve Moholy Nagy' (9 Mart – 4 Haziran 2006) veya 'Duchamp, Man Ray, Picabia' (21 Şubat –26 Mayıs 2008) gibi çift ve üçlü sanatçı gruplarından tasarlanan monografik sergiler geleneksel kalıpların sınırlarını zorlar ve sergilenen sanatçılar arasındaki yaratıcı yakınlıkları oluşturan bağları inceler” (Gahtan, Pegazzano, 2018:276).

21. yüzyıldaki Batı sanatında monografik sergilere eğilimin yoğun şekilde artmasıyla, çağdaş sanatın politik ekonomik olarak konumlanmasının, şehirleri ve kurumları bir aktör, sanatçıları ise bir marka haline getirdiği söylenebilir. Ronit Milano konuyla ilgili şöyle demiştir: Katar örneği, “çağdaş sanat arenasında büyüyen bir fenomen olarak, itibarlarını kurmak, yüksek profilli sanatçıların monografik çalışma sergilerine katılarak kendi markalarını yeniden yaratmak, daha büyük bir kitleyi kendilerine çekmek isteyen kurumların odaklarını tematik olarak değiştirmesine” yol açtı. Bu seviyeye gelmeden önce, Alsthuler Bienaller ve Ötesi - Sanat Tarihi Yapan Sergiler: 1962-2002 kitabında, yirminci yüzyılın son yirmi yılını sunum ve sanat pratiğinde değişime katkıda bulunan seçili sergilerle karşılaştırır:

“1960'dan önce, 1874'teki ilk izlenimci sergiden, Japonya'daki Gutai Sanatçılar Derneği ve 1950'lerin sonlarında Londra'nın Bağımsız Grubunun gösterilerine kadar, ileri sanatın önemli sergileri büyük ölçüde sanatçılar tarafından düzenlendi. Bunun aksine, 1960'larda kabaca başlayan çığır açan sergiler, genellikle ticari galerilerde yüzyılın sonundaki devasa bienallere kadar kurumlarda veya kurumlarda çalışan profesyonel sergi yapımcılar tarafından bir araya getirildi.” (Altshuler, 2013: 11)

Ronit, monografik sergilerin ekonomi politiğinde, Documenta 11, bir çeşit sanatsal dönüm noktası olarak konumlandırır. Documenta 11, bu anlamda çağdaş sanat ile güncel politik, sosyal ve ekonomik konular arasındaki ilişki biçimi içerdiği entelektüel cazibeden kitlesel çekiciliğin yaratılmasına odaklanan bir monografik gösteriye geçiş anlamında bir ekonomi-politik gerçeklik evreninde var olmaktadır. Documenta 11 tarafından öne sürülen ve entelektüel ya da avangard sanat ile elitlerin sanatını kitlelerin eline döndüren bağlantıyı koparan gündemi devam ettiriyor.

Yeni bir milenyumun şafağında Documenta 11, sanatın sembolik olarak insanlara miras bırakıldığı önemli bir dönüm noktası oldu. Söylemsel küratörlük zirveye ulaştıkça, yükselen neoliberal ekonomide yeni oyuncularını güçlendiren, sanatçılara ve ziyaretçilere vurgu yapan yeni sergi uygulamalarının geliştirilmesine yol açtı.

Ronit bu anlamda çağdaş sanat söyleminde belirmeye başlayan “süperstar sanatçı” ve “mega koleksiyoncu”, gibi kavramların izlerini bu güncel meseleyi somutlaştırma anlamında, Jeff Koons'un küratörlüğünü yaptığı “Ten Meyvesi” (Skin Fruit) başlığını taşıyan sergisi üzerinden devam ederek tartışır. “Ten Meyvesi” sergisi, New York'taki New Museum'da sergilenen ilk sergi olarak, Yeni Müze'nin yönetim kurulu üyesi Dakis Joannou'nun mega koleksiyonundan ödünç alınarak oluşturulmuş elli uluslararası sanatçının 100'den fazla eserini içeren, ABD'deki Dakis Joannou Koleksiyonunun ilk sunumunu oluşturur.

O zamanlar birçok kişi tarafından etik dışı olarak görülen bu seçim, daha kışkırtıcı bir küratör seçimi ve süperstar sanatçı kavramını Jeff Koons üzerinden birleştirerek “Koleksiyoner Joannou'nun koleksiyonunda bulunan eserleri olan, belirgin bir şekilde öne çıkan az bilinen çağdaş sanatçıları sunmak ve avangarde değerlerini tanıtmak amacıyla çağdaş sanat alanına kurumsal olmayan bir bakış açısı kazandırmak amacını taşımaktaydı” (Ronit, 2018: 286).



Resim 9: Ten Meyvesi sergisi görsel detayı, 2010

Kaynak: <https://cassappity.wordpress.com/2010/03/09/skin-fruit-at-new-museum-new-york/> (03.04.2019)

“Ten Meyvesi” sergisi bu açıdan monografik sergi anlayışının kültürün işleyişinin özelleştirilmesini ve kültürün işleyişinde moda ve trend kavramları arasında neoliberal toplumun çok kültürlü gerçekliğini yansıtmaktadır. Batı Sanat tarihinde monografik sergileme anlayışında eleştirel veya entelektüel açıdan çığır açan sergiler yaratmaya önde gelen küratör, sanat uzmanı vs davet etmek yerine, süperstar sanatçıları küratör olarak davet etme stratejisi ziyaretçi sayısını artırmak isteyen müze kurumları tarafından çok cazip olarak benimsenmiş bir tavidir. “Günümüzde monografik sergilerin artan yaygınlığı, serginin ürününün veya etkisinin artık entelektüel bir nesne veya konu değil, daha ziyade ticari bir imaj, bir ticari marka veya 'trend işareti' olduğu yönünde düşüncelerini savunur.” (Ronit, 2018:287).

Ronit Milano’nun yazısındaki diğer bir örnek Versailles’ı yüksek profilli bir sergi yoluyla yeniden markalamak için Takashi Murakami eserlerinden oluşan monografik bir sergi sunma fikrinin önemli fon işbirlikleri ve ortaklıkları nasıl geliştirdiği üzerinedir. Bu serginin ana mali desteği Katar Emiri’nin kız kardeşi Sheikha Mayassa başkanlığındaki Katar Müzesi Makamı’ndan (daha sonra Katar Müzeleri olarak yeniden adlandırıldı) gelmiştir.

“Katar’ın kültürel olarak monografik olan bu sergilerdeki rolü, ülkeyi Doğu ve Batı arasında kurucu bir işleve sahip diğer kültür kurumları arasında bir köprü olarak

markalamak amacını taşıyordu. Katar bu stratejiyi uluslararası spor girişimlerine, önde gelen akademik kurumların yerel şubelerine ev sahipliği yaparak ve - en belirgin şekilde - sanatla angajman yoluyla sürdürdü (ve hâlâ da yapıyor)” (Panero, 2013: 39-42).

Murakami'nin monografik bir sergisi, Doha'daki Ulusal Modern Sanat Müzesi olan Mathaf'ın bir uzantısı olan Al-Riwaq Müzesinin 2012 yılında açılışını duyurmaktı. Murakami'nin Versay'daki lüks şovunu finanse eden Katar, iki yıl sonra Doha sergisinin gerçekleştirilmesini sağladı, esas olarak ülke için bir markalaşma sözleşmesi "imzaladı".

Günümüzde monografik sergilerin bu tür yakınlıkları yalnızca müze direktörleri tarafından değil, işadamları ve siyasi kurumlar tarafından da kullanılan bir markalama cihazı olarak nasıl işlev gördüğü konusunda çarpıcı detaylar sunar. Eleştiri yazısında vurgulanan düşünceler Louis Vuitton markasının başarılı bir şekilde sanatçı Murakami vasıtasıyla (yada tam tersi şekilde) güncelliğin, küreselleşmenin ve kültürün melezeleşmesini işaret ettiği gibi, marka değeri olarak tüm yakınlıkların karşılıklı işbirliği üzerinden perçinlenir.

1.4.1. Sanat Tarihinde Monografik Sergiler

Sergiler, sanat tarihinde kurucu işleve sahiptirler. Sanat tarihindeki monografik yaklaşımlar ve bunlarla ilgili çığır açan tartışmalar, sanat tarihinin kurumsallaşması için esas teşkil eder. Sanat tarihi disiplinin içinde monografik sergiler kanonik konular arasında bir yer tutar: Örneğin 'bir sanat eseri tarafından uyandırılan en geniş [tartışma]', 'sanat tarihi krizi', 'sanatçılar için veya sanat tarihi için mihenk taşı', 'sanat tarihinin dönüm noktası', 'akademik sanat tarihinin kurucu anı gibi çarpıcı ifadelerin altında monografik ayırım düşüncesinin büyük vurgusu yatar.

Monografik oluşumların Akademi, Salon ve Bienal Dışında Sergileme, 1775-1999: Alternatif Gösterge Mekânları (Ashgate, 2015), adlı eser tematik olarak ilişkili ortaya çıkışları beraberinde birçok soruyu getirmiştir. Bu monografik sergileri motive eden nedir? Onları kim ortaya çıkardı? Resmin yüzeyinde hangi anlamlar sergilenir ve bu anlamı kim yaratır? Ayrıca temel bir ayırım olarak şu tip soruları da sorar: Sanat tarih yazımı monografik sergilerden nasıl etkilenir ve nihayetinde tam tersi olarak nasıl gerçekleşir? Monografik sunumların kurumsal değeri nedir? Bilimsel değer nedir ve monografik sergilerin bilimsel sınırlamaları nelerdir?

Maia Wellington Gahtan ve Donatella Pegazzano'nun editöryal kuşatıcılığında, 2016 yılının Mart ve Nisan aylarında Floransa'daki Istituto Lorenzo de' Medici'de düzenlenen Monografik Sergiler ve Sanat Tarihi adlı eser dikkate değer bir sempozyumun sonunda gerçekleşen bir dizi söyleşinin kaydını içermektedir. Bu derleme ve tartışmalar serisi, monografik sergilerin sanat tarihi envanterinde yazılı yörüngesi üzerindeki etkilerini yansıtmak ve tartışmak için dünyanın dört bir yanından gelen akademisyen sanat eleştirmen veya sanat tarihçilerinin düşüncelerinin toplamını içermektedir. Her nesil önemli sanatçıları farklı görür. Monografik sergiler sanatçıların eserleri ile ilgili gerçekleri toplamak ve sunmak ve onların daha iyi anlaşılması için temeller sağlayabilmek için iş görme amacını taşır. Gahtan ve Pegazzano'nun (2018) ifade ettiği gibi, "Bu çalışmanın amacı, sanatı koruyan ve sergileyen kurumlar ile sanat tarihi disiplini arasındaki ilişkiyi incelemektir."

Günümüzde monografik okumalar ve geriye dönük sergilere odaklanmak, tek bir sanatçının kendi üzerinden kurduğu bir odaktan daha fazlasıdır; biyografik makaleler de dahil olmak üzere, sanat tarihi bilgisinin bireysel sanatçıların çalışmalarına yaklaşımlarının sürekli karşılaştırılmasına izin veren sergi etkinlikleri ve gittikçe artan sınıflandıran sergi katalogları (ve katalog raisonnés) ile perçinlenmektedir. Kitap kapsamında bulunan makaleler 18. yüzyılın sonlarından 21. yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşen ve Rönesans'tan günümüze kadar uzanan sanatçıların yer aldığı monografik sergileri ele alarak tartışmayı açmayı hedeflemektedir. Sanatı ve sanat tarihi disiplini koruyan ve kuran eleştirel bir bakış altında eser, başlığın da gösterdiği gibi, tarihte çeşitli sanatçıların monografik sergilerine odaklanır ve çoğul bakış açılarının incelenmesi yoluyla tek boyutluluktan ziyade çok boyutluluğu gösterilmesi için bir araç olarak kullanılır. Monografik sanat sergileri tarihsel dönüşüm ile uzmanlığın gelişimi ile paralel olarak bir çok bileşenle beraber evrim geçirmiştir. Orjinal ve kopyaların değişen tutum ve tanımlarına, bilimsel katalogun evrimine, coğrafya ve milliyetçiliğin etkisine, sanat pazarının etkisine ve karmaşık ilişkiler ağının belirli yönlerine tanık oluyoruz. Sanatçılar, eleştirmenler ve sponsorlar arasında her zaman var olan, on sekizinci yüzyıldan yirmi birinci yüzyıla uzanan çok sayıda serginin bu incelemesiyle, monografik sergilerin hala disiplinimize uyguladığı temel katkıları tanımak mümkündür. En erken zamanlardan beri, geçici sergiler sanat tarihi disiplini sürdürmüştür.



Resim 10: Grafik Dergisi, Grosvenor Galerisi'nin girişı tasvir eden ahşap baskı, 19 mayıs 1877 (sol) Grosvenor Galerisi'nin iç mekânı gösteren ilüstrasyon ağaç baskı, London News, 5 Mayıs 1877 (sağ)

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Grosvenor_Gallery (02.05.2020)

Murgia'nın, 1883-84 yıllarında, Grosvenor Galerisi'nde gerçekleşen Joshua Reynolds sergisiyle ilgili makalesi, bir sanatçının çalışmalarının yeniden değerlendirilmesi anlamında monografik okuması ile ilgilenmektedir. Bu çalışmasında Murgia, ekranın zamanı ve yeri için nasıl mümkün görünmediğine dikkat çekmektedir. Grosvenor Galerisi, 1880'lerde zamanın dışında çağdaş işleri ev sahipliği yapan bir sergi mekânı olarak Kraliyet Sanat Akademisi'nin kurumsal muhafazakârlığının tezat bir anlayışını sergilemektedir. Reynolds'ın sanatı ünü ve ulusal zevke katkısı, 19. yüzyılda Viktorya sanatı ve sanat eleştirmenlerin yorumlarıyla ön plana çıktı. Onun züppeliği ve söylemleri boyunca ortaya koyduğu çelişkili ifadeler, tarihsel tabloyu destekleme paradoksuyla birlikte, portre sanatında çok etkili olurken Victoria'lıların onu hor görmekten hoşlandıkları nedenlerdi. Sahibi ve kurucusu, Sir Coutts Lindsay tarafından kurulan Grosvenor Galerisi geleneksel Victoria sanat dünyasında büyük bir değişim getirmiştir. Bu değişim, galerinin sergileme yöntemleri ve davetlerinde, kadın sanatçıların desteği ve çarpıcı binası ve iç dekorasyonu ile beraber Kraliyet Akademisi'ne meydan okumasını mümkün kılmıştır. Galerinin yaklaşımı Reynolds'u ulusal öneme sahip bir İngiliz sanatsal ilerlemenin, eski usta anlamında Murgia'nın işaret ettiği gibi 'İngiliz sanatının babası' anlamında bir estetik hareketin öncüsü şeklinde yeniden değerlendirmek için nasıl tasarlandığını araştırmaktadır (Codell, 2014).



Resim 11: Degas, Eski ve Modern Ressamlar sergisi bir yerleşim görüntüsü, Knoedler Galeri, 6–24 Nisan 1915

Kaynak : Getty Araştırma Enstitüsü'nün izniyle, Los Angeles (2012 M.54) (08.01.2020)

Ruth Iskin, monografik sergilerle ilgili, bir erkek ve bir kadın, iki sanatçının ilk kez birlikte yer aldığı iki sanatçı sergisine, - New York'taki M. Knoedler & Co. Galerisinde 1915 yılında Louisine Haveer tarafından organize edilen Edgar Degas ve Mary Cassatt'ın yer aldığı- bu anlamda nadir bir vakaya odaklanmaktadır. Edgar Degas'ın ve Mary Cassatt'ın 1915'te New York'taki Knoedler Galerisi'nde Cassatt'ın arkadaşı Amerikalı koleksiyoncu Louisine Havemeyer tarafından düzenlenen iki kişilik sergisi monografik yaklaşım tarzı açısından örnek gösterilmektedir. Iskin, bu monografik sergiye, aynı zamanda erkek ve kadın iki sanatçı sergisinin çok nadir örneğine odaklanarak, kadınların oy hakkını mümkün kılan benzersiz koşullar ve ilgi alanlarını okumaya açmaktadır. Bu sergi, tarihsel anlamda monografik bir yaklaşımla sergiyi şekillendirme, hedeflerini, kurulumunu ve küratöryel stratejilerini araştırmada bir araya gelen politik, kişisel ve sanatsal vaatlere olanak veren büyük bir zenginlik ve tarihsel bağlam içermektedir. Iskin çalışmasında, sergi çalışmalarının sanat tarihi ile birleştiğini ve ikisinin birbirinden bağımsız olamayacağını ileri sürer ve her ikisini de toplumsal cinsiyet çalışmalarına entegre eder. “6-24 Nisan 1915 tarihleri arasında, New York'taki Knoedler Galerisi'ndeki sergi, Eski ve Modern Ressamların Kredi Başyapıtları Sergisi, Eski Ustaların resimlerinin yanı sıra galerinin geniş merkezi alanında Cassatt ve Degas sanatını yan yana sergilemiştir” (Iskin, 2018:26).



Resim 12: Mary Cassatt, Eski ve Modern Ressamlar sergisi bir yerleşim görüntüsü 6–24 Nisan 1915.

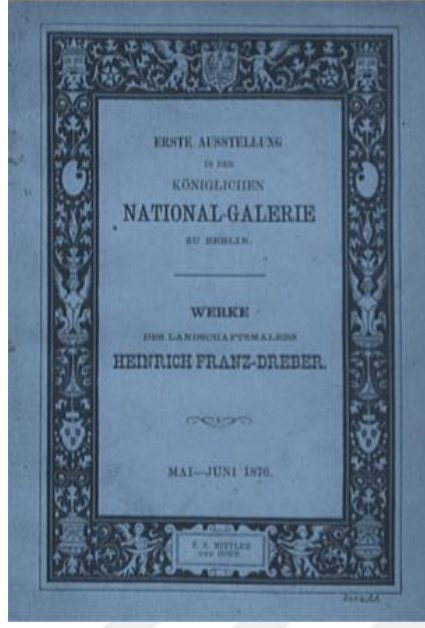
Kaynak: Getty Araştırma Enstitüsü'nün izniyle, Los Angeles, California (2012 M.54) (08.01.2020)

Yirminci yüzyılın başlarından günümüze kadar iki sanatçının katılımıyla gerçekleşen sergilerin çoğunlukla erkek, usta ressamı bir araya getirmektedir; 1914'ün sonlarında New York'taki 291 Galerisinde Picasso ve Braque ve MoMA, Tate ve Centre Pompidou'daki 2003 gişe rekorları kıran Matisse ve Picasso sergisine sadece iki örnek vermek yeterli olacaktır. Monografik sergiler ondokuzuncu yüzyıldan itibaren galeri ve müzelerde öncü bir rol oynamışlardır. 20.yy. başlarında sanat simsarları tarafından geliştirilen iki sanatçı bir sergi modeli iken, daha sonra müzelere taşınmıştır.

1915 yılındaki Degas ve Cassatt ortaklaşa sergisinden dört yıl sonra, kadınlar seçme ve seçilme haklarını alırken, Degas ve Cassatt'ın başka bir büyük sergisinin gerçekleşmesi tam bir yüzyıl sürmüştür. (Ulusal Sanat Galerisi, Washington, DC, 2014). Sanat tarihi açısından baktığımızda, 1915 sergisini mümkün kılan benzersiz koşullar ve ilgi alanları üzerinden değerlendirmenin analizini yapmak, monografik yaklaşımı anlamak açısından önem taşımaktadır. Bu sergiyi şekillendirmek, hedeflerini, kurulumunu ve küratöryel stratejilerini araştırmak için bir araya gelen politik, kişisel ve sanatsal taahhütlere ışık tutmaktadır. Sergide yer alan iki sanatçı arasındaki yakınlık, ilhamlarını insan figüründen ve modern yaşamın tasvirinden beslenen yeni bir gerçekçilik anlayışının ürünüydü. Iskin, 1915'teki Degas-Cassatt sergisini ve 2014'te DC'deki Ulusal Sanat

Galerisinde gerçekleşen, iki sanatçı sergilerinin doğurduğu ‘tarihsel bağlam’ yakınlıkları, ilhamları, diyalogları, rekabetleri bu ilişkisel kavramların çerçevesinde incelemiştir.

Iskın, Havemeyer’in kadınların oy hakkı için büyük bir sanat ve ahlaki ve finansal destek sağlamanın dışında iki özel hedef daha takip ettiğini makalesinde savunur: Degas ve Cassatt’ın birey ve kimlik anlamında eşit haklara sahip temsili, sergide kadınların oy hakkını destekleyen ve “Eski Ustalar” ile modern ressamlar arasındaki sürekliliği gösteren feminist bir cinsiyet eşitliği mesajını somutlaştırmaktadır. Iskın, sergi incelemelerinde (altmış sekiz yerine) toplam en az yetmiş altı eser sergilendiğini ifade eder. Sergi kapsamında, 18 adet “Eski Usta” resminin yanı sıra, yirmi yedisi Degas ve yirmi dokuzu Cassatt olmak üzere, toplam en az elli altı eserin yer aldığını belirtir. Sergideki eserlerin niceliksel bilgisi Cassatt ve Degas’ın aslında aynı sayıda eser sergilediği gerçeği, serginin Degas ve Cassatt’ı eşit olarak sunduğu ve bunun feminist mesajının önemli bir parçası olduğu gerçeğini destekler görünmektedir. Olağandışı serginin başlangıçta dünyanın en büyük eseri koleksiyonuna sahip olan Havemeyer Degas’ı içermesi ve serginin kadınların oy kullanma hakkını elde etmesine fayda sağlayacağına dikkat çekmektedir. Feminist bir davaya bağlı bir erkek sanatçının Oeuvre sergisine sahip olması tuhaf görünebilir. Iskın, Havemeyer’in niyetinden, Cassatt’a, böyle bir sergiye sahip olmanın Degas’ın görüşlerini dikkate alarak “merak uyandıracağını” belirten bir mektuptan alıntı yaparak kanıt sağlar. Bununla birlikte, tüm mektubun katkısı olmadan, bu görüşleri belirlemek zordur. Iskın, Degas’ın görüşlerinin “geleneksel toplumsal cinsiyet yanlışlıkların” dan kesin olarak etkilendiğini varsayarak, serginin sert doğasını, gösterişli ironisi içinde belirler. Ancak yazarın, Degas’ın çalışmalarının çoğunu yeniden değerlendiren feminist çevrelerle bağlantısı hakkında bazı önemli bilgileri görmezden geldiği bu anlamda söylenebilir. Bu nedenle, serginin sert doğasının Degas’ın feminist nedenlere geleneksel olmayan desteğinde olması mümkündür. “Havemeyer’in, her iki sanatçının eserlerinin de eşit bir şekilde sergilemeyi amaçladığını, dahası, 1915 sergisinin yeni keşfedilen üç fotoğrafını inceleyerek ve yayınlayarak kanıtladığını göstermektedir” (Iskın, 2018:27).



Resim 13: Heinrich Franz-Dreber, Ulusal Galerie zu Berlin katalog ön sayfası. Mayıs-Haziran, 1876

(Kaynak: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek)
<https://www.digishelf.de/presolver?id=731635191> (12.10.2019)

Saskia Pütz'ün, Max Jordan'ın müzenin kalıcı koleksiyonu dışında, ölümünden sonra ulusal öneme sahip olan Alman çağdaş sanatçılara ayrılmış bir dizi geçici sergiyi inceleyip tartıştığı makalesi, sanat tarihinde monografik sergi yaklaşımına başka bir örnek olarak gösterilebilir. Pütz makalesinde, Max Jordan'ın yaklaşımı içerisinde sergilerin, sadece bitmiş tabloları değil, aynı zamanda çizimlerin, eskizlerin ve grafik çalışmalarının dahil edilmesinde, bir sanatçının bir kariyer boyunca yakın sürecinin yakından düşünülmesine ve teşvik edilmesine izin veren yapılara ilham olarak örneklendirilmesinin tarihsel olarak önem taşıyan bir başlangıç olarak kabul edildiğini ifade etmektedir. İlk sergi, Mayıs 1876'da, bir yıl önce İtalya'da ölenlerin anısına, İtalya'da yaşayan ve çalışan bir Alman sanatçı olan Deutsch Römer'e ait Heinrich Franz-Dreber'e (1822-1875) ithaf edilerek ortaya çıkmıştır. Max Jordan'ın sanatsal, küratif ve eleştirel destekçiler ağının araştırılması sonucunda, çağın örtük gündeminin vatansever ve milliyetçi olduğu ortaya çıkmıştır. Farklı türlerin, bölgesel ilişkilerin ve hareketlerin sanatçıları, kültürel ve siyasi birliğin meşruluğunu kullanılabileceği bir zamanda, Almanca olarak sunulurken vurgulanmıştır.

Kısa kataloglar bu sergilere birer belge olarak eşlik etmişlerdir. Sergiye eşlik eden bu katalog, çoğunlukla sergi odaları sırasına göre sergilenen sanat eserlerinin listesini

içeren çok popüler küçük sergi rehberleri geleneği paralelinde değerlendirilebilir. Yapısal olarak çok kısa bir giriş ve konunun başlığı ve buna bağlı olarak kısa açıklaması, tekniği ve materyali, eserin kökeni ve bazen başlangıç yılı gibi özellikleri içinde barındırmaktadır. Jordan, Franz Dreber'in bir sanatçı olarak dört sayfadan oluşan denemesine, hayatının kısa bir biyografik özetini eklemiştir. Jordan, monografik okuma anlamında Franz Dreber'in üslup gelişimini kısa ve açık biçimde karakterize etmiştir. Sergide yer alan bazı kalem çizimleri, Franz Dreber'in çalışmalarıyla ilgili farklı yorumları beraberinde getirmiştir: Sanatçının, “doğanın iç yaşamının kaydedilmesine ve onun resimsel ifadesine odaklandığı bir üslup anlayışının olduğu, ‘bireyin ve doğada organik olanın iç dokunuşunun’ mükemmel bir bilgisinde, giderek lirik bir anlayış geliştirdiği ifade edilmiştir” (Pütz, 2018:84).

Gustave Courbet'in ölümünden beş yıldan kısa bir süre sonra, Jules Castagnary tarafından düzenlenen 1882 yılı retrospektifi diğer bir monografi oluşturması nedeniyle tartışmalı ve güncel bir alan açmıştır. Castagnary, Le Présent dergisindeki 1857 Paris Salonu'nu inceledikten sonra, sanat eleştirmeni olarak ün kazanmış ve sonraki yirmi yılda Le Monde illustré, Le Siècle ve Le Nain jaune'daki Salon sergilerini her yıl inceleyen yazılar kaleme almıştır. Dönemin siyasi iklimi, radikal Paris Komünü'ne katılan ve Vendôme sütununun yok edilmesinde payı olduğu düşünülen Courbet'in olumsuz itibarını arttırmıştır. Petra ten Doesschate Chu 1882 yılında yapılan Courbet retrospektifi hakkındaki makalesi, sanatçının ölüm sonrasında retrospektif olarak temsiline sanat (ve sanat tarihi) mirasının belirlenmesine nasıl yardımcı olabileceği sorusu etrafında konumlandmaktadır. Chu, sergide yer alan çalışmaların ne tür ne de kronolojik anlamda “gelişigüzel” düzenlenmesine dair garip bir anlayış içerisinde sergilendiğini savunmaktadır. Sanatçının, en iyi bilinen ve tartışmalı figüratif eserlerinin, daha eski dönemlerinin örnekleri arasında yer alması Castagnary'nin küratörlük kararlarının resimlere sanat objeleri olarak odaklanmayı ve sanatçının siyasi duruşunu askıya almayı amaçladığını gösteren yaklaşımıyla ön plana çıkarılmıştır. Bu yaklaşım, monografik olarak Courbet'in ünü ve yeteneğini tartışma dışında tutarak sunma çabası olarak okumak mümkün hale gelmiştir. Sergiye eşlik eden seksen dokuz sayfalık bir katalog ile önsöz, ayrıca Castagnary tarafından yazılan tanıtım makalesi ve her çalışma için özel olarak yazılan girişleri dikkat çekici bir özelliktir. Ayrıca, sergiye Eugène Chéron tarafından çekilen yirmi üç fotoğraftan oluşan bir albüm de bir belge

olarak eşlik etmektedir. Bütün bunlar, serginin büyük bir çoğunluğunun figüratif yaklaşımı içeren resimlerin manzaralar, portreler ve birleştirilen gruplar halinde asılıp sergilendiğini göstermektedir. “Aksine, katalog ise, figür resimleri ('tableaux'), portreler, manzaralar, denizciler, natürmortlar ve çizimler arasında ayırım yaparak türlere göre düzenlenmiştir. Tüm eserler dikkatle tarihlendirilmelerine rağmen, bu kategoriler içinde kronolojik sıraya konma girişiminde bulunulmadığı görünür” (Chu, 2015:105).

1882 sergisi sanatçıya monograf yazma projesi için büyük bir itici güç olmuştur. 'Sanatçı ve eseri üzerine bir biyografi olarak tasarlanan bu monografi, Castagnary'nin 1888'de vefatından sonra yarım kalmış, ölümünden yirmi yıldan fazla bir süre sonra, 1911 yılında eleştirmen eşi tarafından bir seri halinde yayınlanmıştır.



Resim 14: Eugène Chéron, Courbet'in 1882 tarihli retrospektif sergisi

Kaynak: Eugène Chéron, Gustave Courbet ve l'École des Beaux-Arts Album de l'exposition des oeuvres de, (Paris, 1882) (Fotoğraf INHA), Paris <https://blog.bibliotheque.inha.fr/fr/posts/l-atelier-de-courbet.html> (20.05.2020)

Ölüm sonrası retrospektif anlayışı, sanatçıların üretimlerini monografik olarak okumaya çalışan bir sanat tarihi geleneği içinde yer alır. Bu tür okumalarda monografik eğilim yakın zamanda ölen sanatçıların çalışmalarının retrospektif sergilerinin nedenlerini, hedeflerini, başarılarını ve bu sanatçıların sanat tarihi üzerindeki itibarlarının etkisini incelemeye odaklanır. Marie-Claire Rodriguez, 1857'de Paris'teki École impériale et spéciale des Beaux-Arts'ta Paul Delaroche'ye kendisine ithaf edilmiş retrospektif sergiyi ele alan makalesinde, Fransa'daki ilk monografik sergi olmasa da, ölümünden sonraki ilk retrospektif olarak, serginin oluşumuna yol açan koşulları, seçim ve sergileme ile

ilgili küratif kararları ve bu faktörlerin gösterinin sanatçı ve eseri hakkında yeni bir anlayış geliştirmesine nasıl izin verdiğini tartışmaya açar. Kronolojik olarak düzenlenmiş geniş bir resim seçiminin yanı sıra çizimler ve baskılar içeren serginin kapsamlılığı, Delaroche'nin yaşamı ve kariyeri hakkında en eksiksiz görüşü sunar. Oeuvre'nin geç evresinde az bilinen tablolar sergilerken, zaman içinde sanatsal yeteneğinin gelişimine özellikle dikkat çeken işlere odaklanır (Rodriguez, 2018).



Resim 15: Hans Holbein (the Younger), ahşap üzerine yağlıboya, 146.5 cm × 102 cm, 1526-1528

Kaynak: <https://journals.openedition.org/trajectoires/docannexe/image/1542/img-2.jpg> (11.10.2019)

1871 yılında Dresden'deki Hans Holbein (Genç) sergisi, monografik yaklaşımın sanat tarihinin bir disiplin olarak gelişmesinde ve ilerlemesinde gerçekten önemli bir an olduğunu ortaya koyan bir gelişmeye yol açmıştır. Bu sergi, öncesinde Holbein'in çalışmalarının örneklerini Avrupa koleksiyonlarından tek bir alanda sergileme imkanı bulunamadığı için, eserlerin yan yana görüntülenmesine ve karşılaştırılmasına imkan vermemekteydi. Bu karşılaştırmalı örnekler arasında aynı konunun iki versiyonunun sergilenmesini içeren Dresden'in Jakob Meyer zum Hasen'in Madonna'sı ve Darmstadt'taki Madonnası,  zel bir koleksiyondan yeni ortaya çıkan bir versiyon eser kapsamındadır. Eser, sanat uzmanlarının, özgünlük ile kopya kavramları etrafında çok yönlü tartışmalarına yol açmıştır.



Resim 16: Hans Holbein Madonnası'na ilişkin orijinal reproduksiyonlardan oluşan bir derleme, 1635–1954

Kaynak: Montaj: Lena Bader, <https://journals.openedition.org/trajectoires/1542> (04.05.2019)

Sanat uzmanları kendi içlerinde nitel analiz ve orijinallik konusunda yoğun bir tartışmaya girişmişlerdir. İki Madonna resmiyle ilgili olarak, özellikle Dresden Müzesi (Gemäldegalerie) çalışmaları niteliksel olarak üstün ve orijinal olarak görülürken, sanat tarihçileri (uzmanlar) Darmstadt versiyonunun en orijinal versiyonu olduğunu iddia etmişlerdir. Sonuç olarak, 1910 yılında sanat tarihçilerinin çoğu Dresden versiyonu olan resmin yüksek kaliteli bir stüdyo kopyası olduğu konusunda anlaşmıştır. Sergi gerçekleşmemiş olsaydı ya da Holbeins'i Avrupa müzelerine ve özel koleksiyonlara getirecek kadar iddialı olmasaydı, böyle doğrudan bir karşılaştırma mümkün olmayacak ve sanat tarihi içinde bu tür soruların önemi ortaya çıkmayacaktı. Bader, konuyla ilgili şu ifadelerle yer vermektedir:

“Holbein sergisi temel olarak bir dizi ön gösterim ile bilinir: İlk müze ziyaretçisi anketi, ilk sanat tarihi kongresi, ilk akademik basın bülteni gibi özellikleri içinde barındırır. Ancak gerçek önemi, hem imgelerle hem de imgelerle tartışmanın gelişen yöntemlerinden geldi. Holbein sergisi, ikonik eleştiri için bir eğitim kampıydı. İnsitu (yerinde) yapılan görüntü analizleri, pentimenti ve diğer detayların yakın çalışmasından görsel ilişkilere, ölümden sonraki yaşam fenomenlerine ve diğer görüntü aşamalarındaki yansımaya kadar uzanmaktadır.” (Bader, 2018)

1.5. Türkiye’de Sanatçı Monografi Örnekleri

Osmanlı imparatorluğu zamanında, sanat tarihsel monografik yaklaşımdaki en erken örnek, başta tarih ve edebiyat olmak üzere, çok çeşitli türlü konularda, büyüklü küçüklü elliden fazla eserin yazarı olan Gelibolulu Mustafa Âli’ye (1541-1599) aittir. (Atsız, 1968)

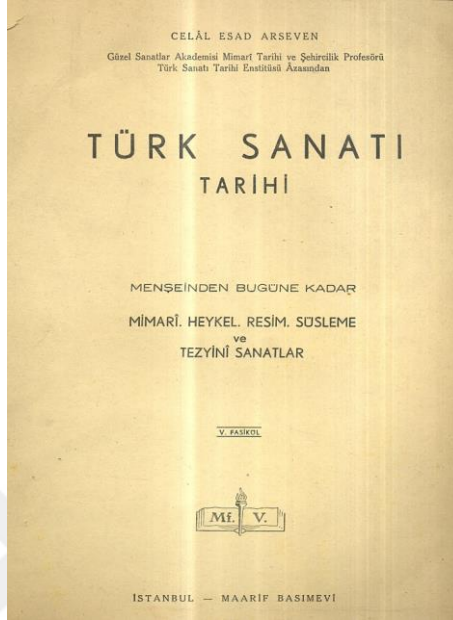
Âli’nin eserlerinden olan, 1587’de bitirdiği Menakıb-ı Hünerveran, eserlerin içerik ve dil bakımından üretim süreçlerini anlamak ve sanatın toplumda uyandırdığı ilgi ve alakayı değerlendirmek adına önemli bir kaynak olarak değerlendirilmektedir. Kitabın konusu, sanat tarihimizi, bugün artık gerilerde kalmış bir alanını ele almaktadır. Mustafa Âli’nin Menakıb-ı Hünerveran Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları adlı çalışmasının, Vasari’nin aynı zamanlarda yazdığı Sanatçıların Hayatları’na gönderme yaptığını söylemek mümkündür. Biyografik metinler, kendilerine göre kanon iddiası taşıyan bir tarih anlatısı inşa ederler. Bu anlamda Menakıb-ı Hünervan adlı eseri, “hayatı ve eserleri” biçimde yaygınlaşan Vasari’nin mirası olarak okumak mümkün görünmektedir. Osmanlı İmparatorluğu’nda sanatsal gelişmelerin merkezileşmesi, 1882 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi’nin açılması bağlamında, resim eğitiminin sürekliliği, programlı olarak düzenlenmesi neticesinde sanatçı nüfusunun ve sergilerin çoğalmasıyla ivme kazanmıştır. Osmanlı’nın Tanzimat Dönemi’nin getirdiği yenileşme hareketi, II. Meşrutiyet (1908) sanat ve yayın hayatında da özgürlükçü ortamın temellerinin atılmasında öncü olmuştur. Bu dönemde sanat üzerine ön plana çıkan en önemli yayın olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, aylık çıkan bir dergiye gönderme yapar. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin bir yayını olarak ortaya çıkan gazete, sanatın kültürel alanını genişletmek adına önemli bir girişimdir. Sami Yetik, ressam ve eleştirmen kişiliğiyle Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi’nde kaleme aldığı yazılarda, sanat ve sanatçılar üzerine okumalar gerçekleştirir. Sami Yetik’in bu yazıları, Ressamlarımız: Sanayi-i Nefise’den Asker Ressamlara Modern Türk Resminin İlk Ustaları adı ile 1940 yılında yayınlanmıştır. Yetik’in bu çalışmasının, Avrupa’da sanat eleştirisi tarihinde Vasari’nin 1550 " (Le Vite) eserine benzerliği, konuyla ilgili önemli bir ayrıntıdır. Yetik’in, Türk sanatının evrelerini ve kökenindeki tarihsel süreçleri batıdakilerle benzer biçimde anlatmıştır; Türk sanat tarihinin batı sanat tarihine benzerliği dikkat çekicidir. “Ressamlarımız adlı eserde, Yetik’in, sanat tarihsel okumasını başka bir coğrafya

üzerinden, Avrupa sanat tarihi üzerinden okuması, bir tür deneme olarak değerlendirilebilir” (Cunbur, 1990).

Osmanlı Dönemi’nden günümüze, Türk sanatında ortaya çıkan sergilerin, İstanbul’un merkezi yapısına uygun bir şekilde, Galata ve Pera etrafında şekillenen bir gerçeklik içerisinde konumlandığı görülmektedir. Cumhuriyet Dönemi’nde en önemli mekânlar, Tepebaşı Belediye Bahçesi, Tarabya Rum Okulu, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi ve Galatasaray Lisesi gibi sınırlı sayıdaki sergileme alanlarıdır. “Türkiye’de açılan ve millî bir karakter arz ettiği belirtilen ilk resim sergisi” Nisan 1873’de düzenlenmiştir (Yasa Yaman, 2012: 101). Kültürel modernizm, Osmanlıdan Türk Cumhuriyeti’ne geçiş sürecinde, 1928 yılında kabul edilen Harf Devrimi, Türk sanat yayıncılığında etkili olmuştur. “1729-1927 yılları arasında 30.000 kadar kitap çıktığı tahmin edilirken, bundan sonraki dönemde her yıl yaklaşık olarak 1500-2000 kitap yayımlanmaya başlanmış, bu sayı daha sonraki yıllarda giderek artmıştır” (Cunbur, 1990: 359-386).

Cumhuriyet’in kuruluşundan sonraki dönemde, her alanda olduğu gibi, kültürel anlamda bir modernizm projesi olarak işlerlik kazanmıştır. 1924 yılında Türk öğrencilerin batı sanatıyla tanışmalarını sağlamak amacıyla, devlet desteğiyle Avrupa’ya sanat eğitimine gönderilmeleri sağlanmış, aynı yıl içerisinde Ankara Etnografya Müzesi’nde ilk serginin açılması gerçekleşmiştir. Bu dönemde diğer önemli sanat oluşumları olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kurulması (1929) ve Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü’nün açılışı (1930) birbirini takip eden bir süreç içinde gelişmiştir. 1933 yılında, hem D Grubu’nun kurulması, hemde Üniversite Reformu kapsamında modernleşme çabaları, 1937 yılında akademi hocalarının değiştirilmesiyle sonuçlanmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1933 yılında, çoğunluk tarafından Türk sanat tarihinin ilk monografisi olarak değerlendirilen Nazmi Ziya başlıklı kısa kitabını yayınlamıştır. Kaya Özsezgin, Nazmi Ziya’nın 40. ölüm yılında yazdığı Gerçekçilikle İzlenimcilik Arasında Bir Usta adlı makalesinde, Nazmi Ziya’nın ilk yıllarında, geçimini sağlayabilmek için bütün ticareti yaptığını, tavuk çiftliği kurduğunu, hatta bir ara kunduracılıkla uğraştığını yazmıştır. Özsezgin bu bilgiyi, Bedri Rahmi’nin “Nazmi Ziya” monografisiyle temellendirmektedir. Bu dönemdeki temel izlek, bir kültür politikası olarak Türk sanatını desteklemek ve bu anlamda “millî bilinci yaymak” amacına hizmet etmektedir. Nurullah Berk’in 1937 yılında yayınladığı Türk Heykeltıraşları adlı kitap, bu alandaki ilk eserdir. “Nurullah Berk’in Türk resim ve

heykel sanatını tanıttığı 1955 tarihli kitabı ise, biyografik temalı bir önceki eserine göre Türk resim ve heykel sanatına yönelik daha genel bir bakış açısı sunmaktadır” (Kocabaşoğlu, 1984).



Resim 17: Celal Esad Arseven, Türk Sanatı Tarihi kitabı ön yüz, Ankara: M.E.B, [1955-59]

Kaynak: <http://kutuphane.akmb.gov.tr/opac/details?id=43698&materialType=BK&query=%2Zarseven%2C+celal+esad%22> (02.07.2019)

Celal Esat Arseven’in (1876-1971), ressam ve mimar kimliğinin yanı sıra, sanat tarihçisi olarak 1955-59 yılları arasında kaleme aldığı Türk Sanatı Tarihi: Menşeyinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatlar adlı kitabını, Orta Asya Türk sanatından, Selçuklu ve Osmanlı İmparatorluğu sanatına kadar olan sanatsal üretimi kapsamlı olarak inceleyen bir monografik eser olarak değerlendirmek mümkündür. Dönem içerisinde sanata yönelik yazıların sınırlılığı bilinmektedir; konuyla ilgili makale ve yazı içeriklerinin, özellikle sanat dergilerinde ortaya çıktığı söylenebilir. Bu anlamda, Cumhuriyet’in ilk 30-40 yıllık döneminde yayınlanan dergi envanterinin, içerdiği sanat muhtevası bakımından “en büyük ağırlığı taşıyan yayınların kültür ve sanat dergileri olduğu görülmektedir” (Kocabaşoğlu, 1984).

Cumhuriyet’in ilk yıllarında, Devlet Resim Heykel Sergileri, İnkılap ve Yurt Sergileri, sanatçıların bu tematik çevrede gerçekleştirdikleri grup sergilerine tanıklık eder. 1950’li yıllar, ekonomide liberalizm ve çok partili hayata geçiş gibi gelişmelerin Türkiye toplumundaki sanatsal faaliyetleri derinden etkilediği görülmektedir. Türkiye toplumu

bu yıllarda, çok partili sistemin kabulüyle birlikte farklı bir döneme girmiş, siyasi ve toplumsal yaşamdaki değişim ve dönüşümün farklı güzergâhlardaki sıkıntılarına tanıklık etmiştir. 1950’li yıllarda ilk özel galerinin açılması, sanat piyasasında yeni bir dönemi başlatmıştır. Türkiye’de galericiliğin ilk örneği olan Maya Sanat Galerisi (İstanbul, 1950) ve Helikon Sanat Derneği (Ankara, 1952) bu yıllarda açılmış, sanatçılara bireysel olarak etkinlik gösterebilecekleri alternatif mekânlar sağlaması bakımından büyük önem kazanmıştır. 1963 yılında Mavi Grubu’nun kurulması, ilk banka sanat galerisinin



Resim 18: Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi, Yapıkredi Arşivi,1996

Kaynak: <http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/#time-line-18> (18.02.2020)

(Galatasaray Yapı Kredi Sanat Galerisi) açılması (1964), ardından gelen DYO Sergileri (1967), önemli kültürel hareketlenmeler olarak değerlendirilebilir. Özel galerilerin sayısındaki artış ve banka galerileri gibi alternatif mekânların kültürel varlık alanına dahil olmaları 1970’li yılların sonlarına doğru görülmeye başlamıştır. 1970’li yıllarda, birçok derginin sanat alanındaki kültürel varlığına tanıklık edilmiştir. Bunlardan bir kaçısı “Milliyet Sanat, Sanat, Türkiye Defteri, Resim ve Heykel, Köken, Maveria, Ocak, Zafer, Köprü, Sanat Çevresi, Arkeoloji ve Sanat, Oluşum, SED Sanat-Edebiyat, Kök, Yönelişler, İktibas, Somut, Lale, Yeni Boyut, Arkeoloji ve Sanat Tarihi, Halk Kültürü, Sanat Emeği, Güney, Sanat Rehberi, Plastik Sanatlar Dergisi, Artist, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, Resim ve Heykel Müzesi, Sanat ve Toplum, gibi dergilerdir. Bu dergiler, sanat yayın hayatında entelektüel kamuoyu oluşturan sanat eleştirisine yönelik

yeni değerlendirme yöntemlerini ve yaklaşım biçimlerini ortaya çıkarmıştır (Günyol, 1984; Mülayim, 1999).

1974-1977 yılları arasında, İstanbul Arkeoloji Müzeleri Sevenler Derneği tarafından düzenlenen “Açık Hava Sergileri”, tarihi bir alanda sanatçıların alternatif mekân ve yaratımlarını kullanmak amacıyla, kültürel bir olgu olarak ortaya çıkmıştır. Türkiye’nin sanat ortamına farklı açılımlar getiren sanat etkinliklerinden biri, “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri” (1980) bu etkinlikler arasında önemli bir yer tutar. Türkiye’de, tuval yüzeyiyle sınırlı geleneksel sanat algısının yerini, sanatın kavramsal olarak ifade edilmesinde form olarak alternatif arayışlara dair ilk ifadelerin işaretlerinin gösterildiği sergiler olarak ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu anlamda sanatçılar sorunsallarını enstalasyon, video, hazır nesne gibi farklı yöntemlerle farklı sergileme pratiklerine doğru evrilmişlerdir. 1980’li yıllardan itibaren, Türkiye’de sanat, artık dünya ile etkileşim halinde olan bir görünürlüğe ulaşmaya başlamıştır. 1980’li yıllardan sonra, büyük basın kuruluşlarının, sanat üzerine yazılar yazılan dergiciliğe ilgi göstermesi ve bu alanı sermaye yatırmaya değer görmesiyle, monografik sergi katalogları ve özel yayınlara doğru evrilme söz konusu olmuştur. Bu dönemdeki, Sanat Olayı, Ar, Yeni Adam, Ülkü, Kadro, Ankara Sanat, Sanat Çevresi, Gösteri, Türkiye’de Sanat, Genç Sanat gibi dergi ve gazetelerin, kültür-sanat alanındaki eleştirilerinin nesnellikten uzak oluşu, onların basın bülteni düzeyinde kaldığının göstergesi olarak okunmaktadır. Bu durumu, Türkiye’deki sanat eleştirisinin, entelektüel bir uğraş olarak kurumsallaştığının bir göstergesi olarak okumak mümkündür.

Devlet Resim ve Heykel Sergisi Katalogları’nın basımı ve çeşitli sanatçı biyografilerine yönelik çalışmalar, monografik okumaya örnek gösterilebilir. Bu dönemde, sanata dair üretilen kitaplar, içerik olarak sistematize edilmiş ve kronolojik bir disiplinle ele alınmış yayınlar olarak öne çıkmaktadır. Gültekin Elibal’ın Atatürk ve Resim Heykel’i, Nurullah Berk ve Adnan Turani’nin beraber yayınladıkları Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı, Sezer Tansuğ’un (1979) Örneklerle Türk Resim ve Heykel Sanatı, Nurullah Berk ve Hüseyin Gezer tarafından yazılan 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli, Günsel Renda, Turan Erol, Nurullah Berk, Adnan Turani, Kaya Özsezgin, Mustafa Aslier tarafından (4 cilt) hazırlanan Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, 1981 yılında Nurullah Berk’e ait, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı adlı eser, 1983 yılında Nurullah Berk ve Kaya Özsezgin’e ait

Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi ile Sezer Tansuğ'un Çağdaş Türk Sanatı bu kitaplar arasında öne çıkanlardır (Özsezgin, 1975).

Kaya Özsezgin, 1975 yılında, Milliyet Sanat Dergisi'nde "Bir Monografi Denemesi" başlığıyla çıkan yazısında, Kemal Erhan'ın Nazmi Ziya üzerine aldığı monografik incelemeyi eleştirerek Türkiye'de monografik araştırmaların eksikliğine dikkat çeker. Özsezgin, Türk ressamlarını konu alan monografik incelemeleri nicelik ve nitelik bakımından yetersiz bularak, konuyu iki yönden değerlendirir. Özsezgin, o dönemdeki monografik yayınların yetersizliğini, sanatçının yaşamının tüm yönleriyle aktarmaktan uzak ve doğru veri kullanımı açısından yetersiz oluşuylarıyla temellendirerek, bahse konu eserlerin gerçeği yansıtmaktan uzak olduklarını ifade etmiştir. Özsezgin'in konuyla ilgili ifadelerinden biri şöyle karşımıza çıkmaktadır:

"Bugüne kadar yapılmış olan bir kaç monografik çalışma, salt görevi eklenen kişinin, yani yazarın kişisel çabasına dayanmaktan öte, geniş kapsamlı bir programı içermemiştir. Nedeniyse açık; Plastik sanatlara ilişkin yayın çalışmaları, genellikle büyük yatırımları gerektirir; kağıdı, baskısı ve dizgesiyle belirli bir kalite çizgisinin üzerinde kitapları basmak, yaymak daha önemlisi de bunu bir görev bilinci içinde yürütmek, bir takım nitelikleri şart kılar. Bizde bu nitelikte yayınevlerinin, yayın sorumlularının bulunduğu söylemek oldukça güçtür." (Özsezgin, 1975: 21-28).

1970'li yıllardaki monografik sanat incelemelerin eksikliğini Zeynep Rona (2013) şöyle ifade etmektedir. "...Kırk yıl önce bir sanatçıyla ilgili bir araştırma yapmak isterseniz iğneyle kuyu kazmak zorundaydınız. O zamanlar şimdiki gibi sanatçı monografileri yoktu, sanat dergileri yeni yeni çıkmaya başlamıştı, galeriler de öyle. Var olan birkaç galeride açılan sergilere ender olarak bir "broşürcük" eşlik ederdi. Gazetelerde de sanat haberleri çok yaygın değildi." (<https://www.e-skop.com/skopbulten/turk-sanatinin-40-yillik-hafizasi-zeynep-rona-arsivinin-oykusu/1605>) (05.04.2019)



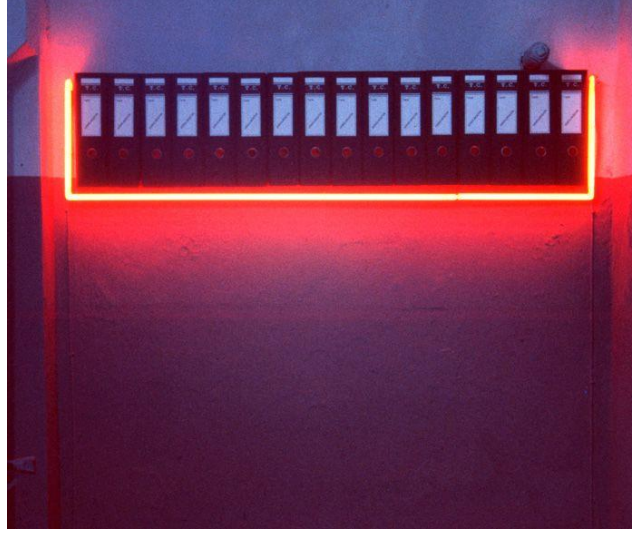
Resim 19: Sarkis, Çaylak Sokak sergisi, Maçka Sanat Galerisi, Sarkis arşivi, İstanbul, 1986

Kaynak: <http://www.sarkis.fr/en/1986-caylak-sokak/> (05.10.2019)

Sarkis'in, 1986 yılında, Türkiye'deki Maçka Sanat Galerisi'nde gerçekleştirdiği "Çaylak Sokak" sergisini, sanatçının kendisine ve zamanına tanıklığını içeren monografik bir sergi olarak okumak mümkündür. Enstalasyon, buluntu nesneler ve mekâna özgü konumlanan sanatçının kişisel anılarından beslenir. Ses bantları ve değişik nesnelerin bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bu yerleştirme, görünür olmaya çalışan yeni bir dilin anlatımını ve malzemesini, ayrıca görselliğin peşindeki bir sanatçının çabasını ortaya koyar. Koçak'ın ifadesiyle, "Sarkis'in imgeleri, tıpkı 'Ankara'dan Bugüne'de gördüğümüz gibi, belirli bir mekân zamana kayıtlıdır. Ama sadece imgeler ya da nesneler değil, çalışma yönteminin, hatta çalışma amacının kendisi de tarihseldir, tarihin zorunlu yanlışıyla hesaplaşmayı hedeflemektedir." (Koçak, 2009:173).

Sanatçının yaşantısında yer etmiş olan anıları ve anılarının önemli nesneleri, "Çaylak Sokak" adını verdiği bu serginin ana temasını oluşturur. Sanatçı, belleğindeki anılarının bir anlatım bütünlüğü ile düzenlemesini yaparak metne yerleştirir. Bu örnekte de, "Türkiye'deki sanatın dilinin, düşüncesinin, anlatımının, malzemesinin ve görselliğinin değişmekte ve yeni bir yöne doğru evrilmekte olduğu görülmektedir" (Koçak, 2009:173).

1987 yılında ilki düzenlenen Uluslararası İstanbul Sanat Bienali, 1990 sonrasında çağdaş sanatın algılanma ve konumlanmasına dair önemli bir değişime neden olmuştur. Bienal, bağımsız sanat ortamının yeşermesine dair bir çatı oluşturmaya başlamıştır. Türkiye'deki ilk küratörlü sergiler 1990'larda gerçekleşmiştir.



Resim 20: Emre Zeytinoğlu, Devletin Belleği, Elli Numara/Anı Bellek II sergisi, 1993

Kaynak: <https://saltonline.org/tr/236/o-zamanlar-konusuyorduk> (05.10.2020)

“Vasıf Kortun tarafından düzenlenen Anı-Bellek Sergisi, 50 Numara: Anı/Bellek II Sergileri (1993) Ali Akay Marcel Duchamp’ın Pisuarının Bir Dekonstrüksiyonu (Emre Zeytinoğlu ile birlikte) (1994) ve Küreselleşme: Devlet-Sefalet-Şiddet (1995) sergileri, Beral Madra’nın Somut Öngörüler (1993), Xample-Disiplinlerarası Sanat Sergileri (1995) adlı sergileri Türkiye’de küratöryel olarak sergi konumlandırmaya çalışan sergilerin ilk örneklerini arasındadır” (Kaplanoğlu, 1991).

1991’de düzenlenen 8 Sanatçı-8 İş B Sergisi, Türkiye’deki sanat üretimine, bireyin var oluşuna ve kişisel hafızaya işaret ettiği yeni bir dil arayışının tanıklığına tekabül etmektedir. Monografik anlamda konumlanan bütünsel bir yapı sunmayı, estetik bir hazzın ötesinde, bir karşılaşma ve yeni bir arayışın kendisi olarak kendini sunmaktadır. Kavramsal sanatın algılanması ve kendisine tahsis edilen alanı sorgulaması anlamındaki çalışmalar, zamanının ötesinde bir noktada konumlanmaktadır. Bu yüzden “her durum, her nesne, her karşılaşma ve tarih, başvurulabilecek malzeme, düşüncenin yapılanacağı bir zemin oluşturmuştur.” (Kaplanoğlu, 1991).

1992’de düzenlenen “On Sanatçı on İş C Sergisi”, sanat adına yeni önermeler getirmek, değişik malzeme ve kurguyla alternatifler sunma amacındadır. Beral Madra, “C sergisi, temelde, izleyicinin bilincini, düşünme biçimini araştıran, irdelleyen bir sanat anlayışını yansıtmayı amaçlayan bir sergi olmuştur.” derken, bu noktaya işaret etmektedir (Madra, 1992).

Özayten'in (1995) bahse konu sergilerle ilgili ifadeleri, Türkiye'deki monografik sanat yöneliminin özelliklerini ortaya koyar niteliktedir: "A, B, C, D sergileri; "sanatçıların ilgi alanlarının çeşitliliği, dolayısıyla ortaya çıkan işlerinde dil ve içerik bağlamında birbirlerinden ayrılan, sonuçta sergiler kapsamında birçok seslilik oluşturan yapıya sahiptir."

90'lı yıllarda, monografik yaklaşım pratiğinin şu sergiler bağlamında somutlaştığına tanıklık edilmiştir: Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği "Joseph Beuys Etkinlikleri" (1992), "Sanat Tahribatı ve Sansür" (1994), "Bosna Hersek/İlk Adım/Hoşgörüsüzlük" (1995), "Vardiya Etkinlikleri" (1995), "Genç Etkinlik 1" (1995), "Sınırlar ve Ötesi" (1995) etkinlikleri, "Öteki, Genç Etkinlik 2 "(1996), "Yurt Yersizyurtsuzlaşma" (1996) sergileri, "Genç Etkinlik 3" (1997), "Kaos" (1997).

Monografik okuma ve sergileme pratiğinin ilk izlerini katalog bağlamında gösterme süreci, 90'lı yılların başına tekabül eder. 1990'lı yılların başlangıcında ve sonrasında, sanatçıların yapıtlarını konu alan ve kapsamlı araştırmaları içeren kitap ve sergilerin önemli bir yoğunluğa ve doyurucu seviyeye ulaştığı gözlenmiştir. Türkiye İş Bankası, Yapı Kredi ve Akbank gibi bankaların kendi yayınlarına Sanat yayıncılığı alanında verdiği destekler, Türkiye toplumunun sanat dünyasında büyük bir etki yaratmıştır. 1992 yılında Yapı Kredi Bankası tarafından kurulan Yapı Kredi Yayınlarının (YKY), yaygın bir kültür yayın faaliyeti göstermeye başlaması, önemli bir atılım işareti olarak okunur. 1990'lı yıllar, bankaların sanat ve kültür alanında gösterdikleri yayın teşvikleriyle beraber, özel galerilerin sanatsal içerikli kitaplar üretme girişimleri hem niceliksel hem de niteliksel bir hız ve artış göstermiştir. Bu tür yayınların içeriği, sanat ve sanat tarihi üzerine okuma ve araştırma alanı olarak konumlanmıştır

Sanatçı monografilerin eksikliğini dile getiren yazarlar arasında, Jale Erzen, Adnan Turani, Kaya Özsezgin, Adnan Çoker, Ferit Edgü, Kıymet Giray ve Mehmet Sinan Ergüven detaylı incelemeleriyle alana katkıda bulunan ve öne çıkan isimlerdir.

2000 ve 2010 yılları arasında, resim sanatını konu alan eserlerin hem nitelik hem de nicelik açısından artış gösteren "sanatçı biyografileri" oluşturmaya başlamıştır. Bu çalışmaları şöyle örneklendirmek mümkündür: Zeynep Avcı, A'dan Z'ye Abidin Dino, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001; Kıymet Giray, Ergin İnan İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2001; Kıymet Giray, Nuri İyem, İstanbul:Türkiye İş Bankası

Yayınları, 2001; Ahmet Kamil Gören, Ferruh Başağa, İstanbul: Galeri Binyıl, 2001; Jale Erzen, Nedret Sekban, İstanbul: Evin Sanat Galerisi, 2001; Murat Ural, Neşet Günel, Desenler 1941-2001, İstanbul: Milli Reasürans Sanat Galerisi, Galeri Selvin, 2001; Murat Ural, Habip Aydoğdu, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 2002; Kıymet Giray, Mahmut Cuda, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2002; Özkan Eroğlu, Hayatı Misman, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 2002; Selçuk Demirel, Abidin Dino Özel Koleksiyon (1978-1993), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003; Ferit Edgü, Abidin, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.



Resim 21: Arter, Starter sergisi sokaktan bir görünüm, VKV Arşivi, 2010

Kaynak: <https://www.vkv.org.tr/tr/kultur/arter-15#prettyphoto> [Gallery]/2/ (10.20.2019)

Merkezsizlik ve sivilleşme, 2000’li yılların başından itibaren gelişen çağdaş sanatın öne çıkan kavramları olmuştur. Türk sanat piyasasının oluşumuna karşı, bağımsız kültürel alanların inşası ‘kurumsallaşma’ ve ‘kamusal alanda sanat’ tartışmaları bağlamında konumlanmıştır. Öne çıkan kurumsal oluşumlara, 2001 yılında Türkiye’nin ilk güncel sanat müzesi, Proje 4L, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi (2001), Sakıp Sabancı Müzesi (2002), İstanbul Modern (2004), Simens Sanat (2004), Pera Müzesi (2005) ve santralistanbul’un (2007), Arter (2010) örnek verilebilir. Türkiye’de sanatın var oluş sürecinin özel teşebbüsler tarafından yürütülmesi karşısında, alternatif/bağımsız sanatçı inisiyatifleri ortaya çıkmıştır. Sanatçılar idaresinde gerçekleşen bu mekânların sürdürülebilirlikleri, sanatçıların ürettikleri bir çözüm yolu olarak kendini ortaya koymuştur. Galeri sayısının artışı, kültür ve sanat alanında çalışan dernek ve vakıfların desteği ile düzenlenen sergilerin oluşturduğu yoğunlaşmış sanat ortamında, sanatçı inisiyatifleri kendi iradeleri ile hareket etmeyi, mütevazı alternatif etkinliklerle bu

yoğun sanat ortamında yer almayı seçmeyi tercih etmişlerdir. Bu anlamda, inisiyatif mekânların varlığı kültürel alanda görünürlük kazanmıştır. İstanbul’da alternatif olarak kurumsal Masa Projesi, Apartman Projesi, Bas, İmç 5533, Pist, İzmir merkezli K2 Güncel Sanat merkezi gibi oluşumlar ortaya çıkmıştır.



Resim 22: Bas Sanatçı Kitapları, Bas Arşivi,2010

Kaynak: <http://www.b-a-s.info/bas-sanatci-kitaplari-koleksiyonu/> (12.12.2019)

Sergileme mekânlarının yapısında ve sergileme biçimlerinde çeşitli farklılıklar görülmektedir. Sergilemede küratör, küratörlük kavramları, tarihi mekânlarda ise sergilemeler öne çıkar. 2000’li yıllarda, özel müzelerin kurulması sergi mekânlarında ve sergileme biçimlerinde çok sesli bir oluşumu ortaya çıkarmıştır. 2001 -2010 yılları arasında, Türkiye sanat piyasasının önemli gelişim evrelerine, devlet dışı aktörlerin kültür sanat alanında artan eylemleri ivme kazandırmıştır. Bu bağlamda 2000’li yıllar sanatçıların kolektif sergi ve projelere imza attıkları bir sürece tanıklık etmektedir. Sanatçılar, içinde bulundukları gerçeklikle başa çıkmak için, bireysel veya kolektif olarak çevre, toplum, iktidar gibi kavramlarla sivil inisiyatif alanı geliştirmeye başlamaktadır. Sanatçı üzerine monografik okuma ve yaklaşım pratiği, sanatçı kitaplarını toplayan, gösteren, basan ve yayan, kâr amacı gütmeyen bir sanat inisiyatifi olarak, Banu Cennetoğlu tarafından kurulan BAS (2006) bu anlamda iyi bir örnektir. BAS tarafından hazırlanan ve Bent adını taşıyan, Türkiye’den Sanatçı Kitapları serisinde, Masist Gül, Emre Hüner, Aslı Çavuşoğlu ve Cevdet Erek gibi sanatçıların kitapları üretilmiş ve sergilenmiştir. “2000’li yıllarda Türkiye’de sanatın ekonomik sorunlarının yarattığı farkındalık, sanatçıları ürettiklerini ya alternatif mekânda sergilemeye ya da alternatif mekân üretmeye teşvik etmiştir. BAS projesi, alternatif

mekân üretmek ve paylaşmak üzere, sanatçı ve kitabını monografik bir yaklaşımla değerlendirmektedir. Üretim açısından ise, daha düşük maliyetlerle üretilmesine ve gösterilmesine aracı olan bir bellek mekânı olarak konumlanmaktadır.” <http://www.b-a-s.info/bas-kitaplari/bent-sanatci-kitaplari-bent-artist-books/> (03.05.2019)

Bir Vehbi Koç Vakfı (VKV) projesi olan 'Arter - Sanat İçin Alan', çağdaş sanatta yeni biçim anlayışlarına destek vermek ve sanatçıların üretimleri sergilemek, sanatçılara ve yapıtlarına görünür bir kamuoyu kazandırmayı amaçlayan bir platform olarak 2010 yılında ortaya çıkmıştır. Kurum, başlangıç aşamasına tekabül eden 2010 -2018 yılları arasında sergileme alanı olarak Beyoğlu’nda bir mekânı kullanırken, 2019 yılında vakfın amaçladığı müze kompleksi formuna ulaşmıştır. Kurumun ilk etkinliği, Rene Block küratörlüğündeki gerçekleşen 'Starter' sergisidir. Sergi, Vehbi Koç Vakfı’nın çağdaş sanat koleksiyonuna kazandırılan yapıtların bir bölümünün izleyiciye sunulması fikrinden yola çıkarak oluşturulmuştur. Starter Sergisi, çağdaş sanat alanında Türkiye’de ve uluslararası ortamda gerçekleştirilen güncel üretimlerle paralel olarak, 1960'lardan günümüze sanat tarihsel bir bakış açısı temelinde oluşturulmuştur. Bu sergide, monografik olarak kurumun koleksiyonunu ve sanat tarihsel yaklaşımı içeren katalogda, 87 sanatçının 160'tan fazla işine yer verilmiştir.

“Türkiye’de Güncel Sanat Monografi Dizisi”, monografik okuma ve sergileme pratiğinin katalog bağlamında tam olarak göstermesine en güzel örneklerden birisi olarak okunabilir. Türkiye’de Güncel Sanat Monografi Dizisi, Vehbi Koç Vakfı’nın desteğiyle gerçekleşmiştir. 2007 ve 2011 yılları arasında Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık tarafından yayımlanan ve uluslararası alanda adını duyuran, Türkiye’deki sanatçılar hakkında kapsamlı monografilerden oluşan bir kitap ve sergi dizisine referans etmektedir.

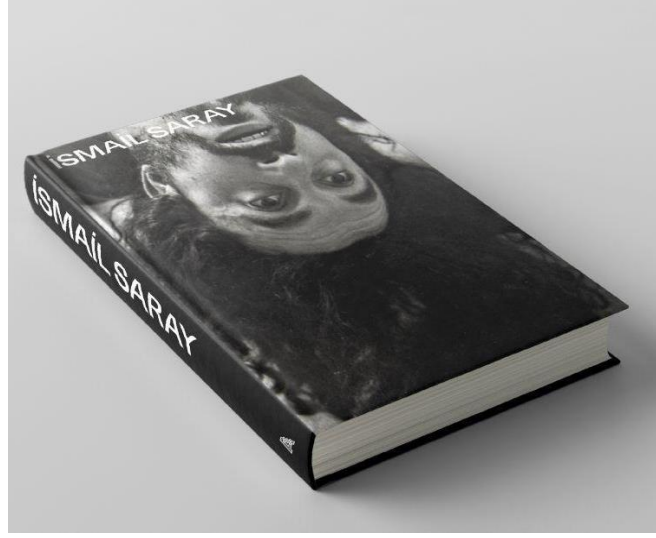


Resim 23: Türkiye'de Güncel Sanat Monografi Dizisi, Editör: Rene Block, VKV arşivi, 2007-2010

Kaynak: <https://ansiklopedi.vkv.org.tr/Kategoriler/Yayinlar/Diger/Turkiye-de-Guncel-Sanat-Monografi-Dizisi> (01.10.2020)

Bu seçki René Block editörlüğünde ve Melih Fereli danışmanlığında hazırlanmış, seçki için dizide bulunan her sanatçıya, kendi monografisi için hazırladığı ofset baskı özgün bir iş kitap kapağında eşlik etmiştir. Bu seçkide yer alan kitaplardan 150 adedi sanatçı tarafından numaralanmış ve imzalanmıştır. Toplam 12 ciltten (11 sanatçı ve bir kolektif sergi projesi) oluşan dizideki kitaplar, Türkçe ve İngilizce olarak iki dilde izleyiciye sunulmuştur. Bu seçkide yer alan sanatçılar arasında Hale Tenger, Ayşe Erkmen, Sarkis, Bülent Şangar, Aydan Murtezaoglu, Cengiz Çekil, Halil Altındere Füsün Onur, Gülsüm Karamustafa, Esra Ersen sayılabilir. “Sanatçı monografisinin yayınıyla eşzamanlı olarak, Yapı Kredi (Kâzım Taşkent) Sanat Galerisi’nde, üzerine monografinin konu aldığı sanatçı ya da sanatçıların eserlerinden oluşan “İstiklal Serüveni” adlı bir dizi güncel sanat etkinliğine ev sahipliği yapmıştır.”

(<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1283&bhcp=1>(20.01.2020))

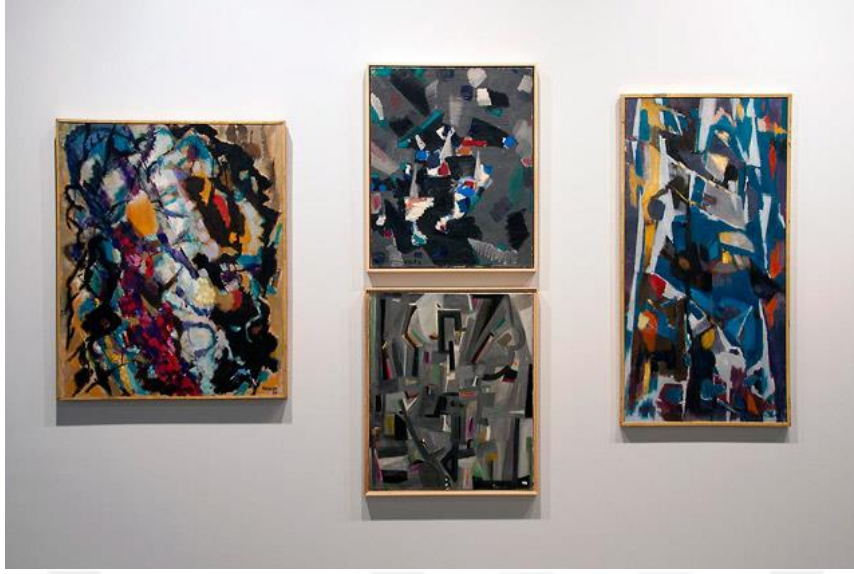


Resim 24: İsmail Saray, Sanatçı kitabı, Salt Arşivi, 2018

Kaynak: <https://saltonline.org/tr/1764/soylesi-ismail-saray-kitabi> (05.08.2019)

Günümüzdeki monografik okumaya verilebilecek en iyi örneklerden biri, SALT'ın kurumsal desteğiyle gerçekleşen İsmail Saray monografisi ve kendisine eşlik eden sergidir. Bu proje, Türk sanat tarihinde bilinmeyen bir sanatçının sanat tarihi arşivine katılması ve okumaya açılmasıyla başlayan kapsamlı bir araştırma ve yaşam pratiği arşivi niteliğinde, önemli bir çalışmadır. İngiltere'den Sevgilerle (2014), İsmail Saray'ın üretimlerine dair yoğun bir arşivleme sürecine ve sanatçıyla derinlikli bir iş birliğine dayanmaktadır; çalışma, Türkiye açılan ilk sergisi olma özelliğini de taşımaktadır. İsmail Saray'ın monografisine, sanat tarihsel yaklaşım olarak, sanatçı ve üretimlerine yakın tanıklık ve belge niteliği taşıyan detaylı bir arşiv eşlik etmektedir.

Sergide yer alan eskizler, fotoğraflar, videolar, yazışmalar, öğrencilik dönemi işlerinden alıntılar ve sanatçının hayatına dair ayrıntıları içeren monografi, sanatçının tarihine ve şimdi'sine tanıklık etmektedir. Sanatçının monografik okuması, kendi döneminin tarihsel eleştirisi olarak, mevcut sanat sistemine, sanatın kurumsallaşmasına dair muhalif tavrını ortaya koyan bir yaklaşım göstermektedir. Sanat tarihsel anlamda gelecekteki monografik okumalara yardımcı olabilecek bir sözlü tarih çalışması, Saray'ın birlikte üretim yaptığı kişilerin yanı sıra, arkadaşları ve öğrencileriyle gerçekleşen söyleşileri de içeren bu projede, büyük bir kurumsal desteğin etkisi gözlenmektedir.



Resim 25: Modern Zamanlar Sergisi, Salt Galata, Fotoğraf: Mustafa Hazneci, 2013

Kaynak: <https://mestorg.files.wordpress.com/2013/01/modernzamanlar1.jpg> (12.10.2019)

Salt ve Van Abbe Museum arasındaki işbirliği ile hazırlanan “Modern Zamanlar” sergisi, Zeynep Yasa Yaman küratörlüğünde, modernizm serüvenini Batı Avrupa ve Türkiye’deki sanat üretimleri üzerinden yansıtmayı amaçlayan monografik bir yaklaşım sergilemektedir. Sergi kapsamında görünür kılınan modernleşme hikâyeleri, farklı bilinç duyarlılıklarına ve çelişkilerine odaklanarak, “geçmişin kendine özgü kültürel, ideolojik, ulusal farklılıklarını ve melezleşmelerini bir araya getirmeyi amaçlayan bir sergileme denemesi” olarak ortaya çıkmıştır. Sergi, monografik yaklaşım olarak, 1920 ve 1960 yılları arasında, Van Abbemuseum Koleksiyonu ve Türkiye’deki sanat üretimiyle yanyana getirilebilecek eserlerden oluşan, karşılıklı bir sanat tarihi incelemesidir. Zeynep Yasa Yaman’ın ifadesiyle;

“Bu sergi, ne farklılıklar ne de benzerlikler üzerine yapılandırıldı. Bu endişe ya da sorulardan uzak bir zamandaşlık durumunun ortaya çıkardıkları daha önemliydi. Müze koleksiyonundan hareketle alışıldık düz bakışların dışına çıkıp baş yapıtları dövdüren, kimin kimden etkilendiğini gösteren ya da ‘ne kadar benziyormuş’ dedirtten (Benzemelerine karşın. Onların birbirine benzerlikleri, Türkiye’den yapıtlar olmasaydı da görülebilirlerdi.) bir sergi kurmaktan çok benzer düşünce ve üretimlerin zamandaşlığı öne çıkıyor.” (<http://www.sanatatak.com/view/modern-sanat-karmasik-ve-celiskilerle-doludur> (01.02.2020)

Sanat tarihsel monografik incelemeye başka bir örnek, SALT Galata’da açılan, “Mihri: Modern Zamanların Göçebe Ressamı” adlı sergidir. Mihri Müşfik (1885-1954), 29

yaşındayken, kadınlara özel tek güzel sanatlar okulu İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşunu sağlamıştır. Bu yönüyle o, toplumsal dönüşümün kayda değer aktörleri arasında anılmakta ve bir kadın olarak dönemin önemli sanat tarihsel figürü olarak belirginleşmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde yetişen portre ressamı Mihri Müşfik'in dönemine tanıklıklarının izini süren sergi projesi; basın bültenindeki ifadeyle; “sanatçının, yaşadığı ülkelerde zamanın ruhuna göre yeniden kurguladığı kimliğine ve hayatına odaklanıyor. Ayrıca, dönemin kültür ortamı ve İnas Sanayi-i Nefise'nin ilk öğrencileri üzerinden sanatçıların modernleşme sürecindeki rolünü detaylandırıyor.” (<https://saltonline.org/tr/1956/mihri-modern-zamanlarin-gocebe-ressami> (02.02.2020)



Resim 26: Mihri: Modern Zamanların Göçebe Ressamı Sergisi, Salt Galata, 2019, Salt Arşivi

Kaynak: <http://bianet.org/biamag/tarih/208820-modern-zamanlarin-gocebe-ressami-mihri> (13.03.2019)

Sergi, seçili eserler eşliğinde, özellikle Rolling College arşivlerinden seçilmiş yazışmalar, gazete haberleri, dergi yazıları ile desteklenerek hazırlanmış, sanatçının çağına dair tanıklığı çok boyutlu bir dille ortaya konulmaya çalışılmıştır.



Resim 27: “Sanatçı ve Zamanı” sergisi, İstanbul Modern, 2015

Kaynak: https://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basin-bultenleri/sanatici-ve-zamani_1668.html (12.06.2019)

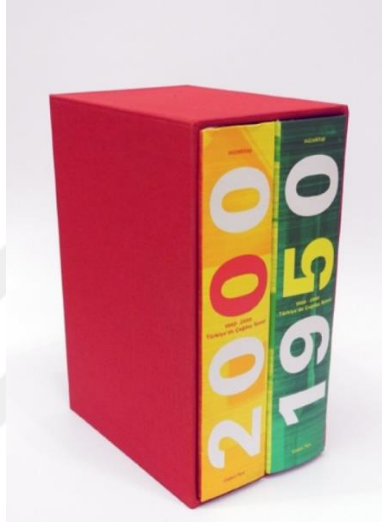
Türkiye’deki kurumsal koleksiyonların eşlik ettiği monografik yaklaşımlara diğer bir örnek, İstanbul Modern tarafından sergilenen “Sanatçı ve Zamanı” adlı sergi projesidir. Serginin tematik yaklaşımı, Türkiye'nin önemli düşünür ve romancılarından Ahmet Hamdi Tanpınar'ın (1901-1962),

"ne içindeyim zamanın ne de büsbütün dışında" sözlerine dayanmaktadır. “Sanatçı ve Zamanı” adlı yeni koleksiyon sergisi, sanatçıların zaman fikri etrafında birey olarak çalışmalarını ve kendilerini nasıl konumlandırıdıklarına odaklanmaktadır. 109 sanatçının 193 çalışmasına yer veren sergi “sanatçının zamanı ile toplumun, kültürün, doğanın ve evrenin zamanı arasında kurulan bağa ve hesaplaşmaya dair bir düşünce alanı önermekte, geçmişten geleceğe farklı zamanları, belirli ortak temalar çerçevesinde bir araya getirmektedir.” (https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/sanatici-ve-zamani_1662.html) (07.03.2020)

Sergi, sanatçının zamanın akışı karşısında geçicilik ve değişim gibi kavramlarını nasıl ele aldığı ve bu eksenindeki tartışmaları görünürlüğe açmayı hedefleyerek oluşturulmuştur. “Sanatçı ve Zamanı” için monografik serginin kaydını tutan veriler Türkçe ve İngilizce hazırlanmıştır. Sergide yer alan eserler, sanatçılar üzerine hazırlanan metinlerin yanında, sanat tarihçisi ve eleştirmen Ahu Antmen ile edebiyat tarihçisi ve Ahmet Hamdi Tanpınar konusunda uzman Türk edebiyatçı ve akademisyen Handan İnci’ye referans veren makale çalışmaları da bulunmaktadır.

Monografik yaklaşıma dair sergi içeriklerine baktığımızda, çağdaş sanatın Türkiye’ye tanıtılmasında Sakıp Sabancı Müzesi’nin ön plana çıktığını ve pedagojik bir misyon üstlendiğini gözlemledik. Bu müzenin gerçekleştirdiği “Picasso İstanbul’da”

(24.11.2005 – 26.03.2006), “Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul’da” (13.06.2006 – 03.09.2006), “İstanbul’da Bir Sürrealist: Salvador Dalí” (20.09.2008 – 01.02.2009), “Rembrandt ve Çağdaşları” (22.02.2012-17.06.2012), “Monet’nin Bahçesi” (09.12.2012-06.01.2013), “Joan Anish Kapoor İstanbul’da, (10 Eylül 2013 – 2 Şubat 2014), Miro, Kadınlar, Kuşlar, Yıldızlar” (23.09.2014-02.02.2015), Feyhaman Duran: İki Dünya Arasında (11 Ocak - 13 Ağustos 2017), Ai Weiwei Porselene Dair, (12 Eylül 2017 - 28 Ocak 2018), Görünenin Ötesinde Osman Hamdi Bey, (04 Haziran 2018 - 01 Nisan 2019) isimli sergiler önemli monografik çalışmalar olarak değerlendirilebilir.

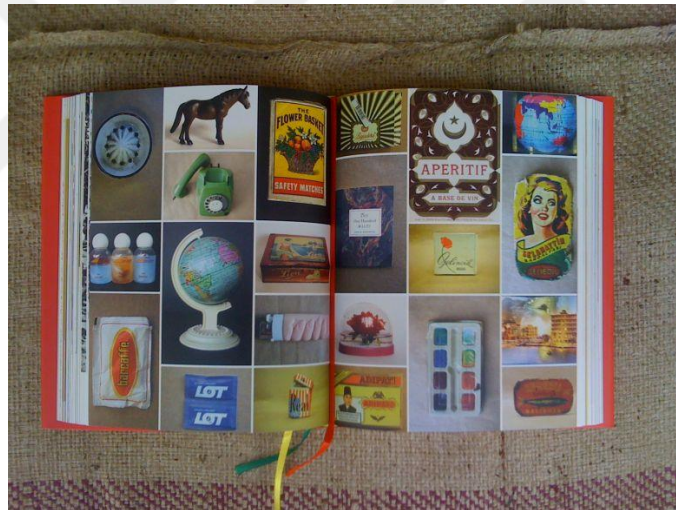


Resim 28: 1950-2000 Müze Kitap, Galeri Nev İstanbul Yayınları,1999

Kaynak: <http://www.galerinevistanbul.com/publication/1950-2000-muze-kitap/> (09.01.2020)

Türkiye’de, sanatçı monografilerinin 1980’li yıllardan günümüze nasıl evrildiğini ve sanatsal yayın üretimin nasıl geliştiğini göstermek bakımından, Galeri Nev’in yayınları büyük önem taşır. Galeri Nev’in kurulmasıyla, Abidin Dino, Tiraje Dikmen, Ömer Uluç gibi sanatçıların özel edisyonlu ve imzalı sanatsal kitaplarının ortaya çıkması gündeme gelmiştir. Galeri Nev, 1984 yılından itibaren sanat yayıncılığı anlamında sergi katalogları, monografiler ve muhtelif sergilerin yayınlarını yayınlamayı sürdürmüştür. Örneğin Galeri Nev, “Arşiv: 1987-2018” Sergisi adlı derlemesi, kitabın isminin belirttiği zaman aralıklarında, 93 sanatçıyla gerçekleşen 254 serginin envanterine dair bir yayına dönüşmüştür. Galerinin sanat arşivi anlamında diğer “Resme Bakan Yazılar 1-2”, “1950-2000 Müze Kitap” gibi yayın derlemeleri de konuyla ilgili önem taşımaktadır.

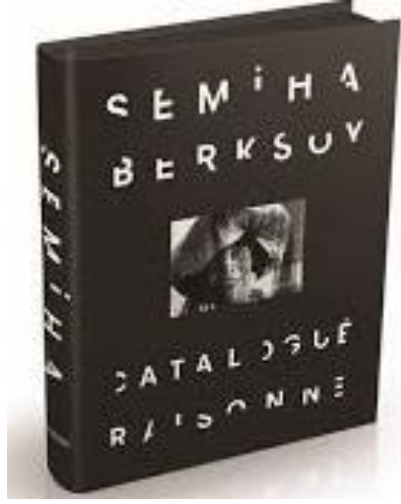
2000’li yıllardan itibaren, çağdaş sanat alanında İstanbul merkezli sanat galerilerinin, sanatçının monografik kitapları üzerinden üretimlerini görünür kıldığı bir döneme tanıklık ederiz. Bu tanıklık sürecinde, sanatçıların tüm üretimlerini belgeleme ve arşivleme konusunda yetkin ve maliyetli yapılar olarak ortaya çıkmıştır. 2004 yılında Almanya’da yayımlanan, Türkçesi 2014 yılında SALT tarafından online olarak yayımlanan, Vasıf Kortun ve Erden Kosova’nın birlikte hazırladıkları *Szene Türkiye: Abseits aber Tor! (Türkiye Sahnesi: Ofsayt Ama Gol)* başlıklı kitap, güncel sanat üzerine, sanat tarihsel monografik bir çalışma olarak okunabilmektedir. Sanat tarihsel monografik okumalara, İpek Duben ve Esra Yıldız editörlüğünde yayınlanan, *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* (İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008), Halil Altındere ile Süreyya Evren tarafından yazılan *Kullanma Kılavuzu: Türkiye’de Güncel Sanat 1986-2006* (art-ist, 2007) ve *101 Yapıt Kitabı* (art-ist, 2011) gibi çalışmalar örnek gösterilebilir.



Resim 29: Hüseyin Bahri Alptekin, “Ben Bir stüdyo Sanatçısı Değilim”, Sanatçı Monografisi, Salt Arşivi, 2011

Kaynak: <https://saltonline.org/tr/100/ben-bir-studyo-sanatcisi-degim> (09.03.2020)

Garanti Bankası'nın kültür kurumu SALT işbirliğiyle hazırlanan "Ben bir stüdyo sanatçısı değilim" adlı, Hüseyin Bahri Alptekin'in üretimlerinin doğasına ve pratiğine dair ilk monografi olma özelliğini taşıyan yazılı eserdir. Alptekin'in monografisi ardında bıraktığı iş, yazı, nesnelerden oluşur. Sanatçının üretim envanteri, sanatçının yakın dostlarının yaşamına tanıklıkları üzerinden gerçekleştirilmiş bir kayıda beraberinde taşır.



Resim 30: Semiha Berksoy: Catalogue Raisonné, Galerist & Revolver Yayınları, 2017

Kaynak: <http://www.deryayucel.com/TR/Content/Semiha-Berksoy-1153291147.html#2> (08.12.2019)

2017 yılında, Galerist ve Odeabank ortaklığıyla gerçekleştirilen Semiha Berksoy: Catalogue Raisonné kitabı, sanatçı monografisine gösterilebilecek başka bir örnektir. Galerist'in diğer bir sanatçı monografisi olan Nil Yalter Sanatçı Monografisi (2013), kapsamlı bir retrospektif niteliği taşımaktadır. 1965 yılından itibaren yaşamını Paris'te sürdüren sanatçının monografisinde, sanatçının kariyeri boyunca ürettiği tüm çalışmalarının yanı sıra, söyleşi ve yazıları da yer almaktadır. Bunun dışında, 2015 yılında C24 Gallery, New York Yayınları tarafından hazırlanan, İrfan Önürmen'e ait monografik çalışma, kapsamlı bir okuma barındırır. Çağdaş sanatta sanatçı monografilerinin görünürlüğü, özel galerilerin katkısı sayesinde, 2010-2017 yılları arasında artış göstermiştir. Bu anlamda sanatçı monografisi sanatçıya destek anlamında Rampa Galeri'nin düzenlediği sergilerle beraber sergilediği sanatçılarıyla ilgili çalışmalarını içeren monografik yapıda katalogları, bir nevi amaç edindiği ifade edilebilir.

2. BÖLÜM: 1990 SONRASI TÜRKİYE’DE ÇAĞDAŞ SANAT VE SANATÇININ ÜRETİM SÜRECİNİ ETKİLEYEN KOŞULLAR

Türkiye’de çağdaş sanatın varlığı 1990’lı yılların başından itibaren belirginleşmeye başlayan bir olgudur. Türkiye’deki sanatsal gelişmeler, cumhuriyetin kurulmasıyla başlayan batılılaşma ve modernleşme hareketleri bağlamında, kendine özgü bir okumayla ivme kazanmıştır. Türkiye Cumhuriyeti, dünyadaki ulus devletlerin ortaya çıktığı dönemde var olan, modernizmin evrensel yayılımının özgün bir örneğidir. Bu bakımdan, Türkiye toplumunun tarihindeki önemli kırılma noktaları, toplumsal yapıyı derinden etkileyen dönemeçlerdir. Toplumsal değişme ve dönüşmenin en önemli politik tezahürleri, üçlü bir sacayağı şeklinde kendisine yer bulmuştur. 1960’lı yıllarda başlayan sağ sol çatışmaları, 12 Mart 1971 muhtırası ve 12 Eylül 1980 yılında yapılan askeri darbesi, Türkiye’de meydana gelen köklü değişimlerin dayanakları olarak okunmalıdır. Çağdaş sanat, 1980’lerden sonra ortaya çıkan politik uygulamalar sonucunda kendisine yer bulan özelleştirmeler bağlamında şekillenmiş kültürel bir olgudur. “Türkiye’de sivilleşme süreci, ANAP hükümetinin 1983 yılındaki seçimlerde tek başına iktidara gelmesiyle ivme kazanmıştır” (Ortaylı, 2018; Akşin, 2008).

1980 sonrasında belirginleşen siyasal iklimde, Türkiye toplumunda kendisine yer bulan çağdaş sanat faaliyetleri, sanatçıların özgür araştırmalara yöneldikleri bir alan olmuştur. Bu bağlamda, çağdaş sanatta klasik resim ve heykel formlarından ziyade, malzeme bakımından daha özgür araştırmalar ve yeni teknikler ortaya çıkmaya başlamıştır. Çok yönlü toplumsal ve kültürel kırılmaların meydana geldiği bu süreçte aidiyet, birey, kitle tüketim kültürü, göç, sınıfsal farklılıklar, ötekileştirme, etnik kimlikler, gibi kavramlar, çağdaş sanat üretimlerinin merkezî temasını oluşturmaktadır. Benzer şekilde, çeşitli grup sergilerinin modernist formlarda var oluşları ve 1987 yılında düzenlenmeye başlayan İstanbul Bienali, Türk çağdaş sanatının uluslararası platformlarda görünürlüğü arttıran olgular olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihsel süreçte ortaya çıkan bu gelişmelere, Avrupa’da ortaya çıkan küratörlük pratiğinin bir model olarak Türkiye’de de uygulanması, sergilerde estetik kaygıdan ziyade sanatsal üretimin kavramsal aşamasının önemsenir hale gelmesi de eklenmelidir. 1990’lı yılların başlarında “Yeni Eğilimler”, “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri”, “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri”, “Genç Etkinlikler” gibi, kendi dönemleri içinde kısa veya uzun bir süreklilik

göstermiş toplu sergiler, bu gelişmelerin somut tezahürlerinden bir kaçıdır ve bu etkinlikler çağdaş sanat alanının belirginleşmesinde önemli oluşumlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kortun, Kosova (2004), toplumumuzda meydana gelen bu değişim ve dönüşümleri şöyle ifade etmektedir: “Bu dönemde sanat ortamı ise iyi niyetli katılımları ile bir yandan çokkültürlülük, kimlik ve cinsiyet siyasetleri gibi konuları değerlendirmiş, öte yandan çatışmacı bir siyaset anlayışı dışlamıştır.” (Kortun, Kosova,2004:15).

Erden (2016), Türkiye’deki çağdaş sanat tanımının, sanatın konumlanma süreçleriyle ilgili bir tartışmayı beraberinde getirdiğine işaret etmektedir. “Keza, kelimenin aslı olan “Contemporary art”, günümüzde üretilen sanatı karşılayan bir terimden çok, tarihsel gelişim süreci içerisinde gelenek ile olan bağları kopuk ve aykırı bir çizgiyi ifade etmek için kullanılan bir terimdir.” (Erden,2016:81) Erden’in işaret ettiği bu konu, modernleşme serüveninin Türkiye toplumundaki tezahürüne (Fidan, 2015) işaret etmesi bakımından önemlidir.

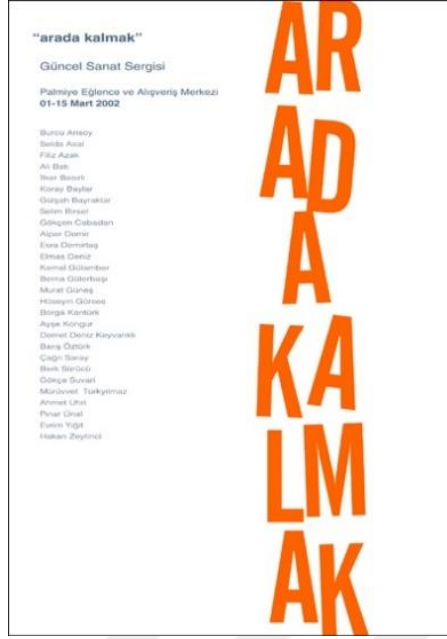
“Çağdaş sanat” olarak tanımlanan kavramın, Türkiye toplumunun kültürel bileşenleriyle kendine özgü bir platformda değişim ve gelişim göstererek kendi varlığını ortaya koyması, çok uçlu ekonomik, kültürel ve toplumsal dönüşümün sonucunda gerçekleşmiştir. Sivilleşmenin sanat üzerindeki etkileri, tematik olarak sergilerin ve sanatçıların üretimlerine yansımaktadır. Bu dönemde ortaya çıkan çağdaş sanat eserleri, gurbetin, göçün, göçebenin, seyahatlerin, sosyal erozyonların, ekonomik taleplerin oluşturduğu çeşitli sorgulamaları görünür kılan bir yansıtma aracı olarak ortaya çıkmıştır.

2000’li yılların ortasına kadar gelişen çağdaş sanat ortamı, küreselleşme sürecinin dünya paralelinde oluşturduğu sanat piyasasında, çağdaş sanatın problematiklerinin değiştiği bir sürece doğru evrilmiştir. Sanat piyasasının oluşumunu festivaller, bienaller, sanat müzeleri ve diğer sanat kurumlarının ortaya çıkışı takip etmiştir. Sermayenin, şehrin küresel konumunu etkileyen fonksiyonunu arttırması kültürün farklı şekillerde sahiplenilmesini sağlamış, kurumsal desteğin faydası bağlamında kurumları önemli bir aktör olarak ön plana çıkarmıştır. Türkiye’de çağdaş sanatın gelişimine yön veren ve yatırım olanakları yaratan galeriler, sermaye gruplarınca organize edilen festival ve bienaller, kurumsallaşmış şirketlere ait sanat merkezleri gibi oluşumların ortaya

ıkmasına neden olmuştur. Bu doğrultuda, sanatsal içerik üreten küratörlerin yerini sanatsal üretim satışının gerekleştii galeriler sistemi ve sanat fuarları almıştır. 2000’li yıllardan günümüze, sanatçının marka değeri ve eserinin içeriğinden ziyade, eserlerin satılabilirliği en ön plana çıkan ana unsur haline gelmiştir. Türkiye’de gelişen sanat algısı, küreselleşmenin getirdii ekonomik ilişki biçimine bağlı olarak, diyalektik biçimde kendini ortaya koyar. Sanatın metalaşmasına, metanın estetize edilme süreçleri eşlik eder.

Bu dönemde, izleyiciler ve eleştirmenler, sanat mecrasının beğenilerini ve yeni bakış açısı oluşturma fırsatı yakalamıştır. “Sanat ortamında hiyerarşiyi yok sayan sanatçıların, alternatif sanat hareketleri bağlamında, sanatçı inisiyatifleri ve bağımsız sanat alanları oluşturma çabalarına tanıklık ederiz” (Aydın,2013).

İzmir’deki akademik anlamda ilk sanatsal oluşumlar, 1974 yılında (Ege niversitesi’ne bağlı), 1982’de Dokuz Eylül niversitesi bünyesindeki Güzel Sanat Fakültesi’nin etrafında şekillenir. Cengiz ekil ve Erdağ Aksel’in hem akademisyen hem sanatçı kimliğiyle akademi bünyesine katılmaları, şehirde sanatı hareketlendirir. İzmir’deki ilk önemli güncel sanat etkinliklerinden bazıları, “Joseph Beuys Anısına: Bir Başka Sanat” (1986), “şantiye Galeri” 1994-1995’te geçici bir süre ve mekân anlamında var olan bir inşaat alanından ilhamını alan sergileri, 2002 yılında “Arada Kalmak” sergisi, İzmir’de kendi üretimlerini sergileyebilecekleri bir yer bulmada sıkıntı yaşayan bir grup genç sanatçının öncülüğünde Palmiye Alışveriş Merkezi’nde yapılan bir etkinlik sayılabilir. 2000’li yılların başında gerçekleşen “Arada kalmak sergisi” ile tarihsel dönemin ana gündem kavramları merkez ve periferi ekseninde sanatçıların üretimlerinin dolaşıma girdii önemli sergiler arasında yer alır. Bu sergilerin sağladii görünürlük ve enerji, güncel sanat adına güçlü bir kamuoyu yaratmış, İzmir’de ağdaş sanat etkinlikleri için K2 Güncel Sanat Merkezi’nin kurulmasıyla ivme kazanmıştır.



Resim 31: Aradakalmak Sergi Afişi, 2002

Kaynak: <http://cagrisaray.blogspot.com/2009/10/sergi-aradakalmak.html> (07.10.2019)

2003-2008 yılları arasında İzmir'de yaşayan ve üreten sanatçıların üretimlerini sergileyebilecekleri kalıcı mekân arayışının bir sonucu olarak, K2 Güncel Sanat Merkezi kurum ve inisiyatif mekân arasında bir gerçeklik kazanmıştır. Türkiye'deki güncel sanatın İstanbul dışında merkezleri olarak Diyarbakır, Ankara ve İzmir, üç ara bölge olarak tanımlanmaya başlanmıştır. Mehmet Dere ve bir çok sanatçı K2 Güncel Sanat Merkezi'nde yer alarak, hem kendileri hem kentteki diğer sanatçılar için kalıcı bir güncel sanat projesinin oluşmasına katkı sağlamışlardır. Dere'nin K2 bünyesinde katıldığı sergiler; 2004 yılında solo sergisi "Derece" ve "Hatalıysam Lütfen Bildirin" adlı oda sergisinde, grup sergisi "Çatı Katı Tavan Arası" yer almıştır.



Resim 32: Çatı Katı Tavan Arası Sergi Afişi, (Sol) Mehmet Dere, Bknz: 'Çatı', mekâna özgü müdahale (Sağ), K2 Güncel Sanat Merkezi, 2005

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/bknz-cati/> (04.05.2020)

2005 yılında "Kısa Bir Ara" grup sergisi, 2007 yılında “İşaretlenmemiş Kategoriler” ve aynı yıl Hou Hanru Küratörlüğünde Santral İstanbul’da 10. İstanbul Bienali Özel Proje kapsamında çalışmaları sergilenir. 2005 yılında “Alis Alise Karşı” adlı karma sergi, Sabancı Üniversitesi Kasa Sanat Galerisi ortaklığında ve K2 Güncel Sanat Merkezi ortaklığında güncel sanatta bir çeşit karşılıklı köprü serüvenini başlatmıştır. Sanatçılar arasındaki diyaloglar, öğretici olduğu kadar ufuk açıcı bir laboratuvar işlevi görmektedir. Aynı sene Dere, Finlandiya’da “Küçük, Ucuz ve Çöp ama Tamamen Tutkulu” adlı karma sergi içinde inisiyatif sanatçıları ile birlikte yer alır. Sanatçının o dönemdeki bütün araştırmaları buluntu objelerin yeniden değerlendirilmesi, kusurlu olanın basitliği üzerinden kurulan bir dil içerisinde gerçekleşmiştir. Buluntu defterlere yaptığı çizimler, hapisane işi biriktirdiği objeler, eski fotoğraflar, nato malı objeler vs., yaşamı ve hafızanın yaşamsallığını vurgulamak için, sanatçının atölyesinde birikir.



Resim 33: Mehmet Dere, Uçuş Serbest, enstalasyon, İzmir, 2004

Kaynak: <https://derece.tumblr.com/post/619096910812299264/mehmet-dere-derece-konak-sergi-salonu2004> (08.03.2020)

İzmir'in güncel sanat pratiğini besleyecek sürdürülebilir kurumsal yapıların olmayışı, sanatçıları İstanbul özelinde bir merkeze kaymaya yöneltmiştir. Türkiye çağdaş sanatının Osmanlı dönemindeki durumu göz önüne alındığında (Galata ve Pera çevresinde konumlanması), ortaya çıkan tablo Türkiye'deki kültürel fay hattının varlığına işaret etmektedir. Sanatçı, merkezin dışında kalmanın zorluğuna, ekonomik ve entelektüel zeminin yetersizliğine karşı sürekli stratejiler geliştirmek zorunda kalmıştır.

2004-2007 yılları arasında sanatçının, atölye olarak kullandığı mekânlar genellikle küçük yaşam alanları, ürettiği formlar ise, buluntu nesneler veya desenlerden oluşur. Sanatçının, yaşadığı yerle bit pazarı arasında kurduğu ilişki, üretim envanterini ve plastik duyarlılığını besler. Dere'nin ontolojik arayışına, form arayışı da eşlik etmektedir; "tamamlanmış" olmamanın yada "tamamlanamamanın" sancılarının sanatçıya ressamca bir kavramsal duyarlılık kazandırdığı ifade edilebilir. Sanatçı doku, renk ve nesneler arasında sayısız kolaj ve doku üretmiş, bunları sergileme fırsatı bulamadan, çoğunu atığa dönüştürmek zorunda kalmıştır. Dere'nin ilk sanatsal üretimlerinin ortaya çıkması 2004 yılı sonlarına denk gelir. Sanatçı üretimlerinde, akademik tutum ve beklentinin aksine, sanatsal tavır olarak, açık bir kavramsal yaklaşımı tercih eder. Dere bu dönemde, ilk kişisel bitirme sergisini de gerçekleştirmiştir; Konak Sanat Galerisinde yaptığı sergi, 2001 sonrası bir gerçekliğin ötekini dışlama stratejilerinin izlerini taşır.¹¹ Eylül, terörist imgesi, geri dönüşüm simgelerinden oluşturduğu amerikan bayrak imgelerinin dışavurumcu müdahalelerine

dair resimler, kolajlar ve nesne üretimlerini içerir. 2001 yılı, dünya genelinde, 11 Eylül saldırıları merkezinde anılan ve etkileri evrensel olarak kazınan bir çeşit milad olmuştur. “11 Eylül saldırıları, yol açtığı işgaller, güç kullanımının ve uygulamalarının hegemonik şiddet yoluyla meşrulaştırılması, neden olduğu kitlesel ölümler bakımından uzun yıllar unutulmayacak izler bırakmıştır.”

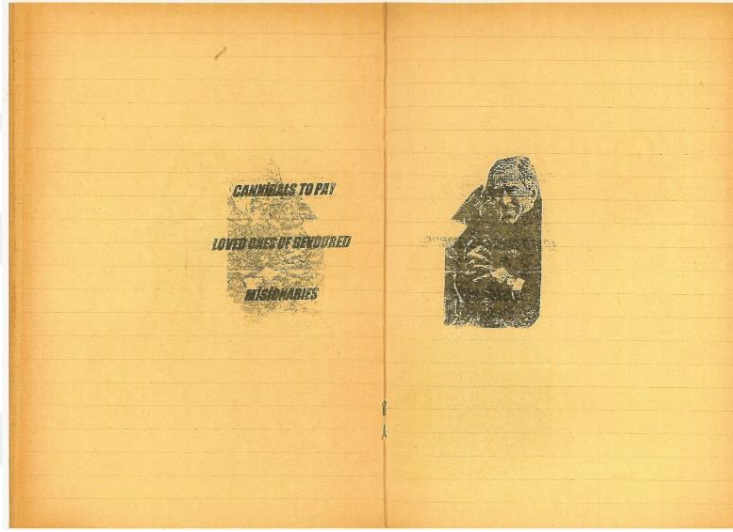


Resim 34: Mehmet Dere, F11, fotoğraf üzerine dijital müdahale (2.5 x2.5 cm), 2002

Kaynak: (<https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-49653233>) (11.04.2019)

2001 yılı Türkiye açısından da çok yönlü belirleyiciliği olan bir sürece tekabül etmektedir; ekonomik krizin yol açtığı büyük ekonomik daralmanın uzun vadeli etkisi, siyasal ve toplumsal yarılma ile kendisini göstermiş, bu durum Türkiye toplumunu her yönüyle zora sokmuştur. Sanatçının o dönemdeki işlerine bugünden bakıldığında 11 Eylül’ün izleri hemen kendisini gösterecektir; savaşın kurgusallığının zihinsel altyapısını oluşturan, verili üretilmiş sözde düşmana karşı kullandığı sahte dekoru ve ironi, sanatçının üretimlerinin temel temasını oluşturmaktadır. Sanatçının bu gibi kişisel dipnotlarına, ucuz fotokopi kolajları ve dağılan imajların sayfalarındaki etkisi eşlik eder. F11 tuşu ve üzerindeki uçak imgesi, ilk önce fotomontaj olarak işlenmiş sonrasında fotokopi yardımıyla defterin gerçekliğine kazanmıştır. Dere’nin kendi yaşamına dair fotoğrafik imgelerin (bir mezarlık imgesi, bir ilkokul fotosu) de çalışmada yer aldığı gözlenmektedir. Bununla beraber üretilere, yüzü poşulu bir karakterin imajına belli belirsiz yazılarla işaret eden “Evrenselliğin düşmanlarının evrensel hakları yoktur” cümlesi eşlik etmektedir. Bu defter içerisinde yer alan ve bir leitmotif olarak tekrarlanan yamyamlar ve misyonerler alegorisi, sanatçı tarafından ilk defa burada işlenmiştir. “Yamyamlar misyonerlere olan sevgilerini onları yiyerek ödüyor” cümlesinin ters ve devrik olarak uygulanması, okumayı öğrenmemiş bir insanın refleksini andırır. Defter bu anlamda sanatçının canlı bir çalışma alanıdır. Defter bazen not almak, bazen de

Çizim yapmak için kullanılan, ancak bir çeşit kutsal beden olarak sahiplenilen bellek olarak kullanıma sunulur. Gettomu seviyorum şeklinde ifade edilen bir karalamanın eşlik ettiği “George Bush ve köpeği Scottish Terrier Barney’in” imgeleri, karanlık bir geleceğin habercisi olarak okunurlar. Amerika’nın Tarihinde Afganistan ve Irak’ın işgali, Lübnan saldırısı, Gazze trajedisi, Guantanamo, Ebu Gureyb gibi yıkım getiren savaş politikaları, 11 Eylül ile İşlam ve terör arasındaki ilişkiyi pekiştirmiştir. İşlm ve İşlm olan, bu anlamda bomba bir tekidir, ötekiyle yüzleşme korkusu homofobik kültürel bir söylem haline gelmiştir.

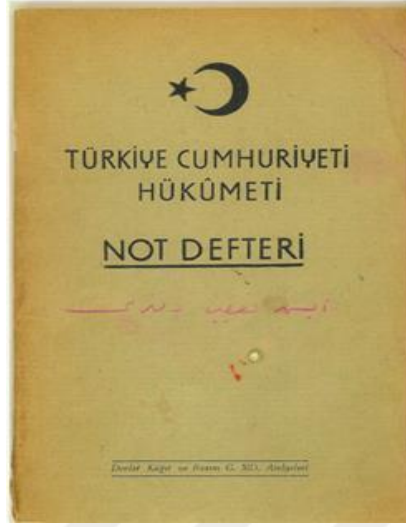


Resim 35: Mehmet Dere, T.C. Not Defteri, i sayfa detay, 2004

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/tc-notebook/> (04.05.2019)

G hiyerarşisine karşı duruşunun, potansiyel tepkisellikten öte somut bir şekilde ifade edilmesi, sanatçının sanatsal üretimlerinde içkin olan kavramsal yaklaşımının özünü oluşturur. Amerikan ordusuna ait çöplerinin bit pazarlarındaki buluntu nesne statüsüne dönüşmesi, sanatçının bu işleri toplayıp kendi söylemine dahil etmesi, bir çeşit ortak kaybolma deneyimi üzerine yapılan bir yolculuğu çağrıştırmaktadır. İiz kuleler ve 11 rakamı arasında kurulan analogi, tek kutuplu hale gelen dünya üzerine görsel bir şiirsellik yaratır. Amerikan ordusuna ait bir incilin sayfalarının ikili sütün halinde, üzerinde “Record” yazan kayıt defterlerine kaydedilmesi ve içerisine yaptėı kolaj denemeleri bu döneme rastlar. Sanatçı, Amerikan hava kuvvetlerinde pilotlara özel olarak verilen teşekkür sertifikaları lot halinde bulmuş, bu belgelerden birini katlanmış uçak formunda sergilemiştir. Bitirme projesi olarak sergilediği “T.C Not Defteri” adlı

işini, ilk olarak, kolajlar ve notlardan oluşan kahvehane yaz-bozunu andıran bir defter formatında üretmiştir.



Resim 36: Mehmet Dere, T.C. Not Defteri, ön yüz, 2004

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/tc-notebook/> (03.12.2019)

Eser daha sonra, K2 Güncel Sanat merkezindeki “Derece” adlı bir oda sergisiyle izleyiciye açılmıştır; defterdeki cümleler, odanın penceresinden yapılan müdahale ile mekâna özgü bir enstalasyona dönüşmektedir. Buluntu defter, yapısı itibarıyla eski efemera bir obje olarak, gelecekte gönderilmiş zaman dışı bir nesneyi andırmakta, sanatçı tarafından şiirsel olarak kullanıma sokulmaktadır. Defterde, bir çeşit abuklamaya benzeyen ve anlam kaymalarından oluşan yaklaşık 17 sayfa, bir anlatıya dönüşmeyen içeriğe sahiptir, bu sayfalarda yazılan her cümle, aforizmatik bir karşı hafıza ilişkisini çağrıştırmaktadır.

“Derece”, sanatçının uzun yıllar üretimlerini paylaştığı ve güncel sanatını 2000’li yıllarda hareketlendiren bloğunun ismidir. Sanatçının bloğu, 2006 yılından günümüze kadar, tüm sanat yazılarını, sergilerini, kişisel yorumlarını ve diğer sanatsal argümanlarının kaydını tutan bir bellek olarak iş görmektedir. Bu isim, bir çeşit ısı ve açılı ölçerdir, diğer yandan, sanatçının soyadına da referans ederek sanatçının tüm açıları toplamaya gayret eden yapısına gönderme yapmaktadır. www.derece.blogspot.com bir sanat yapıtı olarak, 2008 yılında Akbank ve Resim Heykel Müzesinin ortaklaşa yaptığı 27. Günümüz Sanatçıları Sergisi’nde sergilenmiş ve özel başarı ödülüne layık görülmüştür.

2003 yılında kurulan K2 sanat merkezi bu anlamda taşıyıcı bir gerçeklik yaratmıştır. İzmir’de üretim yapan sanatçıların ortak özelliği, temel stratejiyi kendilerinin oluşturmak zorunda olmasıydı, çünkü strateji, bir çeşit trajediyi barındırıyordu. İzmir’de üreten sanatçının içinde bulunduğu ekonomik kısır döngü, üretimleri ile geçinememesi ve bununla beraber üretmeye devam etme gayreti arasındaki yarılma, sanatçının kendini besleyen bir çeşit travması olarak okunabilir. İzmir için inisiyatif oluşturmak, kendilerini oluşturmak ve tariflemek amacıyla, karşılarında kurumsal bir yapı bulamamaları anlamına gelmekteydi. Sanatçının içinde bulunduğu K2 Güncel Sanat Merkezi, “inisiyatif” olarak kendilerini geri çekme kararını 14 mart 2008 tarihinde kamusal olarak şu şekilde paylaşmıştır:

“Bizler, inisiyatif olarak, kent için gerekli olan bu alternatif yapıyı koruma adına, söz konusu kurumsal yapıdan ayrılmayı uygun gördük. Bizim için stratejik olarak bölgesel ve kurumsal işleyen bir sanat merkezinin yanı sıra buna alternatif bir işleyiş modelinin de olması önemlidir. Geline nokta eksikliğini hissettiğimiz de budur. Bu eksiklikten hareketle, bizler artık etkinliklerimizi yeni bir oluşumda sürdürmeyi kararlaştırdık. 2004’den bu yana süre gelmiş organik inisiyatif yapısını devam ettirerek daha aktif ve bağımsız hareket alanı kazanmış şekilde çalışmalarımızı sürdürmeyi hedefliyoruz. Bu kapsamda altta adı geçen sanatçılar etkinliklerini alternatif bir yapıda devam ettirecektir. Şu ana kadar bize destek olan ve katkı sağlayan kişi ve kurumlara teşekkür ederiz.” (<http://k2text.blogspot.com/2008/03/deklarasyon.html> (12.12.2019))

Güncel sanatın 1980’li yıllardan itibaren görünürlük kazanması, 1990’lı yıllarda varlık göstermeye başlayan sanatçı inisiyatiflerinin, 2000’li yıllarda, kolektif varlık alanı yaratma ve diğer sanatçılar için alternatif bir mekân sunma gibi ihtiyaçlar için bir araya gelmesini ve yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bu tablo, ekonomik anlamda sanatın direnme gücünün yanında, kurumsal işleyişteki yetersizliklere işaret etmektedir. Kurumların bürokratik işleyişi ve yapılanmasındaki yetersizlikleri, sanatçıların sanatsal üretim ve sergileme konusundaki ihtiyaçlarını karşılamak için, kendi girişimleriyle kendilerine alan yaratma yolunu açmıştır.

Dere’nin, İzmir’de yaşadığı dönemde, üretimlerini eş zamanlı olarak sergileyecek bir mekân bulamaması, çalışmalarının gecikmeler dahilinde gerçekleşmesine neden olmuştur. Sanatçının ekonomik bağımsızlığını kazanması, ürettiği sanatıyla var

olmasına izin vermeyen bir şehirde mümkün görünmemektedir. Sanatçının üretim yoğunluğuyla yaşadığı şehrin sunduğu olanaklar arasında gittikçe genişleyen bir açı ve iflah olmaz bir çelişki vardır. Ekonomik bağımsızlığı ve kurumsal desteği olmadan, tekinsiz bir güç hiyerarşisi içinde karşı konumlaması, İzmir’de yaşayan çoğu sanatçı gibi, sanatçının hayatında yarı zamanlı geçim stratejilerini beraberinde getirmiştir. Sanatçı bu dönemde, üretimlerine devam edebilmek için eğitmenlik, kurs hocalığı gibi kısa vadeli işlerde çalışmıştır.

2009 yılında İzmir’de yapılan kültür çalıştay kapsamında, İzmir’deki özel sektör desteğinin kültür-sanat alanında ihtiyaçları karşılayacak yeterlilikte olmaması açıkça ifade edilmiştir. “Çalıştay kapsamında, İzmir’deki güncel kültür-sanat etkinliklerine katılımın, opera ve klasik müziğe kıyasla az olduğu ortaya konulmuştur.” (İzmir’de Kültür ve Sanat, İzmir Kültür Çalıştay Referans Belgesi, s. 1. İzmir, 2009: 7) <https://www.izmirelele.com/content.aspx?id=1&mid=7> (17.11.2019)



Resim 37: Mehmet Dere, Siyah Gerçekler, Beyaz Yalanlar Sergisi, 49A, 2012

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/black-truths-white-lies/> (01.10.2019)

Dere, 49A inisiyatif sanat mekânını, 2008 yılında K2 güncel sanat inisiyatifinin dağılmasından sonra işaret edilen çelişkilerin etrafında kurmuştur. 49A adlı sanat mekânı, hazır bir repertuarı olmadan bir form, bir durum ve mekân olarak aniden gelişen sanatçının, çalışmalarını, karşılıklı eylem alanı olarak, global toplumsal alan denilen şeyin içinde bir görünürlük noktasına (karşılaşma, komşuluk, karşılıklı eylem) duyduğu bir mekân ihtiyacından yola çıkmıştır. Sanatçı, 49A’nın ortaya çıkış sürecini şu cümlelerle özetlemektedir.

“Elimde ne var diye düşünürken, birden kendimi 'evimde misafir' olarak buluverdim. İçimden yükselen soru şuydu: "Beraber yaşayamayacaksak sanatın anlamı ne?"

Sanatçının içinde büyüdüğü ve o yıllarda yaşadığı yer, demografik olarak işçi sınıfına ait, dar gelirli, göçmen (bulgar, romen, çingene, kürt) tanımlamalarının oluşturduğu, çoğulcu kimlik sergileyen, Gürçeşme’de bir mahalledir. Sanatçının sanat mekânı olarak kullandığı yer, Gürçeşme’de babasına ait bir tekel dükkanıdır. Zorunlulukların getirdiği bu alternatif sanat mekânı tercihi, kentte sanatın, sanatçının ve sanatsal üretimin görünmezliğine dair ince bir ironi barındırmaktadır.

49A, ismini kapı numarasından alır. 49A inisiyatif mekânının kapı numarasının işaret ettiği gibi, 51’e karşı 49 olarak, bağımsız ve alternatif olmanın eşitlik getirmediği, ironik “yüzde 1” lik dilime vurgu yapar. 2003 -2008 yılları arasında faaliyetlerini sürdüren K2 Güncel Sanat Merkezi’nin sanatçıları, 2008 yılında inisiyatif alanından ayrılarak, var olan üretimlerine devam edebilmek için, kendilerine dair mekân yaratma stratejisine yönelmişlerdir. Bu bakımdan Dere, 49A’yı, hem kendi işlerini gösterebilmek hem de kendisiyle aynı süreci paylaşan sanatçılar için alternatif bir alan açma deneyimi olarak tanımlamaktadır. Bununla beraber, 49A bir kurum işlerliğine sahip, bir kurum listesine göre 'event' olarak düzenli (aylık) sergiler yapan bir sanat mekân ol(a)mamıştır.



Resim 38: Nur Muşkara, “Ben senin yerinde olsaydım Mehtap” sergisi, 49A, 2010

Kaynak: <http://nur-muskara.blogspot.com/2010/> (02.05.2020)

Kurumlardan bağımsız, kendini finanse edebilecek belli bir bütçesi olmadan bir varlık alanı sağlamaya çalışmaktadır. Bu nedenle, 49A sergileri kişilerin ortak özverisiyle oluşmakta, gönüllülük ilişkisi üzerine kurulu ilişki biçimi benimsenerek, hiçbir kurum

ve şahıs üzerinden destek almadan, sınırlı sayılı sergi ile varlığını gösterebilmiştir. Dere'nin 49A'ya dair konumu kendi istemi bağlamında oluşmamıştır; sanatçı kendisini koordinatör veya küratör olarak tanımlamasa da, çoğunlukla her iki konumu da üstlenmek zorunda kalmıştır. Dere'nin kişisel sergileri dışında, 49A, Nur Muşkara, Serkan Özkaya, Nejat Satı, Berkay Tuncay, Fırat Erdim gibi sanatçıların işlerine ev sahipliği yapmıştır.



Resim 39: Berkay Tuncay, “Olmayı Bekleyen Kazalarız” sergisi, 49A, 2013

Kaynak: <https://49-a.blogspot.com/2013/12/berkay-tuncay-we-are-accidents-waiting.html?view=classic>(03.03.2020)

Bu projeler bir davet ve gönül birliği ilişkisi içerisinde gerçekleşmiştir. 49A, İzmir’de inisiyatif alanları içerisinde güncel sanatın kamusal pratiğinin oluşmasına katkı sağlamış, sanatın kamusal alanın zorunluluk ve zorluklarını deneyimleyerek, sokağın bir deney alanı olarak kullanımının avantaj ve dezavantajlarını sunarak paylaşımına açan ilk inisiyatif mekânı olmuştur. 49A, İzmir genelinde bakıldığında, kültür üretimini sağlayamayan kurumsal yapının karşısına sanatçı, mahalle ve mahalleliyle iç içe geçerek geliştirilen ilişkilerde diyaloglar kurmuş ve kültürel kamuoyunun oluşması için hızlandırıcı bir zemin sağlamıştır. 49A’nın bağımsız sanat oluşumlarının üretimi ve sergilenmesine yönelik strateji ve modellerin geliştirilmesindeki rolü, bugün daha iyi anlaşılmaktadır. Geçmişten günümüze bakıldığında, 49A’nın dahil olduğu gelenek içerisinde, Fırat Erdim’in sadece bir sene varlığını sürdüren Flash Atölye projesi, Maquise Project ve varlığını hala sürdüren “Darağaç” gibi oluşumlardan söz edilebilir.

Sanatçının altını çizdiği nokta, İzmir'de güncel sanat üretiminin yaşayabildiği, ulaş(ıl)abildiği, sanatçılar ve yaşam pratiği arasında homojen temas noktalarını kurabilecek sürdürülebilir bir buluşma mekânının ne yerel yönetimler, ne akademi, ne de herhangi bir sanat kurumu tarafından sağlanabildiği gerçeğidir. Muhatapsızlık, kurumsal işleyiş ve kültürel yatırımı zorunlu kılan ekonomik desteğin eksikliği, İzmir özelinde üretilen güncel sanatın stratejik olarak görünmez ve sınırlı bir alanda var olmasına hizmet etmiştir. Dere, konuyla ilgili düşüncelerini, kendisiyle yapılan bir röportajda şöyle ifade etmiştir:



Resim 40: Fırat Erdim, Yeryüzü+Gökyüzü Sergisi, 49A, 2013

Kaynak: http://4.bp.blogspot.com/-ej_K6pYyB_I/UkH2IPtne1I/AAAAAAAAAFkA/1AWuH8x-dPU/s1600/YG-14.jpg (01.01.2020)

“Akademi kendini sınırlar ve kalıplar üzerinden tariflerken, yerel yönetimler bu konudaki beceriksizliği kendi içinde örgütlenemeyen saçma bir konumla sürdürüyorlar. Yaşanan ve geline kurumlar arası noktadaki bu diyalogsuzluk, sanatçıların kendileri için merkezsiz ve kendi alanlarında varolabilecekleri ve stratejilerini yeniden kurmaları gereken bir duruma dönüştürdü.” (Muhtelif /Adnan Yıldız interviews Mehmet Dere)

Sanatçı, 2010-2011 yılları arasında, eşinin zorunlu hizmet göreviyle bulunduğu Van/Çaldıran bölgesinde üretimlerine devam etmiştir. 2011 Van depremi sonrasında, sanatçı İzmir'deki yaşamına kaldığı yerden devam etmiştir. 2017 yılına kadar İzmir'de yaşayan ve üreten sanatçı, 2017 yılından itibaren İstanbul'da yaşamaya ve üretmeye devam etmektedir.

2.1. Sanatçı Hakkında Otobiyografik Genel Bilgi

“Mehmet Dere 1979 yılında İzmir’de doğmuştur. 2004 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nden mezun olan sanatçı, her şeyin her şey ile temas ettiği çok katmanlı bir çalışma alanında var olmaktadır. Dere’nin erken dönem çalışmaları, Türkiye’nin sosyo-politik tarihi, çok kültürlülüğü, kimlik, aidiyet ve kültürel demokratikleşme anlamında çok sesliliğin oluşması, korunması ve geliştirilmesi konularını merkeze alan politik bir alanda var olmaktadır. Dere, işlerinde, kendi ifadesiyle “görünmez hikâyeleri” toplamayı sever. Dere için bir bütün, genellikle küçük parçalardan oluşan zamanda bir yolculuktur. Sanatçı üretimlerini, gerçeklikle olan hesaplaşmasında ve gerçekliği üretme noktasında, sürekli bu yönüyle beslemektedir. Toplumsal adaletsizlik, direnme ve hayatta kalma politikaları; dışarıdan bir gözlemin eseri olarak değil, yakın mesafeden, yaşam pratiğinin tam içerisinden bir bakışın eseri olarak sanat eserlerinin atmosferini oluşturur. Olan biten her şeye karşı geliştirilen ve refleksif dirençten kaynaklanan bu yapı, kimi zaman trajikomik kimi zaman da sabır ve acı ilişkisi üzerine odaklanılarak, kesintisizce, ibadet eder gibi tekrar tekrar işlenir ve izleyiciye sunulur. Sanatçının ilk dönem çalışmaları Türkiye’nin kültür tarihi üzerinden hareketle bellek, birey ve toplumsal kimlik üzerine yoğunlaşırken, son dönem çalışmaları, iç gerçeklikten beslenen şiirsel lirizme doğru soyut bir çizgi göstermektedir. Dere aynı zamanda, İzmir’de bulunan 49A adlı güncel sanat inisiyatif mekânının kurucusudur. Bu mekân, güncel sanatın gündelik hayatın ritminde var olabileceği, kendini dünyaya açabileceği, çevresiyle bütünleşebileceği alanların arayışından yola çıkarak oluşturulmuştur. 49A görünür ve sürdürülebilir bir mekân inşası olarak, üretim olasılıklarını, ulaşılabilirliği ve diğer insanların projelerini bir oyun alanı içinde misafir etmeyi amaçlamaktadır. İlk kişisel sergilerini burada açan sanatçı, aynı zamanda İzmir’de bulunan K2 Güncel Sanat Merkezi’nin eski üyelerindendir ve merkezin 2003-2008 yılları arasında bir çok karma sergisinde yer almıştır. Ayrıca 2010 yılında, Halil Altındere küratörlüğünde Tütün Deposu’nda “Fikirler Suça Dönüşünce”, İzmir’de gerçekleşen “Port İzmir 2, Sessizlik Fırtına, Uluslararası Çağdaş Sanat Trienali”, 2008 yılında Rotterdam’da Ong Keng Sen küratörlüğünde ve Avrupa Kültür Fonu sponsorluğunda “I am Here, The Time is Now” sergilerinde yer almıştır. Dere, Akbank Sanat Beyoğlu’nda yapılan “27. Günümüz Sanatçıları Sergisi” kapsamında özel başarı ödülüne layık görülmüştür. 2007 yılında 10. İstanbul Bienali Santral İstanbul’da gerçekleşen özel projede yer almıştır. Türkiye kültür tarihi üzerinden hareketle, yerel ve toplumsal

bellek araştırmalarına odaklanılan bir dizi ironik ve sözünü esirgemeyen kurgudan oluşturulan ve 2011 yılında sergilenen, “Ne Gülüyorsun? Bu senin hikâyen” adlı sergi, sanatçının ilk kapsamlı kişisel sergisi olarak anılmaktadır.” (<http://www.mehmetdere.com/index.php/about/>) (18.05.2019)

2.2. Sanatçının Çalışmalarının Genel Yapısı ve Üzerine Çözümlemeler

Dere’nin çalışmaları, gönöl yakınlıkları olarak tarif edilen gerçeklik ve temsil, gösterge ile anlam, kurgu ile gerçek arasındaki ayrımların neredeyse yitirildiğı, süreklilikten yoksun sanat yapısına karşı bir direnç geliştirmeye odaklanmaktadır. Sanatçının ilk dönemi olarak adlandırılan 2008-2012 yılları arasındaki üretimlerine bakıldığında, Türkiye toplumundaki dönemsel sorunların tematik izleklerini okumak mümkün olacaktır.

Sanatçının ilk tematik eğilimleri arasında, ekonomik adaletsizlik, terör, kimlik çatışmaları, kutuplaşmaya dayalı demokrasi anlayışı çıkmazında birey, etnik ayrımcılık gibi bir çok konu yer almaktadır. Sanatçının bu konudaki sanatsal duyarlılığı, çok sesliliğı koruma ve oluşturma, farklılıkları bir araya getirme ve koruma çabası olarak belirginleşmektedir. Dere’nin ilk dönem çalışmalarına bakıldığında, toplumsal adaletsizlik, direnme ve hayatta kalma politikaları, sanatçıya dayatılan dış bir gözlemin sonucu değıl, yakın mesafeden, başka bir deyişle, yaşam pratiğinin içerisinde gelişen bir bakışın eseri olarak işlerinin atmosferini oluşturduğı görülür. Dere için politik olana karşı geliştirilen bu tavır, refleksif bir tür direnç geliştirme olarak, bir çeşit poetika olarak ortaya çıkar.

Poetik tavır, gerçekliğe karşı bir bellek geliştirme girişimi olmak bakımından, politik olana referans eder. Sanatçının bu anlamda odaklandığı ana meselelerden biri, toplumsal bedenlerde kurulan ilişkiler sonucu, toplumsal bedende ortaya çıkan ve yaratılan (kimlik) acının karşılaşımları veya tanıklıkları üzerine düşünmektir. Bu düşünme, bir anlamda acının toplumsallığı üzerine bir okuma ve derinlere inen bir arkeoloji çalışması olarak yorumlanabilmektedir.

Bu tematik bağlamın göstergeleri, unutmanın getirdiğı öğrenme biçimi olan coğrafya, kimlik ve iktidar kavramları temelinde, sanatçının birçok eserinde kendini göstermektedir. Sanatçının form anlamındaki üretimlerinde kendini “tanımsız” olarak tarif etmesinde, sınırlanmamış, ucu açık bir perspektifin varlığı sezilir. Dere’nin karşı

bellek olarak ortaya koyduğu şey, unutmamanın(bastırmanın) yarayı fetişleştirmesine izin vermeyecek bir şekilde, toplumun tarihsel hafızasının üzerindeki acı veren ağırlığını, politik eylem alanı olan bir bellek alanında yüzleşmeye çağırmaktır. Bu anlamda, sanatçının tavrında estetik olan etik olandan ayrıl(a)maz.

Bu bağlamda Dere, form arayışında, politik bir tavır olarak, kimliğin biçimlendirici gücünden hatırlama yollarının farklılığına, yani “acı fetişizminden” vazgeçmeye odaklanmıştır. Ona göre, hayal gücü ve imgelem anlamında formların üretimi, dünyayı anlama ve düşünme kabiliyetimiz için vazgeçilmez derece önem taşımaktadır. Sanat, muhtevası gereği, insanı ve hayatı anlamak için hayal gücünün genişlemesine dayanır. Dere’nin eseri, bir yandan kendi dünyasını yaratmak suretiyle verilmiş gerçeği olumsuzlarken, diğer yandan anlamını olumsuzladığı gerçekliğin bir parçasının dönüştürülmesi olarak kendini mümkün hale getirmektedir. Bir sanatçının sanatsal üretim sürecinde, form, sanatçının görünür kıldığı ifade olarak, bir yapıtı oluşturan önemli bir unsurdur. Bu bakımdan form, sanatçının genişlettiği bir duyarlılık alanı ve yapının “ne”liği açısından, merkezi önemde konumlanır. Sanatçı, dünya ile kurduğu dili üzerinden kendini görünür kılmaktadır. Bu anlamda, sanatçının gerçeklikle kurduğu ilişki, sanatçının var oluşuna içkin olarak duyumsadığı bir arzulanan olarak form, sanatçının görünür kıldığı bir dünyaya gönderme yapar.

Sontag’ın (1998) konuyla ilgili ifadeleri, Dere’nin sanatsal tavrını anlamayı mümkün kılacaktır: “Bir sanatçının biçemi, teknik açıdan sanatının biçimini açıklamak için kullandığı özel deyişten başka bir şey değildir. “Biçem” kavramının getirdiği sorunların, “biçim” kavramının getirdiği sorunlarla çakışması bundandır; bu iki sorunun çözümlerinde de pek çok ortak yan bulunacaktır.” (Sontag :1998,79)

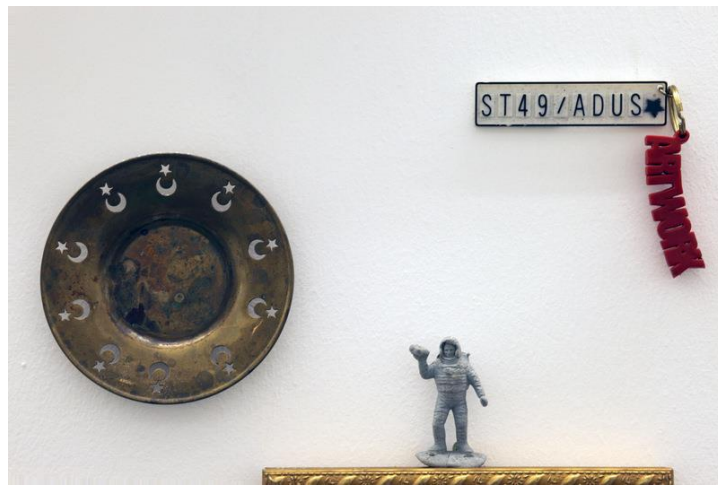
Dere’nin son dönem (2013 yılından günümüze) soyut eserlerinde, kimlik kavramının yerine kendilik kavramının geçişinin izleri sürülmektedir. Sanatçının bu döneminde, yeni bir arayışın ve ruhsallığın, üretimlerinin maddiliğine (kendiliğindeliğine) katkısı ölçüsünde kurulduğunu söylemek mümkündür. Bir tür inşa süreci olarak işleyen bu süreçte, bahse konu kavramlar birbirinden ayrılamaz. Sanatçı, bireysel varoluş amacına bağlı olarak, salt kendi üzerinden hareketle biçimlenen bir kendi kendini gerçekleştirme sürecine dahil olmuş görünmektedir. Sanatçının bu haline, şu ifadeler belli ölçüde ayna

olabilecek gibi (mi) dir. “Kalp görünen dünyayı görünmeyen dünyadan ayırırken, mana, görünen ve görünmeyen arası bir hayalde yakalanır.” (Sayın, 2015:117-118).

2.3. Sanatçının Çalışmalarında Anlam ve Form İlişkisi

Dere'nin eserleri genel olarak değerlendirildiğinde, eserlerin anlam, form ve cisimleşme kavramlarının etrafında şekillendiğine tanıklık edilecektir. Sanatçı üretimlerinde, anlam ve formun, ‘gönül yakınlıkları’ metaforuyla ifade ettiği, yaklaşmanın cisimleşmesi problemine odaklanmaktadır. Anlam, sanatçının varoluşunun ve sanatsal ifadesinin varlık koşulu olarak ortaya çıkmaktadır. Form ise, bu dile geliş esnasında duygu veya duygulanımın beraberinde getirdiği niteliksel üretimlerinin, bu niteliğin üretimi olan bir yakınlığın sonucudur. Sanatçı, gerçeklik içinde kendine tahsis ettiği konum ve geleneksel kabüller dışında bir nesne üretmekten ziyade, öncelikli bir görüş veya önerme koymak derdinde olan bir gerçekliğin peşindedir. Biçim, Sontag'ın ifadelerinde şöyle değerlendirilmektedir:

“Biçim, kendi özgül söylemindeki adıyla biçem, duyumsal etkilerin bir planıdır; ivedi duyumsal etkilerin bir planıdır; ivedi duyumsal etkiyle (ister bireysel ister ekinse) bellek arasındaki alışverişin aracıdır. Belleğe yardımcı olma işlevi, her biçimin neden bir yineleme ya da fazlalık ilkesine bağlı olduğunu, neden bu ilke açısından çözümlenebileceğini açıklar... Çünkü insan bir yapıtın kendini nasıl yinelediğini algılamazsa, yapıt tam anlamıyla algılanamaz demektir; bu nedenle de anlaşılma demektir. Bir sanat yapıtını anlaşılabılır kılan şey, yinelemelerin algılanmasıdır.” (Sontag: 1998:79).



Resim 41: Mehmet Dere, “Yıldız Tozu” enstalasyonu detay, Rampa Galeri, 2011

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/stardust/> (09.09.2019)

Sanatın dolayımlanması “anlam”, “cisimleşme” ve üçüncü bir saç ayağı olan “yorumlama” birbirinden ayrılmaz süreçlerdir. Sontag (1998), bir metnin yorumlama deneyimini, dünyayı, “zekânın dünyadan aldığı öç misali” şeklinde betimleyerek, yalancı bir “anlamlar” dünyası kurmak adına dünyayı yoksullaştırmak ve eksiltmek anlamında bir okumayla sunmaktadır. Sontag’ın (1998) vurgusu, dünya’yı bu dünya’ya dönüştürmek üzerinedir: “Bu dünya! Sanki başka bir dünya varmış gibi...” (Sontag,1998: 12). Bu ve benzeri ifadeleriyle Sontag, sanat yapıtının içeriğinin yorumlama sürecinde, sanat yapıtının ehlileştirilerek rahatsız edici bir konuma getirilmesinden duyduğu hoşnutsuzluğu dile getirmektedir.



Resim 42: Mehmet Dere, Tek Cümlelik Hakikatler Serisi No.1, Fotoğraf, 2011

Kaynak: <http://49-a.blogspot.com/2010/07/m.html>

Dünyanın metin olarak sanat olması hali ve sanat yapıtının içerdiği metnin bir dünya olarak sunulması, yorumlama sürecinde “bu dünya”nın çok fazla içindedir, bu bağlamda yorumlama, elinde kaçınılmaz bir infaz gücü bulundurmaktadır. Bu anlamda yorum, esasında bir aşırı yorumdur. Bu aşırı yorum, kurama dayanan yorumdur. Onu bir kullanım değerine indirgeyen, onu zihinsel kategorisinde bir şeye dönüştürür veya indirger. Sontag (1998) bu dönüşümü, sessizliğe dönüşme ve susma hakkının kullanılması adına, modern resmin analizinde şöyle özetlemektedir:

“Yorumdan kaçma, modern resmin kendine özgü bir niteliği olmuştur. Soyut resim, sıradan anlamıyla, içeriksiz olma çabasıdır; içerik yoksa yorum da olamaz. Pop sanat da aynı sonuca bunun tam tersi bir yoldan ulaşır; öylesine bağırarak,

öylesine “ne idüğü belli” bir içerik kullanır ki, gene yorumlanamaz olup çıkar.”
(Sontag, 1998:16-17)

Biçim ve içerikle ilgili birbirinden ayrılamaz-ayrıt edilemez alanların var olduğu yorumlama “rejimi”, kaçınılmaz bir biçim içerik tartışılmasını beraberinde getirir, çünkü “Ne söylediğin nasıl söylediğinden asla ayrı tutulamaz.” İçerik ve biçim bu anlamda ‘bir’leşir. Sontag (1998), sanat yapıtının duyumsal anlamdaki yorumunu onunla etkileşimin doğası üzerinden konumlandırmaya çabalasa da, içinde bulunduğumuz çelişiklere de işaret etmektedir.



Resim 43: Mehmet Dere, Kâğıt Kesiği serisi, No.17, karakalem desen, 2009

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/project/papercut/> (06.05.2019)

Sanatçı eserini meydana getirebilmek için, onun önünde silinmeyi, kendi kişiliğini susturmayı göze alarak kendini görünmez kılmayı hedeflemektedir. Bu sayede, ona dokunan formda dokunmuş olarak kendini ortaya çıkarmaktadır. Sanatçı bir eser üretirken durdurak bilmeyen hikâyelere ve gizli yolculuklara kulaç atar. Sanatçının dönemleri ve buna bağlı olarak medyumunu değişse bile, ortaklık kuracak hikâyeler görünmezlikleri yoluyla izleyiciye farklı bakış açıları olarak alan açmaktadır. Sanatçı, kelimelerin yalnızlığından ziyade kelimelerin aydınlığında yalnızlığı tercih etmiş, formun kendisinde ise daima görünmez kalmayı tercih etmiştir.

Sanatçı bu şekilde davranarak, eserin kendisini sanki bir alan araştırması gibi konumlandırmaktadır. Günümüz sanatında geçerli olan yönelim, yapıtın yerine sanatçının bireyselliğinin, network denilen ilişkiler ağı tarafından belirlenmesine rağmen, sanatçının, çalışmalarında etik anlamda “temel bir yalnızlığı” hedeflemesidir. Sanatçının estetik politikası, “Ben” adına üretilen bir teşhir nesnesinden ziyade, etik bir zemin olarak kurmayı hayal ettiği diyalogu inşa etmek ve ortaya koymaktır.

Günümüzde, eleştirel bir kuramdan yoksun olmak, sanat piyasası ile suç ortaklığını kolaylaştırmaktadır. Sanatçı, tarihsel bir dönemle veya bir tür ortamla sınırlı olmayan ayrıntılı bir çözümlemeye sahip varlıklar olarak, eserlerini bir katalizör olarak değerlendirir. Günümüzde sanat, en güncel haliyle kötülüğe, tükenmişliğe, saçmalığa, anlamsızlığa ve büyük bir inanç kaybına tanıklık ederken, sanatçılar bu gerçekliği bilip bu inanç ekonomisini yeniden kurmak için çaba sarfetmektedirler. Günümüz zamanının karakteristik özelliği olan “yerinden edilme” durumu-kavramı, kısa ömürlü kavranamaz ve esnek yapısıyla boşluğu yaratıcı bir öz yıkıma dönüştürerek bizi farklılıklarımızdan arındırır. Bauman’ın tabiriyle, bugün “dışarıdaki dünya bireye bir oyun ya da daha doğrusu sonsuz ve süreksiz/epizodik bir oyunlar dizisi olarak görünüyor.” (Bauman, 2013:184).

Bu boşluk arayışı, Umberto Eco’nun (2017) sıklıkla vurguladığı, sanatçının sanatsal kurgu olarak peşinden koştuğu şeydir. Sanatçı bu düzen içindeki düzensiz karmaşıklık(chaos) yalınlaştırmaya, entelektüel olarak kavranılır bir dünya imgesi ve mantıksal olarak okunabilir bir öykü olarak sunma yetisiyle aktarmaya çalışır. Sanatçının bu dünyadaki denge arayışı, su terazisinin içindeki hava misali; kurgu ile gerçek, akıl ve tahayyül arasında salınır. Sanatçıların bir anlamda bu kavrayışı ortaya koyduğunu söylemek mümkündür.

“Sanatçı, “boşluğu” dönüştürememeyi, bunaltıyı, çöküşü ya da tam tersi olarak bunun ifade edilemezliğini dillendirendir. Sanatçının gerçeklik katsayısı, bir bakıma kendi yarattığı ‘boşlukta’dır. Sanatçının temsil problemi ya da temsilsizliğinin temsili, yer değiştiren değerlerin içinde bulunduğumuz dünyanın değerleriyle ters orantılı olarak kendini yerinden ederek var eder. Sanatçının başarısızlığı ve sessizliği arama serüveni bir anlamda onun kaderidir. Boşluk bu anlamda görünmez görünen üretimi olarak ortaya çıkar.” Bu ifade edilemezliğin forma ulaştığı noktada, sanatçı kendi varlığının bir aradalığı ile cansız nesnelerin sınırlarını görünmez görünen üretimi olarak ifşa eder ve onlarla mevcudiyet kazanır. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/en-buyuk-agirlik-birimi-bosluk-i-14894> (03.03.2019)

Bu bağlamda, varlık ile yokluk bir olur. Susan Sontag (1998) bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

“Her sanat yapıtı neyin söylenip neyin söylenemeyeceği (ya da temsil edilemeyeceği) hakkında tercihlerin birleştğini gösterir. Aynı zamanda neyin söyleneceği (ya da temsil edileceği) konusunda önceden kutsanmış kuralları altüst edecek üstü kapalı bir öneride bulunabilmek için kendi sınır çizgilerini ortaya koyar.” (Sontag, 1998:70).

Sanatçının, temsilsizliğin ya da temsilsizliğin temsiline peşinde, muntazam görünen gerçekliğin altında gizlenen saçma olumsuzluğu sorguladığı fikri çok modernist, modası geçmiş bir fikir gibi görünebilir, fakat günümüzde sanatın çok anlamlılığında “hâlâ” sanatın sömürülen yapısal gerçekliği olduğunu söylemek yanlış olmaz. Sanatçının kaderi, sanat ve hayat diyalektiğinde muhalefet yoluyla gerçeklikte mahrum edilen (boşluğunu) şeyleri yeniden hayata kazandırmaktır.

Bir sanat yapıtında, cisimleşen yapıtla mevcudiyet kazanan karmaşık istem, hem dünyayı yok sayar hem de dünyayla yoğun ve öznelleşmiş bir yoldan karşı karşıya gelir. İstem bu ikili özelliği, yitirdiğimiz bir yalnızlık arayışına bir nevi soluk alma deneyimi olarak eşlik eder. Sanat yapıtının gerçekleştirdiği boşluk, bizi iyi ve kötünün ötesinde, Sontag’ın (1998) ifade ettiği gibi, tekil bir şeyi görmemizi ya da kavramamızı sağlamak şeklinde okunabilmektedir.

Bu konuyu, Sontag’ın (1998) şu ifadeleriyle sonlandırmak isabetli görünmektedir: “Bu anlamda sanat yapıtı, yalnızca aktarılan bir şey değil, aynı zamanda anlatılamaz olanın tek geçerli amacı ve yeterli varoluş nedenidir.” (Sontag,1998).

2.4. Sanatçının Çalışmalarında Kavram ve İmgeye Yönelik Palimpsest Okuma

Dere’nin çalışmaları, hem ana çatıyı kuran sanatsal bakış, hem de bir yapıt okuma önerisi olarak beslendiği yöntem anlamında çok katmanlılıktan beslenmektedir. Sanatçının eserlerine dair okuma yöntemi, tez kapsamında, birbirleriyle “örüntü” halinde varoluş denemesi olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatçının çalışmaları, herşeyin herşeyle temas halinde bulunduğu bir “şimdi” yi üretmek anlamında görünür kılınmaktadır. Sanatçının “şimdisi” Zygmund Bauman’ın (2000), sanatın yazgısını, “eskiden olduğu gibi, gerçekliğe karşı koymak ve bu karşı koyuşu muhalefet yoluyla da gerçekliğin elinden aldığı şeyleri yaşama yeniden kazandırmak” anlamında tarif ettiği durumdur. (Bauman, 2000 :179)

Sanatçının gerçekliği nasıl sorunsallaştırdığını şöyle özetlemek mümkündür: Sanatçı, form arayışlarında, eserlerini göstergebilimsel, psikanalitik, sosyolojik anlamda görünür kılmayı amaçlamakta, bu amaca hizmet edeceğine inandığı tarzı tercih etmektedir. Böylece, sanatçının üretim merkezinde yer alan tekrar ile fark, kavram ile imge, form ile anlam, varlık ile yokluk, ben ile öteki, arşiv ile bellek, Geno-metin ile Feno-metin, aistesis ve episteme gibi kavram çiftleriyle ilişkisi üzerinden okunması daha kolay hale gelir. Bu ikiliklerin dünyası ya da diyarı (province), Dere'nin, bir çeşit görünmez komşuluk ilişki kurduğu gönül yakınlığı metaforunun metinler arası analizini oluşturmaktadır. Gönül yakınlıkları, sanatçının işlerinin doğasındaki anlatsal yapı ve formsal duyarlılık arasındaki görünmez ilişkiler mevzusu/ mefhumunu anlama veya deneme çabası olarak konumlanır.

Dere'nin işlerinde var olan poetika, bir çeşit sonsuz ikiliği birlemeye çalışmakla cisimleşmektedir. Sanatçının eserlerinin doğasını, hem geno-metin hem de akışkan çoğul yapısı itibariyle feno-metin oluşturmaktadır¹. "Geno metin dışıl taraf olarak yer alırken, feno metin görünen, yani parıldayan, gün ışığına çıkan anlamındadır; ışıkla buluşan, kimyasal yakınlığa denk kavram olarak (narravite /anlatı) eril tarafa gönderme yapmaktadır." (<http://www.signosemio.com/kristeva/semanalysis.asp> (03.03.2020))

Bir feno-metin, muhataplarına bölünmez bir kapı veya eşik sunar. Her iş, tekil bir metin olarak, kendinden menkul tarzda okunabildiği gibi, tüm metinlerin birbirine bağlandığı soyut, metaforik veya aşkın olasılıklar halinde de okunabilmektedir. Aşma ve kapsama, bu anlamda görünmezliği kullanır. Dere'nin çalışmaları, eleştirel hüner olarak koruduğu mesafe ve zaman sıralaması ne olursa olsun, her eserinde başka bir eserin nüvesini görebileceğimiz ve kendi akislerini bulabileceğimiz bir düşünme yönteminin sonucu olarak, palimpsestvari bir olguyu gündeme getirmektedir.

Dere'nin çalışmaları üzerine monografik ve kavramsal bir çatıyı oluşturabilmek için yüzeysel bir okumadan ziyade, çalışmalarının doğasında var olan içkin yakınlıkları unutmanın ötesinde yeniden oluşturmak için bir araya getirmeye çalışan palimpsestvari bir okuma girişimi zorunludur. Dere'nin çalışmalarında var olan tekilliği anlayabilmek,

¹. Geno doğmak, varlığa bürünmek anlamındadır; etimolojik olarak geno, genus ile aynı kökten beslenir. Feno yunanca bir kelime olan phainesthai'den, "ortaya çıkmak" anlamına gelen bir kelime olarak ortaya çıkar."Feno-metin" terimi, metni somut tezahüründe, maddi formunda (iletişim işlevi) "gerçek" veya "görünen" olarak ifade edilene işaret eder.

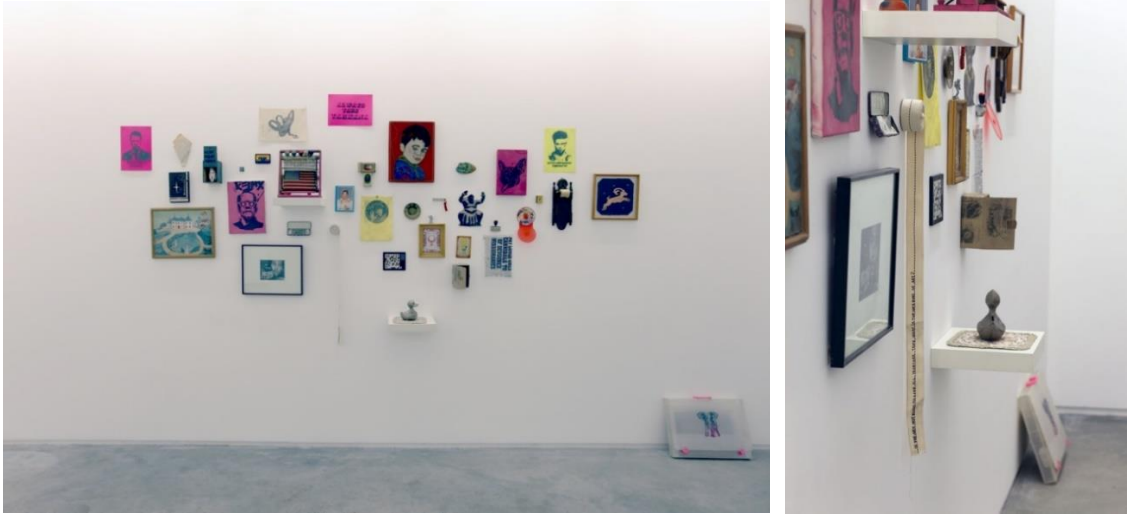
üretimlerin döngüleri içindeki neden sonuç dizgesinden ziyade, sanatçının iç dünyasından beslenen işlerinin yazılmaya açık üst üste binmiş katmanlı yapısını biçimde kavramsallaştırma denemesi olarak ele almakla mümkündür. Sanatçının eserlerinin çıkış noktaları ve birbiri içinden ayrılmayan tematik ikilikler, bir metinde var olan farklı katmanların varlığına benzetilebilir. Katmanların görünmez yakınlıkları mercek altına alındığında, bir çeşit toplama ve bir araya getirerek anlama çabası olan palimpsest okumanın gerekli olduğu anlaşılabılır. Sarah Dillon, Palimpsest adlı kitabında, palimpsest kavramını sanat edebiyat ve eleştiri kapsamında sorunsallaştırmıştır. “Palimpsest (Oxford İngilizce lügatında) “Bir parşömenin ya da üzerine iki kez yazılmış, özgün hali silinmiş ya da kazınmış olduğundan ikinciye yer açmış olan bir yazı malzemesi; sonradan üzerine yazılan bir yazının öncekini sildiği bir elyazması olarak tanımlanmaktadır.” (<https://www.oed.com/oed2/00169695> (12.10.2019)

Palimpsest metnin ana özelliği, bir katmanlaştırma deneyimine tekabül etmesi ve bir yaratılmaya ve vücuda gelme durumuna işaret etmesidir. Silme ve üzerine yazma eyleminde, metnin içinde bir yakınlık olarak, kaçınılmaz varoluşlar iç içe devam eder. Silinen metin sadece silinmiş görünmekle beraber, varlığın ötekisi, yokluktan ziyade hayalet bir ize dönüşür. Bu şekilde gölge bir hafızada biriken metinler, Dillo’nun ifade ettiği gibi, 19. ve 20. yüzyıl başlarında kimyasal reaktif malzemeleri ve çeşitli ışın teknolojileri sayesinde varlık kazanmışlar ve kadim metinleri silmekten ziyade onları günümüz için muhafaza etmişlerdir (Dillon, 2017:27).

Dillon (2017), palimpsest kavramıyla ilgili en bilinen örneğin Arşimet palimpsesti olduğunu söylemektedir; bilindiği gibi Arşimet, palimpsesti matematik teorilerini içeren bir parşömen üzerinden örneklemiştir. Bu örnek, şimdiyi bugünden yeniden okuyabileceğimiz bir tersine çevirme olarak, farklı katmanlara ve verilere dair bir kaynaktır. Dillon (2017), palimpsest kavramının tarihsel bağlamda yolculuğunu gözler önüne sermekte ve palimpsest kavramını metinlerarası bir metafor olarak konumlandırmaktadır. Tarihsel olarak biçimlenen ve katmanlaşan palimpsest sözcüğü, bir imge, metafor ve işaret edilen olarak, arada tutulmaya çalışılan kaydın saklı arşivsel belleğini kurmaya girişir.

Palimpsest metaforu, asla silinemeyecek, sanki “tekinsiz” olanın geri döndüğü sahne olduğu gibi, arka planda varlığını korur. Zihnin unutmak denen şeyden mustarip olduğunu, bastırılan şeyin geri dönüşü ile psikanaliz ortaya koymuştu. Bu anlamda palimpsest, bir imge olarak unutmanın mümkün olmadığı her şeyin bir arada bulunduğu ve şeylerin tekrar okunabilecekleri ilk hallerine dair bir tür bilinç mekânına gönderme yapmaktadır. Bu alanda hiçbir şey ölümü ve unutulmayı hak etmez, sadece bir süre uyur.

Dere’nin çalışmalarında yer alan tematik katmanlar iç içe geçmiş bir varoluşa sahiptir. Dere, çalışmalarında form düşüncesi, dışarıdan görünmez niteliği olan, onun geçmişte sahip olduğu ve gelecekte sahip olacağı zamansal okumalara dair farklı katmanları içeren palimpsest yapısı oluşturur. Bu bağlamda Deridacı anlamda palimpsest, “yaşayan şimdinin kendisiyle eş zamanlı olmayışı” olarak tarif ettiği bir ara durumdur. Palimpsestin “şimdi”si ancak “geçmişten”, metinlerin “mevcudiyetinde, mevcudiyeti tarafından oluşturulur ve “gelecek’in metinleri tarafından başka şeylerin yazılmasına açıktır. “Bu nokta olduğumuz yerde başlangıç noktası olarak anlaşılabilse ve sürekli bir inşa halini anırtırsa da, mevcudiyetin zamansallığı, sürekli dokunan bir metin olarak ilerler.”(<https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/palimpsest/>) (22.04.2020)



Resim 44: Mehmet Dere, “Yıldız Tozu” enstalasyonu ve detay görüntüsü, Rampa Galeri, 2011

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/stardust/> (09.05.2019)

Dere'nin "Yıldız tozu" isimli enstalasyonu, sanatçının izleyici açısından 'dünü ve bugün' arasındaki ilişkileri görünür kılan bir köprü niteliğindedir. Yıldız tozu, Carl Edward Sagan'ın "Hepimiz yıldız tozuyuz." ifadesinden hareketle, evrenin ve insan varlığının fiziki özelliklerine gönderme yaptığı bilimsel ifadeyi işaret etmektedir. Çalışmanın ismi, evrenin oluşumuyla ilgili yaygın olarak kabul edilen bir kozmik anlayışa gönderme yaparak, sanatçının evrenine dair ipuçlarına işaret etmektedir. Sanatçının üretimlerinde kendini gösteren çok parçalı enstalasyon üretimleri, kapsanamayan bütünü, parçalar halinde anlamaya çalışan bir gerçeklik üzerinden sergilenir.

Bu enstalasyon, Dere'nin toplama, biriktirme ve sergileme deneyimini somutlaştırmaktadır. Buluntu objeler, duvara kalıpla ürettiği müdahaleler, çizimler, babasının tekel bayisine ait fatura koçanından yapıma külah formları, dönüştürülmüş objeler, sanatçının yaşam izlerine dokunan anıların yan yana gelmesiyle birbirleriyle ilişki içerisinde var olmaktadır. Bu imgelerin bir araya gelme süreci, seyirci açısından bir karşılaşma anına tekabül eden anlamlar ifade etmektedir. Bu nesnelerin, sanatçı için, anlam ve işlevsellik açısından, bir anı bellek ilişkisi içerisinde kişisel mitolojiye hizmet ettiğini söylemek mümkün görünmektedir. Sanatçının "Yıldız Tozu" adlı eseri, bir çeşit hayali olmayan mekânlar üretme anlamında, bir zihnin göçebe halinden beslenen yolculuklarında ortaya çıkar. Sanatçının bu yönü, Hüseyin Bahri Alptekin'in sıkça yolculuklar yaparak, gittiği yerlerden toplandığı obje koleksiyonlarından meydana gelen Heterotopya adlı çalışma serilerine benzemektedir. Hüseyin Bahri Alptekin, 90'lı yıllarda, hızlı kentleşmenin ve küreselleşmenin tanıklığında yaptığı yolculukların kaydını tutan bu gündelik objelerin bir araya getirilmesiyle kurulan ilişkiselliğin mekânını üretmiştir. "Heterotopya" serileri, sanatçının Foucault'dan aldığı ilham ile, nesneleri kendi içlerinde farklı mekân ve zaman ilişkiselliği yaratan enstalasyonlara gönderme yapmaktadır. Foucault'ya göre, ütopya ve heterotopya arasındaki ayrım mekânsal farklılığı ve uyumsuzluğu imlemesinde ortaya çıkar. Foucault'nun ifadesiyle, "ütopyalar, gerçek yeri olmayan mevkileri ve toplumun gerçek mekânıyla doğrudan ya da tersine dönmüş, genel bir analogi ilişkisini sürdüren mevkiler olarak gerçek dışı kurgusal mekânlara gönderme yaparken, heterotopyalar "öteki mekânı", farklılığın mekânını tarifleyen zamansal süreksizliği ya da birikimi sarmalayan yapılara referans eder. (Foucault,1986:23-24)

Foucault'nun ifadelerinde belirginleşen ütopya ve heterotopya kavramlarına göz atmak zihin açıcı olacaktır:

“Bu yerler, yansıttıkları ve sözünü ettikleri tüm mevkilerden kesinlikle farklı olduklarından, bunları, ütopyalara karşıt olarak heterotopya diye adlandırıyorum; ve sanıyorum ki, ütopyalarla kesinlikle başka olan bu mevkiler, bu heterotopyalar arasında kuşkusuz bir tür karma, ortak bir deneyim vardır ki, bu, aynadır. Ayna, sonuçta, bir ütopyadır; çünkü yeri olmayan yerdir. Aynada kendimi olmadığım yerde görürüm, yüzeyin ardından sanal olarak açılan gerçek dışı bir mekânda görürüm, ordayımdır, olmadığım yerde. Kendi görünürlüğümü bana veren, olmadığım yerde kendime bakmamı sağlayan bir tür gölge: Ayna ütopyası. Fakat gerçekten var olduğum ölçüde ve benim bulunduğum yerde bir tür geri dönüş etkisine sahip olduğum ölçüde, ayna aynı zamanda heterotopyadır; kendimi orada gördüğümünden, bulunduğum yerde bir geri dönüş etkisine sahip olduğum ölçüde, ayna aynı zamanda bir heterotopyadır; kendimi orada gördüğümünden, bulunduğum yerde olmadığımı aynadan yola çıkarak keşfederim. Aynanın öte yüzünde olan bu sanal mekânın dibinde, bir anlamda bana yönelen bu bakış dolayısıyla kendime geri dönerim ve gözlerimi kendime doğru yöneltmeye ve yeniden kendimi bulduğum yerde oluşturmaya yeniden başlarım; ayna, aynaya baktığım anda işgal ettiğim bu yeri hem kesinlikle gerçek -çevreleyen bütün uzamla ilişki içinde- hem de kesinlikle gerçek dışı kıldığı anlamda -çünkü algılamak için oradaki bu sanal noktadan geçmek zorundadır- bir heterotopya gibi işler.” (Foucault, 2014:295-296).



Resim 45: Hüseyin Bahri Alptekin Self-Heterotopia (2007), enstalasyon, Play Van Abbe (Van Abbemuseum, Eindhoven), 2009

Kaynak: <https://saltonline.org/tr/2047/arsivin-izinde-huseyin-bahri-alptekine-dair> (02.01.2020)

Hüseyin Bahri Alptekin'in "Heterotopyalar" adlı işi, yerinden edilen imgeler ve sembollerle ilgili başka düşünme ve oyun düşüncesini ön plana çıkarmakta ve zamansal birikmeyi ve süreksizliği kapsayan bir ilişki biçiminin ilk örneklerini sunmaktadır. Alptekin'in işlerinde, küreselleşmenin yerinden ettiği imgelerin dolaşımını, dünya içinde nasıl bir imge transferi ve alışverişi içinde olduğunu görünür kılmak istediğini gözlemledik. Dere'nin Yıldız Tozu adlı işinde kurduğu çatı, "hatırlamanın saçmalığa şahit etme anlamına geldiği coğrafya, kimlik ve sınıf aidiyetlerine dair başka bir mekân mümkün müdür?" sorusunun heterotopik bir arayışıdır.

C.W. Mills, Sosyolojik Tahayyül adlı kitabında, "sanatçının kişisel sorunlarıyla toplumsal varlığı arasında sanatın rolü ya da bağ kurabilme yetisi olarak hayal gücünün önemine işaret ederek basitçe, "günümüz insanının kendisi dışındaki dünyaya kendi benliğinde olup bitenleri anlamasını sağlayacak düşünsel bir nitelik kazanmaya gereksinimi olarak ifade eder." (Mills, 2016: 14)

Ayrıca, sosyolojik tahayyül gücünü,

"bireylerin kişisel yaşamlarındaki sorunlarla toplumsal düzeydeki sorunlar arasındaki ilişkiyi görebilecek bir bakış açısına veya yeteneğe sahip olmaları" bağlamında tanımlarken, sosyolojik imgelem yetisi, karşılaşılan sorunları bireyin dar yaşam ortamının sorunları olarak gören anlayış ile, bu sorunları toplumsal yapının kamusal sorunları olarak ele alan anlayış arasındaki farklılık" olarak ifade eder (Mills, 2016: 15-19)

Dere'nin imgelemi ise, "ben"ın yerine "O"yu koyma çabası olarak okunabilir. Bu anlamda üretme ve kendini üretme, diyalektik olarak kendini sonu gelmeyen bir akışa bırakmak olarak kendini gösterir ve sanatçı "ben" deme gücünü kendinde bulamaz. Sanatçının üretimlerinde metafor, alegori ve kurgu gibi metodlar "başkasıyla (izleyici) ilişki" merkezinde simgesel olarak ortaya çıkar. Sanatçı estetik deneyim sırasında kendi kimliğinden sıyrılmaya ve bir dünya kurmaya çabalamaktadır. Bu anlamda sanatçı, birbirini dışlayan, bir araya gelmeyen zıtlıkları bir arada görerek anlamlandırmaya çalışmaktadır



Resim 46: Mehmet Dere, Ressentiment, Mdf üzerine kırmızı lake boya, Rampa Galeri, 2011

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/project/ressentiment-2011/> (23.07.2019)

Örneğin Ressentiment, ‘hınç ve husumet’ olarak çevrilebilecek bir kavram olarak, ötekiler tarafından tüm incinmişliğin altında acının politikasına dair temel bir hatırla(t)ma olarak masaya yatırılır. Hınç, psikolojik olarak, kişinin kendisinin mahrum olduğu şeye bir başkasının sahip olmasını asla istemediği, isteyemediği daha basit bir ifade ile söylemek istersek kendisi için yok olanın başkası için var olmasına kesinlikle tahammül edemediği bir ruh halini tarif etmek için kullanılan bir kavramdır. Aynı zamanda sosyolojik bir kavram olarak Ressentiment (hınç), Nietzsche tarafından, kötü olduğu varsayılan ve değer üreten bir şeye karşı duyulan kıskançlık ya da nefret olarak adlandırılmakta, güç epistemolojisinde tepki vermek yerine intikam hayalleri kuran, arzu nesnesine ulaşamayan kişinin herhangi bir nesneden bağımsız olarak bunu temsil eden şeye karşı hissettiği kötü bir duygu olarak tarif etmektedir. Max Scheler ise hınç kavramını kullanırken, "ressentiment kelimesini kullandığımız Fransız diline karşı özel olarak duyduğumuz bir sevgiden değil, Almanca'ya çevirmeyi başaramadığımızdandır; ayrıca Nietzsche ile bu sözcük teknik bir terim haline gelmiştir." der. “Almanca’daki “groll” /hınç, kin/ sözcüğü bu terimin asıl anlamını en iyi yansıtan sözcüktür. Hınç, zihnin karanlık dehlizlerinde gezinen egonun eylemliliğinden bağımsız, bastırılmış bir gazap duygusudur. O, kendi başına düşmanca bir niyet taşımaz ama çok sayıda böylesi niyet besler” şeklinde ifade etmektedir.” (Scheler, 2004:3)

“Eşit hakların ya da biçimsel toplumsal eşitliğin, iktidar ve servet dağılımındaki ve eğitimdeki derin olgusal farklılıklarla yan yana olduğu bir toplum, ressentiment için en uygun zemindir. Herkesin kendisini herkesle kıyaslama hakkı olmakla

birlikte, gerçek hayatta durum farklıdır, bizatihi toplumsal yapı, burada güçlü bir ressentiment enerjisinin birikmesine yol açmaktadır”. (Scheler 2004:11).

“Ressentiment’in öteki kaynağı ise, haset, kıskançlık ve rekabet hırsıdır. Gündelik dilde kullanıldığı anlamda haset, bir başkasının bizim imrendiğimiz bir şeye sahip olması durumunda yaşadığımız bir iktidarsızlık hissinden doğar. Ama arzu ile gerçekleşmeme arasındaki bu gerilim, ancak o şeyin sahibine karşı bir nefreti ateşlediği ve o şeyin sahibi yanlış bir biçimde bizim yoksunluğumuzun nedeni olarak görüldüğü bir noktaya geldiğinde hasede yol açar”. (Scheler 2004:13)

Agamben, Tanık ve Arşiv adlı eserinde, toplama kampı Auschwitz deneyiminin getirdiği gerçekliğinde tanıklık kavramını sorgulamaktadır. Bir tür etik sınav olarak, kampta yaşamını kaybedenler ve kurtulanlar arasındaki gerilime işaret ederek, kampta hayatta kalanların tanıklığı imkansız bir şeye tanıklık etmek zorunda kalan bir boşlukta var olurlar. Aynı eserin ikinci bölümü olan musselman bölümünde, Agamben, hınç kavramını bir tanıklık meselesi olarak Nietzsche'den yeniden okur. “Hınç der Nietzsche, istencin bir şey olmasını kabul etmesinin olanaksız oluşundan doğar; istencin zamana ve zamanın ‘böyle oldu’suna uyum sağlamak yetersizliğinden doğar şeklinde ifade eder” (Agamben 2017: 75).

Dere’nin Ressentiment adlı eseri, hınç kavramının tipografi olarak Cumhuriyet gazetesinin logosunun fontunun kullanılmasıyla ortaya çıkan tipografik yerleştirme olarak karşımıza çıkar. Eser bu anlamda, "içinde yaşadığımız Cumhuriyet"’in tipografisini yeniden üretmeye odaklanarak kendini ortaya koymaktadır. Dere için bir sözcük sayısız anlam barındırır, bu noktadan hareketle bir sözcüğün asıl ve edinilmiş anlamları arasındaki gerilim, ilişkiyi dikkate alarak onu nasıl kullanacağını etik olarak şimdide yeniden kurar. Dünyayı simgesel değerler ve formlar üzerinden kavrarız. Dil, modern eleştirel düşüncenin can alıcı kavramı olan “ayrım” (farklılık) alanında yaşar. Saussure’ün, “dilde sadece ayrımlar vardır” şeklinde ifade ettiği, bu noktadır:

“Sözcükler kendi başlarına bir tamircinin kavanozundaki somunlar ve civatalara benzerler. Birlikte bir biçimi sıkıştırmaya yararlar, başka bir şey yapmazlar. Birer soyutlamadırlar. Aslında sözcükler öylesine keyfidirler ki, somun ve civatanın aleni amaçsallığına bile ulaşamazlar.” (Minor, 2013:236).

Sanatçının kavramsal çalışmaları, form arayışları “derin” ve “esas”lı bir cisimleşme problemi olarak gördüğü dile aittir. Dere’nin dil üzerine dair kurduğu imgelemdeki

sanatsal tavrı, şüphesiz sürekli bir arama-bulma-kaybetme, bu anlamda tekrar arama çabası olarak kendi içinde gösterir. Bu kurma, izleyiciye hayal imkanı tanıyan, hayatın ritmini belirleyen temel tempomuzu anlamamızı sağlayan bir duyarlılık ve farkındalık alanı inşa etmektedir.

Dere'nin kavramları ele alma biçimi, kullanılan sözcüklerin hem dilbilimsel hem de biçimsel özellikleri bağlamında düşünülerek ortaya çıkabilir. Sanatçının enstalasyonlarında yazı, kompozisyon ögesi olarak imgesel değer olarak bir mekân üretir. Ancak yazı, bunun dışında asıl kavramı açıklayarak seyircinin bakışını oluşturacak bir vizör haline gelmeyi amaçlamaktadır. Bu anlamda Ressentiment kavramı, Cumhuriyet kavramı ve Cumhuriyet Gazetesi'nin ikonik tipografisi üzerinden kendini üretir.

Ressentiment, bir şeye ya da birine karşı politik talepler, olumsuzlama veya tepki anlamında, acının bedenselliği olan kimliğin hangi madun politikalarından beslendiğini sorunsallaştırmaktadır. Yara, yarılmadan, yarılma da hınçtan beslenir. Yaranın bir kimliğe dönüşmesi, hem kendisini üretmiş bir tarihe bağlı olarak hem de o tarihi barındıran şimdiki zamana serzeniş olarak bir kimlik üretir (Brown, 1995:73).

Bu bağlamda Ressentiment, “refinement” olarak anlaşılır bir sadelikle cisimleşir. Bu estetik deneyimde, yaratımın özü sadece eserin varlığından yola çıkarak anlaşılabilir; bu anlamda yaratımın kendisi eseri yaratmaktadır. Dere'nin eseri bir yandan kendi dünyasını yaratmak suretiyle verilmiş gerçeği olumsuzlarken, diğer yandan kendi anlamını olumsuzladığı gerçekliğin bir parçasının dönüştürülmesi olarak mümkün hale getirmektedir. Eseri açıklamanın bir yolu da izleyicinin burada ve şimdi olarak; ulusal, kültürel, toplumsal cinsiyet, sınıf vb bakımından, ne olursa olsun, kimliklerin yüzeyselliğini aşmasıdır. Eseri ve izleyici potansiyeli olarak, birleştirici ve dönüştürücü bir deneyim için, ulusal kimliğin sınırlarının dağılmasının belirgin bir nedeni olan hıncın yarılmasıyla, öznel bir şekilde dağılmasına dikkat çekmektedir.

Sanatçının karşı bellek anlamında belirginleşen enstalasyon çalışmaları, sanatçının kendisini kurumsallaştırması ve baskın kurumsal yapılara karşı kendini yeniden konumlaması ve kendisine çağdaş sanat dünyasında mevcut sisteme alternatif bir yer belirlemesi olarak ortaya çıkmıştır. Dere, enstalasyon serileriyle, yüksek kurumsal yapılara karşı bir müdahale biçimi olarak, sanatsal müdahale bağlamında, anıtsal “karşı

tarih stratejileri” geliştirmiştir. Sanat tarihinden rnekleyebileceğimiz bu sanatsal tavrı, Marcel Duchamp'ın taşınabilir mzesiyle (Valizdeki Kutu), 1960'lar ve sonrasında Hans Haacke ve kavramsal sanatın kamusal ve sosyo-politik olanı sorgulama amacı taşıyan diğer bir çok sanatçının çalışmalarına tekabül etmektedir. Söz konusu sanatsal tavrı, Fluxus hareketinden, 1968 Paris'inde hareketlenen Situasyonist Enternasyonal'a değin, alternatif yaklaşımları ve üretim pratiklerini gündeme getiren biyo-politik içerikteki sanat üretimlerine kadar uzanmaktadır.

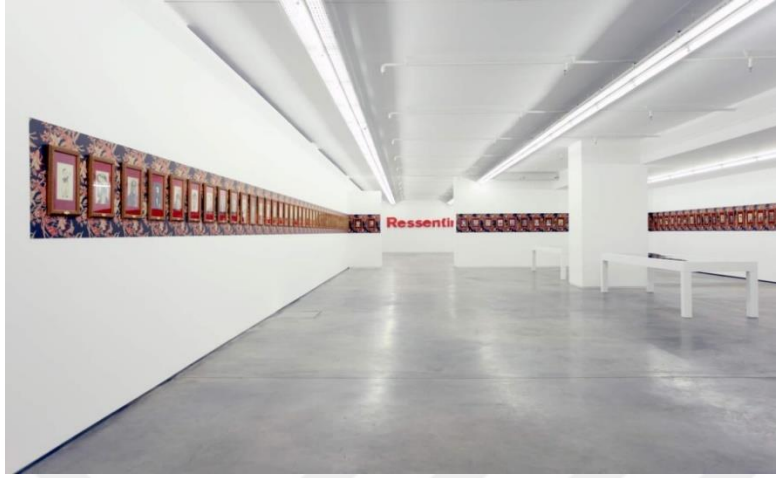
Sanatçının karşı anlatı olarak kurduğu bellek, bir çeşit arşiv olarak karşımıza çıkmaktadır. “terminolojik olarak “arşiv”, bütün dünyada, kurumların, gerçek ve tüzel kişilerin faaliyetleri sonucunda meydana gelen, idari, hukuksal, tanıklık, kurumsal değeri olan ya da tekrar kullanılmak üzere üretilen her türlü görsel, yazılı ve data bilgilerinin muhafaza edildiği yer olarak tanımlanmaktadır.”

(<https://www.wikizeroo.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQXLFn2l2>) (18.10.2019)

Arşiv, en st derecede titiz ve yöntemli bir şekilde verileri saklayan ve koruma amaçlı kullanılan bir bilgi toplama modeli olarak kabul edilmektedir. Bir süreç olarak arşivleme, şimdide var olmayan bir şeyi korumak veya ona değer vermek suretiyle bir anıtsallık katarak, neredeyse bir çeşit görev mantığını içeren bir eylem olarak okunmaktadır. Bu bakımdan, arşivin geçmiş ile kapanmamış bir hesaplaşması, arşivcinin ise bu hesaplaşmanın peşinde bir konumlanması söz konusudur. Dere, bir arşivci gibi çalışarak geçmiş ile şimdiyi bağlayan bir sürecin arasında düşünme eyleminin kendisini sanatsal biçimde ortaya koymaktadır.

Dere, özenle hazırladığı arşiv projelerinde, bilginin hiyerarşı yaratan yapısını karşı arşivsel politik tavrıyla birleştirmektedir. Günümüzde, aidiyet ve temsil kavramlarının sürekli tartışıldığı, sınırların belirsizleştiği, bilginin içeriğiyle ilişkisinin koptuğu, postmodern bir dönem söz konusudur. Bu bakımdan, arşiv tanımının ve bağlamsal alanının genişlediği bir zamana tanıklık edilmektedir. Dolayısıyla sanatçının bu tavrı, belleğin oluşmasını sağlayan ve arşivde kayda geçirilen verinin “nesne” sinden ziyade, “kimlikler”imizi ve yaşadığımız “yer”i, politik bir alan olarak, sanatında konumlandırmasında ortaya çıkar. Sanatçının deyimiyle “insan yerini değiştirebilir ama toprağını veya kendi l atalarını ya da tarihini değiştiremez. Seçiminin sınırları keskin

ve belirgindir.” (<http://www.mehmetdere.com/index.php/works/100-famous-turks/>) (03.05.2019)



Resim 47: Mehmet Dere, 100 Ünlü Türk, enstalasyon, Rampa Galeri, 2011

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/100-famous-turks/> (04.06.2019)

Sanatçının, 2008 yılında bit pazarında bulduğu bir defterden ilham alarak üretmeye başladığı “100 Ünlü Türk” adlı enstalasyon çalışması, karşı bellek anlamında bir arşiv projesi olarak konumlanmaktadır. Dere, bu projesinin hikâyesini şöyle anlatmaktadır:

“Bu proje bit pazarında elime geçirdiğim bir defterle başladı. Bu defterde ilgimi çeken şey, tarihsel süreçteki “Türk” başarılarını sistematik bir kopyalama/yapıştırma yöntemiyle gözler önüne sermesinin yanında, defteri konuyla ilgili bir anı defterine dönüştüren oyunsu yöntemiydi. Bu defterin sahibi, günlük olarak kestiği takvim yapraklarından oluşturduğu düzenlemeleri deftere yapıştırıyor, kişisel notlar ekliyor, defter sayfalarını çeşitli şiirler ve el yazısıyla süslüyordu. Deftere gözle görülür bir itinayla kesip yapıştırdığı, haklarında önemli bilgileri not ettiği, başta Alparslan ve Orhan Gazi olmak üzere, çeşitli “İslâm ve Türk” büyüklerinin portreleriydi. Bu defter, bir portre arşivi olmanın yanı sıra, bu kişilere ait bilgilerin bulunduğu bir sözlük, bir tür kaynak ya da editorial bir çalışmayı içeren bir seçki olarak ortaya çıkıyordu.” (<http://www.mehmetdere.com/index.php/works/100-famous-turks/>)



Resim 48: “100 Ünlü Türk” serisine ait 4 adet desen (15 x 21 cm) 2009, Bibliyografya niteliğinde buluntu defter, 1940

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/100-famous-turks/> (05.09.2019)

100 Ünlü Türk adlı kitap, 1971 yılında Hürriyet yayınlarından çıkmıştır. Cemal DüNDAR’ın illüstrasyonlarını yaptığı bu eser, ansiklopedik bir dizge ile oluşturulmuş, editoryal Türk kimliğinin şanlı tarihine ve “unutulmaz başarılarına” ayna tutan bir tür “Türk mitolojisi”ni andıran, kurmaca niteliğinde bir kitap olarak karşımıza çıkar. Bu kitap, ortaya çıktığı dönemde, çoğu insanın kitaplığında bulunan nostaljik bir nesne statüsünde var olmuştur.

“100 Ünlü Türk” seçkisi, Hürriyet Gazetesi dışında, Milliyet ve Tercüman Gazeteleri gibi başka yayın kuruluşları tarafından da basılmış bir eserdir. Kitap, gazete eki olarak fasiküller halinde dağıtılmış, sonrasında fasiküller toplanarak ciltlenmiş ve yeniden kitaba dönüştürülmüştür. Bu anlamda kitap, kendisini yenileyerek var eden bir seçkidir.

100 Ünlü Türk kitabı, Türk toplumunda kimlik kanonu olarak tanımlanabilecek, kelimenin tam anlamıyla bir tür “bellek mekânı” olarak işlev görmektedir. Pierre Nora’nın deyiimiyle ifade etmek gerekirse, bu kitap, insan bedeni dışında, hatırlamaya yardımcı olan bir tekniğe atfen, “Mnemotik” bir tür hafıza mekânı olarak adlandırılabilir. Millî kültürel miras, kendi ufuk çizgisini kültürel hafızada cisimleştirmektedir. Hafıza mekânları işlerliğini, kendilerini bir buluşma mekânı olarak kurmalarından almaktadır.



Resim 49: Mehmet Dere, ‘100 ünlü Türk’, enstalasyon detayı, Rampa Galeri, 2011

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/100-famous-turks/> (03.11.2019)

Modernleşme süreci, bir toplumun tarihini sergi, anıt, abide, kütüphane, müze gibi kültürel hafıza mekânlarında kendini var ediş tarzını güçlendirmiştir. Nora’ya göre, hafıza mekânlarının maddi ve somut nesnelerden soyut ve düşünsel bağlamda inşa edilmiş nesnelere kadar uzanan geniş bir kapsamı vardır. Bu yelpazenin içinde yer alan “kelime ve yazı, hafıza mekânlarının en temel kavramlarındandır” (Nora, 2006).

Nora (2006), Hafıza Mekânları adlı eserinde, kendisine saygı duyulacak bir ulus(tarih) idealine işaret ederken, devletin hatırlama biçimleri üzerinden yürüttüğü tartışmasında “hafıza” ile “tarih” kavramlarını karşıt gerçeklikler olarak ele almıştır. Tarih yazımında hafıza mekânlarının üretilişi ve işleyişi etnografik, psikolojik, siyasi boyutlarıyla birlikte var olarak katmanlaşır.

Hafıza etnografiktir, çünkü her birey, içinde bulunduğu toplumla ilişkisinde bir hafıza coğrafyasına ulaşır. Hafıza psikolojiktir, çünkü birey, kendi iç evreninde dış dünyadan gelen veriler eşliğinde açık ve net olarak bilince gelmeyen kavramları simgeleştirir, bastırır, yüceltir. Hafıza politiktir, çünkü dış gerçekliğin yıkıcılığına karşı birey bu gerçekliği değiştirmeye çabalar, politika bu bütünlüğü değiştirmeye yönelik çabayı ifade eder.

Nora’nın (2006) kavramsallaştırmasında hafızanın asıl mekânı, gündelik yaşamın kendisini oluşturan geleneğe, dile ve yaşama mekânlarına gönderme yaparken, bunun dışında kendisini var eden anıt, mimari sözlükler, kitaplar, törenler gibi resmi olanı anıtlıştıran şeyler hafıza olarak “tarihi” oluşturmaktadır. Bu anlamda tarih, ideal bir

geleceğin bakış açısıyla kurgulanan bir şimdide var olmaktadır. “Tarih kitaplarından bazıları hafızanın yeniden ele geçirilmesine dayanan ya da onları küçük pedagojik el kitapları haline getiren hafıza mekânlarıdır” (Nora 2006:34).

Dere’nin “100 Ünlü Türk” adlı seçkisi, ulusal mitolojiyi sözde “ulusun miras inşası” şeklindeki kurguyu devam ettirme projesi olarak ideal bir geçmişle hesaplaşırken, resmi hafızayı yeniden kuracak bir hatırlama mekânına dönüştüren yeni bir ilişki biçiminde tekrar üretmektedir. Resmi hafızanın kendisini kurduğu karşıtlıklar, açık ilişkisi olmayan nesnelerin oluşturduğu bir enstalasyon içinde artık birbirlerine görünmez bir bağla bağlanırlar. Bu görünmez alan, ideoloji ile politikanın, hafıza ile tarihin toplum ile ulus arasında bir tarih yazımı olarak ortaya çıkar. Bu açıdan bakıldığında, eser, kendi gerçekliğini kuran “resmi tarih anlatısı”na karşı bir içerikten çok, çerçeve olarak işlev görmekte, bir kimlik stratejisi ve hafıza mekânı olarak kendini şimdide yeniden üretmektedir.

Darian Leader, “Bir imgenin neyi temsil ettiği her bireyin kendi tarihiyle ve rüyanın içeriğiyle alakadır.” (Leader, 2018:98) derken, uzamı çerçeveleyen kapı aralıkları, kemerler, sahnelerin bir mekânı çerçevelemeye yarayan unsurları bilinçaltı süreçlerine işaret etmektedir. Çerçeve, bulunan mekânı bölerek üretir ve dikkatimizi keskin sınırlar içinde yer alanlara çeker.

“Bir gün batımı izlediğinizi ve güzelliğinden keyif aldığınızı hayal edin. Bu bize, baktığımız şeyin bir imge bir temsil muhtemelen kültürün bize güzel görmeyi öğrettiği bir temsil olduğunu hatırlatacaktır. Olayın güzelliğinde kaybolmuş olabiliriz ama çerçeve şöyle der; “Bu bir temsil, koşullanmış bir şey.” Başka bir deyişle, çerçeve, gördüğümüz şeyin yapay doğasına dikkatimizi çeker.” (Leader, 2018:98)

100 Ünlü Türk adlı kitabın içinde yer olan şahsiyetler, Türk tarihi içerisinde büyük kahramanlıkları temsil etmiş, kendi dallarında unutulmaz ve büyük bir başarılarla imza atmış kurucu ‘Türk kimliği altında’ politikacı, sultan, edebiyatçı, dini öneme sahip lider vs. kişiliklerdir. Kitabın teması Alparslan, Atilla, Atatürk, Fatih Sultan Mehmet, Dede Efendi, Mevlana, Hazerfen Ahmet Çelebi gibi, dünyaca tanınan ve Türk olarak bir kimliğe dönüşen şahsiyetler merkezinde oluşturulmuştur.

Dere, bit pazarında bulduğu bir defterden (buluntu defter) yola çıkıp, 100 Ünlü Türk mitosunu arasında paralel bir anlatı kurarak hikâyeyi genişletmiştir. Dere'nin bulduğu (elle üretilmiş notlar, kesilmiş takvim yaprakları ile kişisel bir tarih anlayışıyla oluşturma kaygısı oluşan buluntu obje) defter ile şimdiye dair bir 100 Ünlü Türk adlı kitap seçkisini yeniden üretme fikrini geliştirmiştir. Sanatçı, “Türk kimliğine” sahip olmanın anlamını, bu kitap içerisinde kendi tarihini kurarak yeniden oluşturmuştur. Dere'nin yeniden ürettiği bu kanonik eser, hayatta kalmak veya kanonlaşmış bir seçki üzerinden hesaplaşmaya dönüşür. Bilindiği gibi, kanona dahil olmanın bir yolu da, kanonla kavgaya etmektir.

Dere'nin oluşturduğu bu bibliyografik eser (100 Ünlü Türk), buluntu defterle aynı mantıktan yola çıkarak, kendi seçtiği Türk kişilikleri etrafında yeni bir kurguyla yeniden şekillenmiştir. Sanat yapıtının dünyası, sözcüğün geleneksel anlamıyla gerçek dışıdır. Ancak onun gerçek dışılığı, verili gerçeklikten bir eksiği olduğu için değil, aksine fazlası olduğu için ve aynı zamanda niteliksel olarak da “ötekini” temsil ettiği içindir. Yanılsama, kurgusal bir dünya olarak, günlük gerçeklikten çok daha fazla hakikat içermektedir. Çünkü günlük gerçeklik, kurumlarıyla, ilişkileriyle ve özgür seçim gibi gözüken belirlenmişlikleriyle, yabancılaşma sunan aldatıcı bir gerçekliktir. Bu nedenle, şeyler ancak kurgusal bir dünyada hakikatte olabilecekleri gibi temsil edilebilirler.

Sanatçı, “100 Ünlü Türk” seçkisine eklediği kişilerle, “ünlü türk kimliğini” bir çeşit yapıbozuma uğratmıştır. Bu seçkide yer alan kişilere paralel olarak, kurgusal “ünlü” ve “Türk” şahsiyetler, “100 Ünlü Türk” bibliyografyasının kahramanı statüsünde yer alan kişilerle bir zıtlık içerisinde var olmaktadır. Dere'nin seçkisinde yer alan kişiler, Türk tarihinde “kendi olmak için” kendi diliyle, kendi toplumuyla mücadele etmiş kişilerden oluşur. Eserin topografyası, kimlik tarafından ötekilenmeden bir çeşit ortak dil üretmeyi amaçlamaktadır.

Sanatçının seçkisinde yer alan figürlerin bazıları geç anlaşılmış, yalnız bırakılmış veya kurban edilmiş, değerini bugün anlayabildiğimiz “Türk” ve bir nevi “kahraman” şahsiyetlerden oluşmaktadır. Modern bir Keloğlan hikâyesini andıran bu kurmaca kimlik oyununda, kimlik sahibi olma olgusu bir oyun olarak ortaya çıkar. Sanatçı 100 Ünlü Türk seçkisinin tarihini bir cinse, ırk üzerinden kuran bir editoryal dizge yerine, dikte ettiği ansiklopedik anlayışın karşısına bu dizge içinde “farklılıkları” ön planda

olan şahsiyetleri çıkarır. Eser, bu coğrafya üzerinde gözden kaçırılmış yaşamların yanyana var olabildiği büyük bir yapıbozumcu enstalasyon olarak izleyicinin karşısına çıkar. Sanatçının bu tavrı, resmî tarih anlatısı içerisinde sosyolojik ve politik bir tartışma zemini oluşturma ve kavramsal bir iç görü geliştirme çabası olarak okunmaktadır.



Resim 50: Mehmet Dere, ‘100 ünlü Türk’, enstalasyon, Rampa Galeri, 2011

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/100-famous-turks/> (03.09.2019)

Örn; Sezen Aksu, Keloğlan, Can Yücel, Hüseyin Alptekin, Deniz Gezmiş, Eşber Yağmurdereli, Kemal Sunal, Yılmaz Güney, Ahmet Kaya, Hrant Dink, Aziz Nesin, Nazım Hikmet, Yaşar Kemal, Uğur Mumcu, Orhan Gencebay, Cemil Meriç gibi şahsiyetler, bilindik “ünlü ve Türk” dizgesini yapı sökümü uğratan isimlerdendir.

Yavuz Erten “Çöküşten Sonra Utanç ve Kibir” adlı makalesinde, bireyin tarihi ve tarihin psikanalizi arasında bir analogi kurmaktadır. Erten makalesinde, Orhan Koçak’ın, Halid Ziya Uşaklıgil’in Mai ve Siyah adlı romanı üzerine yaptığı incelemesine odaklanarak, ego/ süper ego kavramları arasındaki zıtlığı irdelemiştir. Mai ve Siyah adlı romanın kahramanı olan Ahmet Cemil, bu uzlaşmaz zıtlığın trajedisini yaşamaktadır.

“Ego ideali birincil narsizmin, süper-ego ise Oidipus karmaşasının mirasıdır. Sağlıklı süper-ego gelişimi bir esneklik yaratarak ikisi arasında bir uzlaşım yaratır. Ego ideali de bu uzlaşım sayesinde süper-egosal bir işlev görmeye başlar. Orhan Koçak’a göre, böyle bir uzlaşımın doğmadığı durum, ego idealinin büyüsel bir çekimin gücünde sarhoşluklara gömüldüğü bir “kapılma” durumudur. Onu bu çabasız büyükenmeler, mucizevi çözümler ve hayallerden uyandıran ve küçük düşüren ise süper-egodur. Süper-ego çabayı, çalışmayı, gerçekliğin sınırını işaret eder. Anne ile bir olma ve tümgüçlülüğe dönme arzusunun karşısındaki engeldir.

Orhan Koçak’a göre, Osmanlı sonrası ulusal benlik daha en başından itibaren bir temel yarılmayla kurulmuştur.” <http://www.ercankesal.com/sevdigim-yazilar/cokusten-sonra-utanc-ve-kibir/> (06.09.2019)

“Birbirinin eksikliğini gideremeyen, diyalektik bir çatışma içinde ilerleyemeyen iki yarım dünya, iki dünya müsveddesi: Bir yanda öbür yarımın bayağı ve şekilsiz görünmesine yolaçan bir yabancı ideal; öte yanda, idealin hep ulaşılamaz ve sahte görünmesini garantileyen bir yerli gerçek.” (Erten, 2004).



Resim 51: Mehmet Dere, ‘100 Ünlü Türk’ enstalasyonu, iki adet sunum masasından birisinden detay (her masa 85 x 350 x 100 cm) çeşitli objeler, fotoğraf, gazete, kartpostal, duvar kağıdı, eskiz, pul vb.) Rampa Galeri, 2011

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/100-famous-turks/> (05.06.2019)

Sanatçının “100 Ünlü Türk” adlı çalışması, 2011 yılında Rampa Galeri’de “Ne gülüyorsun Bu Senin Hikâyen” adlı solo sergisi kapsamında gösterime açılmıştır. Çalışmaya, kurgusal bir müzeyi andıran 100 ünlü Türk şahsiyetin portrelerini içeren desenler, iki sunum kaidesi içerisinde tarihsel tanıklık yüklü obje koleksiyonları eşlik eder. Desenler, galeri mekânının yarısına yayılacak genişlikte, göz hizasında, sanatçının arşivinde olan buluntu Charles Barone marka duvar kağıdı üzerinde sergilenerek kurgulanmıştır. Duvar kağıdı, kırmızı renkleriyle desenlerin arka fonu olan süet paspartuya, sergide yer alan diğer bir iş “Ressentiment” adlı yerleştirmenin kırmızı rengine gönderme yapar. Duvar kağıdı, yatay olarak duvarı tamamen kaplamayacak

şekilde, sadece mekânı ortadan bölen bir hat oluşturacak biçimde uygulanmıştır. Bu sayede galerinin boşluğu ve desenler arasında geçiş alanı, simgesel bir “arka bahçe” oluşturur. Girişin sağ kısmında tüm hikâyenin çıkış noktasını oluşturan buluntu defterin yer aldığı bir video sürekli olarak tekrarlanmaktadır.

Sanatçının hınç bağlamında konu edindiği diğer bir işi “Ağlayan Çocuklar” adlı desen enstalasyonudur.

Ağlayan Çocuk resimleri, dünya tarihinde İtalyan ressam Giovanni Bragolin'in sergilediği bir seri resmi olarak, 1950'lerden itibaren popülerliğe ve görünürlüğe ulaşmıştır. Bu çocuk resimleri birçok figür ve alternatif boyutta üretilmiş, popüler anlamda çoğu kent efsanesine konu olmuştur. Konunun tarihsel referans noktası 5 Eylül 1985'e dayanmaktadır.

“İngiliz gazetesi The Sun'da yer alan habere göre, Essex bölgesinde görev yapan bir itfaiyeci, bu resmin kopyalarından birini yanmış evlerin arasında hasarsız, sağlam biçimde bulmuştur. Bu haberden sonra, konuyla ilgili resmin lanetli olduğu iddiası yayılmıştır. Sonrasında, bu resmin lanetli olduğuna duyulan inanç, büyük bir kitlede bir çeşit hezeyan şekline ulaşmıştır.” (https://en.wikipedia.org/wiki/The_Crying_Boy (15.03.2020))



Resim 52: Mehmet Dere, ‘Ağlayan Çocuklar’, enstalasyon (17 adet karakalem desen, buluntu nesne, duvar kâğıdı, sunum kaidesi), 49A, 2009

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/crying-boys/> (23.04.2019)

Türkiye’de ise, “Ağlayan çocuk” imgesinin popülerliğe ulaşması, resmin, 1979 yılında yayınlanan Sızıntı Dergisi’nin kapağında yer almasıyla başlamıştır. Ağlayan çocuk

imgesinin altında Mehmet Akif Ersoy'a ait, “Merhametin yok diyelim nefesine, Merhamet etmez misin evladına” dizeleri yer almaktadır. O dönemde, kapaktaki ağlayan çocuk imgesinin politik, alegorik bir figür olduğuna dair iddialar ortaya çıkmış, konu farklı boyutlarda tartışılmıştır.

Dere'nin sanatsal işaretlemeleri, gerçeğin ifadesi olarak duyulamayanı duyulur kılma çabası olan bir arayışın ürünüdür. Sanatçı “Ağlayan Çocuklar” çalışmasında, desen enstalasyonunda 17 adet 22 x 15 cm boyutunda ağlayan çocuk desenini karakalem desen olarak yeniden üretmiştir. Dere bu çalışmasında, anıtsal ‘bellek’ anlatısı karşında kendi mitolojisini desen, obje ve heykel gibi unsurları kullanan bir sanatçı olarak var olmaktadır. Enstalasyon, duvarın ortasında bir tür göz bebeği formuna gönderme yapan çocuk portrelerinin duvar kağıdı üzerinde sergilenmesiyle ortaya konur. Enstalasyonun göbeğinde, buluntu, hapishane işi, bir ağlayan çocuk portresi eşlik eder. Çalışmanın örtük doğası, Türkiye'nin yakın siyasi tarihi ve güç ilişkileri, bugünün öte(ki)leme ve dışlama pratikleri üzerin(d)e izleyiciyi yoğunlaştırmaktadır. Sanatçının işlerinde, mevcut politik yapı, bir tür kara mizahın konusudur ve çalışma, gülmek ve ağlamak arasında trajik noktaya işaret etmektedir. Dere'nin üretim pratiğindeki düşünsel yaklaşım tarzı, gerçekliğin doğasını nasıl kavradığı ve mücadele etmek için nasıl stratejiler geliştirdiği hakkında izleyiciye ipuçları vermektedir.

D. H. Winnicot, “Çocuğun Gelişiminde Annenin ve Ailenin ayna Rolü” adlı makalesinde, çocuğun, annenin yüzünde kendi imgesini nasıl kurduyuyla ilgili bir inceleme sunmaktadır. “Annenin yüzü çocuğa cevap vermiyorsa, o zaman ayna sadece bakılacak bir şeydir, incelenecek bir şey değil.” (Winnicot,1998:140) diyen yazar, oyunun, çocuğun kendi imgesini kurma ve oluşturma süreci olduğuna ve bütünlüğün, annenin yansımasında gördüğünde tam bir gerçeklik olarak ortaya çıktığına işaret etmektedir. Bu bağlamda Ağlayan Çocuklar çalışması, sevilene (anneye) dair kayıp bakışın var ile yok arası bir duygu durumunu betimlemesi olarak cisimleşmiştir. Yanlış yerde büyüyen çocukların veya duyguların bir çeşit alegorisi olarak kendini ortaya koymuştur.

Sanatçının “Ağlayan Çocuklar” çalışması, politik olan ile poetik olan arasında gerçekleştirdiği çalışmalardan biridir. Ağlayan Çocuklar serisi, özünde ağlayan çocuk mitosunu tersine çevirmekle ilgilidir. Oyuna dahil olamamanın yarattığı nefret ya da

oyun dışı bırakıldığında kinle karışık garip bir ruh halini politik bir söylem ve şiirsel bir formda ortaya koymaktadır.

Giorgio Agamben, İçeriksiz Adam adlı eserinin 8. Bölümü'nde, poiesis ve praxis kavramlarını, insanın üretimlerine dair farklılıkları etrafında tartışmaktadır. Günümüzde pratik olan somut üretim faaliyeti (praxis) ile daha şiirsel olan, varlık kazandırma anlamındaki poiesis ikiliğinde karşılaştırır. Yunanlılar, poiesis (poiein varlığa büründürmek) üretmek anlamında kullanırken, praxis'i (pranein eylem bakımından yapmak) fiiline gönderme yapan bir dil içinde konumlandırmışlardır.

Praxis merkezindeki ağırlıklı anlam doğrudan bir eylemle ifade eden iradeye gönderme yaparken, poiesis'te "bir şeyin hiçlikten, varlığa gizlenişten işin/eserin tümüyle gün ışığına çıkması" söz konusudur. (Agamben 2019:91)

Batı kültür geleneğinde, insanın yapıp etmelerindeki poiesis ve praxis arasındaki ayrım, zaman içerisinde, çalışma kavramı etrafında bütünleşerek kaybolmuştur. Poiesis, insanın varoluşunun kesinliğine kavuştuğu, eylemlerinin özgürlüğünü ve kalıcılığını güvenceye aldığı alanı inşa ederken, praxis, maddi yaşamı şekillendiren bir üretime dair vurgu yerini almıştır.

Bu anlamda poiesisin temel özelliği, bir açığa çıkarma, bir tür simya işlemi gibi okunabilen bir hakikat tarzı olması üzerinden okunuyordu. İnsanın yeryüzünde üretici anlamda kullanılması, Locke'un mülkiyetle ilgili teorisi, Adam Smith'in çalışmayı servetin kaynağı olarak okuması ve beraberinde Marx'ın çalışmayı insanın insanlığının merkezine yerleştirmesiyle zirveye ulaşmıştır. Pratik olarak praxis, etkin üretici eylem olarak, sanatsal eylem alanına da nüfuz etmiştir. İnsanın üretici yapıp etmesinde anlamını bulan çalışma pratiğine verilen bu artı değer, insanın özgürleştirici pratik olarak kendini ürettiği, yeryüzündeki egemenliğinin kapitalist inşası ile sonuçlanmıştır. Agamben'in poiesis vurgusu, bir iradenin dışavurumundan ziyade "hakikatin üretilmesi ve bunun sonucunda insanın önünde varoluşu ve eylemi için bir dünyanın kapılarının açılmasıdır." (<https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-yaratmak-uretmek-calismak/1913>) (12.09.2019)

Dere için politik olan üretim alanı, poiesis ve praxis kavramları etrafında şiirsel üretime gönderme yapan bir gönül yakınlığı ilişkisidir. Sanatçı, dile getirilmeyen, uzlaşım, sözcüklerin sunulmaya direndiği yeni bir dil ve biçime dayalı yeni bir

Üretim pratiğine gönderme yapar. Dere bu ihtilafı, bir çeşit üretim pratiği olarak konumlandırır. Dere'nin poetikasını, toplumsal ve kültürel hayatın konumlandığı dil üzerinden, anlamın çok sesliliğine yer veren, dahası, azınlık ve muhalif seslerin ortaya koyulmasına dair poetik bir anlam üretimi olarak adlandırmak mümkündür.

Claude Levi Strauss, en çarpıcı antropolojik çalışmalarından biri olan *Tristes Tropiques* (*Hüzünlü Dönenceler*) adlı eserinde, "ilkel" toplumların, yabancı olan şeylere karşı, içinde bulunduğumuz uygar savunma stratejilerinden farklı bir strateji kullandıklarını betimlemiştir. Yerliler, kendilerinin dışında kalan ve gizemli gleri temsil eden *tekileri* yiyor ve hazmediyorlardı. Bu tavır, bir bakıma, ie almanın biyolojik çözümlemesini ortaya koymaktadır. Kendi gleri ile yabancıların güçlerini sembolik olarak birleştirmeye çalışan bu yamyamlık ritüeli, kapsayıcı anlamda kendi kültürlerinin yabancıya olan tutumunu ortaya sermektedir. "Yutma eylemi, içerde özümleme anlamında kapsayıcıdır (antropofajik)" (Bauman 2000:31).

Bauman ise ilkel toplumların antropofajik kültürünün karşısına "modern toplumların yabancı-ötekilere karşı tutumu ifade eden antropoemik kültür kavramını yerleşirmiştir. Emik, Yunanca'da kusmaktan türeyen bir sözcük olarak, modern toplumlardaki öteki ile başa çıkma stratejisi olarak, dışlama kültürünü ifade etmektedir. Kusmak, yemeğin sonrasında ie kabul edilmenin bir sonucu olarak, içerisini ve dışarısını yaratır. "Modern toplumlarda istikrarlı ve sağlıklı bir toplumsal beden için harcanan bu çaba, tüm ilerleme nutuklarına rağmen, topluluğa kabul kurallarından, hastalıkları (*tekileri*) uzaklaştırmaya, tek tip eğitimden tanımlanamayan ve denetleyen bedenlerin biyolojik denetimine kadar, modern tahakküm düzeylerinde var olur." (Bauman, 2000:163)

Modern toplumlarda kimlik inşası, evrensel rasyonel değerlerin ilerlemesi adına bilinçli ve kasıtlı bir strateji olarak kullanılmıştır. Kendi tarihselliği içinde zorunlu olan bu sonuç, tüm toplumlarda kan ve toprak denklemine bakıldığında, ırksal ve x bağlı aidiyetler bağlamında toplumsal uzamın denetlenebilirliği sınırları belli iyi tasarlanmış (*tekinin tekiliği ve toplumsal alanın güvenliğini*) alanları çizer. Modernleşmenin getirdiği aşırı rasyonelleşme ve denetleme sonucunda, katilin kurbanının yüzünü görmeden öldürebildiği, bir zalimliğin ürünü olarak aynı kaderi paylaşırlar.



Resim 53: Mehmet Dere, Sofra, ahşap yer sofrası üzerine cnc ile müdahale, İstanbul, 2012

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/sofa/> (01.02.2020)

Mehmet Dere'nin politik işleri arasında "Sofra" adlı eserinin özel bir yeri vardır. Eser, 2 X 2 metre çapında ahşap bir maddeden yapılmış olup, tasarımı, sanatçı tarafından özel olarak üretilmiş bir coğrafya temsiline odaklanır. Sofranın üzerinde, Dere'nin ürettiği desen, motif olarak yer sofrasına lazerle işlenmiştir. Desen, bir kurukafa stilizasyonudur; kafatasının gözündeki masalsi bir sembol; bir elindeki çatal ile hazır bekleyen bir kurt sembolizasyonu vardır. Dere için "Sofra", geleneksel olarak oturulan ve yaşanan bir coğrafyayı temsil eder. Sanatçı bu eseriyle bizi, aç bir kurtla sonunu bildiğimiz, belki de zorunlu bir oturuşa davet etmektedir. Bu iş, hem çocuksu bir romantizm hem de politik sertliği nedeniyle yoğun bir gerilim taşımaktadır. Sanatçı, eski bir deyişi ve tabiri görsel bir mitos'a dönüştürmekten kendini alıkoyamamış gibi görünmektedir. Vatan, doğduğun yer değil, doyduğun yerdir. Bir ağaç üzerine ölüm imgesi olan bir kurukafa imgesini kazımak, yaşam ve ölüm döngüsünün yüzeyine derinlik kazandırmaktadır. Arka plan ve ön plan arasındaki altı çizilen yerler, sanatçının vurgulamak istediği toprak, milliyetçilik ve kimlik gibi birçok kavram arasındaki sembiyoz ilişkisi biçimine işaret etmektedir.



Resim 54: Mehmet Dere, Sofra, detay görüntüsü, 2012

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/sofa/> (07.06.2019)



Resim 55: Mehmet Dere, “İlk Kan”, enstalasyon, Mustafa Nevzat İlaç Sanayi A.Ş. Norfen ilacı kartpostalı, ön ve arka yüz, 2012

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/first-blood/> (09.11.2019)

Sanatçının “İlk Kan” adlı enstalasyonu, yine buluntu kartpostallardan oluşan bir alegorik çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Dere’nin gerçekliğe teması, bu kartpostalların yüzeyi aracılığıyla gerçekleşmektedir. Sanat kurumlarına, sanat üreticilerine ve tacirlerine, fon yöneticilerine, özel koleksiyonerlere ve sergilere gitme isteğini kendiliğinden duyacak kitleye ve “sanat sistemi” olarak adlandırılan kapsayıcı bütüne dair hicivsel bir gönderme olarak okunabilir. Çalışmanın kavramsal çerçevesi, sanatsal deneyimin aktörü olan sanatçıyla, üretiminin koşullarını belirleyen ve bu üretimin ortaya çıkması üzerinde denetim kuran "piyasa" arasında baskı kuran çerçeveyi keşfetmeye ya da hatırlatmaya odaklanmıştır. Dere’nin “İlk Kan” adlı enstalasyon çalışması, bir tür kurumsal eleştiri olarak sanatı tanımlayan, değerleyen, yaşama geçiren kurumların araçlarına ve yöntemlerine karşı sorgulayıcı bir bakış açısı geliştirmektedir.

Sanat tarihinde kurumsal eleştiri; koleksiyonerlerden, müze ve müzayede salonlarına, dahası eğitim ve yayın organlarına kadar, sanatın sermaye, sınıf, piyasa ile olan yakın ilişkisel bağlarında biçimlenmektedir.

1950’li yıllara ait buluntu kartpostal serisi, ön yüzünde bulunan bir sanat eserinin görseliyle anlamsal tezat oluşturan bir görünüm sergilemektedir. Örneğin, Norfen adlı markanın yüzünde bulunan Van Gogh portresine, “Anksiyete tedavisinde önder” cümlesi eşlik eder. Tedavi etmeye çalıştığı sağlıklı olmayan kişi, dünyaca ünlü sanatçı Van Gogh’tur; kartpostal üzerindeki sanat eserinin imgesi garip bir bakış açısı ile konumlanmıştır. Diğer bir ilaca; Enter-sal drajeye ait kartpostalda Claude Monet’e ait bir imaj kullanılmıştır. Bu resimde gölün manzarasını seyreden bir kadın figürü yer alır. Enter-sal adlı ilacının yüzeyindeki görsele yazılan “Klasik salisilat tedavisinde önder” şeklindeki cümle, ilacın üşütmelere karşı gerçekliğini Monet’in resmi üzerinden kurmaktadır. Belalin L adlı ilaç kartpostalının üzerinde, Gauguin’e ait “Tahitili Kadınlar” imgesi bulunmaktadır. İlacın reklamındaki ifade, romatizmaya dair koruma vaadidir. Raoul Dufy’e ait olan, bir saksıdaki çiçeklerden oluşan natürmort ise, ilaç kartpostalının alerjiyi önlemeye dair ana mesajını oluşturmaktadır. Ön yüzeyde okunan bu semantik kayma, kartpostalın “Mustafa Nevzat İlaç Sanayii”ne ait olmasıyla, katlanmıştır. Bu tezatların sanatsal formdaki sunumu, sanatı sahiplenme biçimindeki çarpık algının hastalıklı halini görünür kılmaktadır. “Dere’nin son dönem çalışmaları arasında yer alan “İlk Kan”, sanatsal deneyimlerinden yola çıkarak, sanatsal üretimini ve bu üretimin koşullarını belirleyen, üzerinde denetim kuran baskıcı bir çerçeve olarak sembolleştirebileceğimiz iktidar kavramının varlığını sorunsallaştıran işler arasında yer almaktadır.” <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/first-blood/> (03.02.2019)



Resim 56: Mehmet Dere, “İlk Kan”, enstalasyon, Masa Projesi, İstanbul, 2012

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/first-blood/> (09.11.2019)

Dere'nin “İlk Kan” isimli çalışması, ilaç kartpostallarının ön yüzünde kullanılan sanat eserleri ve o eserlerin kullanım alanı arasındaki tezatlığı ortaya koymaktadır. Böylece, toplumdaki sanata dair hastalıklı bakış açısı, adeta gizli bir simya işlemi yaparak, yalın olanı çarpıcı olarak görünür kılınmaktadır. Dere'ye göre, ilaç kartpostallarındaki sahtelik, ölü birinin nabız atışının yeni bir gösterisidir. Bu kartpostalların bir temsil gücü varsa, bu onlara sahip olan ve onlar aracılığıyla kendi güçlerini onaylatan sanatsal kurumsal anlayışın temsil gücünden başka ne olabilir? Dere'nin bu çalışması da, muhalif sanatın olanaklarıyla ortaya çıkan bir tür kurumsal eleştiri olarak kendisini göstermektedir.

Dere'nin “Amip sözcükler” adlı enstalasyon çalışması, “devletin sosyal yardım olarak dağıttığı kömür çuvallarına yapılan müdahalelerin sergilenmesinden oluşur. Bilindiği gibi, sabit bir çerçeve duvara asılmış bir pencere gibidir ve iş duvara asılır asılmaz, arkasındaki düzleme derinlik duygusu kazandırır. Dere'nin çuvalları ve onlara uyguladığı müdahaleler, şimdi için ikili bir eleştiri biçimini taşımaktadır. Bu tavır, günümüzde bir olguya yabancılaşmadan onu deneyimleyemeyeceğimize dair bir uzaklaşma anı sunar.” (<http://derece.blogspot.com/2015/04/dere-but-now-parallel-events-io-49a.html>) (09.05.2020)



Resim 57: Mehmet Dere, “Amip Sözcükler”, sosyal yardım kömür çuvaları üzerine elle müdahale, (Ar,10 x10 cm), (Para, 20 x 10 cm) , 2015

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/but-now/> (04.10.2019)

“Kullanılmış sosyal yardım kömürü çuvalarının üzerindeki “Para ile Satılmaz” önermesi, hem sanatçının bulunduğu coğrafyadaki sosyal adalet arayışına hem de güncel sanat piyasasındaki görünmez iktidar ilişkilerini çevreleyen psikolojik bir çerçeveye gönderme yapar. Dere için, ‘Para ile Satılmaz’ önermesiyle ona sunulan ve keşfedilmeyi bekleyen, garip bir gri yüzeyin sunduğu metafizik bir bilmece, aynı zamanda garip bir vizördür. Para ve Satılmazlık kavramları, ekonomik- politik olarak kapitalist gerçekliğin kendini besleyememesi, yani enerjinin elde edildiğinden daha hızlı bir şekilde kaybedildiği bir durumu ifade etmektedir.” (<http://derece.blogspot.com/2015/04/dere-but-now-parallel-events-io-49a.html>) (09.05.2020)



Resim 58: Mehmet Dere, “Ama şimdi” sergisi, Amip sözcükler enstalasyonu detay, 49A, 2015

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/but-now/> (09.11.2019)

Dere'nin çoğu işinde var olan kavramsal aks, zeminle ilgili olarak yaratılan ayrımın medyumuyla kurulduğu çatıdır; Paul Crowther'in "Maddenin Ontolojisi" olarak tariflediği şeye benzer. (Theory of the Art Object - Material Ontology and Vision) "Malzeme ontolojisi, sanatçı açısından, incelik duygusuyla çalıştığı medyumun karakteri arasındaki ilişkiye veya ilişkilerden kaynaklanan ikonolojik anlamı üzerine odaklanır."(https://www.academia.edu/40299762/Theory_of_the_Art_Object__Putting_the_Visual_Back_Into_Art) (04.09.2019)

Sanatçının bireysel farkındalığı olarak eser, "dünyayı sanatçının sağladığı duyusal istek ve değerler açısından görmenin bir yolu" olarak, dünyayla kurduğu ilişkiyi sunmasını amaçlar. Eğer böyle bir sunum şekli, ilişkinin nasıl örneklendiğine olumlu anlamda dikkat çekerse, o zaman estetik bir varoluş haline gelir. Hayatın içinde olan, eyleme dönüşen ve kurgusallaştırılan her yapının öznenin epistemolojik ve ontolojik olarak dünyayla kurduğu ilişkinin ürünü olduğunu söyleyen Deleuze'e göre, bu durum, ontolojik olarak insanın en temel varoluş halidir (Deleuze, 2001). Sanatçının bunu nasıl başardığına veya niyetinin gerçekte ne olduğuna dair spesifik açıklamalar, zaman içinde haklı ve meşru yerlerini alabilir.

Dere'nin müdahaleleri ile oluşan kavramlar, varlıklarını görünmezlikleriyle sağlarlar (ve bir ile bağlacı kadar birbirlerine uzaktırlar). PARA, AR, PARALEL, MİLLET, ZİLLET, ALEM, TEMSİL, AZAMET vs. Sanatçı bu kavramları bir keşif alanı olarak kullanmakta, ortak akıl ve toplumsal vicdan adına sürdürdüğü adalet arayışında, iktidar kavramı üzerinden arkeolojik bir alanda içe doğru kazı çalışması yapmaktadır. Böyle bir yolculuk deneyimi, yolcuya, bildiği yolda bilmediği şeyleri arayarak bakmayı deneme imkanı tanımaktadır. Dere'nin ortaokul - lise dönemi çizimlerinin son dönem ürettiği işlerle ironik olarak 'paralelliği' çok ince bir noktada belirginleşir. Onun çalışmalarında, kömür çuvallarının gri yüzeyi ile savaşılan makinaların dünyasına (olmayan yer) aynı boşluktan gireriz. Bir çocuk olarak bilinen ve sezilen gelecek, 'bir' olarak ortaya çıkar. İki farklı zamanda üretilen iki gerçeklik birbirine bağlanır. Gücün dünyası – Fantezinin dünyası Crom Count the Dead, Paralel... Bu motif bir tekrar olarak, sürekli olanı hatırlatan bir mesaj gibidir. Tekrar, kavrama gücümüzün tanıdık olanla olmayana ayırma yetimizi onaylamasıdır. Yaşamımızdaki tekrarlar, aynı zamanda 'güvenilir kişisel referanslar koleksiyonumuzu' oluşturur; paralel kavramının kendisi gibi, birbirini kesmeden, birbirine kavuşmadan uzayıp gider.



Resim 59: Mehmet Dere, “Ama şimdi sergisi”, İsimsiz, enstalasyon, desen detayı, 2015

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/but-now/> (11.09.2019)

“Dere’nin savaşan dünyasında, inkar ve kabul ediş, inkar veya kabul eden özneye zorunlu bir güç dayatır. Mutlak kavramını muktedirleştiren her şey, bu düzlemde tartışılır hale gelir. Dere bu anlamda, düzlemin hem kesinliği hem de belirsizliğini bilmekte ve sanki paradoksal bir dengede durabilmek için üretmektedir. Bu süreç, karşılıklı yorum ve karşılıklı serbest çağrışımın eşliğinde sürekli bir konuşmaya dönüşmektedir. Bu durum, tüm dünya karşısında tükenmek bilmeyen savaş nesnesini bulamayan bir kaygının ürünüdür.”

<http://derece.blogspot.com/2015/04/dere-but-now-parallel-events-io-49a.html>
(09.07.2019)



Resim 60: Mehmet Dere, ’Ama şimdi’ sergisi, dijital kurgu 54 adet Konan çizimi, 1996

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/but-now/> (04.12.2019)

Dere'nin lise dönemindeki çizimleri, Conan'ın çeşitli maceralarındaki savaş sahnelerine öykünerek üretilmiştir. Conan ve savaşçı figürlerinin, ifade olarak yalın, grafiksel ve imge olarak çarpıcı ve çocuksu bir ifade içerdiği söylenebilir. Sanatçının bu çizimlerinde, fantastik bir dünyadan yalıtılmış grotesk çarpıklıklarıyla oradan oraya savrulan beden parçalarının, monokrom bir biçimde, bir çocuk gözünden, kılı kırk yararak boşlukta savaş halinde tasvir edildiğine tanık oluruz.

Dere'nin "Amip Sözcükler" adlı çalışmasında kullandığı çuvalların yüzeyi, kelimelerin var olduğu zemin olarak (zaman) silinmeye mecburdur. Eserin işgal ettiği yer, hayatın içinde açmaya çalıştığı boşluk olarak okunabilmektedir. Sanatçı için yapıt, bir nevi Kendi olarak doğmak ve eseri aracılığıyla ötekiyle temas edebileceği bir yüzeye ulaşma talebi ve bu talebin gerçekleşmesi olarak anlaşılabilir. Çalışma resim sanatındaki geleneksel unsurlar açısından ele alındığında, figürle zemin ilişkisinde olduğu gibi, eksilen kelimeler ve çuvalın boşluğu arasındaki gerilimin işin ana çatısını kurduğu söylenebilir.



Resim 61: Mehmet Dere, 'Ama şimdi' sergisi detay, kağıt üzerine füzen çalışması, 2015

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/but-now/> (04.12.2019)

Slavoj Zizek, kullanılmış hazır objelerin, atık nesnelerin, dışkı gibi formların sanat statüsüne (statü, aynı zamanda heykel kaidesi anlamında da kullanılır) yükseltilmesi-yüceltilmesine ilişkin, "bu sanat mı?" sorusuna karşılık, sanat eserinden ziyade, eserle

eserin kendi içinde bulunduğu yer arasındaki ayrımı tasdik anlamında kurucu bir boşluk inşa ettiklerini ifade eder (Leader, 2006:78). Dere için bu eksiltme, hiçbirşey üzerine eklenen her şeyi kapsar.



Resim 62: Mehmet Dere, “Ama şimdi” sergisi, İO sanat insiyatifi, 2015

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/but-now/> (04.12.2019)

Dere, sanatsal üretimiyle, nesneyle bağını bu eksiltme üzerinden kurarak, nesneyi bir tür kendilik aynası olarak inşa eder ve izleyiciyi tanıklığa zorlar. Çünkü bu nesneler görülmemiştir, gösterilmek zorunda kalmıştır. Vasari, Leonardo’ Da Vinci’nin Mona Lisa eserini ele alırken, figür ile fon ilişkisini figürle boşluk ilişkisine paralel olarak okur. Fonda var olan uçurumlar ve kayalar, birbirine uymayan bir simetri ile yapılmış, belki de bir boşluk olarak figürü vurgulaması için tasarlanmıştır. Boş uzamı kaplayan figür, bu ilişki içerisinde cisimleşirken figür ortaya çıkmaktadır. Kamuoyunun dikkatine sunulan ve yaratılan, bu dikkat aralığıdır. Sanatçının eserlerinde ruhsallığın oluşması, maddenin kendiliğindeliğine katkısı ölçüsünde kurulabilmektedir. Bu bir tür inşa sürecidir ve işleyen bu süreç birbirinden ayrılmaz. Bu süreç içinde iki öznellik birbiriyle iletişim ve etkileşime geçmek için, sanat eserini araçsallaştırır, yani bir geçiş alanı vasıtasıyla etkileşimin gerçekleşmesini sağlar. Ben ve ben olmayan kavramlarının oluşması ve öznellik/ ötekilik gibi kavramların yerleşmesi bu alan içerisinde mümkün olmaktadır.

Sanatçının formu, iletişim talebinin kendisini ve ötekini içeren çembervari bir hareketi izleyerek tamamlanmaya çalışır. Kendi üzerine düşünmek ve buna devam etmek, ötekinin varlığının tanınmasından ve onda kendi varlığımızı tanımamızdan geçer. Bu anlamda ilk temsiller, ruhsallığını, zihnin temelleri içerisinde oluşturdukları kendilik ve

ötekilik temsillerinden alırlar. Eserin kendisi ise, bu oluşumlara sahne olan kaosa anlam verdiği anlaşılan geçirgen bir “beden” olarak işlem görmektedir. Form izleyiciyi, yitirilmiş şey olan gerçekliğine, sanatçının tamamlanmışa vurgusuna, öteki anlamında formun tamamlanmamışlığa vurgusu üzerinden kendini var eden sürecine odaklar. Kazanılan ve kaybedilen şey, geri kazanılmaya çalışılan “sosyal adalet” arayışıdır. Sosyal yardım kömürlerinin ekonomik ve politik olarak bu şekildeki dönüşümü, sanatçıya kendi sürekliliğini inşa edebileceği tarihsel bir kaçış anı sunar. Daha önce belirtildiği gibi, bu kaçış anı kendisine karşı korunabileceğimiz bir gerçeklik anlayışının sonucudur.

Dil için(de) savaşmak, yaşama özgürlüğü ve perspektifin tersine çevrilmesi için savaşmak anlamını taşımaktadır. Bu çarpışma, kaçış anı olarak tariflenen metafizik olgularla gerçekliğin arasında belirir. Dil, gerçekleşme arzusuna uymadığı zaman iletişimi çarpıklaştırır. Böylece göstergeler, dünyayı inşa eden karşıt perspektifleri, iktidar ve yaşama isteği perspektifini ortaya çıkaran kesişim noktalarıdır. Bu noktada her sözcük fikir ya da simgenin, iki taraflı iş gören bir ajan gibi çalıştığını söylemek mümkündür. Mondrian hakkında Paul Klee’nin, “Sanatta boşluk yaratmak en önemli edimdir, üstelik bu gerçek yaratımdır, çünkü bu boşluk pozitifdir” (Leader, 2006: 93) ifadelerini hatırlamak yararlı olacaktır.

Freud, aslında mevcut olmayan bir nesne arayışının arama edimimizi devam ettirdiğini söylemektedir. Buna göre, sanat eserleri, eğer bize bir şeylerin bizden gizlendiği imasını veriyorsa, bu, izleyicinin ilgisini daha çok çekmesi şeklinde yorumlanır. Form açısından bakıldığında ise, ötesini göremeyeceğimiz bir yüzey fikrinin kuvvetli biçimde sunulması, insanda sanatsal arzuyu uyandırmak için yeterlidir. Norman Byson’ın, Ingres ve Raphael üzerine ayrıntılı incelemesinde “Arzu, imgenin bir sonraki imgeye geçişte duyduğu açıklıktır.” (Murray, 2012: 86) ifadesi, Freud’un iddiasını güçlendirir niteliktedir.

Dere, temsil edilen bir nesne üretiminden ziyade, nesnesinin kavramsal dünyasında uçuşan imgelerin akışında arzu formunu biçimlendirir. Yüzey bir örtü olarak işlem görür ve saklar, böylece, örtü aracılığıyla kendi dışındaki bir nesneyi işaret eder hale gelir. Yapıt, sanatsal bir yorum olarak sanatçının niyetine dayalı olarak okunduğunda anlam kazanır, fakat sanat yapıtının kendisini oluşturan salt niyet değildir. Sanat yapıtı,

daha çok bu niyetin dayandığı ölçütle kurulan yorum tarafından oluşturulur. Bu arada devreye giren üçüncü unsur bağlamdır; bir şeyi sanatsal kılan şey, sanatçı(fail) ile yapıtın içinde birbirlerini besledikleri bağlamdır. Eserin anlam bütünlüğünü önemseyen yorum, eserin bağlamı konusunda duyarlı olmak zorundadır. Yapıtın üretim koşullarını kabul eden, anlam ve niyetleri içeren yorumlar bu minvalde değerlendirilmektedir.

Yapısalcı görüşün son zamanlarda ileri sürdüğü “yazarın ölümü” ve aynı çizgide değerlendirilen yapıbozum düşüncesi, sanat yapıtının kendisinden daha çok onun yarattığı etkiye, seyirci ile kurduğu duygusal etkileşimin doğasına dayanır. Bu anlamda, yapıbozum düşüncesi hiçbir zaman yapıtın belirli bir anlatımı ile ilgilenmez, yapıtın anlamıyla ilgilenmez. Bunun yerine, haksız yere varsayımda bulunduğumuzda ortaya çıkan boşluklara giriş yapma, tartışma olanağı sağlar (Barthes, 2007).

Sanatçının “Self Servis” adlı çalışması, 2010 yılında Avusturya Tütün Deposunda Sessizlik ve Fırtına alt başlığıyla Port İzmir Trienali kapsamında sergilenmiştir. Sanatçı, Trienal kapsamında, “Tek cümlelik Hakikatler” olarak adlandırdığı seriden bir cümleyi stencil yardımıyla mekâna özgü olarak üretmiştir. Çalışmanın boyutları, çalışmanın yer aldığı katın yarısını kaplayacak şekilde bir yarım çember oluşturur. Eni yaklaşık 1.5 metre boyu 65 metre mekâna yayılan devasa siyah harflerden oluşan eser, tek cümleden oluşan ironik bir anlam barındırmaktadır.



Resim 63: Mehmet Dere, “Self Servis”, duvar yüzeyine kalıp, sprey boya ile müdahale, 1.5 x 63 metre, Port İzmir, 2010

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/self-service/> (03.12.2020)

Demokrasi Az Kuru, Az Pilav, Az Çorba, Adalet Suyundan da Koy. İnsan hiçbir zaman özgür değildir, her zaman açlığın çocuğudur. Çalışmanın doğasında, dokunulamaz ve salt seyirlik olan bir sanat algısal tutumdan ziyade, sınıfsal ve sokağa ait bir dilin üretildiği sanatsal bir politik dil gözlemleriz. Bu politik dil, mekân düzenlemelerinden toplumsal hiyerarşiye, bireysel yaşamlardan sosyo politik eylemlere kadar uzanan, sınıfsal aidiyetlerin olduğu ekonomik zorunluluğun “yaşama uğraşını” hatırlatan çizgisine gönderme yapmaktadır. Gündelik sokak dilinin estetik bir ifade olarak akıllıca kullanımı, sanatçının Türkiye’deki siyasi temsil krizi bağlamında çoğul anlamlar yaratmasına aracılık etmiştir. Sanatçının bu tavrı, eleştiri biçiminin bir eleştirisini içinde taşımaktadır. Bu anlamda Dere’nin yaklaşımı, Foucault’nun, “Eleştiri, şeylerin oldukları gibi olmadığını söyleme meselesi değildir. Eleştiri, bizim kabul ettiğimiz pratiklerin ne tür varsayımlar üzerine hangi tür meydan okunmamış, üzerinde düşünülmemiş düşünce biçimleri üzerine oturduğunu gösterme meselesidir.” (Foucault,1988:154) ifadeleriyle ilinti kurmak mümkündür.

Sontag’ın (1998) sanatsal eleştirinin nasıllığına yaklaşımı da dikkat çekicidir: “Bu “sanatsal eleştirinin işlevi, yapının ne anlama geldiğini göstermek değil, nasıl o şey

olduğunu, hatta bu anlamda onun sadece nasıl o şey olduğunu gösterme meseledir” (Sontag, 1998:20). Bu bağlamda, doğru eleştirinin, bugün eşine az rastlanır derecede nadir olsa da, içerik(anlam) sorunlarıyla formun sorunlarını iç içe tutan eleştiri türü olduğunu söylemek mümkündür.

Dere’nin eserlerinin sanatsal eleştiri konusunda merkeze alınan anlam/ form ilişkisi bağlamında değerlendirilmesi zorunludur. Demokrasi şablonunda yer alan Az Pilav Az Kuru Az Çorba, sanatçının sahip olduğu sınıfsal aidiyet ve beslenme retoriği üzerinden, ekonomik ve kültürel açlığı pekiştiren bir dile referans sağlamaktadır. Adalet Suyundan da Koy ibaresi, açlığın getirdiği yetersizlikle, doyumsuzluğun getirdiği açlık arasında çifte yarılmaya uğrar. Açgözlülüğün yarattığı ironi ile sanat yapıtının var olduğu ve algılandığı bağlam, politik hayatın kendisine odaklanır. Sanatçıyı ve izleyiciyi kuşatan yarım daire, sanatçı ve algılayıcıyı etkileşime sokan, işin politik bağlamıdır.

Sanat eseri, dünyanın sorgulanmasını, kendisi de sorguladığı şeye dahil olan bir sorgulayan tarafından ele alır ve kendini bir soru değil, soru soranın cevabı olarak ortaya koyar. Sontag (1998) bu duruma şöyle işaret etmektedir: “Sanat yalnızca bir şey hakkında değildir; kendisi de bir şeydir. Sanat yapıtı, yalnızca dünya üzerine bir üretim ya da yorum değil, dünya içinde bir şeydir.” (Sontag, 1998: 27). Gündelik konuşma dilindeki sanatçının jesti, demokrasinin yarattığı özgürlük alanında, iktidar erkinin koyduğu sınırları aşarak, herkes için eşit olarak genişletilmiş bir alanda çok sesli ve özgürce eyleme edimini gerçekleştirmeyi mümkün kılacak bir çağrıdır. Bu bağlamda sanat eseri, çok sesli bir tekillik olarak ortaya konulmaktadır.

Dere’nin “Cankuş” adlı eseri, “Yurttan Sesler” adlı serisine eşlik etmesi için planladığı bir nesne olarak ortaya çıkmıştır. Form, yapısal olarak, kendi anfi ve hoparlörüne sahip bir ayakkabı boya sandukasının yeniden dönüştürülmüş halidir. Sanduka, gezici, halka açık kamusal alanda var olabilecek sesleri toplayan ve dağıtabilen sanatsal bir tavra sahiptir. Bauman’ın tabiriyle, mekânda olan ama mekâna ait olmayan bir türedi kişi, bir öteki bir yabancı olarak var olmuştur. Bu eser, sanatçının görsel olarak eski fotoğraflardan yola çıkarak oluşturduğu “Yurttan Sesler” adlı enstalasyona ses ögesinin eklenmesiyle ortaya çıkmış, sonrasında mekâna özgü bir enstalasyon olarak kendini var etmiştir. Cankuş, varolan gerçeklikte her şeyini paylaşan kişi, candan bir dost, sır tutan, en özel şeylerini paylaşabildiğin özel insan anlamına gelir. Türkiye’de sokak diline

yerleşmiş olan bu sözcük, sanatçının imgeleminde, karşılıklı diyalogun, çok sesliliğin ve paylaşmanın şiirselliğini en iyi ifade eden kavram olarak vücut bulmuştur.



Resim 64: Mehmet Dere, “Cankuş”, (Modiye edilmiş ayakkabı sandukası, hoparlör, (40 x 80 x 25 cm), Rampa Galeri, 2011

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/cankus/> (09.03.2019)

Sanatçının vurgulanması gereken önemli özelliklerinden biri, verili herhangi bir formüle dayalı bir üretim modelinin olmamasıdır. Sanatçı, bu anlamda tanımsız kalmaya gayret etmektedir. Dere’nin “erotik” olarak nitelendirilebilecek bu tavrı, özünde, sürekli kendisini dayatan üretim arzusuyla arasına mesafe koyma çabası ve erteleme durumuna tekabül etmektedir. Son tahlilde, sanatçı arzuya sahip olmakla ilgilenmez, arzunun kendisini korumaya çalışır. Üretimini besleyen formların hem toplumsal hafızaya hem de bireysel çelişkilere odaklandığı söylenebilir. Sanatçının bir çok şeyi söylemek amacıyla sanat üretimini sürdürmediği yapıtlarında duygusal bir geri çekilme, sessizliği arama çabası kendisini belli etmektedir. Sanatçının üretimlerinde söyleyemedikleri söylediklerinden, anlatamadıkları anlattıklarından fazla olduğu için, form kavrayışı, hem bilgi nesnesi hem de estetik nesne olarak, gerilimli bir alanda var olur.

Donald Kuspit, Sanatın Sonu adlı kitabının Estetiğin Kötülenişi Bölümü’nde psikanalitiğin önemli kavramlarından biri olan “aktarım” kavramını incelemektedir. Aktarım kavramını Duchamp üzerinden temellendiren Kuspit, “sanatçının yaratıcı edim sırasında ilkel duygularını transfer ettiğini, böylece, malzemenin duyguların izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir aracıya dönüştüğünü” ifade etmektedir. (Kuspit, 2006:31)

Bu bağlamda, transfer edimi olarak aktarım, malzemeyi aracıya dönüştürürken aracıyı da malzeme ile dönüştürmektedir. Bu estetik deneyimin kendisi, sanat eseri ile karşılaşan sanatçının duygularına sahne olan, karşılaşma üreten bir birlikteliğe yol açar.

Bu estetik deneyim, hem kendine maruz kalma hem kendini dinleme, hem de kendi kendine ulaşma çabasına işaret etmektedir. İşte bu noktada, sanatçı, cisimleşme anlamında forma ayna tutmaktadır. Sanatçı, fikrini yansıtarak malzemenin edilgenliğiyle bedenleşmektedir. Kuspit'in (2006), estetik deneyimin özgürleştirici kendiliği üzerinde tartışırken sanatçıyla ilgili şu tespit önemlidir:

“Sanatçı, duygularını katarak ölü malzemeyi sanatsal yaşama döndürür ama bu, duygularının varoluş nedenini anladığı anlamına gelmez, çünkü duyguları anlamak için önce onların üstesinden gelmiş olmak gerekir. Bir sanat eserinin nasıl yapılacağına ilişkin ne kadar düşünülürse düşünülün, eseri yapma ediminin kendisinin ne ölçüde bir düşünme edimi olduğu açık değildir.” (Kuspit, 2006:30-31).

Estetik ve episteme arasında geçiş alanı olarak kullanılan form, Dere'nin Gönül Yakınlıkları bağlamındaki cisimleşmelerine tanıklık etmektedir. Sanatçının yapıtlarının doğasını belli ölçüde açıklığa kavuşturmak için, onun biçim ve içerikle ilgili tavrı, episteme ve estetik konusunu bir arada değerlendirmeye yol açmaktadır. Sanatçının üretimlerindeki gerçekliği temsil etme yeteneği, anlatmaya çalıştığı şeylerin kaydını tutan bir bilgi ve algı nesnesi anlamında okumayı mümkün hale getirmektedir. Sanatçının formları bizle diyalog kurar ancak salt anlatmaya çalıştığı şeylere indirgenemez. Sanatçının duyumsal anlamda dünyayı farklı bir şekilde deneyimlememize teşvik eden bir alanda var olduğunu, kendi duyusal alanını ve tepkilerini form üzerinden dert edindiğini söylemek mümkündür. Sanatçının estetik yargıları, zaman zaman belirli bir çalışma veya sanatsal olayla ilgili olarak yeniden değerlendirilen bir diyalog halini anımsatır. Dışarıdan bakışın karşı karşıya olduğu temel pak ise, sanatçının doğasını açıklığa kavuşturmaya çalıştığı bu ikiliğin kendi zorluklarını ortaya çıkarmasıdır. Sanatçının oluşturduğu estetik yargının kendisinde, sanatı neden belirli şekillerde gördüğümüzün ve belirli normlara bağlı olduğunun sırrı bu ikilik üzerinden anlamlı hale gelmektedir.



Resim 65: Mehmet Dere, Yurttan Sesler, (Melankoli), enstalasyon, 39 adet çerçeveli (27 x 20 cm) kâğıt üzerine karakalem desen, Rampa Galeri, 2011

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/voices-of-turkey/> (09.01.2020)

Dere için, çalışmalarında kullandığı kâğıt ve defter formları önemli bir yere sahiptir. Deftere çekmek, küçük notlar biriktirmek sanatçının rutin alışkanlıklarından biridir. Defter formu, yazarak öğrenme, saklama ve gözden geçirme anlamında sanatçı için büyük önem taşımaktadır. Şiirsel anlamda kaybolmak, nerede olduğunu bilmemek anlamında yalnız kalmak, kendi yalnızlığında kaybolmak gibi anlamları “içinde” ve “beraber” taşır. Bu minvalde, sanatçının defterle kurduğu şiirsel tavır, kaybolmanın yalnızlığını keşfetmek için ilhamı nasıl kullandığı üzerine odaklanır.

Bu anlamda ilham, kesintiye uğratan, tutarlı görüldüğü kadar tutarsızlık barındıran, hayati bir deneyim olarak sakarlıkta ısrar eden bilinçdışının ürünü olarak karşımıza çıkar. Bu noktada ne yaptığını bilmemeyi ve yine de yapmaya devam etmeyi öğrenmek zorunda olan bir bilinçten söz edilmektedir. Kâğıt ve defter formu, kendi üzerine çalışma pratiğinin bilincine tanıklık etmektedir. Psikanalizin önerdiği üç psikolojik yaklaşım açısından bakıldığında, sanatsal yaratımın psikolojik kriterleri sağladığı görülmektedir. “1-İyi olmaya çalış (Klein). 2-Kendiliğinden olmaya çalış (Winnicott). Kendini şaşırtmaya çalış (Lacan)” (Philips, 1998:16).

Dere’nin notları, ontolojik bir gereklilik bağlamında psikolojik denklemi sağlamaktadır. Sanatçının çalışmalarına genel olarak bakıldığında, desen enstalasyonlarının yoğunluğu kolaylıkla anlaşılacaktır. Bahse konu desen enstalasyonları, sanatçının dönüştürdüğü eski defterlere yaptığı desenlerden oluşmaktadır. Buluntu ve eski defterlerin tarihsel yıpranmışlığı, sanatçının ürettiği işlerdeki tematik bağlama göre şekillenmekte ve eserlere şiirsellik katmaktadır. 100 Ünlü Türk, Tek Gecelik Gösteri, Ağlayan Çocuklar,

Kâğıt Kesiği, Hep O Şarkı, Yurttan Sesler serisinde kullanılan sayfalar, aynı ölçüde ve teknik benzerliklerle var olmuşlardır.



Resim 66: Mehmet Dere, Yurttan Sesler, (Melankoli) enstalasyon sergi detayı, Rampa Galeri, 2011

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/voices-of-turkey/> (09.01.2020)

Dere'nin "Yurttan Sesler" adlı desen enstalasyonu, adını, beraber ve solo şarkılar söyleyen bir radyo programından almaktadır. Yurttan Sesler, bir radyo programı olması nın yanında, Türk tarihindeki çok sesli müziğin ve canlı bir tarih arşivini oluşturan çokluğa gönderme yapmaktadır." <http://www.sanatorium.com.tr/tr/artist/works/mehmet-dere/18/yurttan-sesler/138> (12.09.2019)

Yurttan Sesler serisi, anılara, bu anıları kuran şarkılara, seslerin ve duyguların ruh halleriyle bütünleşen bir aradalığına ve aynı zamanda bu seslerin ve anıların kendi mekânını şekillendirebilme özgürlüğüne işaret etmektedir. "Yurttan Sesler" adlı enstalasyon, 15x22 cm boyutlarında 39 adet desenden oluşan bir enstalasyondur.



Resim 67: Mehmet Dere, Yurttan Sesler, (melankoli), enstalasyon desen görseli, 2011

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/voices-of-turkey/> (09.01.2020)

“Yurttan Sesler” adlı çalışma, kayıp zamanlara ait buluntu nesnelere, sanatçının kendi kişisel arşivine, eski fotoğraf arkası yazılarına uzanan bir görsel dizini ihtiva etmektedir. Sanatçı, kayıp zamanlara ilişkin duygulanımlarını bir çeşit melankoli nesnesine dönüşen bir enstalasyon üreterek yeniden kurmaktadır. Dere, her görsele karşılık gelecek fotoğrafı incelikle bir eski Türk musikisi şarkısına gönderme yapacak şekilde seçer, ancak bu seçim izleyici açısından bilinmeyen bir giz olarak kalır. İzleyicinin bilinmeyen bir yüzeyde gördüğü şeyler ise kaybolan şeylerin toplamıdır.



Resim 68: Mehmet Dere, Mim, enstalasyon (40 adet özel üretilmiş demir leblebi, külah sunum kaidesi, A4 fotokopi), Sanatorium Galeri, 2018

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/mim/> (09.02.2019)

Dere, küratörlüğünü üstlendiği “Umutsuz Boşluk” adlı sergi kapsamında, Mim adlı sergilen(e)meyen bir işini yeniden kurgulayarak sunmaktadır. Sanatçının sergilenemeyen bir öneri halinde kalan Mim’in ilk hali, farklı zamanlarda çeşitli sanat kurumlarına bir öneri olarak sunduğu projeye, Karot olarak adlandırılan beton delme yönteminin galeri veya kurumsal mekâna uygulanma fikrine dayanmaktadır. Bu uygulama ile alınan parça sayesinde, mekânın dayanıklılığı ve sağlamlığı ile ilişkili olarak, depreme karşı analizsel bir veri sağlanması mümkün olmaktadır.

Dere, Karot adı verilen yöntemi, eleştirel bir araştırma tasviri, bir çeşit heykel olarak adlandırarak yola çıkmaktadır. Günümüzde heykel, yapısal olarak bir yeri işgal eder ve bu yere ya da kullanım biçimine ilişkin simgesel dilde konuşur. Dere’nin mekâna özgü müdahalesi olarak yapıt, mekâna konumlanan ancak mekânda olmayan, kırılabilir ve üzerine düşünülmesini gerektiren bir eleştiri olarak okunabilmektedir. Dere’nin mekâna uyguladığı işlem, Karot adı verilen bir yöntemle deprem analizleri için kullanılan sonucu elde etmek üzerine odaklanmıştır. Bu işlem, bir binanın depreme dayanıklı olup olmadığını tespit etmek için kullanılmaktadır. Karot kelimesi, anlamını betonun silindirik şeklinde delinmesinden ve bu silindir içerisinde kalan parçanın havuca benzemesinden almaktadır. Bu yapısal örnek, maddi anlamda alındığı yerin depreme karşı dayanıklılığı ile ilgili bir veri kaynağı olarak kullanılmaktadır.

Sanatçı kültürel bir üretim olarak, eleştiriye bir oyun alanı olarak kullanır. Eleştiri yorumlama, çözümleme, sınıflama, bağlamsallaştırma gibi katmanlardan oluşur. Walter Benjamin eleştiriye, “doğru yerde durma işi” olarak tanımlamaktadır, halbuki günümüz sanat dünyası Benjamin’in bu tanımına mesafelidir; günümüzdeki eleştirel bir tavır, post eleştirel olarak görece bir “yersizlik” olarak okunabilmektedir. Dere’nin Mim adlı yapıtı, değerlerin piyasa tarafından belirlendiği bir sanat dünyasında eleştirinin mümkün olup olmadığını sorgulamanın yolunu açmaktadır. Yapıt, sanatçı-galeri ilişkisi bağlamında ahlaki ve ontolojik hak olan (tahammül) temsil eleştirisi gibi konuların birbirine temas ettiği, iç içe geçmiş çoğul anlam katmanlarıyla birlikte var olmaktadır.

Dere’nin proje önerisi, kurumların depreme karşı dayanıklılığını simgesel anlamda üretme fikrinden yola çıkarak, istatistiksel bir veri haritalandırması olarak sunma düşüncesine dayanmaktadır. Sanatçı, çeşitli kurumlara bir öneri daveti niteliğindeki bu projeyi göndermiş ancak olumlu bir yanıt alamamıştır. Sanatçı, projenin galeriye

taşınmadığı bu süreci, başarısızlığı ile beraber belgelemiştir. Çalışma, en son, kavramsal çerçevesini ürettiği ve sanatçı olarak dahil olduğu, Yunus Emre Erdoğan, İsmail Şimşek ve Nezaket Ekici'nin çalışmalarından oluşan 'Umutsuz Boşluk' adlı sergide farklı bir boyuta taşınmıştır.

“Sanatçı, serginin çıkış noktasını Dücan Cündioğlu'nun Umutsuz Boşluk adlı makalesinden alarak oluşturmuştur. Cündioğlu, 'Umutsuz Boşluk' adlı makalesinde, Sam Mendes'in yönetmenliğini yaptığı 'Revolutionary Road' adlı filmde yola çıkarak, bir çiftin içine saplandığı ruhani açmaz olarak tanımlanan “umutsuz boşluğu”, deli karakteri üzerinden tartışmaya açmaktadır. Dere'nin 'Umutsuz Boşluk' isimli sergisi, kötümser bir ruh halini vurgulamasının aksine, gücünü umuttan alan çıkış noktasına işaret etmektedir. Sergide umut, sanatçının credosu (amentüsü) anlamında vurgulanan ‘umutsuzlukla yüzleşme yeteneği’ olarak konumlanmıştır. Sanatçıların bir anlamda güçlü bir kavrayış ortaya koyduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Sanatçı, “boşluğu” dönüştürememeyi, bunaltıyı, çöküşü ya da tam tersi, bunun ifade edilemezliğini dillendirmektedir. Sanatçının gerçeklik katsayısı kendi yarattığı ‘boşlukta’dır. Sanatçının temsil problemi ya da temsilsizliğinin temsili, yer değiştiren değerlerin, içinde bulunduğumuz dünyanın değerleriyle ters orantılı olarak kendini yerinden ederek var etmektedir. Sanatçının başarısızlığı ve sessizliği arama serüveni bir anlamda onun kaderidir. Boşluk, bu anlamda görünmez görünen üretimi olarak ortaya çıkmaktadır.” (<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/en-buyuk-agirlik-birimi-bosluk-i-14894>) (06.10.2019)



Resim 69: Mehmet Dere, Mim, enstalasyon, Sanatorium Galeri, 2018

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/mim/> (09.01.2020)

Bu sürecin belgelenmesi, “Mim” adlı bir enstalasyona dönüşerek mümkün olmuştur; eser bir kağıt külâh formu ve özel kalıpla alınmış 40 adet döküm demir leblebi formlarıyla birleşmektedir. Enstalasyon, bir zar ve arayış olarak bir külâh formunda, içerisinde demir leblebilerin bulunduğu proje metni ile yeniden kurulmaktadır. Dere’nin konuyla ilgili ifadeleri, eserin yaratım süreci ve sanatçının zihinsel arka planı hakkında açıklayıcıdır:

“Türkiye’de ilk yıkılan binaların kamu binaları olması düşündürücüdür. Benim bu işi başlangıçta bir heykel olarak görmemin sebebi; Türkiye’deki küresel ekonomi ve kentsel dönüşümün hızlı modernleşme deneyimi açısından stratejik bir soru işareti olarak kullanılabilmesidir. Bu işi öncelikle bir galeride sergilemeyi düşündüm, o zaman yapıt, yapının kendisi ve onun gerçekliğini sorguluyor olacaktı. Bu düşünceyi çok sevdim ve sanatsal olarak bir çerçeve üretmektense formun çerçeveye kendi arasına bir mesafe koyma durumu beni heyecanlandırdı. Bu işlemi İstanbul’da stratejik olarak önemli(kültürel/politik/ekonomik) mekânlarda uygulamak, istatistiksel verilerle beraber sergilemek fikriyle birden farklı bir yöne evrildi.” (<http://derece.blogspot.com/2018/01/umutsuz-bosluk.html>) (20.02.2020)

Türk Dil Kurumu, “demir leblebi” tamlamasının, Türkçe’de, biri mecaz olarak, iki şekilde kullanıldığına işaret etmektedir. Birinci anlamı, başa çıkılması güç kimse için kullanılırken, diğeri, başarılması çok güç olan işi tanımlamak için kullanılmaktadır. Demir leblebi, gündelik dilde var olan anlamsal içeriği itibariyle 'hazım edilmesi zor olanı gerçekleştirmek, başarmak veya yaşatabilmek için fedâkarlık ve gayret gerektiren bir duruma' işaret etmektedir. Dere’nin demir leblebi formunda ürettiği enstalasyon, zihnini meşgul eden kavramsal formların temel derdini ortaya koymaya çalışmaktadır: Anlam ve cisimleşme. Dere’nin form ve dil oluşturma çabasını, sanatsal estetik deneyiminin merkezindeki bu “dert” oluşturur.

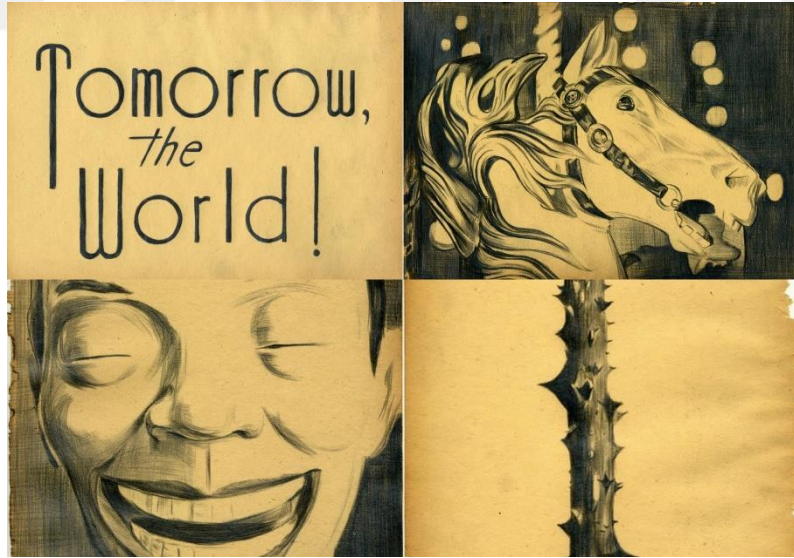
“Dert kavramı, varoluşsal ve deneyimsel olarak, gerçekliği yaratıcı ve dönüştürücü bir ögedir. Dilimizde var olan bazı sözcükler bu “derdin” tariflenemez boyutunu gidermeye çalışarak farklı kelimelerle ev sahipliği yapmışlardır. Gam, gussa, elem, inkisar, ızdırab, kasvet, melal, hüzn kasır, yeis, efkâr, tasa, mihnet, üzüntü, sıkıntı, kuduret, firkat, hicran vs. Dert, onunla özdeşleşmeye çalıştığımız ne var ki uzun süreli özdeşleşemediğimiz, sahip olduğumuzu zaman zaman bildiğimiz bir parçamız gibidir. Tıpkı demir leblebi gibi, anında sindirilemez veya ilk tadışta

dışarı atılır. Derdi can sıkıntısına dönüştüren ironi iken, ıstıraba dönüştüren sanatsal deneyimin özü olan yabancılaşmadır”. (<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/en-buyuk-agirlik-birimi-bosluk-i-14894>) (06.10.2019)

D. Kuspit (2012), Semiyotik Anti Özne adlı makalesinde postmodern sanatı eleştirirken, Samuel Beckett's Proust üzerine yazdıkları üzerinden şöyle alıntılar.

“Sarkaç şu iki terim arasında gidip gelir: gerçeğe bir pencere açan ve sanatsal deneyimin temel şartı olan ıstırap ve insan kötülüklerinin en kalıcısı olduğu için en katlanılır olarak değerlendirilmesi gereken çok sayıda takkeli ve hijyenik papazlarıyla can sıkıntısı.” (Beckett, 1957:16)

Dere, bu çalışmasında, evrensel bir ortaklığımız olan dertte merkezleşen ve bireysel yaşamlarımızda hissettiğimiz yabancılaşmayı, dilsel ve duygusal bir bağlam üzerine, yani demir leblebi formuna yerleştirmiştir. Dert söylenemeyen, dile gel(e)meyen, anlaşıl(a)mayan, anlaşıl(a)lsa bile paylaşılamayan bir ıstıraptır. Dert, vazgeçilemeyen sevgilinin kendisidir, yaratıcı bilinç kendi üzerine düşünürken, fark etmeden kendini dert edinir, tıpkı dil üzerine yeni bir dil edinmek sanatın temel derdi olması gibi.



Resim 70: Mehmet Dere, Kağıt kesigi, (dijital kurgu, 4 adet desen detayı), 2009

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/project/papercut-/>

Mehmet Dere'nin “Kâğıt Kesigi” isimli yerleştirmesi 65 adet desen çalışmasından oluşmaktadır.

“Sanatçının bu çalışması, spesifik bir konuya odaklanmayarak bir sürecin ortaya koyulması üzerinden şekillenmiştir. Eserin çıkış noktası, sanatçının Türkiye’de bulunduğu, Fransızca öğrenen birinin kullandığı bir yazı çalışma defterine dayanmaktadır. Dere, 2009 yılında Fransa’nın Saint-Cirq-Lapopie kasabasında katıldığı rezidans sırasında, defter üzerinde çalışmaya başlayarak, içinde yer alan kelime ve cümlelerin ifade ettiği anlam(sızlık) bağlamında Google üzerinden görsel aramaları yapmıştır. Bu aşamada karşısına çıkan görselleri seçmiş, gerektiğinde müdahale ederek bir enstalasyon oluşturmuştur.” (<http://www.mehmetdere.com/index.php/project/papercut->) (09.09.2019)

Bu imgelerde, Warhol gibi kültürel bir ikon, bazen tipografik bir izi, bazen de bir hayvan silüeti gibi, açık bir referansı bulunmayan imgeler manipüle ederek sunulmuştur. Sanatçı bir söyleşisinde bu seri ile ilgili olarak şunları söylemiştir.

“Bu sergideki işleri, 2009 yılında Fransa’da katıldığım bir rezidans programı sırasında ürettim. Tüm işler, Fransızca’yı yeni öğrenmeye başlayan birinin bazı cümle tekrarlarını Google’da arayarak, çıkan imajları belgelemeye dayanıyor. Benim için bu iş, bir süreç sergisi. Bu süreçte “kendimi” analiz ettim. İnsan her zaman aynıdır ama bir başkasıdır da. Bir yanım ne yaptığımı bilmeseydi de diğer yanım devam etme konusunda ısrarlıydı. Sonucunu tam olarak bilmeden bu işe devam ettim ve açıkçası çok da keyif aldım. En son olarak ne ürettiğimi, 2009 yılında, Papercut sergisini 49A’da sergilediğimde görebildim. Sergilediğim kısmı, sanırım, işin sadece 36 parçasıydı. İmgelerin kurduğu ortaklıklar, beni yarının dünyasına ulaştırdı. Ben buna, bir tür “şimdi” nin sirk dünyası diyorum. (Güncel Sanat kesigi, <http://www.sanataak.com/view/guncel-sanat-kesigi>) (05.01.2020)



Resim 71: Mehmet Dere, Kağıt kesigi, enstalasyon, Pilevneli Project, 2013

Kaynak: <https://vimeo.com/63954960> (09.02.2020)

Sanatçının bulduğu görsellere müdahale etmesiyle şekillenen bu desenler defterdeki cümlelere tekabül ederken, kurmuş olduğu kavramsal bir ilişkiden ziyade karşılaştığı bir durumun sürece aktarılmasıyla çalışma bambaşka bir boyuta taşınmıştır. Böylelikle yerleştirmedeki her bir desen, seçimin rastgeleliği ile beraber, parçalanmış bir yapıya gönderme yapmaktadır. Sanatçı bu seri ile ilgili çalışmalarını 2009 yılında 49A, 2013 yılında Pilevneli Project ve son olarak 2014 yılında Zorlu Sanat Merkezinde göstermiştir.



Resim 72: Mehmet Dere, Kâğıt kesigi, enstalasyon, (65 adet kâğıt üzerine karakalem çerçevesi desen, Zorlu PSM, 2013

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/project/papercut-/> (08.01.2020)

Sanatçının İstanbul ve İzmir yolculukları sırasındaki üretimlerinden olan, iki mekâna özgü heykel projesi, bağımsız sanat inisiyatifi Proto5533'ün bir seri etkinliğinde İlhan Ozan'ın küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir. “Payback (Geri Ödeme)” adlı sergi, sanatçının 1960'larda inşa edilmiş ve Türkiye mimarisinin modernist örneklerinden olan İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'nın (İMÇ) sosyal ve ekonomik önemi bağlamında, mekâna özgü ürettiği iki heykele yer veren, bir çeşit geri ödeme olarak konumlanır. Bu sergide yer alan iki çalışmadan biri galeri mekânının dışında, diğeri de içeride olmak üzere, iki farklı şekilde konumlanmıştır. Mehmet Dere'nin sanatsal pratiği, Türkiye'de kültürel ve toplumsal olarak kaybolan değer üretimine dair farkındalığa odaklanmaktadır. Sanatçı, “Geri Ödeme” adlı sergide, iki tarihi nesneden yola çıkarak İMÇ'nin tarihsel dönemi ve bu önemini yitirdiği bugünkü duruma dair ortaklıklar kurmaktadır. Sanatçının bu sergisi, nesnelerin sosyokültürel ve ekonomik göstergelerinin izini sürerek kurgulanmıştır.



Resim 73: Mehmet Dere, İsimsiz 1, Heykel (Modellenmiş polyester obje), 75 x 75 cm, 2015

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/payback/> (05.04.2020)

Mehmet Dere'nin “İsimsiz I” (2015) adlı işi, Günaydın Gazetesinin 1960'ların sonunda ve 1970'lerin başında verdiği ‘pay kupon’un jeton versiyonunun büyütülerek yeniden üretimi olarak cisimleşmiştir. Dere'nin çalışması, ‘pay kupon’un verildiği yıllarda modernist yaşamın getirdiği kapitalist tüketimine referans eden yapılara ve ulusal ekonomik reformların kesiştiği bir dönemin alegorisini konu edinir. Türkiye’de, 1970’li yıllar, kent hayatının gereksinimlerinin modern ev aletlerinden kozmetiğe ve giyime kadar, yeni tüketim alışkanlıkları edinme ve biriktirme anlayışı üzerinden inşasına, bu bağlamda modern bir yaşam tarzının gelişimine odaklanmıştır. Dere, bu tarihsel arka

plan temelinde ‘pay kuponu’nu yeniden kurgulamış, ‘modernlik ütopyası’, ‘kentsel dönüşüm’, ‘işsizlik’ ve bu kavramların oluşturduğu sosyal çatışmalar dahilinde, kent hayatındaki gerilime değinmiştir. İsimsiz I, sergi alanına atılmış bir yazı-tura oyununa gönderme yapar şekilde, mekânın zemininde atılmış görünür. Geri ödeme, genel olarak 5533’ün mekânının tarihsel dönüşümüne odaklanan mevcut dönemin ekonomi politikalarının hedeflediği refahın aksine, modernleşme ile kentleşmenin öngörülme-yen sonuçlarına da işaret etmektedir.



Resim 74: Mehmet Dere, İsimsiz 2, Heykel, (Modelenmiş fırdöndü obje), 100x 45x 45 cm, 2015

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/payback/>

Sergi mekânının dışına yerleştirilen “İsimsiz II” (2015) adlı çalışma, 1970’lerde popüler bir oyun nesnesi olan, ‘Fırdöndü’nün büyütülerek yeniden üretimdir. Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde Fırdöndü, ‘Topaç gibi çevrilerek oynanan, tunçtan, altı köşeli bir kumar aracı’ şeklinde tanımlanır. (<https://sozluk.gov.tr/>) (05.03.2019)

“Oyun zarına benzeyen bu nesne, Türkiye’de 1960’lardan itibaren popüler olmuştur. Nesnenin altı yüzünün her biri ayrı bir komut içerir: ‘Bir koy’, ‘İki al’, ‘Bir al’, ‘İki koy’, ‘Biraz koyunuz’, ‘Hepsini al’. Sözcüklerin bağlamla ilişkisi, alma ve verme referanslarının yanı sıra, bir oyunda elin öngörülemezliği üzerinden kurulmaktadır. ‘Fırdöndü’ bir oyun nesnesi olmasının yanında, sanatçının, ekonomi temelli yaşamın sosyal etkilerine yönelik ilgisine odaklanmaktadır. Sanatçı bu işi, söz konusu dönemin temel yapı malzemesi olan çimentodan üretilen yapıbozuma

uğratmıştır. 1 metrelik boyu ve 100 kg’a yaklaşan ağırlığıyla, çalışma hem ulusal ideallerin inşasına hem de kentleşmenin gereği olarak görülen yapılaşmaya dair bir ironi barındırmaktadır.” (<https://www.protocinema.org/tr/exhibitions/proto5533-mehmet-dere-payback>) (02.03.2020)

Dere’nin diğer bir politik işi ise, iktidarın görünmezliği üzerinde alegorik bir metin olarak ele aldığı, 2019 yılında ürettiği, Trak adlı enstalasyon çalışmasıdır. Bu enstalasyon çalışması, 17 cm x 5 cm yeşil sabundan bir heykel, koruma muhafazası olan bir cam ve sunum mdf kaide yapıdan oluşur. Dere’nin çalışmasına Trak adını vermesi tesadüf değildir; Trak, simgesel bir kastrasyonu imgeleyen bir sesi imler. Çağrışımsal olarak, Fransızca trac sözcüğündeki anlamı korku, çekingenlik, “tutulma anı” olarak ifade edilen bir kavrama da göndermede yapmaktadır. Form, kaybedilen gerçeklikte, işin anlam merkezi bütüne karşı ihtilafı şiddetlendiren bir ironi ile ayakta durur. Sanatçı, kaidesi ve kendisi sabundan olan bir zeminde, haz ve acının özgün bir bileşimine atıfta bulunur. Bu kırılğan birliktelik, bir ilişki biçimi olarak hem psikolojik hem de fizyolojik hazların kurucu ögesi olan “sürtünme” kavramına ve eylemine işaret eder.



Resim 75: Mehmet Dere, Trak!, enstalasyon, 17 x 5 cm yeşil sabundan heykel ve mdf kaide, 2019

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/trak/> (09.03.2020)

Sanatçı, “Trak” adlı eserinde, gücünü öfkeden alan mitik bir karakter olan Yeşil Dev figürünü, anonim olarak her yerde bulunabilen yeşil sabundan üretir. Sonuç olarak, Hulk, Türkçesi, İri ve Hantal anlamına gelen Marvel Comics adlı çizgi roman

üreticisinin ortaya çıkardığı, Stan Lee ve Jack Kirby tarafından oluşturulmuş bir hayali kahraman olarak ortaya çıkmıştır. Radyasyon kaynaklı mutasyon geçirmiş olan bu karakter, inanılmaz güce sahip yeşil bir devdir. Banner ve Hulk, her birinin, dünyayla ve kendisiyle ilgili kendine özgü bir ilişki kurma ve düşünme biçiminin bulunduğu iki ayrı kişiliktir. Bruce Banner'ın karakterinde duygularını (öfkelerini) kontrol edememenin karanlık yanını oluşturan bir dev kimliğiyle bölünmüştür. İlkel çocuksu tarafı sembolize eden bu taraf, gücünü bu kontrol edilemez öfkeden alır. Hulk, inanılmaz derecede büyük ve uzun mesafeleri olağanüstü bir hızda göğüsleyebilecek nitelikte, güçlü bir varlıktır. Bu kurgu karakter, mesafeleri genellikle atlayarak kat eder. Hulk, ayrıca, oluşabilecek yaralanmalara karşı oldukça dirençli ve çoğu hasar türüne karşı dayanıklıdır; o, hasar gördüğünde bile hızlı bir şekilde iyileşmektedir. Dayanıklılığı onu, büyük yıkım yeteneğine sahip korkunç bir yaratık yapmıştır. Trak ise, simgesel bir kastrasyonu imgeleyen bir sesi imler. Kaybedilen gerçeklikte, işin anlam merkezi, bütüne karşı ihtilafı şiddetlendiren bir ironi ile ayakta durmaktadır. Kaidesi ve kendisi sabundan olan bir zeminde, haz ve acının özgün bir bileşimine olarak atıfta bulunmaktadır.

Sanatçının yeşil sabundan ürettiği Yeşil Dev heykelinde, algıdan duyuma, dürtüden duyguya, düşünceden davranışa tüm eylemlerimizde, bastırılmış öfkenin insanı ötekinden ayırıştıran bir çeşit iktidar alegorisini görürüz. Sanatçı, bu birey ve toplum ikileminde, formun nesnesini vurgulamaz, işaret eder. Bu anlayış, öfke üzerine düşünmeye, derin bir tefekküre, eleştirel bir bakış açısını çeşitlendirmeye işaret eder. Bu bakımdan, sanatçının, eserin formundan ziyade bu ikilemin etkisini amaçladığı söylenebilir. İroni, yapıtı işlevsizleştiren bir ters çevrilmeye yeniden kurmaktadır. Bu, bir çeşit yapı-bozuma uğratma deneyimi olarak adlandırılabilir. Yapı-bozum, bazen veya sıklıkla anlaşılmama riski taşımasına rağmen, hem yıkıcı hem de yapıcı bir tavır barındırır. Estetik zemine karşıt olarak, tüm eleştirisini sanatsal bir deneyimde cisimleştirmektedir. Dere'nin tüm çabası, çelişkileri aşma anlamında bir birleştirme (aufhebung) üzerinedir. İşlevsizleşen öfkenin gücüyle, bu dev, gücünü kendi küçüklüğüne odaklar. Yapıtı, politik olarak içinde yaşadığımız duygusal iklimin kendine özgü toplumsal ve siyasal “duygu politikasını” yeşil dev formunda cisimleştirmektedir. Form, bir anlatı olarak vazgeçilemez yan anlamları gövdesine ekleyerek bir çeşit romantizmi içinde barındırmaktadır. Öfkelenidikçe küçülen ‘Yeşil Dev’ tasviriyle yapıtı,

sanatçının gösterilemeyen iktidarı ile “iktidar” kavramlarının arasında kalmış bir alegori olarak kendini var etmektedir.

Dere'nin eserlerinde, formların inşasında daima yinelenen farklı yapıları, bilincinin derinliklerinde yeniden kendini hatırlatan formları, bu kesintisiz akışın niteliksel halleri olarak okumak mümkündür. Bilinç, üzerindeki bütün yüklerin hafiflediği, toplumsal ve kişisel egonun doğru, tutarlı ve yararlı tüm değerlendirmelerinden azade bir bilinç ya da sezgi durumunda gezinmektedir. Sanatçı iç müşahade ile karar anına nasıl karar verir açıkçası bilinemez, son nokta ve durak önceden kestirilemez. Sezgi, hem soyut hem de metafizik bir kavram olarak, Dere'nin çalışmalarında bir keşfe çıkma süreci olan bir iç düşünme alanına gönderme yapmaktadır. Bu, eski dildeki “münacaat” kavramı ile açıklanması olası, bir hal olarak hissedilen ve içten gelen bir düşünme biçimine tekabül etmektedir. Bu karşılıklı konuşma ile malzeme, akıl ile duyular arasında daimi yaklaşma, bir çeşit tamamlanma yarışı olarak okunabilmektedir. Bu noktada, Bergson'un kurucu sezgi kavramı, çalışmaların sezgisel yapısını kavramak için ufuk açıcı olabilir. Bergson'a göre sezgi, “bir şeyi o şeyden olmayan bir şeye oranla kavramak değil, olduğu gibi, toptan kendisini kavramak yeteneği” dir (Sena, 1974: 215).

Sanatçının işlerinde, kurucu bilincin duygusal bilinç olarak tariflediği sezgi aracılığıyla, kendi üzerine düşünen plastik eylemin doğasını var ettiği söylenebilir. Derenin resimleri, başlangıcı ve sonu belli olmayan, bölünmez bir anın hayatla akışında var olabildiği bir içsel eğilimle bağlantılı olarak, bir çeşit kendini anlama çabası olarak ortaya çıkar.



Resim 76: Mehmet Dere, Cennet ve Cehennem, Kaçak sigara paketlerinden kolaj, 70 x 50 cm, 2010

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/heaven-and-hell/> (15.03.2020)

Dere'nin "Cennet ve Cehennem" adlı çalışması, Andy Warhol'un 1980'li yıllarda ürettiği bir serigrafi işin, kaçak sigara paketleriyle yeniden üretilmesini içermektedir. Dere'nin çalışması, Warhol'un dünyasında fani olan sonsuzluk fikrini (yineleme), sanatçının Van'da bulunduğu dönemdeki coğrafyasal deneyimlerinden biri olan kaçak sigara paketleriyle yeniden üreterek bir tür ölüm sembolizmine taşımaktadır. Dere'nin çalışmasında, Andy Warhol'un kolaj çalışmasında yer alan "Cennet ve cehennem sadece bir nefes ötede" cümlesi, yeni bir anlamda yeniden işlenmiştir. "Form olarak işlenen kaçak sigara paketleri (kapital ve prestige), yaşamsal alışverişi sağlayan nefes alma ve sermaye ilişkisini "cennet ve cehenneme" işaret eden ölüm sembolizmine taşımaktadır". (<http://www.mehmetdere.com/index.php/works/heaven-and-hell/>) (05.02.2020)

Bu kolaj çalışmasında yer alan referans, yerel ile küreseli ekonomi politik olarak yeniden konumlandırmaktadır. Cümlelerin cennet yazan kısmını prestij marka, cehennem yazan kısmını ise kapital marka kaçak sigara paketleri oluşturmaktadır. Bu anlamda, ikili bir yer değiştirme ile anlam ve form yerinden edilerek, birbirine bağlanır. Sanat

eserinin üretimi ve sunulmasında, sürece dahil edilen sigara paketleri birer basamağa dönüşmektedir. Çalışmanın sunumunda eser, bir enstalasyon olarak tamamlanır. Sunumda yer alan, Çaldıran bölgesinde halka açık bir kule formunda kaçak sigara paketlerinin teşhirini içeren bir fotoğrafa, sanatçının günlüğünden süreci içeren kısa bir metin eşlik etmektedir. Karla kaplı fotoğrafların arka planındaki Çaldıran Belediyesi logosunun kazınmış hali, çok dikkatli bakıldığında görünebilmektedir. Bankın üzerinde kalan sadece “İran Belediyesi” yazısıdır. Bu, sanatçının daha sonra fark ettiği bir ayrıntı olarak, işe farklı bir boyut kazandırmaktadır.



Resim 77: Mehmet Dere, Görünmez Hikâyeler Serisi No:3, 70x50 cm, kâğıt üzerine kömür füzen, 2012

Kaynak: <https://derece.tumblr.com/post/140982862233/invisible-stories-2012-70-x-50-cm-charcoal> (01.01.2020)

Dere'nin 2010 yılı çalışmaları, füzenle yaptığı desenleri içeren döneme gönderme yapmaktadır. Sanatçının, eşinin tayini nedeniyle Van ilinin Çaldıran ilçesine taşınması süreci, üretimlerinin yeni bir boyutunu oluşturmaktadır. Dere için, 2010 yıllarında, Van'da ikamet ettiği iki sene zarfında ürettiği “Görünmez Hikayeler” adlı seri büyük önem taşımaktadır.

“Sanatçı, bu dönemdeki işlerinde, “yalan, bir yerlerde bekleme, gecikmişlik, ruh sıkıntısı gibi kavramların yanı sıra, anlamını bilmediğimiz bir kaybolma, yanlış gerçeklerin dünyasında öyle olduğunu hissettiğimiz bir yalnızlığa gönderme yapar. Dere'nin işlerindeki yaratıcı ilham, cevabın hem evet hem de hayır anlamına geldiği gerilimli durumdan kaynaklanmaktadır Dere'nin kâğıt işlerindeki siyah ve

beyaz dengesi, ontolojik olarak yaşam/ölüm, varlık/yokluk kalem/kâğıt kuşatan/kuşatılan arasındaki gönül yakınlıkları metafizik deneyimine tekabül eder; bu, dış fiziksel gerçekliğin içsel bir tezahürüdür.” (<http://www.sanatorium.com.tr/tr/artist/works/mehmet-dere/18/bir-serisi/137>) (09.03.2020)

Görünmez Hikâyeler Serisi, bir seri kibrit çöpü deseninden yola çıkarak başlayan ve siyah beyaz olarak bir dönem etkisini gösteren bir seri olarak kendini var etmiştir. Örneğin, kibritler serisi, arta kalan bir yanma süresinin anlatılamayan bir belgesidir. Çalışmanın maddesel işlenişine bakıldığında, siyah ve beyaz /varlık ve yokluk arasında şiirsel bir dokunuş kurulduğu fark edilebilir. Bu seri, bir tanıklık ve çoklu metin üreten yapısıyla, anlatılamayanı ifade ediyor gibidir.



Resim 78: Mehmet Dere, Görünmez Hikâyeler Serisi No:5, 30 x21 cm, kâğıt üzerine kömür füzen, 2012

Kaynak: <https://derece.tumblr.com/post/173037079923/invisible-stories-series-no5-30-x-21-cm> (09.11.2019)

Dere, “Görünmez Hikayeler” adlı serinin bir kısmını, 2012 yılında, İzmir’de kurucusu olduğu 49A’da yaptığı Siyah gerçekler, Beyaz yalanlar (Black truth White Lies) adlı sergi kapsamında göstermiştir. Bu çalışma, tam olarak karamsar ve çelişkili ruh halini betimleyen işleri ihtiva etmektedir. Monokrom dönem olarak adlandırılabilir bu dönemde, sanatçı bir çok kömür füzenle desen enstalasyonu üretmiştir. Bu seri içerisinde yer alan işler, genel olarak derinleşmeye, içe dönmeye ve içsel olarak

kendinden kuşku duymaya yönelik bir kırılganlık olarak ortaya çıkmaktadır. “Görünmez Hikâyeler” olarak adlandırılan ve kibrit çöplerinden oluşan desenler, bu serinin önemli bir parçası olarak ortaya çıkmaktadır. “Görünmez Hikâyeler” serisi, Giddens’ın tabiriyle, “kişileşmiş bir deneyim’e işaret etmektedir. Çalışma, dünyada yaşamının kaçınılmaz sonucu olan tükenişin, “kişileşmiş deneyimin” (Giddens,2010: 251) yansıması olan duman ve ışığa eşlik eden sıcaklığa gönderme yapar. Işık gider, geride, kısa süreliğine sıcaklığını bırakır. Bir kibrit çakımından geriye, küçük bir duman ve yanmış kibrit parçası kalır.



Resim 79: Mehmet Dere, Görünmez Hikâyeler Serisi No:2-4,70 x 100 cm, kâğıt üzerine kömür füzen, 2012

Kaynak: <https://derece.tumblr.com/post/152127929358/invisible-stories-no2-4-70-x100-cm-charcoal> (11.09.2019)

Bu iz-gölge-duman, varoluşun sürekliliğine işaret etmektedir. Aktarılamaz olanın belgesi, bu sayede hafızanın kaygı mekânı olur. Kibrit yanar ve söner, ne var ki, geride bıraktığı izler, hisler bırakan bir kuşatılmış boşluğu doldurur. Dere, bu kuşatılmışlığı aşmanın tek yolunun yanmak, anlık bir iz bırakarak tükenmek anlamındaki bu çelişkiyle beslenmektedir.



Resim 80: Mehmet Dere, Loser, Heykel, 1.82 x80 cm, el yapımı kâğıt, siyah boya, kumaş karton, 2013

Kaynak: <http://www.mehmetdere.com/index.php/works/loser/> (11.02.2019)

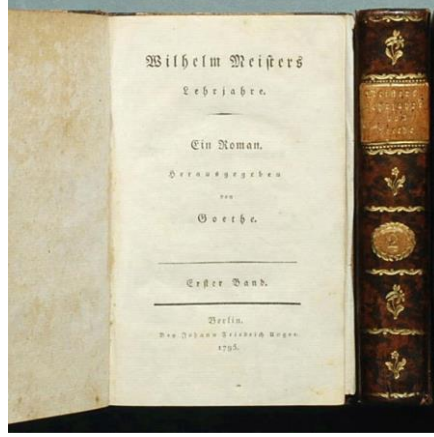
Sanatçının Van dönemi üretimleri, bu üretimin temaları olan yaşam / ölüm, varlık / yokluk, kalem/ kâğıt üzerine, zihnindeki yeni olasılıkları araştırma süreci, form üzerinden kendi ifade alanını genişleten üç boyutlu bir heykel üretmesiyle sonuçlanmıştır. Bu ironik olarak, kazananlara verilen ödül yerine, kaybetmeyi deneyenlere verilecek bir ödül kokartının abartılı formudur. Kâğıt ve kumaştan oluşan malzemesiyle, kaybetmenin kazanmaktan daha önemli olduğu bir anın keşfine dayanmaktadır. İnsan, aynı zamanda, kazandıklarının değil kaybettiklerinin toplamıdır. Dere bu işinde, denklemini kurduğu yüzde 51'e karşı yüzde 49 ile kaybeden olma deneyimini sorgulamaktadır. Yüzde 1'lik pay bir seçim midir, tercih midir yoksa tamamen kader midir, bilinmez. Dere bu işiyle, kendi boyutlarında dev bir kokart üretir ve böylece kendini ödüllendirir.

3. BÖLÜM: GOETHE’NİN SANATSAL YAKLAŞIMI

Johann Wolfgang von Goethe, sadece Alman edebiyatının değil, dünya edebiyatının dâhisi olarak bilinmektedir. Bunun nedeni, çok kültürlülüğü benimseyen merakı ve bunun sonucunda gerçekleşen çok katmanlı çalışma alanlarındaki değerli eserleridir. 28 Ağustos 1749 tarihinde Frankfurt’ta oldukça rahat bir yaşama doğan Goethe’ye ilk eğitimi kendi ebeveynleri, hukuk kökenli babası Johann Kaspar ve annesi Katharina Elisabeth, tarafından verilmiştir. Babasının azimli ve çalışkan kişiliğiyle donanan örnek araştırmacı kişiliği onu doruğa taşımıştır.

“Goethe’yi doruğa taşıyan bir başka şey, ne ailesine ne de içinde var olduğu topluma dayanan, özel yeteneğidir. Goethe’nin hem kişisel hem de toplumsal ve tarihsel gerçeklikleri içselleştirme konusunda özel bir yeteneği vardır. Bütün çalışmaları, özellikle edebi olanları, yaşama kişisel tanıklığının meyvelerini içerir. Bu kitapta Jay, Goethe’nin Faust bağlamında F.A. Wolf ile 1809 yılında bir yazışmasında şöyle bir ifadeyi dillendirdiğini göstermiştir: [B]enim için asıl mesele, deneyimden faydalanmak oldu hep; yoktan bir şey yaratmak benim tarzım değil. Dünyayı daima kendimden daha büyük bir deha olarak gördüm.” (Martin, 2010:200).

Goethe’nin Alman Edebiyatı’nda yeni form teşkil eden üç önemli eseri büyük önem taşır. (H. M. Inroduction Waidson Hull, 1958.) Bunlardan ilki, Almanca ismi Die Leiden des jungen Werthers olan (Genç Werther’in Acıları), 1774’te ilk yayınlanmasından sonra roman büyük bir ilgi gördü, uluslararası çapta bir etki yarattı, ancak yazar, kendini, sinirli kahramanından ve aşk ve sosyal hayal kırıklığı olan birçok duygudan ayırmak istiyordu. Bu durum, kahramanının hayatını trajediyle sona erdiren bir son ile sonuçlandırdı.



Resim 81: Johann Wolfgang von Goethe, Wilhelm Meister'in çıraklığı, Birinci-Dördüncü Cilt; İlk baskılar (Hagen N (No. 14) 3-6) Berlin.© Foto H.-P.Haack

Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Meister%27s_Apprenticeship#/media/File:Wilhelm_Meisters_Lehrjahre_1795.jpg (09.01.2020)

Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları (Almanca: Wilhelm Meisters Lehrjahre), Goethe'nin 1795'te basılmış ikinci romanıdır. Wilhelm Meister, sonraki Alman düzyazı yazarları üzerinde kalıcı bir etkiye sahip olmuştur. Roman tematik bağlamı ve sahneleme özellikleri olarak çeşitlilik göstermesi itibarıyla, okuyucularına kurgusunu ön görmeyi zorlaştıran bir olay zenginliğine sahip bir yapı sunmaktadır. Goethe'nin romanlarının en büyüğü olarak kabul edenlerin dışında İlk romanı Genç Werther'in Acıları'nın kahramanı umutsuzluk içinde intihara sürüklenirken, bu romanın ana karakteri "kendisini gerçekleştirme yolculuğu"na çıkar. Roman, Wilhelm'in burjuva bir iş adamının boş hayatı olarak gördüğü hayatından kaçmasını anlatır. Tiyatroda yaşadığı başarısızlıktan sonra Wilhelm, kendisini, ona rehberlik eden aydın aristokratlardan oluşan gizemli bir topluluğa (Tower Society) adar. Goethe nin bu romanı hakkında Schopenhauer şunları söylemiştir: “Haz, mutluluk ve neşe aradığımızda çoğu kere bir faniye uygun şekilde talimat, öngörü ve bilgi buluruz. Goethe'nin Wilhelm Meister'inde bu motif alttan alta hep duyulur, bu yüzden üstün bir roman değil midir zaten!” (https://en.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Meister%27s_Apprenticeship)(12.02.2019)

Daha sonra, Goethe'yi meşgul eden planlar, Wilhelm Meisters Wanderjahre'nin /Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları son versiyonuna kadar 1829'da ortaya çıktı. Burada yazar iki ana konuyla ilgilenir: Bunlardan birincisi, Kuzey Amerika'da kurulacak yeni, deneysel bir toplumsal oluşumunun planlanmasıdır. Bu oluşumun ana motifi, bireyler tarafından öz disiplin ve feragat etme ihtiyacının ortaya çıkartılmasıdır. Romandaki diğer modern özellik, anlatıcı ve karakter arasındaki ilişkinin tanımlanmasına yönelik

yaklaşımdır. Wilhelm'in “eğitim” veya “karakter oluşumu”, birçok noktada anlatıcı tarafından biçimlendiği, bu romandan sonra çıkarılan diğer kitaplara Bildungsroman “oluşum romanları” adı verilmiştir.

“Wilhelm Meister’in Çıraklığı, 1796, on sekizinci yüzyıl Almanya'sında tarih ve toplumun çarpıcı bir portresini çizmektedir. Bulunduğu koşullarda, genç bir bireyin olgunluğa doğru gelişiminde hem iyimser hem de didaktik bir gelişimi gözler önüne serer. Goethe tarafından yazılan Die Wahlverwandschaften (Seçmeli Affinities), seyahat yıllarına eşlik eden kısa bir hikâye olarak tasarlanmıştır.”
(<https://almabooks.com/wp-content/uploads/2016/10/electiveaffinities.pdf>)
(05.05.2020)

Bu hikâye başlangıçta, genç bir kıza aşık olması nedeniyle, kendisini gençleştirmek için acınası yöntemlere başvuran orta yaşlı bir adamın hikâyesini konu almaktadır. Bu romanın orjinal ismi, Der Mann von funfzig Jahren/ Elli Yaşlarında Bir Adam’ dır, roman, taslak bir metninden oluşmaktaydı. Daha sonraları “Seçici Yakınlıklar olarak, eser yaratıcısını beklenmedik bir azimle ele geçirmiş ve 1808 yazında Karlsbad'da hızlı ve mutlu bir çalışma döneminden sonra, ertesi yıl tamamladığı ve yayınladığı tam uzunlukta bir roman haline getirmiştir.” (Frenzel, 1969: 287)

Goethe'nin Gönül Yakınlıkları romanında var olan ilişkiler örgüsünün ve eserin ana motifi'nin amacı, temel çelişkileri görünür kılacak sosyal ilişkileri tanımlamak ve onlardan kaynaklanan çatışmaları sembolik bir şekilde ortaya çıkarmaktır. Ana karakterler Edward ve Charlotte, on dokuzuncu yüzyılın ilk on yılında Almanya'nın ülke soylularına mensup kişilerdir. Hayatları para endişesinden uzak bireyler olarak, siyasi rahatsızlıklarla ekonomik zorluklardan uzak bir şekilde yaşamlarına sakin bir rutinde devam etmektedirler. Bu süreç içerisinde Prusya'nın yenilgisi ve Kutsal Roma İmparatorluğu'nun Napolyon tarafından çözülmesi, tarihsel olarak yeni oluşumlara tekabül etmektedir.

“Goethe'nin romanlarında, Amerika'nın Bağımsızlık Savaşı, Fransız Devrimi, Napolyon'un yükseliş ve düşüşü gibi tarihsel kırılma noktalarının büyük etkileri gözlemlenmektedir. Bu tarihsel ufukta, farklı sınıf mücadelelerini barındıran bu çatışmalar, modern Avrupa'nın doğumuna şahitlik eden sancılı dönemlere işaret etmektedir. Bu yüzyılda kaos, yeni ulusal devletlerin tarih sahnesinde ortaya çıkışı, bunun, bireylerin doğuşu anlamında yurttaş hakları etrafındaki örgütlenmelerine

uzanan mücadeleler, bu süreçte kaybeden sınıfların (özellikle köylülerin) proletaryanın yoksullukla daha fazla tanışması, ortaya çıkan hastalık, savaş ve yıkımlar bir bütün olarak Goethe'nin yapıtlarına tarihsel bir özellik kazandırmaktadır.” (Erdağı, 2014:17)

3.1. Goethe'nin Gönül Yakınlıkları Romanı

Gönül Yakınlıkları adlı roman, Johann Wolfgang von Goethe'nin 1809'da yayınlanan üçüncü romanıdır. İngilizce Seçmeli yakın çekimler, Almanca (Die Wahlverwandtschaften) olarak geçen, Türkçe'de Sadi Irmak tarafından Gönül Yakınlıkları olarak tercüme edilmiş, bir metafora gönderme yapmaktadır.

Başlık, kimyasal türlerin eğilimini tanımlamak için kullanılan bilimsel bir terimden alınmıştır. Çekim durumunu tarif etmek için kullanılan kavram, çeşitli kaynaklarda “fiillerin çeşitli zaman, kişi ve kiplere, isimlerin de isim hâllerine göre uğradıkları değişiklikler, tasrifi veya herhangi bir cismin, başka bir cismi kendine doğru çekme gücü, cazibe” olarak tanımlanmaktadır. (<https://www.felsefe.net/konu/cekim-nedir.13996/>)(03.02.2019)

Romanın kahramanları Eduard ve Charlote, orta yaşlarına yakın karı kocadır, gözlerden uzak malikanelerinde, müzik, bahçe düzenlemesi veya kendi dünyalarını süsleyebilecekleri diğer aktivitelerle rahat bir varoluş içerisinde yaşamlarını sürdürürler. Romanın ilerleyen içeriğinde Eduard ve Charlote'un, bireysel ve maddi zenginliklerinin daha önce kendilerinden yaşça büyük, varlıklı insanlar ile yaptıkları evliliklere borçlu oldukları gözlemlenmektedir. Eduard ve Charlote, mutlu bir çifttir; ertelenmiş ilk gençlik aşklarını ikinci evliliklerinde mümkün kılan bir birliktelik yaşamaktadırlar. Charlote, romanda, akılcı yaklaşımlarla evliliklerinin ve evlerinin problemlerini çözen, örnek bir ilişkinin mantığını sembolize eden rasyonel bir kişilik olarak ortaya konur. Eduard ise, daha kırılgan ve narin karakteriyle içsel bir yaşam sürdürmektedir. Charlote dürüst, kendi kendini kontrol eden ve makul, zaman zaman keskin bir karakter iken, Teğmen doğru ve mütevazı, sorumlu ve zeki, sağduyulu bir portre çizer. Charlote, açık yakınlıkları olan bir karakter olarak, dört ana kahramandan en az kesin olan ana hatlarıyla belirtilmiştir.

Romanda Charlote karakterinin, malikane yaşantısı üzerinden, onsekizinci yüzyıl aydınlanmasının nezaketinin dönüştürücü kuvvetini görürüz. Charlote'un, kendisinin

ve kocasının hayatını güvenli, rahat ve hoş bir hale getirmek, böyle bir dünya kurmak için mücadele ettiğine şahit oluruz. “Vahşi ülke bir çeşit park alanına dönüştürülürken, hizmetkarlara ve işçilere nazik davranılır, ancak uzak tutulur, eğer mümkünse ölüm konusundan bahsedilmez.”

(<https://almabooks.com/wpcontent/uploads/2016/10/electiveaffinities.pdf> (05.05.2020))

Roman, Eduard'ın askerlik arkadaşı olan Yüzbaşı'dan, düştüğü ekonomik sıkıntı içinde bir mektup aldığını anlatmaktadır. Savaş sonrası ekonomik çöküş ve buhranın bireysel etkilerini gördüğümüz Yüzbaşı karakteri, yaşamına devam etmek için sevgili arkadaşı Eduard'dan yardım talep eder. Eduard bu talebi bir çeşit hayatta kalma stratejisi olarak algılamıştır. Arkadaşına, evlerinde yapmayı planladıkları inşaat işleri için teklifte bulunur, böylece hem ona para kazandıracak hem de hayatta kalmak için ona zaman kazandıracaktır. Roman, beraber varoluşun getirdiği açmazı, yaşamlarındaki değişimlere odaklanarak ortaya koyar. Yüzbaşının malikanede tamir işleri için bulunması, kaçınılmaz olarak, ortak mülkiyete dayalı bir yaşantıyı ortaya koyacaktır. Eduard, arkadaşıyla ilgili nazik durumu, eşi Charlotte'a açıklar. Eduard evde herhangi bir huzursuzluk çıkmayacağını ve arkadaşının bu konudaki hassasiyetini bildiği konusunda Charlotte'u ikna eder. Charlotte, Eduard'la olan ilişkisini tehlikeye atacağından dolayı huzursuz olur ve bu düşüncüyü kolaylıkla benimsemez. Bu konudaki duygu ve düşüncelerini, Charlotte'un aristokratik münzeviliği veya ilk evliliğinden olma kızı Luciane bile bozamaz. Luciane, annesinin evliliğinde bir huzursuzluk nedeni olma ihtimaline karşı, malikane dışında yatılı okulda kalarak varlığını sürdürür. Charlotte, Yüzbaşının malikaneye davet edilmesinden sonra, kızı ile aynı yatılı okulda olan Ottilie'yi eve davet eder. Ottilie, Charlotte'un kendisine sorumlu olarak hissettiği vefat etmiş bir dostunun kızıdır. Romanda ana ilgi, orta yaşlı karakter Eduard ile tutkulu bir genç kız olan Ottilie'ye yaklaşması ile gelişmektedir. Goethe'nin Ottilie karakterini masum, beceriksiz, zayıf ve özellikle zeki olmayan, çekiciliği ile baştan çıkarıcı ve etrafında hayranlık bırakan bir karakter olarak tasarlanmıştır. (mimar, okuldaki asistan, yaşlı bahçıvan, vs) Charlotte'un Ottilie'yi davet etmesindeki gizil amaç ise, Yüzbaşı ile ikisinin arasında üstü örtük bir duygusal alışverişin olma olasılığıdır. Ne var ki durum tersine işler. Charlotte, Yüzbaşı'nın sağduyulu kişiliğinden ve birbirlerinin düşünsel yakınlığından etkilenerek kendisine yaklaşmaya başlar. Charlotte, bu değişimi kendi iç dünyasında fark ettiğinde kendisine evli bir kadın olduğunu hatırlatarak içinde

bulunduğu yakınlıktan bir geri çekilmeye uzaklaşır. Fakat bu durum, aynı kimyasal tepkime gerçekleşen yabancı iki maddenin bir araya getirildiğinde oluşan koşullara benzer. Onları meydana getiren sebeplerin varlığı, onların yakınlığının ortadan kalkmasıyla birbirini itme yönünde gerçekleşecektir. Romanda verilen su ve yağ örneği gibi, birbirlerinden ayrılmaya başlarlar.

Başlangıçta Eduard ve Charlotte birbirlerine aşık oldukları için evlenmişlerdir. Charlotte ve Eduard, zaman içerisinde birbirlerine sadakatle bağlanmış bir çift olmalarına rağmen, kendilerini tutkunun cazibesinden ziyade başka bir perspektif içerisinde görmeye başladıklarında, zihinsel ve bedensel olarak uzaklaşmaya başlarlar. Eduard'ın, aşkı kendisinden daha genç ve güzel Ottilie'de bulduğunu düşünmeye başlaması, Charlotte ile evliliğinin sonlanması anlamına gelmektedir. Goethe, romanın yapısında Edward ve Charlotte'un günlük yaşamı, boş ve rahat bir şekilde, dışarıdan gıpta edilesi özelliklerine sahip olsa da, sıkıcı olmakla beraber amatörce sanatla uğraşan bir yapıya sahip olduğunu belirtir. Kitabın ilk bölümlerinde, Edward'ın huzursuzluğu, Luciane karakteri ve arkadaşları tarafından hane halkına getirilen yapay bir canlılık, *tableaux vivants, örneğinde ortaya koyulmaktadır. Bu durum, romanın ilerleyen bölümlerinde, amatörce, ciddi olmaktan uzak sıkıcı eğlenceler üzerinden görünür hale gelmektedir. Bu tür eğlenceler, insanları dış dünyanın meşgalelerinden uzaklaştıran, gerçek sanatın disiplininden ve haysiyetinden yoksun oyunlardır ve sıkıcıdır. Romanda, malikane misafirlerinin katıldıkları bu sanatsal performanslarda Van Dyck'in Belisarius tablosu, Nicolas Poussin'in Esther ve Kral Ahasuerus'un tablosu gibi eserler bulunmaktadır.

Eduard ve Ottilie için cazibe özellikle güçlüdür, Charlotte ve Yüzbaşı için içgüdünün direnci daha az zordur. İnsan ilişkilerinde seçim imkanı vardır ve cansız maddeler doğa yasalarına uymak zorunda kalırken, medeni bir grup insan tutkularına boyun eğebilir veya etik ilke adına onlardan vazgeçebilir. Evliliğin kutsallığını desteklemek için sezon içinde ve dışında şiddetle konuşan Mittler, geleneksel cinsel ahlakı ihlal eden bir kamuoyuna sahip olmayacak bir karikatürdür ve belirsizliği bir kez daha felakete neden olur. Goethe, ironik bir şekilde ona bakarken bile düşüncelerine saygılı davranır ve yazarın ilerleyen tarihlerde yaptığı, Romanların Seyahat Yılları'na ilişkin yorumlar, Mittler'in Goethe'nin evliliğinde avukatlığını yaptığını açıkça gösterir.

Gönül Yakınlıkları'nda Sherman'ın tipleştirme (karakterleri belirli fikirlerin sembolleri olarak belirleme) anlayışı, kitaptaki karakterleri okumamıza yardımcı olabilir. Sherman'ın bakış açısına göre, “Charlotte'un kişiliğindeki sakinlik, ölçülülük akli olanın, Eduard'taki tez canlılık, sıcakkanlılık, taşkınlık tutkunun, Ottilie'deki saflık aşkın ve kefaretin, yüzbaşındaki gelenek, bilim ve toplum vurgusu sağduyululuğun tezahürüdür” (Sherman,1885: 313). Tutku (Eduard) ve aklın (Charlotte) birlikteliğine, zamanla aşkın (Ottilie) ve sağduyunun (yüzbaşı) katılması yeni bir organik bütünün oluşmasına yol açmıştır. Roman duygusal bir şema ile tutku ve akıl birlikteliğinin organik bütünü olarak ortaya çıkar, ancak daha sonra, yeni duyguların çekimi alanında yeni oluşumlara meydan verecek bir fiziksel ve tinsel oluşuma işaret eder.

3.2. Gönül Yakınlıkları Metaforu

Goethe'nin Gönül Yakınlıkları adlı romanındaki gerçeklik, yazarın hayatla kurduğu ilişki biçimi üzerinden temellendirilebilir. Goethe, 1780 yılında, sistematik olarak bilimsel doğa sorunlarını araştırmaya başlamış, daha sonra bu araştırmalarına madencilik, çiftçilik ve kömür işletmeciliği alanlarındaki uğraşları eklenmiştir. Goethe'nin başlıca ilgi alanları, Yer Bilimi, Madencilik, Bitki Bilimi (Botanik) ve Osteoloji (Kemik Bilimi) olmuştur.

“Goethe'nin edebi eserlerini hem türsel hem de alt türsel olarak adlandırmak mümkündür. Goethe, özellikle üslubunun değişimiyle alttürsel gelişmeleri tetikler. Aslında bu zenginlik, onun edebiyatın içeriğine ve formuna ilişkin yenilik arayışları ve edebiyat dışı unsurlarla yaptığı melezlemelerin etkisiyle oluşur. Örneğin, çağının romanı (zeitroman), ömür boyu yaratılan yapıt (lebenswerk), eğitici roman (erziehungs-bildungsroman), yaşantı romanı gibi bazı alttürsel adlandırmalar Goethe'ye çok şey borçludur. Ayrıca gönül yakınlıkları, sanatçı dramı, çift kutupluluk, değişim ve “evrimsel” yinelenme, dünya edebiyatı, mistisizm ve maddeciliğin oluşa ilişkin ortaklığı gibi düşünceler de, onun bu arayışlarının etkisiyle edebiyat alanına taşınmıştır” (Erdağı,2014:19).

Gönül yakınlıkları, bir metafor olarak, birbirine dönüşmeye yakın metalleri ayırt etmek için kullanılan bir simya terimi olarak konumlanmakla beraber, toplum ve insan ilişkilerinin arzu, özgür irade, zorunluluk, ahlak ve seçimlerin dünyasın(d)a, insanın iradesine bağlı olarak değişebileceği gerçeğiyle bilinebilirliği arasında bir gerilim olarak kendini var etmektedir.

Goethe'nin Gönül Yakınlıkları adlı çalışması, bir metafor olarak affinite (yakınlık-geçirgenlik-birbirine dönüşme-oluş) olarak, bileşenlerin birbirine dönüşerek (occûrance) bütün haline gelme durumunu, iki insan arasındaki duygusal yakınlıkları bir roman haline getirmesi, birbirine dönüşebilen etkileşim alanlarının sınırlarını bozan bir gerçeklik kazandırmaktadır. Goethe romanında, "raslantı", "zorunluluk", "aşk", "umut" gibi kavramlar, insan, doğa, Tanrı, din gibi toplumsal yaşamdan ayrılamaz ana başlıklara etrafında incelenmektedir. Gönül Yakınlıkları romanının olaylar döngüsü, bu kavramlar etrafında kimyasal bir reaksiyon süreciyle işleyen, insan arzuları ve ilişkileri hakkında isabetli bir deney gibidir.

“... b ile içten bağlı olan bir a düşünün ve bu a, birçok araç ve güç ile bile b'den ayrıştırılmaz olsun; ayrıca d ile aynı şekilde bağlantıda olan bir c düşünün; ardından bu iki çifti birbirleriyle temasa geçirin; hangisinin diğerini ilk önce terk ettiği ve hangisinin yine diğeriyile ilk önce birleştiğini söyleyemeden a, c'ye, d de b'ye yönelecektir...” (Goethe, 2006:48).

Gönül Yakınlıkları'nın kahramanlarının arasındaki ilişkiler, romanın deneysel dokusunu oluşturduğu gibi, bir kimyasal tepkime içinde oluşmaktadır. Gönül Yakınlıkları, toplumsal normlara rağmen, yaşanmış ve sonu hüsrarla bitmiş olan büyük bir aşkın romanı olarak, içerdiği açmazlarla büyük bir denklem kurar. Çok boyutlu bir yöntemsel analiz ile kimya, simya, birey ve toplum eleştirisini de içinde barındırır.

“Gönül Yakınlıkları simgesel bir düzen içinde, evlilik ve aşkla ilgili bir roman gibi görünse de, bu simgesel dizge içerisinde, başka imgesel metaforik anlatılara ve ikiliklere kapı açar. Roman, ikiliklerin sahnelendiği ve bu ikilikleri taşıyan karakterler aracılığıyla sanki sadece fikri düzeyde cereyan edecek olan düşüncelerin ete kemiğe büründüğü bir roman olarak karşımıza çıkmaktadır.” (Erdağı, (2014:20).

Bu ikilikler aynı zamanda sonu gelmez tarihsel tanıklık deneyiminin gönül yakınlığını oluştururlar. Mutluluk ve erdem, gelenek ve çağdaşlık, kimya ve simya, bağımlılık ve bağlılık, sorumluluk ve görev ahlakı, iman ve inanç, arzu ve akıl, ruh ve beden, din ve bilim vs. kavramlar arasında metafor göz kırpmaya başlar. Bu bağlamda, zaman içinde farklı yorumların gelişimine neden olmuştur.

Michael Löwy'e göre, Goethe'nin romandaki ana motif olan “benzerin benzeri çektiği” fikrini Albertus Magnus, Hernannus Boerhave, Torbern Olof Bergman, Baron Guyton

de Morveau'u, Hipokrat gibi düşünürler üzerine yaptığı incelemelerden sonra geliştirmiş olması mümkündür. "Nitekim Hipokrat, "benzer benzeri çeker", Magnus "doğal yatkınlık nedeniyle sülfür metallerle birleşir", Boerhave "yakınlık güçtür", Bergman "yakınlık çekimdir", Morveau "Yakınlık bir tür çekimdir. Bu çekim, önceden birlik oluşturmuş iki varlığın çekim etkisi ile yeni ve farklı başka bir birlik oluşturmasıdır." der. Gönül Yakınlıkları'nda ise, Goethe, kavramı "kimyanın alanından insan tinselliğinin toplumsal alanına taşımış, kavrama erotik ve toplumsal bir içerik kazandırmıştır" (Löwy, 1992:6-8).

Gönül Yakınlıkları adlı eserin başlığı bir kimyasal reaksiyonun ilişkisine, dört kişi arasındaki duygusal ilişkileri içeren bir duruma gönderme yapmaktadır. AB CD ile temas ederse, A, yeni kombinasyonların ortaya çıkma olasılığı ile D ve B'den C'ye güçlü bir şekilde çekilir. Kimyada, bu tür seçmeli yakınlıklar ya da seçime göre akrabalıklar önceden belirlenmiş ve karşı konulmaz olarak var olur. Bu kimyasal terim insan ilişkilerine aktarıldığında, tutkunun daha az dirençli bir güç olmadan iyi hareket etmesi mümkün hale gelir. Roman, Edward (Bölüm 1, bölüm 4) tarafından insan karakteri açısından şaşırtıcı bir şekilde özetlenen bu kavramın sonuçlarını ortaya koymaktadır.

Yüzbaşı çiftliğe ilk geldiği zamanlarda, pozitif bilim dünyasına ilgisi nedeniyle Charlotte ve Eduard ile doğa üzerine kimi sohbetler gerçekleştirir. Bu sohbetlerden birinde, Charlotte, yüzbaşının kullandığı "yakınlık" ifadesinin ne anlama geldiğini sorar, bunun üzerine yüzbaşı şu örneği verir:

"Sodyumhidroksit denilen kostik (NaOH) ile hidroklorikasit denilen tuz ruhu (HCl) tepkimeye girdiğinde, sodyumklorür denilen yemek tuzuna (NaCl) ve suya (H₂O) dönüşür. Yani benzer benzeri çeker, bu yüzden böylesi bir dönüşüm yaşanır." der. Bunun anlamı birleşme, ayrılma, itme, çekme, kaçma gibi eylemlerin kökeninde bir seçme, seçilme yatkınlığının olduğu gerçeğidir. Bu açıklamasının daha iyi anlaşılması için, yüzbaşı bir soyutlamaya başvurarak A, B, C, D diye dört unsurdan bahseder ve şöyle devam eder: "Diyelim ki A ile B birbirinin çekimi etkisindedir ve birleşmek istemektedirler (AB), fakat ortama C ve D gibi daha farklı iki unsur girdiğinde (CD) A, C ile (AC) B de D ile (BD) eğer birleşmek isterse, bu değişimi gönül yakınlığı olarak adlandırmak gerekir." Görüldüğü üzere, yüzbaşı, gönül yakınlığı kavramını on sekizinci yüzyıl kimya bilgisine dayanarak geliştirmiştir.

Yakınlık, olası bir tepkimenin ilk öğelerinin (NaOH, HCl) birbirleri ile karşılaştıklarında, daha kararlı bir yapıya ulaşmak için birbirlerine uyguladıkları kuvvetten başka bir şey değildir” (McKinnon, 2010:114-115).

Bu anlamda Goethe’nin “Seçme Yakınlıklar” olarak nitelediği ifade, bu yakınlıktan doğan tepkimenin ilk karşılaşma anlarında, daha kararlı bir oluşum için birbirlerine karşı uyguladıkları bir çekim alanına gönderme yapmaktadır.

Gönül Yakınlıkları’ndaki ana karakterlerin birbirleriyle ilişkileri ile romanda verilen kimya formülleri arasındaki yakınlık birbirine paralel olarak işlemektedir. Eduard ve Yüzbaşı, insan ilişkilerinin doğası hakkında soru soran Charlotte’a, kimya bileşenlerinden örnek vererek açıklama yapmışlardır: “Doğada karşı karşıya geldiğimiz tüm maddelerde ilk gördüğümüz şey, kendi içlerinde bir çekim gücüne sahip olmalarıdır.” (Goethe, 2015: 39)

Yüzbaşı, madde ve insanların doğasındaki akışkanlığın belirleyiciliğini “yakınlık” üzerinden ifade etmektedir. Başka bir örnekte, Eduard, basit bir soyutlamayla su, yağ ve cıva üçlüsünün etkileşimi üzerinden insan ilişkilerinin kısa bir analizini yapar: “Suyu, yağı ve cıvayı düşünün; hepsinin terkinde bir birlik, bir tutarlılık göreceksiniz. Dışarıdan bir müdahale ya da zorlama olmadıkça, bu birlik hali hiç bozulmayacaktır. Söz konusu zorlayıcı gücü ortadan kaldırın, o bütünlük yeniden sağlanır.” (Goethe, 2015: 39). Buna göre, gerçek yakınlığın sağlandığı ilişkiler, dışarıdan düzeni ve sadakati bozacak herhangi bir müdahale olmadığı sürece, sağlıklı bir şekilde devam edecektir.

Roman kısaca, kimyasal “afinite” yasaları tarafından idare edilen veya düzenlenen insan tutkularının metaforuna dayanmakta, kimya biliminin ve yasalarının, evlilik kurumunu ve diğer insan ilişkilerini koruyup koruyamadığını incelemektedir

Seçmeli Yakınlıklar büyük bir şairin romanıdır; sorgulama ve kabul, meydan okuma ve feragat, karmaşıklık ve masumiyet, ironi ve saygıyı içermektedir (Introduction H. M. Waidson Hull, 1958.). Roman kısaca, kimyasal “afinite” yasaları tarafından idare edilen veya düzenlenen insan tutkularının metaforuna dayanmakta ve kimya biliminin ve yasalarının, evlilik kurumunu ve diğer insan sosyal ilişkilerini yok edip koruyamadığını bu anlamda incelemektedir.

3.2.1. Weber'in Gönül Yakınlık Kavramına Bakışı

Weber'in çalışması, roman üzerinden, maddi kültür unsurlarıyla, dinsel hareketler ve Reformasyon çağının fikirleri arasında ilişki (Wahlverwandtschaften) kurması bakımından ilgi çekicidir. Weber bir bakıma, sosyo-kültürel, ekonomik ve dinsel yapılar arasındaki ilişkiselliğin seçme yatkınlıklarını ya da gönül yakınlıklarını (elective affinities) göz önüne sermeyi amaçlamaktadır. Weber'in maddi kültür ile dinsel formların arasındaki ilişkiyi, sınıfsal ilgilerle dünya görüşü arasındaki bağları, dinsel öğreti ile ekonomik ahlak arasındaki uyumluluğu sorgulaması, gönül yakınlıkları kavramını romantik ve edebi metafor olmaktan çıkarıp sosyolojik bir analizin temeline yerleştirmesi, kavrama kazandırdığı bir yenilik olarak ortaya çıkmaktadır. Weber, Goethe'nin ünlü romanından aynı adla aldığı kimyasal bir metaforu dönüştürerek Anglo-Amerikan sosyal bilimciler için daha lezzetli bir metafora dönüştürmüş, onu istatistiksel bir veri olarak kullanmıştır. Birçok akademisyenin bildiği gibi, "Afinite" ve "Elective Afinite" Weber'in çalışmasındaki en önemli terimlendendir (Gerth ve Mills 1946; Stark 1958; Howe 1978; Thomas 1985; Buss 1999; Löwy 2004). Weber'in yakınlık kavramı, sosyal dünyayı anlamak için yeni bir analitik dünya inşa etme girişimidir.

"Seçmeli Yakınlık", Max Weber tarafından, Protestanlık ve kapitalizm arasındaki ilişkiyi tanımlamak için kullanılan bir kavramdır (Weber, 1905). Kavram, Protestanlık öğretilerinin bazı yönleri ile kapitalist girişimin ahlakı arasındaki rezonans olma durumunu veya tutarlılığı ifade etmektedir: Bir anlam sisteminin içeriği, tarafların diğer anlam sistemini oluşturma ve sürdürme eğilimi doğurur. İlgili aktörler bu yakınlığın bilinçli olarak farkında olmayabilir. Bu kavram, diğer yaşam sosyologları tarafından gevşek bir şekilde kullanılmasına rağmen, "genellikle yaşamın farklı alanlarında faaliyet gösteren inanç sistemleri arasında bir ilişki" veya "bağlantının muhtemel görüldüğü" durumlarda, Weber'in çalışmalarına sıkı sıkıya bağlı kalmıştır (Howe, 1978).

3.2.2. Walter Benjamin'in Goethe'nin Gönül Yakınlıkları Üzerine Makalesi

Walter Benjamin'e göre, Goethe'nin Gönül Yakınlıkları yazılmış en önemli eserlerden biri olarak kabul edilmektedir. Roman yazarın sanatsal teorisinin etkisiyle birlikte sadece edebiyat disiplini içinde değil, güzellik kavramı üstüne sembolik düşüncenin de en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Benjamin'in Goethe'nin Gönül

Yakınlıkları (Wahlverwandschaften) romanı üzerinden yazdığı makale denemesi, sanat yapıtlarının ‘eleştirisi’nin hangi yöntemle yapıldığının bir göstergesi olarak ortaya çıkar. “Benjamin için eleştiri, “sanat yapıtının yargılanması değil, tamamlanması ve bütünlenmesidir. Goethe’nin romanının konusu, evliliğin tutkulu ve romantik aşk tarafından “tehlikeye sokulması”, sonunda âşıkların ölümüyle son bulan aşkın “kovuşturulması” ve evliliğin “kurtarılmasıdır” (Avcı, 2015). Bu gibi tematik birlikteliklerin yakınlıkları üzerinden çözülemeyen sanat muhtevasına dair bir içgörü niteliği taşır. Benjamin, Goethe’nin romanıyla ilgili, kendi zamanında hâkim olan “toplumsal düzenin zaferiyle sonuçlandığı için romanı alkışlayan ve bunu romanın hakikati olarak gören” yorumu eleştirmektedir.

Benjamin, Gönül Yakınlıkları üzerine yazdığı makalesinde, eleştirmeni “sanat yapıtının hakikat içeriğini” arayan bir simyacı olarak tanımlamıştır. Çünkü simyacı, analizden daha çok, nesnedeki tuhaf ve kayda değer bilinmeyen bileşeni ortaya çıkarmakla ilgilenir. Benjamin, sanat eserinde sadece onun özü olan hakikat içeriğinin değil, aynı zamanda şeylere ait içeriğin de araştırılması gerektiğine işaret etmektedir. Şeylere ilişkin araştırmayı, kimyacı edasıyla yorumcu yapacaktır. Benjamin’in örneğine göre, yorumcu ateşin nasıl ortaya çıktığını belirler, onun nesnesi de ateşi oluşturan maddelerden ibarettir. Buna karşın eleştirmen, sadece ateşin kendisiyle ilgilenir. Yani kimyacı/yorumcu elementlerle, elementlerin birlikteliğinde ortaya çıkan bileşimlerle, tepkimenin ortamıyla ve bütün bunların etkilenimiyle ilgilenirken, simyacı/eleştirmen verili bu zorunluluk ve rastlantı düzeninin küçük detaylarıyla, alakasız bir başka düşünceyle, uyumsuzluklarla, detaylarda bastırılarak görünmez kılınan temalarla, sürekli göz önünde tutulup aslında bir tür saydamlık gösterisinde bulunularak görünmez kılınmış olanlarla ilgilenir. Benjamin’in kendi tanımına bakarak, edebiyat incelemesinin tam bir eleştirmenlik örneği olduğunu söylemek mümkündür.

“Hakikat ögesi, zaman yaşanıp geçtikçe başlangıçtaki saklılığını korur, hatta, daha da arttırır. Sanat eserini ölümlerin yakıldığı bir ateş olarak düşünecek olursak, zamanın bize getirdiği herhangi bir sanat ürünü üzerine yorumculuk yapan bir eleştirmen, eleştiri işini basite indirgemiş olacak ve bir kimyacı olarak kalacaktır yalnızca. Eleştirmenlik ise simyacılık gibidir. Kimyacıya, bu kutsal ateşten yanmış odun parçacıklarıyla küller kalacaktır. Simyacıya gelince, o, bunların peşinde değil, yanan, yanmış bulunan ve hala yandığını gördüğü alevin peşindedir. Alev

yorumlayabilmenin tutkusundadır simyacı eleştirmen. Alev, yanan odunlardan sonra da, küller oraya buraya savrulduktan sonra da varlığını sürdürecektir olan hakikattir.” (Benjamin 1995:19).

Benjamin’e göre, sanat eserinin zaman karşısındaki kalıcılığı buna bağlıdır. Sanat eserinin gerçekliği şu an ortadan kalkmış bile olsa, zaman içinde, yeni okuyucu kuşaklarının bu gerçekliği eserin metninde tekrar bulabilmeleri de buna bağlıdır. Eserin peşinde olduğu hakikat ögesiyle, eserin içeriği, zaman içinde birbirlerinden ayrılacaktır.

“Yapıtın konusu zamanla dikkat çekici hale gelirken, hakikat ögesi yapıtın içinde esas gizliliğini sürdürür. Yapıtın eleştirisini yapan kişi bu nedenle bir “paleograf gibi çalışmalı” ve şu soruya cevap aramalıdır: Sanat yapıtının ölümsüzlüğünü sağlayan içindeki hakikat ögesi mi yoksa anlattığı konu mu? Her sanat yapıtında kalıcılığı sağlayan hangisi olduğunu o yapıtın eleştirisi ortaya çıkarır. Sanat yapıtının tarihi, eleştirisinin gücünü artırır. Benjamin, yapıtın yorumu ile eleştirisini birbirinden ayırmak için “kimyacı ve simyacı” metaforlarını kullanır. Sanat yapıtları için “ölülerin yakıldığı odun ateşi” benzetmesi yapar. Buna göre yapıtın yorumunu yapana yalnızca yapıtın “yanmış odunlarıyla külleri” kalacaktır. Yapıtı yorumlayan kimyacı konumunda kalacaktır. Oysa eleştiri yapan, simyacıya benzer. Goethe örneğindeki gibi yüzyıllar geçmesine rağmen hala inatla yanmaya devam eden alevin esrarını kendisine konu olarak seçer, bu esrarın peşindedir”. (Avcı,2015).

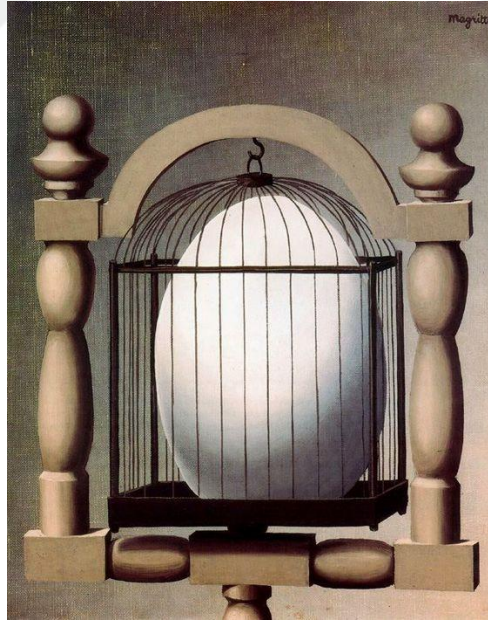
“Eleştiri, ısrarla yanmaya devam eden alev gibi, yıllar geçse de sanat yapıtında varlığını sürdüren hakikatin peşindedir” (Arendt,1970: 4-5).

Benjamin, “yapıtın hakikatinin “toplumsal düzenin muhafazası” değil, mutluluk arzuları olan, sevgisiz ve kalpsiz dünyada gerçekleşmesi imkânsız olan âşıkların “ölüme sığınması” olduğunu söyler. Benjamin’e göre, romana dair hâkim olan eleştiri, aslında ‘yorum’dan başka bir şey değildir ve yapıtın hala yanmakta olan alevinin sırrına vakıf olmaktan acizdir.” (Avcı,2015)

Bu pasajdan anlaşılabileceği gibi, Benjamin, sanat yapıtlarının iki boyutunun altını çizer. Bunlardan ilki hakikat (truth content), ikincisi ise, işlediği konudur (subject matter). Sanat yapıtının peşinde olduğu hakikat, işlediği konu ile ne denli incelikte bağlanabilirse yapıt o ölçüde kalıcılık kazanmaktadır. (Bu, A. Danto’nun Sanat nedir? kitabında tartıştığı cisimleşme kavramına çok benzer.)

3.2.3. Gönül Yakınlıkları Metaforunun Sanat ve Kültüre Dair Referansları

Gönül yakınlıkları kavramı edebiyat ve sosyoloji gibi disiplinlerin dışında, sanatçılara da ilham veren bir konu olmuştur. Bu konudaki en önemli tarihsel referanslardan biri, 1933 yılında René Magritte tarafından yaratılan, “Elective Affinities” adlı bir yağlı boya tablo gösterilebilir. Rene Magritte’e ait sanat eseri, Goethe’nin romandaki kimya formülünü kullanmasına paralel olarak, dış güçlerin irade üzerindeki büyük etkisine gönderme yapar. Bu resim gerçeküstü bir form ve gerginlik taşımaktadır. Magritte’in tablosunda, bir kafeste yumurtalanamayacak kadar büyük bir yumurta formu yer almaktadır. Magritte, kafesi bir kişinin somut dünyasını çevreleyen fiziksel evreni vurgulamak için kullanırken, kullandığı yumurta figürüyle, özgür iradeyle “gönül yakınlığı” ilişkisini görünür kılmaktadır. “Özgür hissetmemize rağmen, her zaman kontrol edemediğimiz durumlar ya da güçler vardır. Dolayısıyla, insanlar hayatlarında meydana gelen durumların tam kontrolünü ele alamamaları nedeniyle, kendilerini kafeste gibi hissedebilirler.” Hayatın bu gerçeği, Magritte’in tuval üzerine yağlı boya resminde kısa ve öz biçimde ele alınmıştır. (<https://www.renemagritte.org/elective-affinities.jsp>) (14.03.2019)



Resim 82: Rene Magritte, Seçmeli Yakınlıklar, tuval üzerine yağlıboya, Özel koleksiyon, 1933

Kaynak: <https://www.renemagritte.org/elective-affinities.jsp> (14.03.2019)

Gönül yakınlıkları aynı zamanda, Henri-Pierre Roché'nin aynı adı taşıyan Jules ve Jim romanından uyarlanan, yönetmenliğini François Truffaut'nun yaptığı 1962 yapımı bir filme konu olmuştur. Film, Birinci Dünya Savaşı öncesi, Pariste, bir Fransız olan Jim ve Avusturyalı Jules adlı iki yakın arkadaş ve “Catherine” adlı kadınla ilişkilerini konu almaktadır. Bunun dışında, Gönül Yakınlıkları romanı Michael Ondaatje'nin Anıl'in Hayaleti adlı romanında, Sri Lanka hastanesinin doktorlarının ortak odasındaki diğer romanlarla birlikte yer alan, ancak okunmamış bir roman olarak tartışılmaktadır. Günter Grass'ın ilk romanı Teneke Trampet adlı eserde Gönül Yakınlıkları, Oskar'ın Rasputin hakkında rehberlik için kullandığı iki kitaptan biri olarak ortaya çıkar. Maurice Baring'e ait ‘Kedi Beşiği’ adlı romanında, eşleri dışındaki ilişkileriyle ilgili karakterlere dair yorumlamada, Gönül Yakınlıkları kavramının geçtiği görülür. Gönül Yakınlıkları, günümüze kadar gelen tematik bağlamıyla, dönem ve kişisel anlamda birçok sanatsal yaklaşıma ilham vermeye devam etmektedir.

3.3. Gönül Yakınlıkları Sergisi Bağlamı ve Kavramsal Çerçevesi

“Gönül Yakınlıkları” adlı sergi, sanatçının son dönemdeki sanatsal üretimlerini içeren çalışmalarla beraber, geçmişten bugüne ürettiği çalışmaların görünmez yapısını okumaya odaklanan monografik bir solo sergi-kitap projesidir. Bu bağlamda Gönül Yakınlıkları, sanatçının üretimlerini monografik bir okumaya açmayı ve görünür kılmayı deneme çabası olarak konumlanmaktadır. Serginin içeriği, monografik yaklaşım bağlamında, sanatçının üretimindeki çoğu çalışmayı kapsayarak, kavramsal ayrımları okuma ve anlama çabası olarak ifade edilebilir. Sanatçı, bu monografik okuma denemesinde, kendi üretimleri üzerinden, üretimlerinin algısal varoluş alanında nasıl cisimleştiğine dair derinlikli bir analiz çabası ortaya koymaya çalışmaktadır. Sanatçının, gerçeklik ve temsil, form ile anlam, varlık ile yokluk, kavram ile imge, arşiv ile bellek, politika ile poetik, yüce ile yüceltme gibi kavramlar arasındaki mevcut yakınlıkları, monografik bir okumayla, bir sanatçı kitabına dönüştürmeyi planlamaktadır. Sergi kapsamında,

Dere, son dönemdeki üretimlerini barındıran ve “güncel sanat” olarak adlandırılan bir çok pratiği, eserlerinin kavramsal doğasına uygun olarak, ‘form’un malzemesini oluşturan düşünce ve duygu bileşimini, görünür kılmayı hedeflemektedir. Gönül Yakınlıkları, sanatçının anlam, form ve bu iki kavramın yakınlığında gerçekleşen

“cisimleşme” merkezinde değerlendirmeye açılır. Sanatsal yaratım sürecini bir bütün olarak değerlendirdiğimizde, sanatçının her anının diğer bir an ile bağlantılı olduğu söylenmelidir. Bu anlamda tez, sanatçının üretim serüvenini belirgin, işlevsel ve açımlayıcı bir monografiye dönüştürmektedir. Sanatçının monografik okuması Türkiye’de çağdaş sanatın geniş kamuoyu oluşturabilmesi, sanatçının duyulur anlamda üretilmesi, sanat eserinin kültürel dolaşıma girmesini tetikleyecek unsurların yaratılması adına bir yayın olma umudunu taşımaktadır. Bu coğrafyada sanat tarihi yazımı ve sanat eleştirisi pratiğinin kapalı bir yapı sunması, sanat eserlerinin süreklilikleri, değişimleri ve etkileşimleri üzerine incelemeyi sağlayan karşılaştırmalı bir bakış açısına alan tanımamaktadır. Sanatçının monografik okuma denemesi kendisinin altını çizdiği sanat tarihsel metinlerinin “neyi göz ardı ettiği”, “ne söylediğini”, “nasıl gerçekleştirdiği” üzerine duyulan kaygıya karşı görmezden gelinen bir boşluğu doldurma çabası olarak ortaya konur. Sanatçı çalışmasını, özveri ve sabırla, kurumsal ve finansal hiçbir destek olmamasına rağmen, kendini özgürce icra edebileceği ifade arayışının devamı olan üretim alanı olarak ortaya koymaktadır. Sanatçının monografik okuma denemesi Türkiye’de sanat yayıncılığında çoğul ve farklı seslerin sanat tarihsel üretimi açısından sanatçının insani anlamda görünürlüğüne ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Dere’nin araştırma sahası, kendi yapıtları, sanat pratikleri, malzemeleri, kavramlar ve üslup arayışları bağlamında ortaya çıkan eğilimler ve üzerinden (yeniden) kurulan bir saha üzerinde var olur. Bu anlamda, sanatçının kendi monografik kaydını tutan bir kitap ve sergi projesi ve monografi ortaya koyma çabası, sanatçının kültürel sermaye olarak üretimleri bir değer, bütüncül bir okuma gayreti anlamında, kendi üzerine düşünen bir metin olarak ortaya çıkar. Sanatçının kendi sanat tarihsel okumasının kaydını tutan bu monografik çalışma denemesi, Türkiye’deki sanat tarihi yazımı alanında, sanatçının sanat tarihçisi kimliğiyle kendini ortaya koyması ve kendini bir metin olarak konumlandırması bakımından farklı bir boyut taşımaktadır. Sanatçının kendi monografik kaydını tutması, öncelikle sosyolojik bağlamda, sonrasında ise sanat tarihi açısından bir çok soruyu beraberinde getirmektedir: Sanatçının bu yöneliminde kendisini dayatan ilk soru(n), nesnellik kaynaklıdır; sanatçı, kendi üretimlerinden hareketle yöneldiği kendi üzerine düşünme/ değerlendirme eyleminde nesnelliğini koruyabilir mi? Başka bir deyişle, sanatçının kendi eserlerine ve sanatsal gelişimine açık ve dışarıdan bir gözle bakması ne derece mümkündür? Öncelikle, kendi kendimize

yönelttiğimiz aynanın fotoğraf netliğinde bir tablo göster(e)meyeceğinin bilinciyle bu işe girdiğimiz bilinmesi gerekir. Sosyolojik derinliği tartışılmaz olan bu konunun, sanat tarihsel bir çalışmada layık olduğu şekilde irdelenmesi pek mümkün görünmemektedir. Ancak estetik ve etik sorumluluğa sahip bir sanatçı olarak, mümkün olan “en net fotoğraf”a ulaşma gayretinde olduğu söylenebilir. Bu konunun sanat tarihsel anlamda ortaya koyduğu sorulardan bazılarını şöyle özetlemek mümkündür: Sanat ve toplum ilişkisi hakkında ne söylenebilir? Bir sanat eseri, zamanın ruhuna ve toplumsal bağlama göre nasıl izlenebilir? Sanat, sosyal-tarihsel bağlamın bir yansıması mıdır? Yoksa nispeten özerk midir ve sosyal bağlam sanatçının sanatında sadece dolaylı olarak mı ortaya çıkar? Sanatçının üretimleri, sanatçının üretim envanterinin toplumla uyumunu mu ifade eder, yoksa daha ziyade iç çatışmasına şekil vermeye mi çalışır? Sanatçının üretimlerinde toplumsal gerçekliğin sanat eserlerine yansıması, Türkiye’deki modernleşme deneyimine, sanat eserinin biçimine, aurasına ve / veya estetik deneyimine dair bir çok semptomatik okumayı beraberinde getirir. Sanatçı, üretimlerinde, tarihsel anlamda görünmeyen bir kayıt ve duyulmayan bir ses olarak, Neo-liberal sanat sistemi içerisinde kendi kırılğan gerçekliğinde “duyulur olanın” üretimiyle ilgilenir. Sanatçının kendisini bir anlamda “sanat tarihçi” olarak konumlanmasının siyaset ve sermaye tarafından araçsallaştırılan kültür endüstrisine karşı takındığı tüketici tavra karşı bir tepki olarak okumak, bu sayede mümkün hale gelir. Arz-ı halimizi Zeynep Direk’in önemli cümlesiyle sonlandırabiliriz: “Bu bakımdan direniş, feda etme veya kurban etmeyi meşrulaştıran bir varoluş biçimi olmamalı, bir oluş, bir yaşam savunusu, bir hayatta kalabilme mücadelesi olabilmelidir.” (Direk,2018:276).



Resim 83: Mehmet Dere, Bölünmez Serisi No:34-35-36, kâğıt üzerine akrilik boya, 2016

Kaynak: <https://derece.tumblr.com/post/618926606543618048/indivisible-series-no343536acrylic-paint-on> (05.02.2019)

Dere'nin son dönem çalışmaları, anlaşılır olmayan, iletişim kurma isteğinin askıya alındığı, tarif edilemez bir özgürlük alanında var olmuştur. Bu soyut çalışmalar, kolay erişilebilir olmayan dil dışı bir algının saklanma yeridir. Tercüme edilmesi, yeniden üretilmesi ve yeniden tanımlanması imkansız duygu resimleridir. Emsalsizlik, kendiliğindenlik bir çocuk bilincine ulaşmaya çalışan form(yüzey) bir “cevher” gibi boşlukta devinir. Dalgalar, sarmallar iç içe geçmiş titreşim halinde boşluğu yaratan “dişil” bir formsuzluğa gönderme yapmaktadır. Kendine dair bilmemeyi öğrenme yüzeyleri bir kavrama alanı olarak var olur. Sanatçının keşif alanı olarak kavrama anı, yeniden tanımlama arzusunun perdesinde yarattığı kıvılcımlarda ortaya çıkar. Dere'nin soyut gramerinde (çalışmalarında) sessizliği arama deneyimi, merkezî bir tema olarak var olmaktadır. Kavrayamama deneyimi, kendini estetik bilme-yapma deneyiminin öngörölmüş bütün bilgi varsayımlarının, bilme deneyimini ve deneyimle bildiklerimizi nasıl engellediğini ve imkansızlaştırdığını tasavvur edebilmeyi sağlar. Sözler ve duygular, birbiri içinde eriyerek içinden geçilmez bir yüzeye dönüşür ve dile gelmez bir sessizlikte kaybolurlar. Sessizlik olmadan yalnızlık da yoktur. Sessizlik bir anlamda

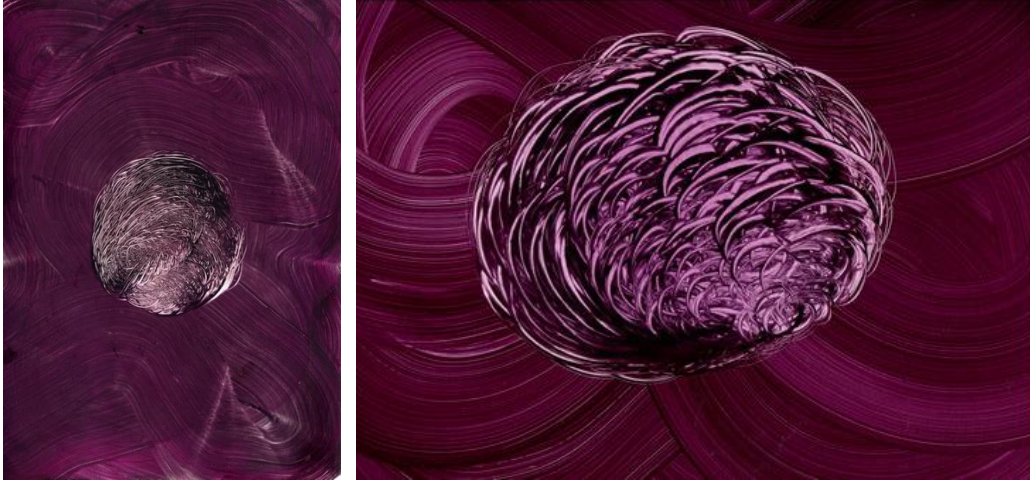
susmak ama aynı zamanda dinlemek demektir. “Yalnız yaşandığı zaman çok yüksek sesle konuşulmaz, fazla yüksek sesle de yazılmaz, çünkü boş yankıdan su perisi Echo’nun eleştirisinden korkulur. Ve yalnızlıkta bütün sesler farklı bir tını edinir.” (Nietzsche, 2011:45).



Resim 84: Mehmet Dere, Bölünmez Serisi No:62, (35 x 30 cm) kâğıt üzerine akrilik boya, 2016

Kaynak: <https://derece.tumblr.com/post/139195774943/mehmet-dere-indivisble-series-no62-35-x-30-cm>

Dere’nin çalışmalarında, kendi üzerine düşünme (tefekkür) ve temaşa arzusu mistik bir özellik taşımaktadır. Hüzün ve kaygı, sessizlik ve dua, bekleyiş ve umut sanatçının resimlerine eşlik eder. Dere’nin resimlerinde, ruhunun iç rengi olarak tasvir ettiği mavi ve kırmızı rengin çeşitli birleşimlerinden/dalgalanmalarından oluşan geniş bir spektrum görülmektedir. Dere’nin soyut dilinin ifadeci yaklaşımında, resim yüzeyiyle(hiçlikle) girilen bir mücadelenin varoluşsal geriliminin izlerini sürmek mümkündür. Yaklaşan ve uzaklaşan fırça darbeleri, kendi uzaklıklarının bilincine varmış iki ruh halinin gel-gitlerini andırmaktadır. Bu ikilemli narin gel-gitler, rasyonel bir bilgi dahilinde beliren şeyler değildir, anlık hızlı, akıcı, elle tutulmaz ve uçucu bir halin dışı vurumunu tasvir eder. Bu hal, kalbin huzursuzluğu veya kalbin uyuşukluğunu olumsuzlamaksızın yaşanmaz. Bu tasvir, Zeynep Sayın’ın (2015) İmgenin Pornografisi adlı kitabında belirttiği, öznenin tekrar tekrar ödemesi gereken bedeldir.



Resim 85: Mehmet Dere, Bölünmez Serisi No.3-7, (30 x 21 cm, 30 x 30 cm) kâğıt üzerine karışık teknik, 2016

Kaynak: <https://derece.tumblr.com/post/130975734938/self-2015-30-x-21-cm-ink-mixed-media-on-paper> (01.10.2019)

Dere, eserlerinde muğlak bir izlenimcilikten azade, bilince ayrıcalıklı bir yer veren bir plastik yetiyle donatmaktadır. Bu ayrıcalığı veren şey, kavram ve imge diyalektiğinde ürettiği formların kendi varlıklarını kaybetmeden biçimlerini sürekli olarak bozabilme yeteneğidir. İzleyiciye cazip gelen ilk yakınlığın, sırdaşlığın, sanatçının mahremiyetinde aradığı şiirselliğin anımsanmasına dayandığı söylenebilir. Bu anlamda, sanatçı için, poetik olan politik olandan ayrılmaz. Şairi şair kılan şey, dünyanın somutluğu değildir; bu dünyada bulamadığı gerçekliği ve arayışı somutlaştırmasıdır.

Bir şey ne kadar tanıdık hale gelirse o kadar az görünür. Sanatçı, dil ile eleştiri görevini (poiesis) yerine getirene kadar dille oynar. Dere, bilincin plastikliğine ulaşmak için bildiği her şeyden, sanki onları hiç öğrenmemişçesine uzaklaşmaya çabalar ki, hafızasıyla beraber tanıklığını yeniden kurabilsin. Bu bir çeşit kendini kurtarma deneyimidir; bu deneyim, anımsama ve duygularını ele geçirme biçimi, istisnai bir hassasiyet olarak işler. Sanatçı, bir dönüşüm alanı yaratarak başka gerçekliklere açılan bütünlüklü bir dünya kurar. Bu dünyada sanatçının varlığı, yaşamın(ın) trajikliğinin ona bahsettiği kayıp ve eksikliğe karşı hiçbir şeyi dışarıda bırakmama çabası olarak okunur. Dere, bu anlamda, sessizliğinde bulduğu çok seslilikten beslenir. Dere'nin sanatsal üslup araştırmaları, izleyiciden katılımını talep eden bir şiirsel kendiliğindenliğe işaret etmektedir. Bu bir tavır olarak, metafizik bir yükümlülükten ziyade, kimsesiz bir eşitliğin koyduğu yasaya tabi olmaktır.

3.4. Gönül Yakınlıkları Sergisinde Yer Alan Çalışmaların Biçimsel Analizi

“Gönül Yakınlıkları” sergisinde yer alan çalışmalar, sanatçının son dönem soyut çalışmalarına referans etmektedir. Dere’nin kendi içselliğinden ortaya koyduğu bu soyut resimler, dışarıdan bakan bir kişinin tanımlamakta zorlanacağı bir içsellik ortaya koymaktadır. Sanatçının bu dönemiyle ilgili üretimsel envanteri, Kasa Galeri’de, 2016 yılında İsmail Şimşek’in son dönem heykel çalışmalarıyla beraber, “Bölünmez” başlıklı sergi sanatçıların sürece yayılan kavramsal ve içsel duyarlılıklarının tanıklığını oluşturur. Sanatçı, serginin kavramsal üretiminde ve yerleşiminde bölünmez bir bütünlük ortaya koymaya çalışmıştır. Sanatçıların ele aldıkları malzeme ve üretim yöntemlerinin farklılığına rağmen, ‘form’un inşasında kullandıkları görsel öğelerin diyalogu, sergi bağlamında bir bütünlük ortaya çıkarmıştır. Serginin başlığı olarak “Bölünmez”, yalnızca renk, doku, boyut, biçim, yüzey gibi kompozisyonel ilkelerin bir bütüne ait olması noktasında yapısal değil, aynı zamanda kavramsal olarak bölünmezliği, soyut uyumsal yasaların ilişkisine referans olan ‘bir’e işaret eder. Bu bağlamda, sanatçıların sergide yanyana izlenen üretimlerinde tercih ettikleri soyutlama, şiirsel ve derin bir anlama doğru kurgulanan görsel bilgiye ve bu bilginin ayrılmaz/bölünmez bütünlük ilkesi ve ilişkisine odaklanmıştır.



Resim 86: Mehmet Dere, Bölünmez Serisi, No:120, 121, (70 x 50 cm), kâğıt üzerine akrilik boya, 2016

Kaynak: <https://derece.tumblr.com/post/166971708898/indivisible-seriesno12070-x-50-cm-acrylic-paint> (04.04.2020)

Dere'nin bu yeni gramer çalışmaları ve form olarak ortaya çıkışları mistik bir deneyim olarak okunabilmekle birlikte, bu çalışmaların hepsi kendi içinde bir muamma ve gizil fenomenler olarak değerlendirebilir. Değindiğimiz gibi, sanatçının ürettiği 'soyut' çalışmalar, sanatçının kendi iç gramerinden beslendiği ve üçüncü bir kişinin tarif etmekte zorlanacağı bir içsellığe sahiptir.

“Dere'nin bu yeni gramerinde form olarak ortaya çıkansa mistik birer deneyim, hatta ezoterik fenomenler olarak okunabilir. Sanatçının, sarmallar ve birbirine geçen dalgalardan oluşan resimsel formları, harekete dönüşmeye yol alan bir bilince ve helezonik bir düşünme biçimi (hem içinde hem üzerinde)'ne işaret eder. Kompozisyonlarındaki hareket çoğu zaman bir düğümüne dönüşmekte, düğüm ise içinde hareket taşıyan bir varoluşa kendini tekrar etmektedir. Dere'nin resimleri izleyiciye boşlukta genişleyen ve büzülen sarmal bir patika ya da labirent içinde yol alma deneyimi sunar. Bu yolculuk deneyimi kozmolojik bir haritadan beyin kıvrımlarına, kalp, rahim, koza, kabuk formlarına kadar uzanan görsel duygulanımlar yaratır. Resimlerinde büzülme ve kapanma hareketiyle hep bir odağın yaratılması ya da kaybolması ile ilgilenen sanatçı bu yolla bir 'merkez'e gönderme yapmakta ve hareket olarak bir öze (self) doğru yaklaşmayı vurgulamaktadır. Sanatçı, her şeyin merkeze doğru yöneldiği ve Jung'cu anlamda görmezlikten geline ya da yanlış anlaşılırsa bir düşmana dönüşen, bilince çıkmayan bir 'gölge' varlığın kaydını tutmaktadır.”

(<http://kasagaleri.sabanciuniv.edu/tr/portfolio-view/bolunmez/>) (12.09.2019)



Resim 87: Mehmet Dere, Gönül Yakınlıkları Serisi, dijital enstalasyon kurgusu, 9 parça 70 x 50 cm) kâğıt üzerine akrilik boya, 2019

Kaynak: <https://derece.tumblr.com/post/618936733594157056/elective-affinities70-x-50-cm-9-pieces-digital> (09.03.2020)

Dere'nin "Gönül Yakınlıkları" serisi, duyumsanır olan ancak görünmeyen bir dünyanın peşinde kendini ele verdiği bir "ten" arayışını ortaya koyar. Bu soyut formların cazibesini sağlayan kurucu öge, onların gizemli var oluşlarıdır. Sanatçının dünyasına ait bu fantastik biçim arayışları, görünen kadar görünmeyen bir dünyanın peşinde varlıksal bir ilişki olarak ortaya çıkar. Dere'nin "Gönül Yakınlıkları" adlı sergisinde yer alan çalışmalar, plastik dilin sınırlılığını aşan bir varoluş ortaya koymaktadır. Bir metafor olarak kafes formuna gönderme yapan bu çalışmalar, sanatçının kalp formu üzerine kavramsal olarak ele aldığı bir yolculuğun dipnotlarını taşır. Kalp, bir şeyin aktarımı olarak ortaya çıkan dilin kendisi üzerine yoğunlaşan, taşıdığı, aktardığı ve naklettiği şeylerin üzerine çıkan bir sınır-alan olarak kendini var etmektedir. Anlatılan ve anlamlandırılmaya çalışılan metafor olarak, akıl içinde aklı sembolize eden psişik bir bedene gönderme yapar. Anlatılamayanı, oldukça soyut ve zihinde var olan bir varlığı ifade eden ve konuşulamayan sessizlikle ortaya çıkan şekilsiz hakikate gönderme yapar. Bu soyut form, gönderme yaptığı nesneyi bütün yönleriyle ortaya koyma işlevi

üstlendiği gibi, bu ifade özelliğinin tersini de içinde barındırır. Animus, iç dünyasında sınır çizerek bir berraklık verir ve derilerimizle içsel çalışmaya elverişli, kutsal bir alanının oluşumunu sağlar. Simya geleneğinde bu içsel alana “vas bene clausum”, yani sımsıkı mühürlenmiş kap adı verilmiştir.(<http://www.pep-web.org/document.php?id=joap.026.0229a> (04.05.2020))

Bu kap formu, içimizdeki derin ihtiyaçların değerini bilen dış dünyaya karşı sığındığımız bir yuvada varlık göstermektedir. Eril özellik olan dış yüzey, dış dünyaya yönelik bir bene ve forma kararlılık ve bilinç verirken, bir kabuğa gönderme yapar. Animus ise, karanlıkta sığınılan boşluk olarak, varlığın gölge halini bir anlamda hayatın ve yaratılışın kutsal renkli konağı olan kalb formunu tasvir ettiği söylenebilir. Eril dış kabuğun aksine, dişil oyuk olan bilinç, herşeyi içine alarak kapsar.



Resim 88: Mehmet Dere, Gönül Yakınlıkları Serisi, No.3 detay, kâğıt üzerine akrilik boya, 2019

Kaynak: <https://derece.tumblr.com/post/141654104128/mehmet-dere-elective-afinities-series-no3-70-x> (01.09.2019)

Fransız felsefeci Maurice Merleau Ponty, algıyı dünyaya açılma ve onunla etkileşim içine girme aracı olarak görmektedir. Ponty, görünürlüğü “Ten” olarak tanımlar. “Ten, şeylerle algılayan beden arasında bir geçişlilik, tersine çevrilebilirlik ilişkisiyle ortaya çıkan ve her algı ile yeniden kurulmakta olandır.” (Aydın, 2009:127). Dere’nin soyut formları, ten- kalp-düğüm olarak adlandırabileceğimiz yüzeyler olarak, ne madde ne tin ne de töz olarak dış dünyada var olan bir gerçeklikte var olurlar. Ponty’nin ifadesiyle, “Gören göz, bakmakta olduğu nesneden bağımsız bir biçimde gören özneye aitken, bakış, nesneyle yönelimsel bir ilişkiye giren ‘şey’dir.” (Sayın, 2015:29-30).

Bir başka deyişle, “bakış, nesneye yönelik bir görme biçimi” dir. Beden ise “ne öznedir ne de nesne; buna karşın, bütün bilme etkinliklerimizi derinden etkileyen bir varoluş kipidir.” (Ponty, 1996). Bu bağlamda Dere’nin formları, görünür olanı tene sunan içsel bir dünyanın bir bedene sunulması anlamına gelir.



Resim 89: Mehmet Dere, Gönül Yakınlıkları Serisi No.5 70 x50 cm, kâğıt üzerine akrilik boya, 2019

Kaynak: <https://derece.tumblr.com/post/136907676183/mehmet-dereelective-afinities-series-no5-70-x-50> (09.01.2019)

Varoluşun uzamı, bilinmeyen bir içsel gerçeklik anlamında, bedenleri bakan ile bakılan arasındaki boşluğa yoğunlaştırır, sanatçının bakışı bu bedenlerde biçimlenen (insandan dünyaya, dünyadan insana) bir tür sarmalanma ilişkisine gönderme yapar.

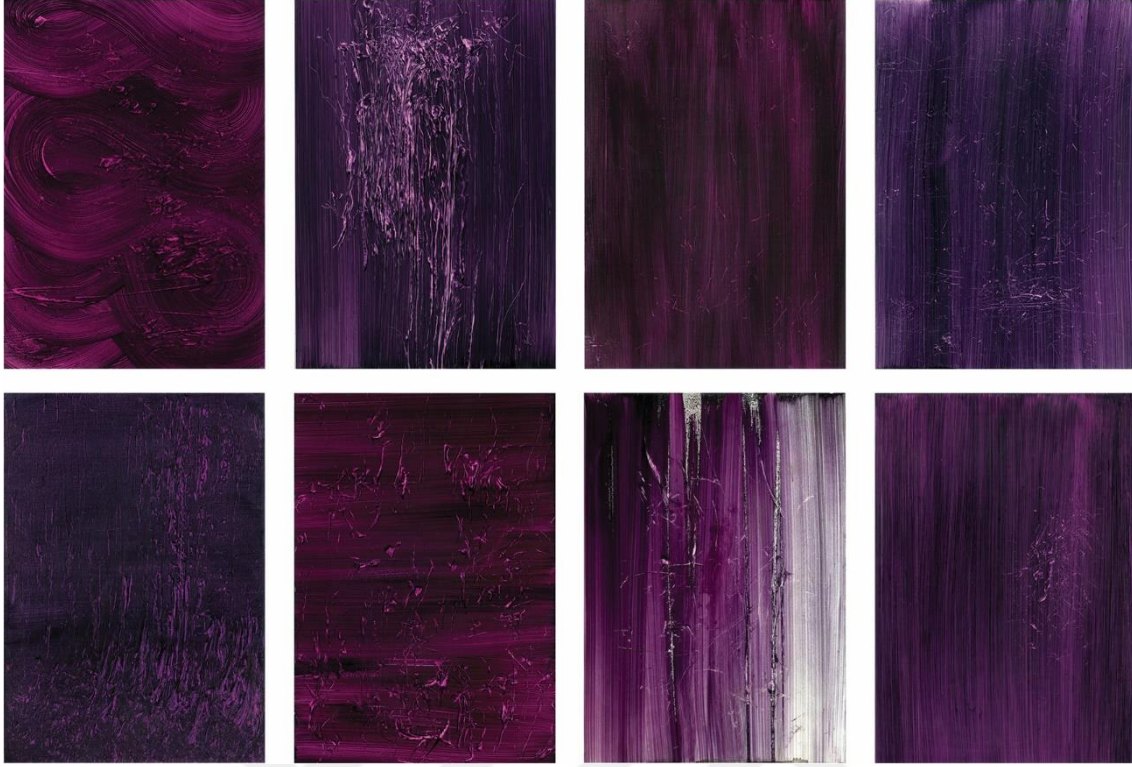
Şiirsel olan şudur ki; yüzey, kendisine karşı bir şey hissedildiğinde hissedilir. Kendi tenine dokunan insan, kendine dokunan bir sanatçı olarak dokunur. Bizi ötekilerden ayıran ve birleştiren ayna, tendir (tensel varlığımızdır). Belki de bu ayna, ten-kabuktur? Ten, benlik ve dünya arasında bir çeşit meskendir. Ten, bizi içerisinde bir mesken olarak barındırdığı gibi, bizde ötekilerin etkilerini bıraktığı bir çeşit yaz boz'a benzer.

Bir yüzeyde kalan iz, bir hissin yoğunlaşmasının sonucudur. Dere’nin bu yaklaşımı, Ponty (1996)’nin şu ifadeleriyle desteklenmektedir: “...ne (imge) ne de desen ve tablo kendinden’e ait değildirler. Onlar, dışın içi ve için dışıdır; bunu, hissetmenin iki yanlılığı olanaklı kılmaktadır; ve bu dışın içi ve için dışı olmasa, imgelem sorununu bütünüyle oluşturan hemen hemen-bulunuş ve olmak üzere olan görünürlük hiç anlaşılmayacaktır.” (Ponty,1996: 36- 37).

Ponty'nin ifadesinde, Dere'nin çalışmasında görünen mesaj, onun görünen kısmından ziyade, vermek istediğinin örten üstünü örten, hatta gizleyen bir temsil üzerinden ifadesini bulmaktadır.

Bu hislerden biri olarak acı, duyumsamanın yoğunlaşmasıyla kendine bedende ve dünyada form verir. Düşünmenin kendisi, hissetmenin bir formu olarak var olur. Bu soyut formlar, karşıtların geçirgenliği ve diyalektiğin mekânı olarak, boş uzamın “kaosunda” bedenleşir. Bu dünyada sanatçının varlığı, formu, ten/görünürlük alanı üzerinden ortaya çıkar. Dünyayla aramızdaki kumaş, bir yüzüyle bize dokunan bir tene, “diyalektik” bir dış dünyaya gönderme yapar. Bu anlamda, tekinsizlik tarafından kuşatılan “ten”, içerdiği bilinmezliği ile bilince eşlik eder. İçeride ve dışarıda yaşadığımız dünya bir geçiş alanı olarak kendimize yansıttığımız anlamlar aracılığıyla ortaya çıkar. İnsanın kendisini yetersiz bir bakışla kavraması, ötekilere karşı olumsuz imgeselleştirme ve buna bağlı bir yabancılaşma olarak, diğer insanlara bir çeşit nesne olarak yaklaşma cesaretini verir. Bu dünya ile ilişkimizde, kırılgan bir benlik duygusuna sahip olduğumuz gerçeğini çoğunlukla unuturuz. Freud bu durumu, “Acı gibi duyumsal tecrübelerimiz yoluyla tenimizi bedensel bir yüzey, bizi başkalarından ayıran içsel ve dışsal ya da içerisi ve dışarısı arasındaki ilişkiye aracılık eden bir şey olarak algılarız.” ifadesiyle dile getirmektedir (Ahmed, 2015:38).

Sanatçının yaratıcı beni, boşluğa asılı kalan formlarında buluşur. Sanatçının kendisi ve dünyanın teni arasında bir gönül yakınlığı vardır bu anlamda, Ponty'nin yaklaşımı ile doğrudan diyalog içindedir. Bu ilişki, sanat eserinin ontolojisiyle kurduğu ilişkiye paralel olarak okunabilen bir ifade tarzını oluşturur. Bu formlarda ortaya çıkan ifade tarzı, özel bir bilme yoluyla bedenleşir. Bu bedenleşmenin, gören ile görünenin kesişmesinden veya görünür ile görünmez bir aradalığından meydana geldiği ifade edilebilir.



Resim 90: Mehmet Dere, Kıvılcımlar, dijital enstalasyon kurgusu, 8 parça 40 x 32 cm) kâğıt üzerine akrilik boya, 2019

Kaynak: <https://derece.tumblr.com/post/142168666773/mehmet-dere-sparks-2019-9-pieces-42-x-30-cm-mixed> (04.02.2020)

“Kıvılcımlar” serisi, Mehmet Dere’nin kavramsal olarak zor algılanabilen, son dönem soyut eğilimlerinin gramer yapısından beslenen bir çeşit soyut çalışma serisine gönderme yapmaktadır. Bu resim serisi; fırçanın jestüel hareketiyle oluşan, yüzey renginin simgesel çağrışımlarıyla bir çeşit çakım anı olarak nitelendirilebilir. Bu soyut yüzeyler hiçbir imgeyi ele vermeyen bir ateş perdesi ve arasındaki sürtüşmeden ilhamını almaktadır. Bağlamı yüce olan kâğıt boşluğunun üzerindeki gidiş gelişler, kendi mutluluk arayışının peşinde olan bir elin kaybolmuşluğu-kopukluğu birleştirme çabasına, bir tür kopma jestiyle eşlik eder. Düz yoğun rengin dalgalanması, kavranabilir hiçbir imge vermez. Bir aralama jesti olarak kıvılcımlar, bir anlığına ortaya çıkan parlamalar, ışık hüzmeleri olarak algılanabilmektedir. Bu resimler serisi, ne söyleyebildiği şeye dönüşen ne de yüzeyin başka bir gerçekliği aralayabildiği bir alanda kendini var eder. Bir çeşit ‘sessizlik pencereleri’ olarak adlandırılabilen bu resimler, sanatçının kendinde aradığı bir düşün(ü)me, duyusal olarak form arayışındaki ‘sessizlik’e tekabül eder. Bu resimler bize, eski bir sözün dediği gibi, “hala hiçbir şeyin ne kadar az olduğunu bilmiyoruz” der gibidir.

Dere'nin resimleri, ilk bakışta, dalgalanan-titreşen bir perdenin önünde uçuşan hava baloncukları, düşmüş (ışımsal bedenli) ruhsal cisimler, bazen de maddeleşmeye ve yoğunlaşmaya çalışan organizmaları andırmaktadır. Nedenini bilmediğimiz ve açıklayamadığımız bu görüntüler, izleyiciye kendini, bilincini kontrol edemediği aracısız kalmış bir seyretme olarak sunar. Güzel yazılan, ruh sahibi canlı bir yazı, kimi zaman bir çeşit dipnot olan sürtünme jestinin hareketi, kimi zaman da sanatçının ifade edemediği bilinçdışı imgelemenin ve dilinin gizemli doğasıyla ilişkilidir. France Farago, Sanat adlı kitabında, resim sanatının temsil boyutunun ve temel prensip olarak resim sanatının amacının, nesneleri somut, biçimsel olarak görülebilir kılmaktan ziyade, nesnelere daha detaylı bir içsel görünürlük atfetmek veya elde etmek olarak ifade etmektedir. Dere'nin çalışmalarında görülen ritmik hareketler, duygusal aktarım olarak ifade edilebilecek coşkunun eşlik ettiği düşünce deneyimini takip ettiği söylenebilir.

Dere'nin “Kıvılcımlar” serisi, sanatçının içsel yaşamının temasına odaklanır. İnsan varoluşu, başlangıç ve son arasında bir maksud ve gaye üreterek zaman ve zeminini kurar. Yol içinde düşülen ve düşünülen bir son düşüncesinden mahrum olan insanın kendini kurguladığı salt bir eylem değil, devinimin kendisidir. İnsan, bir olasılık ve eğilim olarak, salt kendinden, herhangi bir ön belirlenimden mahrum olarak, bir güç, yeti, kıvılcım olarak kendini var eder. “Kıvılcımlar” serisi, insanın içsel yolculuk deneyiminde; içkin ve aşkın olanın varoluş deneyimine, insanda saklı 'virtüel' olanı, potansiyeli işaret etmektedir. İnsan, başlangıç ve son, yukarı ve aşağı arasındaki bitimsiz bir yolda kendi aradalığını kurar. Bu yolculuk deneyiminde, yol, insanın kendi üzerinde düşündüğü, içinde hissettiği devinim olarak işler, bu yolculukta insan bir yolcu, zemini ise bir yol olan bir kıvılcım (eyleme) soyutlamasında kurulur. “Kıvılcımlar” serisi, tam da bu nedenle, bir eğilim olarak soyuttan somut olana, örtük olandan açığa çıkan bir duygu durumunun tezahürü olarak ortaya çıkar. Kâğıt zemininde kurulan git-geller, çatlamlar ve fraktal hareketler, insanın kendisini içinde bulduğu bir dünyaya yabancı düşmesinden ziyade, kendi var ettiği dünyayı tanıyamaz hale gelmesindeki sürtüşmesinin eseridir.

Kıvılcım serisinin var olduğu zemin, bu anlamda kendine yaklaşabilmek için sanatçının kendini var ettiği yer, bir duygusal evren ve duygusal evrenin kendisidir. İnsan, bilme ve eylemi arasında kendini kurar. Bilmek dinginliğe, eylem ise çelişkiye, yani sürtünmeye yol açar. Sanatçının yaratım süreci olan estetik deneyiminde, duyguları onun ana

malzemesini oluşturur. Duygular, temel yaratıcı edim olarak, sanatçının çalıştığı aktarım nesnesini oluşturur. Bu serideki çoğu iş, sanatçının kullandığı malzemesi aracılığıyla sanatçının kendi kendisiyle karşılaşması sayesinde kendini var eder. Estetik deneyim anlamında resimlerin gönderme yaptığı semantik düzlem; kendini tanımlamak ve tamamlamaktan ziyade, kendi eksikliğinin bilincine varmak ve kendi üzerine düşünmek için kendini ortaya koyan bir dolayımıdır.

Kıvılcım, kendini yok oluşuna bırakan, görüldüğü anda kaybolan, yakalandığı anda kaçan, bulunduğu an anlamını erteleyen bir yazı deneyimine tekabül eder. Yazı dilinde farkedilen bu ayrım, konuşma dilinde yok olur ve anlama dönüşür. Bu, Derridacı anlamda Differance kavramına tekabül eder. Differance, anlamın asla tam olarak ele geçirilemeyeceği, genişledikçe kapladığı alanda kaybolacağı ve sonsuzca bir sonraya ertelemekten ibaret olduğu bir anı vurgulamaktadır. Differance, kökensel olarak diferer fiilinden gelmekte, iki anlamı içinde barındırmaktır. Differance kavramı, bir anlamıyla askıya almayı, ertelemeyi işaret ettiği gibi, diğer anlamıyla ayırtlaştırmayı ve farklı olanı ifade etmek için kullanılır. Dere'nin resimlerinde differance, bir kıvılcım olarak zamansal erteleme ile uzamsal ayrımı sağlayan harekette kendini gösterir. Barnett Newman, “Umarım benim resmim, birisinin bana yaptığı gibi, kendi bütünlüğünü, kendi ayrılığını, kendi kişiliğini hissetme etkisine sahiptir” ifadesiyle benzer bir ayrılığı vurgulamaktadır. (<https://www.theartstory.org/artist/newman-barnett/>) (12.12.2019)



Resim 91: Mehmet Dere, Kıvılcımlar Serisi No:3, 50 x35 cm, kâğıt üzerine akrilik boya, 2018

Kaynak: <https://derece.tumblr.com/post/142168666773/mehmet-dere-sparks-2019-9-pieces-42-x-30-cm-mixed> (28.01.2020)

“Kıvılcımlar”, hiçbir anlamın sabit kılınmadığı ve hiçbir anlam üzerinde karar verilmediği bir dilsel durumda yorumlama sürecini sonsuzca tekrarlamaktadır. Derrida'nın difference kavramından yola çıkarak ifade ettiğimiz gerçeklik, resmin soyutluğunda sürekli devinen metine dönüşür. Bu metinde bulunacak sabit bir anlam yerine, izleyici tarafından her okunduğunda farklılaşan ve çeşitlenen yoruma yol açmaktadır. Dere'nin kıvılcım resimlerinin kavramsal doğasını anlamak için gösterilen epistemolojik yaklaşımlar, her seferinde kavramın izleyiciyi duvara çarptırmasıyla sona erer. Kendinde amaç olan yolun kendisi, yürüyüşe tanıklık eder. Yapıbozum, bazen veya sıklıkla, anlaşılmama riskine rağmen, hem yıkıcı hem de yapıcı bir tavır barındırır. Estetik zemine karşı olarak, tüm eleştirisini sanatsal bir deneyim içerisinde cisimleştirir. Dere'nin tüm çabası, gönül yakınları adını verdiği ikilikleri aşma ve birleştirme (aufhebung) üzerinedir. İnsani çelişkilerin sanatsal malzemeye dönüştürülmesi, bir anlam oyununa dönüşmektedir.



Resim 92: Barnett Newman, Onement I, (80x 47 cm), tuval üzerine yağlıboya, 1948

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/79601> (23.05.2020)

Dere'nin “Kıvılcımlar” serisi, Barnett Newman'ın, Onement I'ye benzer çalışmalarında kullandığı, dikey bir renk bandı fermuarını "zip" olarak adlandırdığı şeyin farklı bir cisimleşmesi olarak okunabilir. Bu leitmotif, Newman'ın çoğu resimlerinde merkezi bir rol oynamaktadır. Resmin başlığı, “kefare” anlamına gelen, “tek haline getirilme hali” birleme anlamında kullanılan bir kelimedir. Newman için, düz olmayan bir renk alanındaki düzensiz boyanmış fermuar tuvali bölmez; bunun yerine, çalışmayı hem fiziksel hem de duygusal olarak deneyimlemek için, izleyicide bir görüş oluşturarak her

iki tarafı birleştirir. Kendini geçmişten bağımsız kılma, çağdaş sanatçının kendi deneyimlerine dayanarak sanat yapmasına, şimdiki anın imge yaratma parçası olmasına olanak verir ve yüceliği şimdinin bilinmeyen denizlerine teslim eder (De bolla, 2006:50). Newman'ın, resimlerinde yakaladığı ve burada bahsi geçen “hiçliğin meydana gelişi bir kaygı uyandırır, fakat bu kaygı, salt negatif bir endişe yerine bir haz içerir. Newman'ın resimlerinde varlığın yoğunlaştığı bir ana işaret edilir ve haz tam da buradan kaynaklanır.” (Battersby, 2007:190)

Dere'nin kıvılcım formları ise, birleştirmekten ziyade, metafizik karşıtlıkları anlam/form, içerik/biçim, gösterilen/gösteren, temsil edilen/temsil eden şeklinde yararlanarak, okuma eyleminde gösterenleri çoğaltmak olan bir oyuna dönüştürür. Böylelikle izleyici resimle aracısız bir ilişkiye girer. Bu serideki her eser, diğer eserin sürekliliğini değil önünü keser. Başlanmış ama devam etmeye niyeti olunmayan bir yolda ilerlediği hissine kapılır seyirci. Bu enstalasyon, nihai bir anlamdan ziyade yeniden yazılmaya kurgulu bir oyuna vurgu yapmaktadır. İzleyicinin zihninde eserin duygusal yoğunluğu ve anlamı, gösterenleri çoğaltmak olan bir çoğul oyundur. Foucault'un dediği gibi, “Bugünkü hedef, belki de ne olduğumuzu keşfetmek değil, olduğumuz şeyi reddetmektir.” (Foucault, 2000: 68). Bu bağlamda, insanın kendini tanımasının çetin bir iş olduğu açıktır. İnsan, kendisiyle kavga etmedikçe kendini tanıyamaz. Bu çalışmalar özü itibariyle kendi içinde bir iç konuşma olan diyalog arayışının sonucudur.

Dere'nin, soyut resim kolajlarından oluşturduğu kompozisyonlar, bir çeşit ibadet mekânı olan seccade formunu anırtmaktadır. Bu enstalasyon serisi her biri 1.80 cm x 90 cm boyutlarında olması planlanan, sanatçının soyut resim kompozisyonlarının kumaşa basılması ve sonrasında elle üretilmesi planlanan bir seccade formuna gönderme yapar.



Resim 93: Sanatçının babannesine ait seccade, el ile üretim, kırkyama, 1982

Kaynak: <https://derece.tumblr.com/post/618938668807290880/untitled2020-installation-digital-design-of> (02.03.2020)

Sanatçının tarihsel hafızasından yola çıkarak oluşturduğu bu nesne, babaannesinin evdeki artmış kumaşları birleştirerek yarattığı kırk yama formlarına gönderme yapmaktadır. Sanatçının hafızasında, eski bir gelenek olarak, evdeki kullanılmayan atık kumaşların bu şekilde kullanılması bir form bilincine eşlik etmektedir. Bütünle(ştir)meye çalıştığı form, yama güncelliğiyle, yaratıcı emek olarak kendi zamansallığında üretildiğini belirtmek gerekir. Eser birinci anlam olarak, dokunduğu zamana ve o zamanın geçiciliğiyle beraber kalımsız yapısına gönderme yapmaktadır. İkinci anlam olarak ise, zamanın sonsuz yapısıyla aşkın, zamanın içinde sıkışmış gerçekliği ile dünyevi boyutuna gönderme yapmaktadır. İslâm Tasavvuf düşüncesinde, bütün manevi ve duyusal suretler O'nun mazharları, yani tecelli mahalleri olarak okunmaktadır.

William G. Chittick, Sufi'nin Bilgi Yolu adlı kitabında, suret ilişkisini şöyle özetlemektedir: “Bütün manevi ve duyusal suretler, O'nun mazharlarıdır (tecelli mahalleridirler). Öyleyse, bütün suretlerde konuşan suret değil, O'dur. Bütün gözlerle görülen, O'dur. Bütün duyularla duyulan, O'dur. O, kelamı duyulup akledilmeyendir.” (Chittick, 1989: 381). Teşbih ve tenzih arasında yücenin varlığı, semantik bir ertelemekten ziyade onto-teolojik biraradalığa tekabül eder. Yüce tanrı katına yüceltme

ise, insani yakınlık tarafına düşmektedir. Yokoluş, aradalık, secdede, yani yokluğa karışarak, hiç var olmamış benliği altında kaybolarak daima var olana ulaşır. Bu düşünce Roland Barthes'in Tao Ching'den alıntıladığı şu mısralarla paralel olarak okunduğunda, doğu düşüncesinin soyutluğu daha iyi anlaşılabilir: "O kendine mal etmeden üretir. Hiçbir şey beklemeden hareket eder. Eseri bitirdiğinde ona bağlanmaz. Ve bağlanmadığı için de eseri yaşayacaktır." (Barthes 2017:179).



Resim 94: Mehmet Dere, İsimsiz, dijital seccade tasarımı 1,180 x 90 cm, 2020

Kaynak: <https://derece.tumblr.com/post/618938668807290880/untitled2020-installation-digital-design-of> (02.04.2020)

Bu düşünce, soyut olanın temsili gerçekliğinde yüce/yüceltme üzerine kurulan ana kavramsal çatıdır. İnsan, kendini bedenselliği üzerinden deneyimleyen bir canlı olarak, bu dünyadaki maddi varlığı, varoluşsal olarak bir 'acizlik' ve 'sınırlılık' içindedir. Freud, haz ilkesinin egemenliğinde olan insan dürtülerinin mutlak ve doğrudan boşalım peşinde olduklarını işaret etmektedir. İnsan denen varlığın, ruhsallığının aşkınlaştırmasında, içgüdülerini tatmine taşıyacak bedensel donanımdan yoksunluğu, onu, kendi imkanının ötesindeki arzulara yöneltir. İnsanın bu dünyadaki varlığının gerçekliğini kurması, bu yetersizliğini yaratıcılık yoluyla bir çeşit simgesel kültürel

ikamelerle telafi girişimlerinde bulunmasına neden olur. İnsanın gerçeklikle giriştiği mücadelesinde, içgüdüsel yapılanmadaki kurucu eksiklik, insana bir çeşit “katmadeğer” olarak geri döner. Kültürün varla yok arası sunduğu zemin, insana dair beklentilerin yansıtıldığı bir hayal perdesidir. İnsan bu sayede varlığını yokluktan devşirerek, biyolojik eksikliğini verili olanın ötesine, kültürel ve aşkınlık alanına taşır. Böylece, bilinç ve kültür ikincil ikameler olarak pekişir ve güçlenir. Gerçekliğin hüsrana yol açan niteliğinde, insan, yüceyi yüceltme eyleminde bulur. Yüceltme, benlik ve nesne ilişkilerinde, bir tür tatmin edici tamlık duygusunun üretimi olarak devreye girmektedir. Suret ne kadar kusursuz olursa olsun, aslolan gerçeğin yerini tutmaz ve simgeleşmeye direnen bir içerik olarak, insanın bilinçdışı bölgesinde var olmaya devam eder. Modern estetik, kaybedilen gerçeklik ve yıkılan inanç arasındaki vurgunun, yüce ve yüceltme kavramlarının merkezinde konumlandığı söylenebilir. Lyotard'ın, yüce olanın dile getirilemeyeişine ve ifade edilemeyeişine dair vurgusu, “yeni bir dil ve biçime karşı uzlaşımsal sözcükler ve biçimler içinde sunulmaya direnen kısmını göstermektedir.” (Lyotard,1994:124) İbni Arabi, filozof ve teologların Tanrı kavramı üzerine kurdukları tüm tasarımlardan ziyade, kendi tasarımını inşa edildiği boşluğu koruyarak devam ettirmektedir. Resim bir yüzeydir ancak resmin derinliğini ışık yaratır. Allah insanın örtüsüdür. Bu bir sır-ül esrar olarak Hakkın kullarından tecrit ettiği şeydir ve şeylerin aynı olduğu gerçeğinin bilgisi olarak var olur. İnsanın kendilik bilgisi ile Tanrının bilgisi “şah damarı” metaforunda olduğu gibi, birbirinden ayıramayacak, içkin bir düzleme işaret etmektedir.

Dere'nin “İsimsiz” adlı enstalasyonu, içinde bulunduğumuz neo liberal sanat sistemindeki kültürel ifade ve yaratıcılık alanında, sanatçının arayışı olarak, yüce ve kutsalın üretimini merkeze alarak ortaya çıkmaktadır. “İsimsiz”, Soyut, dışavurumcu resim geleneğinden İslâm kültüründe figüratif olanın tasvirine, boşluk ve temsiliyet ilişkisi üzerinden kutsal ve yüce vs. gibi kavramların sorgulandığı çok katmanlı bir alanda var olmuştur.

Dere'nin gönül yakınlıkları, şiir ve dil arasındaki üretkenliğini besleyen ilham kaynaklarını, hayatı boyunca edindiği sözel ve görsel kaynakları birlikte dönüştürmesine dayanmaktadır. Psikanalitik anlamda simgeselleştirme, bütün yüceltmelerin temeli olmakla kalmaz, aynı zamanda, öznenin dış dünyayla olan gerçeklik ilişkisini simgeselleştirme üzerine kurulur. “Simge oluşumunun ve düşlemin

zenginliği için yeterli miktarda kaygıya, kaygının tatminkar biçimde üstesinden gelmek için benliğin kaygıya tahammül etme becerisine ihtiyaç vardır.” (Klein, 193:36).

Bracha L. Ettinger, eril ve dişil öğelerin savaşını denge kurmaya çalışan bir iç savaşın ürünü olarak tanımlamaktadır. Vurgu, dişillik, doğum ve sanat arasındaki bağa ve doğumla birlikte varlığa getirme, yaratma deneyimine odaklanılarak ortaya konmaktadır.

“Anne ve ocuk, şiirsel bir ortaya çıkışı yaşarlar, birbirlerini varlığa getirirler. Varlığa geliş ve varlığa getiriş, ortak bir duyusal deneyim olarak gerçekleşmektedir. Bu deneyim Heidegger’ci anlamda poiesis’dir, yani saklı olanın, görünmeyenin açığa çıkması, çıkarılmasıdır.” (Turhanlı, 2015: 135).



Resim 95: Mehmet Dere, İsimsiz, dijital seccade tasarımı 2, 180 x 90 cm, 2020

Kaynak: <https://derece.tumblr.com/post/618938668807290880/untitled2020-installation-digital-design-of> (02.04.2020)

Dere’nin soyut eğilimleri üretimi (form anlamında) bir psikanaliz seansına benzetilebilir. İnsanın kendisini bir öteki olarak gözlemlemesi, kendisini tanıma, kabul etme ve bilmesinde bir başlangıç noktasını oluşturur. Sanatçının, kendi yapıtından yansıyan imgeler aracılığıyla kendi imgesini ele geçirmesi, kendine yeniden bakış olanağı sağlar. Dere, kendisini, hiçbir plana sadık kalmaksızın, resmedeceği yüzeyin üzerinde üstten bir bakış olarak konumlandırır. Sanatçının form arayışı, bu mesafe

arasında kendi belirlediği bir doyma anına kadar sürer. Formların formları doğurduğu boşluk ‘velûd’, yani doğurgandır. Bu sonsuz olabilirlerin doğurduğu görüntüler fırtınası, her çağrışımın eşit derecede önemli olduğu bir zeminde var olmaktadır. Bu hareket alanı, sanatçının varoluşu ile bağlar kurmaya hizmet eder. Dere’nin çalışmaları, farklı katmanlarda birlikte varolan bir hipo-metin, birbirine eklemlenen palimpestvari bir okumayı gerektiren kültürel semantik yüzeylerdir. Dere’nin üretimlerindeki resimsel arayışı, dönüşüm ve zamanın elinde kişisel bir bütünün keşfedilişidir.



Resim 96: Mehmet Dere, İsimsiz, dijital seccade tasarımı 3, 180 x 90 cm, 2020

Kaynak: <https://derece.tumblr.com/post/618938668807290880/untitled2020-installation-digital-design-of> (02.04.2020)

Psikanalist Joyce McDougall’a (1993) göre, yaratıcılık, kişinin ruhsallığının kadınsı ve erkeksi öğelerinin bir araya gelmesiyle mümkün olur. Soyut düşüncenin kökleri, temsiliyetiyle olan ilişkinin kültürel dehlizlerinde bulunabilir. Dere’nin “Gönül Yakınlıkları”, çoklu gerçeklikler aracılığıyla dinamik bir ilişki kurarak oluşturduğu çoklu gerçeklikler dünyasına aittir. Sanatçı, kendi mevcudiyetinin gerçekliğini biçimi olan herşeyi sorgulayarak üretir. Bu anlamda, izleyicinin beğeni kılığında oluşturduğu egosunu kültürel kodlarla yeniden kurmasının yolunu açar.

İslam geleneğinde, Allah’ın yaratma kudretine karşı putperestlik tehlikesine yol açabileceği düşüncesiyle canlı tasviri yapmak ve suret üretmek, uzak durulması

anlamında öğütlenmiştir. Tasvir konusunda İslam kelamcılarının ifade ettikleri bu görüş, tasvirin mutlak anlamda yasaklanmasına neden olmamış, ancak tasvirin kullanımı konusunda etkili olmuştur. Bu yaklaşım, figürün, kutsal görülen mabedler, cami ve mescidlerde put veya benzeri bir pislik olarak algılanmasına yol açmıştır. Bu açıdan, İslam'da temsil kilit noktasını oluşturur; kutsal olan ile kutsal olmayan arasındaki ilişki, temiz ve pis arasındaki ilişki üzerinden okunabilmektedir. Bir mekânın kutsallığı, çevresinde, ibadet açısından pis sayılan şeylerin olmamasına bağlıdır. Seccade, namaz esnasında temiz alanının sınırlarını belirleyen bir form anlamında ortaya çıkmıştır.

“Kim bir sureti tasvir ederse (kıyamet günü azaba uğrar ve bu yaptığına ruh üflemesi emredilir, ama üfleyemez.” (Buhari, 77, 89, 2). (Buhâri, Ta'bir 45; Ebu Dâvud, Edeb 96, (5024); Tirmizi, Rü'ya 8, (2284)).

Bununla birlikte, kabul edilen bazı istisnalar vardır. Bazen de tasvirin yerleştirildiği mekân ya da üstüne konulduğu şey, o tasvirin haram mı helal mi olduğunu belirler. Bir hadise göre, Peygamberin en sevgili karısı Ayşe, üzerinde canlı varlıkların resimleri olan bir kumaştan perdeler dikmiş ve eve asmıştır. Bunu gören Peygamber kızar, Ayşe o zaman bundan minder yapar, Peygamber bunu itiraz etmez (Buhari 77, 91). Bu parçada, puta ibadeti anıştırmama kaygısı açıkça görülmektedir. Bir suretin tasviri, asılı durduğu takdirde onaylanmamakla beraber yere konulduğunda kabul edilmektedir. Bunun nedeni, en basit ifadesiyle, yerde yatay halde bulunan bir nesneye ibadet edilemeyeceğidir. Fıkıh âlimleri bu metinleri, “üstüne oturuş yahut ayak konan her şeyin resimli olabileceğini, aşağıya konulduğu için putperestlik tehlikesi doğurmadığı şeklinde yorumlamışlardır” (Naef, 2018:17).



Resim 97: Mehmet Dere, İsimsiz, dijital seccade tasarımı 4, 180 x 90 cm, 2020

Kaynak: <https://derece.tumblr.com/post/618938668807290880/untitled2020-installation-digital-design-of> (02.04.2020)

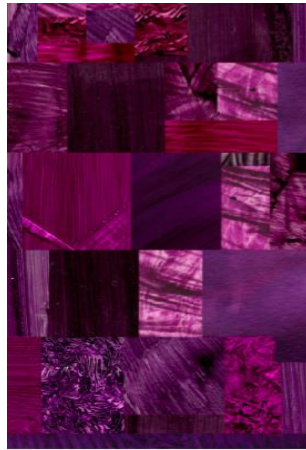
Secde, yere doğru eğilen insan ile Allah arasında yakınlık kurduğu mahal olarak vücut bulur. Dere'nin formları üretmek için kullandığı yatay zemin, üzerine eğilme ve secde etme durumu bu yakınlığın ürünüdür. Bu dünyadan kopmak anlamında arza eğilmek, secdeye kapanmak, kısa süreli bir estetik deneyime tekabül etmektedir. Bu estetik deneyimde formun cisimleşmesi, tecellinin kendisinin (keddihan-erimiş yağ gibi) adlandırılabilceğimiz bir ana tekabül etmektedir. (<https://acikkuran.com/55>) (01.01.2020)

Sanatçının ulaşılmayı hedeflediği kurbet esasında, boyaya kendisine dönüşen bilincin kendisi olduğu söylenebilir. Secde, el ve gözün teslimiyeti olarak, eğilinen zeminde kişiyi kendinden alır ve her şeyiyle renge verir. Bu şekilde, herşeyi renkle görünür kılar. Resmin kendisini sonuçlandığı denge, bir çeşit istiva kavramı ile paralel olarak okunabilir. Kıyam, rükuu ve secdeden sonra celse, yani oturuş gelmektedir. “Allah gökleri ve yeri altı günde yarattıktan sonra Arşa istiva etmiştir”. (Kur'an-ı Kerim, 32:4) Bu, ilahi bir istiva, Rahman'ın istivası olarak okunur. Estetik deneyimin orada olmayan öznesinin ibadete dönüşen yaşamının, görünmez atıflarla örtülü bir forma dönüştüğü gözlemlenir. İbn-i Arabi, bu ibadeti “esfarı erbaa” şeklinde, namazın hikmetiyle ilgili

dört mertebe olarak, ibadet ritüeli olan namazda müşahade ederek açar. Sanatçı münacaat eylemini, İbn-i Arabi'nin namaz ibadetinde ifade etmesine paralel olarak, estetik deneyim anlamında kullanmıştır.

“Bu mertebeler kıyam, rükü secde ve celse ile özdeşleştirilir. Bu anlamda, bu yolculuk (ondan ona, O'nda, O'nunla) olarak tercüme edilir. İbn-i Arabi 101. ve 102. sorulara (secde nedir, başlangıcı nedir) şöyle cevap verir: “Beden kendisinden yaratılmış olduğu toprağa secde eder, ruh kaynağını aldığı külli ruh (Er-ruhu'lküll) önünde, sır ise Rabb'i önünde secde eder.” Ardından şöyle eklemektedir: “Musallinin veçhi secdesinde daim kalmaz ve tekrar doğrulur, çünkü önünde secde ettiği kiblede var kalmamaktadır. (..) Ama kalp hiçbir zaman kiblesinden çevrilmez, çünkü onun kiblesi Rabb'inden başkası değildir ve Rabb'i bakidir” (Chodkiewicz, 2015: 101-102).

Dere'nin seccade formlarını oluştururken kurduğu soyut kompozisyonlar, “Sonsuzluğun akıp geçtiği algılanan zaman tarafından ortadan kaldırılamayacak hiç birşeyi, bilmediğimiz, ne mevcudatı ne de kendimizi tanıdığımız bir cemadiyet (cansızlık) hali olarak okunabilmektedir. Ekberi irfan dahilinde bu durum, dil açısından varlığı yanılsamaya dayanan insanın, “lem tekun terahu” şeklindeki “Sen O'nu görmemekteysen.” ifadesine bir durak eklenecek ve “sen yoksan (in lem tekun) O'nu görürsün” hakikati ortaya çıkartılacaktır (Chodkiewicz, 2015:207).



Resim 98: Mehmet Dere, İsimsiz, dijital seccade tasarımı 5, 180 x 90 cm, 2020

Kaynak: <https://derece.tumblr.com/post/618938668807290880/untitled2020-installation-digital-design-of> (09.02.2020)

Dere'nin seccade formları, bir hayal perdesi olarak, bu dünyadaki insan varlığının düşsel varlığına odaklanır. Hayal dünyası zamanın dışına konumlanmış, kendini

benliğinden yoksun bırakan bir mekâna dönüş fikriyle beraber olarak, bir dünya fikrinin terkedildiği bir ana gönderme yapar. Ruh bu mekânda tasvirsiz bir güç olarak yarıлма, bir çakım anı olarak kıvılcımlardan oluşan büyük bir resme dönüşmektedir. Sanatçı, kurduğu bu dilin kendi gücüyle konuşmasına izin vererek, aklın kör edici işaretlemelerinin dışında kalır ve varlığının zeminini görünür kılarak “var olmasına” izin verir. Dere’nin tutumu, bir çeşit dilsizlik veya konuşulmayan üzerine konuşma olarak değerlendirilebilir. Blanchot’un dediği gibi; “Yazmak, dünyadan dili çekmektir.

“Yazmak... dil aracılığıyla, dil içinde mutlak ortamla, nesnenin yeniden imge olduğu, imgenin bir vasfı kast etmekten vasıfsız olan şeyi kast etmeye dönüştüğü ve yokluk üzerine çizilmiş bir form iken, bu yokluğun belli bir formu olmayan varlığına, artık dünya kalmadığı zaman, henüz dünya yokken var olan şey üstünde donuk ve boş açıklığa dönüştüğü yerle ilişkide kalmaktadır.” (Blanchot, 1983:24).

Bu anlamda ifade edilen şey, dil denilen olgunun iletişimden ziyade sembolik yapısının devamı olarak, bir yankıdan başka bir şey üretemeyeceğimiz bilincine karşılık gelen bir duruştur. Dere’nin resimlerindeki sonsuz renk yüzeyinin zemini yarıp geçmesiyle oluşan formsuzluk ve renk dalgalanmaları, hakkında hüküm verilemeyen “Bir”in (self, tanrı, vs) kendine döndüğü anı yansıtmaktadır. Ian Almond, tasavvuf ve yapısöküm konusunda İbn-i Arabi ve Derrida’yı karşılaştırırken, Blanchot’un mutlak kavramına şöyle vurgu yapar: “Blanchot’nun mutlak ortamı dünyanın bittiği imgelerin nesnelerini, gösterenlerin gösterilenlerini, “şeylerin” anlamını ve yazarların kendilerini kaybettiği yer oluyor, çünkü burası anlamın meydana gelemediği bir yer-yerdeki tam da bu donukluktur.” (Almond, 2016:165).

Dere’nin soyut resimlerinin içeriği, duyumun meydan geldiği yer, resminin sonsuz boşluğu dolduran rengin zeminidir. Bu zemin, yokluk ve boşluk olarak derinleşen bir yüzey sunmakla beraber kavranılacak bir semantik yapı vermez, hatta anlamın altında konumlanır. Bu zemin-metin bir kıvılcım, bir düşüş ile yarıılır veya açılır. Sanatçının soyut formlarında yer alan bu jestüel hareket, bir düşüş, ilahi bir taşma, parça bütün ilişkisinde bir geri dönüşe gönderme yapar. Bu, tasavvufta, zahir olarak nitelenen saklı bir hakikatin (batının) esvabı olarak görme düşüncesiyle paraleldir.



Resim 99: Mehmet Dere, İsimsiz, dijital seccade tasarımı 6, 180 x 90 cm, 2020

Kaynak: <https://derece.tumblr.com/post/618938668807290880/untitled2020-installation-digital-design-of> (09.02.2020)

Seccade formu, bir dişil yüzey, içkinlik alanı, ara konum olarak kendini var etmektedir. Sanatçı ve eseri, inanan ve inanılan arasında kendinden öteye işaret eden bir evsizlik haline gönderme yapar. F. Benslama “İslamın Örtüsü” adlı makalesinde, “kendisini kendine ve ötekine öteki kılan bir yasak olmadan öteki de olmaz.” der (Benslama, 2014: 89). Böylece yasağı, ötekinin kuruluşu olarak ifade eder. Sonuç olarak, yasağın yasası onun öteki olarak yasaklanmasına hizmet eder. Bedenin dışsallaşması, üzerine kapanılan bir nesneyle yokluğa bürünen inanan için kendi bedeni; üzerinde yapılan bir yolculuğun kendisinde (kapsayan-kapsanan) var olur. Başkalaşma, bu dünya içindeki yolculukta halden hale, aşamadan aşamaya bedende kendini görünür kılar. Dünya, arzuladıklarıyla insana sundukları arasında bir türlü kapanmayan acı verici bir mesafe olarak var olur. Sanatçının imgelem gücü, bütünlenmeyen yetersizliğini, dinmek bilmeyen özlemini ve hoşnutsuzluğunu bir ifade ve iletişim mecrasına dönüştürmektedir. İnsanın doğal trajedisi, hayvanlar ile benzer içgüdülere sahip olmasına rağmen, bu içgüdülerin tatminiyle ilgili organik bir egodan mahrum kalmasıdır. İnsanın ontolojik acizliği bu noktada başlar. Bu anlamda, belirli beceri ve donanımları, zaman içerisinde değişen çevre koşullarına adaptasyon ile mümkün hale gelir.

Dere'nin form arayışları arasında kendi üzerine kapandığı bu jestüel tekrarlar, kendisini hiç bir zaman göstermeyen bir dil oyununa benzer. Bu kompozisyonlarda anlam kendisini teşvik eder ve çekerken bile boşluğun zemininde kendisini formsuz bir güç olarak imgeselleştirir. Sanatçı kendini ifade edebilmek için, anlamın olmadığı bir zemine doğru kazar. Bu zemin, açmak, ortaya çıkmak veya örtüsünü kaldırmak gibi fiilleri çağrıştırmaktadır. Sanatçı, bu fiilleri boşlukta kökleşmiş formları ortaya çıkarmak için kullanır.

“Vücut”, “bulmak” anlamına gelen bir kökten türediğinden, sadece “nesnel” bir anlamda “bulunmak” değil, öznel bir tecrübe olarak “bulma” eylemini de ifade eder. Daha ayırt edici biçimde ifade etmek gerekirse, İbn-i Arabî'nin dilinde “vücut” terimi, bir yandan “Mutlak gerçeklik” olarak Allah'ın varlığını öte yandan hem bizzat Allah tarafından hem de manevi yolcu tarafından tecrübe edilen Allah'ı bulmaya işaret eder. Bu anlamda vücut, “tanık olmak” temaşa etmek” şeklinde çevrilen şuhudla eş anlamlıdır ve her ikisini de tecelli ya da kendini açma ile eş anlamlı olarak kullanmak mümkündür.

“İbn-i Arabî, ehlül keşf vel-vücut “Keşf ve vücut insanları” gibi genel bir ifade kullandığı zaman, onun kafasındaki, Allah'ın alem ve kendilerindeki tecellisini tecrübe eden kimselerdir. Buna göre, bir daha belirtmek gerekir ki, Vücut'un anlaşılması rasyonel çözümlemeye değil, görme ve hayal gücüne ait bir bilgiye dayanır” (Chittick, 2013: 285).

Her yapıt, çelişkili ve sınırsız görünümünün altında yalıtılmış bir parçasını simgeler. Seccade, bir nesne olmasının dışında, dini bir ritüel olan namaz ibadeti için üzerinde secdeye varılan, kilim cinsinden küçük bir halı objesini tarif etmek için kullanılır. “Müslümanların namaz kılmak için yere serdikleri, yolculukta yanlarında bulundurdıkları halı, kilim cinsinden veya hayvan postundan yapılmış sergi, ayrıca iş yerlerinde bulundurdıkları tahtadan yapılmış namazlıklara da bu isim verilir”. (<https://www.turkcesozlukler.com/seccade-nedir-ne-demek>)(08.12.2019)

Secde anı kulun tanrıya en yakın olduğu oluş halidir. Kurbet kavramının sözlük anlamı, “yakınlık, akrabalık” anlamına gelmekle beraber, dinî bir kavram olarak, kulu Allah'a yakınlaştıran her türlü iyilik ve taatı ifade etmek için kullanılmaktadır. Kur'ân-ı Kerim'de, “kurbet” kelimesinin ibadet anlamında kullanılmış olduğu görülmektedir:

“Bedevîlerden, Allah’a ve âhiret gününe inanan, sarf ettiğini, Allah katında ibâdet (kurbet) ve peygamberin dualarına nâil olmağa vesile sayanlar da vardır. Bilin ki, verdikleri onlar için ibadettir (kurbettir). Allah onlara rahmet edecektir. Allah şüphesiz bağışlar ve merhamet eder.” (Kur'an-ı Kerim, 9:99)



Resim 100: Mehmet Dere, İsimsiz, dijital seccade tasarımı 7, 180 x 90 cm, 2020

Kaynak: <https://derece.tumblr.com/post/618938668807290880/untitled2020-installation-digital-design-of> (09.02.2020)

Secdenin amacı olan kurbet, ortodoks ve doğu hristiyanlığında önemli bir kavram olan “theosis” (tanrısallaşma) kavramıyla birlikte düşünülebilir. Sonuç olarak, her inanan insanın ihtiyacı, praksis neticesinde varmak istediği o son noktayı temsil eder. Şematik olarak düz bir çizgiyle, bu yol üç durak üzerinden ifade edilebilir. Birinci durak arınmayı, ikincisi aydınlanmayı, üçüncü ve son durak ise Tanrı ile birlik anlamında dönüştürücü bir süreç olan (theosis) tanrısallaşmayı ifade eder. Bu metafizik kavramı en iyi açıklayan, İskenderiyeli Anasthasius’un “insan tanrılaşabilsin diye tanrı insan oldu.” mottosudur.

İslam düşüncesinde, secdede bedenin eğilen formu Tanrı’ya yakın olmakla ilişkilendirilir. Alak suresinin 19. ayetinde “Secde et ve yaklaş” olarak buyrulmaktadır. Bir Hadis-i Kutsi’de, “Kulum bana bir karış yaklaştığı zaman Ben ona bir arşın yaklaşıyorum.” buyrulmuştur. (Buhârî, Tevhîd 50. Ayrıca bk. Müslim, Zikir 2, 3, 20-22, Tevbe 1; Tirmizî, Daavât 131; İbni Mâce, Edeb 58)

Arza eğilerek paralel olan insan, bir çocuğun anne rahmindeki ilişkisi içerisinde değerlendirilebilecek bir forma dönüşür. Bedenin formu, kendisine bahşedilecek sabit olmayan bir tecelli anına, insan oluşa davet etmektedir. İbn-i Arabi, Alak suresinin 19. ayetiyle ilgili şu şekilde yorumda bulunmaktadır.

“Seni kurbete çağıran O’nun el-Karib ismidir. Sen Muhibsin, mahbub değil”. (Sen sevensin, sevilen değilsin) İşte bu yüzden sana “Secde et ve yaklaş” denmektedir, yoksa “Secde et, sen yakınsın” denirdi. Bil ki, secde esnasında şeytanın etkisinden uzak olur ve masum hale gelirsin, çünkü secden onu teshir eder ve senin üzerindeki gücünü kaldı rır. O seni secdede gördüğü zaman sadece kendini (ve Allah’ın emrine isyan ederek Hz. Adem’e müteveccihen secde etmeyişi) düşünür.” (Chodkiewicz,2015:141)

Hiçbir şeye ihtiyacı olmadığına bilinciyle, akıl kalbin önünde eğilir. Bu durum, fiziksel ve ruhsal bilincin kul olarak (abd) hiçbir şeye malik olmayan ve hiçbir şey olmadığını bir benlik yanılgısı olarak müşahade eder. Huzur hali, huzurda bulunma halinde kendini gösterir. Bu görünür olan gösterme, şuhud ile ifade edilmektedir. “Şuhud, görme, şahit olma anlamıyla beraber şahitler, görünecek halde şekillenmek, kâinatta Allah’ın varlık ve birliğini gösteren delilleri aynen seyretme ve İlâhi ve gizli sırları Allah’ın izniyle görme haline gönderme yapmaktadır.” (<https://www.seslisozluk.net/%C5%9Fuhud-nedir-ne-demek/> (09.01.2020)

Ölmeden önce ölme düşüncesi gibi, abd olan kul ölmeyi öğrenerek, bilen kul haline gelir (meditare mortem) ve köleliği bilmez. Onu sınırlandıracak hiçbir şey yoktur, çünkü her zaman ona açık kalan bir kapı var olmaktadır. (<https://en.wikipedia.org/wiki/Sujud>) (12.02.2020).

Dere’nin seccade formunun arka planında, profan dünyada kutsala veya nesnelere kutsallık atfetmesinin arka planında ruhani deneyimin merkezi rolüne atıf vardır. Sanatçı seccadeyi, daha yetkin bir ruhsal deneyimi amaçlayan bir alan, insiyatik bir mekân olarak değerlendirir. Tasavvufi olarak yorumlanacak olursa, izleyiciyi salık, sanatçıyı bir mürşid, estetik deneyimi ise zikr ve halvet deneyimi olarak okumak mümkün hale gelecektir. Bilindiği üzere, ezoterik inisiyasyon, deneyimleri dışarıda bulunan bir kişi veya yabancıya içeride bulunan mahrem alana alınması, ezoterik topluluğun üyesi olarak ezoterik bilgi tarafından aydınlanmasını hedef alan bir deneyim alanını amaçlar. Bu alan, D. Winnicott’un geçiş alan kavramına benzer bir anlamı

çağrıştırmaktadır. İki özne arasındaki ilişkide kurulan geçiş alanı, iç nesnelerle dolu görünmez bilinçdışına, iç dünyanın bir kısmının iki kişi arasındaki ortak alan olan bir geçiş alanına tekabül eder. Oyun, sanat ve kültürel üretimlerin mekânı da burasıdır. Dere'nin soyut resimlerindeki kendilik arayışı, bu anlamda bir gölge olarak iş görür. Kendilik aynasındaki nesnenin gölgesi benliğin üzerine düşer.

Dere'nin Gönül Yakınlığı anlamındaki form algısı, insanları yaklaştırmaktan alıkoyan bir uzaklıktan ziyade, izleyiciyi “kendilik” üzerine düşüren bir yakınlığa tekabül etmektedir. Resimsel algı elementleri olan renk, hareket ve uyum, şimdiki zamandan alınan hazzın esrikliğiyle beraber, insan zihninde yarattığı süreklilik hissiyle kendini kurar. Bölünmez bir akışta sahip olunamayan, bir bakışta, zamanda sabitlenemeyen bir anda var olmaktadır. Burada, Woolf'un dediğine benzer bir meydan okuyuş vardır: “Çizgiler ve renkler, neredeyse ikna edecekler beni, benim de kahramanlık yapabileceğime...” (Winterson,2018:104). Bu resimlerin temelinde uyarılar, olasılıklar ve sancılı bir güzellik anlayışı bulunmaktadır. Sanatçının bu tavrı, tanıdık olmayana bir davet niteliğindedir. Bir şey ne kadar çok tanıdıklaşırsa, o kadar az görülür.

Dere formu, gerçekliği araştırma ve yorumlamada kullanılan bir araştırma nesnesi olarak konumlandırmaktadır. Bu araştırma nesnesi, içinde sanatçının iç dünyasını gizleyen bir tür kab olarak ifade edilebilir. Bu kab, ilki sanatçıyla sanatsal yaratım sırasında, ikincisi ise eserin tamamlanmasından sonra ortaya çıkan, sanatçının “kendiliği” üzerine bilgiye haizdir. Bu anlamda kab, sanatçının, etik ve estetik bir varoluş içinde kendini geliştirmesini sağlayan bir kendilik nesnesine referans eder. Kab formu, özne ile nesne, ruh ile beden, mantık ile sezgi ve akıl ile akıl-dışı arasında ilişkiyi sağlayan gönül yakınlıklarını içermektedir. Sanatçının ürettiği forma öteki olarak yaklaşması, kendisiyle karşılaşma deneyimini bir araştırma yöntemi olarak ortaya çıkarmaktadır.

Sanatçının amacı, her sanatçı gibi, sahip olmaya çalıştığı ‘şimdi’yi üretebilmektir. Her şimdi, geçmiş ve gelecek arasında bir köprü vazifesi görür. Sanatçı çalışmalarında, insanın sahip olduğu tek şey olan ‘ana’ odaklanır, çünkü elinde sadece ‘şimdi’si kalmıştır. Her plastik kap, muhafaza ettiği lekeyi ve rengi tutmaya çalışan bir bilinç misali çalışır. Kab metaforu, kişinin duygusal yoğunluk olarak kendisine ve bu sayede

kendisinden ötesine, ucu açık bir soyutlama olarak bilince işaret eden kendiliğin zeminine gönderme yapar.

Dere'nin “Kab” adlı çalışması, plastik bir tabldot yüzeyine yaptığı boya dalgalanmasından oluşan bir seri çalışmayı içerir. Form, tek bir hareket ‘an’ını kapsayan bir dizi jeste odaklanır. Jest, sanatçının estetize ettiği ve yoğunlaştığı ana işaret eder ve anı işaretler.



Resim 101: Mehmet Dere, Kab, plastik tabldot üzerine dijital müdahale, 2020

Kaynak: <https://derece.tumblr.com/post/623707579556724736/kab-2020-digital-intervention-40-x-30-cm-plastic> (09.03.2020)

Sanatçının sürdüğü renk ve fırça izleri, tamamlanmamış, yoksun olan bu ana odaklanır. Hiçbir nesneyi vurgula(ma)yan nesne, ana işaret eden bir hareket içinde kendini gösterir. Sanatçı, bir palet yüzeyi ve yemek için kullanılan tabldot formu arasında paralellik kurar. Beslenme anlamında yaşama gereksinimi, burada sanatsal bir form olarak ortaya çıkar. Dere'nin resimlerinde, hareketli ışığın bir bükülme hareketiyle içbükey ve dışbükeyler oluşturarak dalgalandığı görülmektedir. Hareket gücünün ve rengin birlikteliği, ışığa bağlı bir hareketin yaratılmasına olanak tanımaktadır.

Resim yüzeyi mevcut bir durumdan ziyade, bir oluş halini işaret etmektedir. Bir kıvrım düşüncesine bağlı bükülme hareketi, kendiliğindenliğe gönderme yapar. Dere'nin resimlerinde bir kıvrım, nasıl sürdürüleceği, sınırlarını nasıl genişleteceği ve kendini sonsuza nasıl taşıyacağı bir enerjide var olmaktadır. Sonsuz kıvrım maddeyle ruhu,

içeriyle dışarıyı birbirinden ayırır veya bunların arasından geçerek kendini var eder. “Bükülme, bu anlamda durmaksızın kendini farklılaştıran bir virtüel form arayışıdır” (Deleuze, 2006:56).

Leibniz’in de ifade ettiği gibi. “Algı nesneleri ve genel olarak tüm bileşenler ya da yapay tözler diyebileceğimiz şeyler, sürekli olarak değişim halindedir ve varlık durumunda değil oluş durumundadır. (Deleuze, 2006:121) Leibniz, bu ifadesiyle tutarlı olarak, maddenin temelinde enerji olduğunu ve hareket halindeki enerjinin hareket halinde kendini ortaya koyduğunu ifade etmektedir.

Varoluş, madde ve hareket ilişkisinin her anında sabitlikten kaçarak veya “bükülerek” seyrine devam eder. Dere’nin hareket eden dalga formları, bu anlamda sonsuza giden bir kıvrım olarak, bir önceki konumuyla bir sonraki konumu arasında, “oluş”un içinde anda var eder. Madde olarak boya, yüzeyi işgal eden ışıkla beraber yüzey dışına çıkmak isteyen bir hareketin içindedir. Boya ve form, cisimleri iç içe geçiren bir akışkanlık tarafından ele geçirilmiştir.

Dere’nin bu serisindeki soyut çalışmalarında konu ettiği anlam, işte bu ‘bükülme’ anıdır. Kıvrım ve kavram ilişkisinde bükülme, köprü oluşturan ögedir. Deleuze, Leibniz ve Barok adlı eserinde, kıvrımı şu şekilde tarif etmektedir: “Uçların tersine, bükülme noktası koordinatlara gönderme yapmaz: O ne yukarıda ne aşağıda, ne sağda ne de soldadır, ne gerileme, ne ilerlemedir. Bükülme, çizginin ya da noktanın saf olayıdır. Virtüel olandır.” (Deleuze, 2006:25).

Dere’nin bu soyut serisi dünyayı bir bükülmeler evreni olarak okumakta, fırçanın olanaklarıyla oluşturulan sonsuz dalgalanmaların sayısız biçimde birbirinin içinden geçtiği bir noktaya taşımaktadır. Klee’nin “boyutu olmayan nokta” kavramı, dünyanın başlangıcı dediği şeye benzer olarak okunabilir (Klee:2006:200).

SONUÇ

Sanat yapıtı, bireysel ve biricik olana dair ifadenin üretimidir. O, tümeli yansıtan bir tekilliktir. Sanat yapıtı, özü itibarıyla insansal-toplumsal yaratıma dair tümelliğe ışık tutar. Sanatçı, bireysel ifadesini form olarak kamuya sunar ve anlamlandırma süreci, izleyici ve sanatçı arasında yeniden yapılanma ve tamamlanma süreci şeklinde varlık gösterir. Sanatçının üretim pratiği olarak adlandırılacak refleksivite, öz farkındalığın araştırılmasıdır. Sanatçı monografisi, tarih sahnesinde bir sanatçı ve eserin üretim sürecini anlamak, için diyalektik okuma sunar. Sanatçı monografisi sanatçının üretimlerini görünür kılmak, paylaşmak ve eleştirel bir perspektif yansıtan bir okumayı içinde barındırır. Monografiler, sanat dergilerinde çıkan galeri sergi kataloglarından, sanat haberlerini içeren makalelerden, çeşitli basılı materyallerin incelenmesinden daha kapsamlı sanat tarihsel yaklaşımlar barındıran çalışmalar olarak var olurlar. Monografiler, yaklaşım olarak, sanat tarihi disipliniyle beraber gelişen bir sergileme pratiği olarak değerlendirilir. Tez kapsamında, ilk aşamalarından günümüze gelinceye kadar, bu yaklaşımın analizi, dünya ve Türkiye’de gelişme aşamaları ile ilgili detaylı bir araştırma sunulmuştur.

Dere’nin sanat pratiği, sanat tarihsel anlamda bakıldığında, kendi hakikatiyle hesaplaşan bir kendilik haline dönüşür. Tez kapsamında, çağdaş sanatın dünyada ve Türkiye’deki gelişimi boyunca, sanatçıların üretimlerinin bir sonucu olan monografik anlayışın tarihsel değişim süreçleri bağlamında tartışılması amaçlanmıştır. Sanatçının çalışmalarına ve üretimlerine dair kapsamlı bir envanteri kültür alanına kazandırmayı amaçlayan sergi-kitap projesinin monografik çalışmaya dönüştürülmesi hedeflenmiştir. Monografik yaklaşımlar ve monografiye dair tarihsel bakış açıları, monografik bir çalışma olan kitap ve sergi dahilinde ortaya koyulmuştur. Monografik yaklaşım, literatürdeki ilk yaklaşımlarından günümüze kadar çoğu örnek dahilinde, ne kadar açık bir tanıma sahip olduğu ortaya konularak tartışmaya çalışılmıştır. Özel sermayenin desteğiyle 2000’li yılların başında monografi çalışmalarının sayısı artmış olsa da, Türkiye’de monografi çalışmalarının eksikliği sanat erbabınca bilinen bir gerçek olarak kendini ortaya koyar. Bu bağlamda, nitelikli monografik yaklaşımların eksikliği kültürel kamuoyunu açısından önemini korumaktadır. Sanatçının tarihsel olarak monografik okuması, kendi anlatısını kurma yoluyla biçimlenmiştir. Monografik yaklaşımla sanat

üretimi, alıntılacağı ve araştırdığı kaynaklara bakış açısı ile anlamın çoğulluğunu üretir. Bu çoğulcu yapı, akademinin ve dönemin belirleyici kurumsal yapıların dışında, özgün, çoğulcu, eleştirel bir bakışa dönüşebilen alternatif bir sanat tarihi olarak konumlanmaktadır.

Sanatçının, kendi üzerine yapılan monografik yaklaşım denemesi, bu anlamda sanatçının eserini her yönüyle inceleyen bir araştırma bütünü (eserlerinin boyut tarih sergilenme bilgileri gibi), sanatçıya dair üretimlerin görünmeyen yakınlıklarını mercek altına almıştır. Sanatçının üretimlerine dair çok katmanlılık, sanat tarihsel bağlamda bir okumayla beraber, sanatçının yaşamı palimpsest bir okumayla incelenmiştir. Sanatçının üretimlerinde var olan tarihe ve topluma tanıklığı, bazı temel kavramlar etrafında ayrıntılı olarak tanımlanmıştır. Bu anlamda tez, sanatçının üretimleri bağlamında Türkiye’de güncel sanatın gelişimine dair monografik bir okuma denemesi olarak, kültürel alan açmayı amaçlamaktadır.

“Gönül Yakınlıkları Sergisi Bağlamında Monografik Bir Deneme”, sanatçının üretim sürecine dair yapıtları ve yaşamı arasındaki süreci görünür kılan, kapsamlı ilk ve tek metin olma özelliğini taşımaktadır. Dere’nin çalışmalarında, “Gönül Yakınlıkları” bir yandan kendi dünyasını yaratmak suretiyle verilmiş gerçeği olumsuzlarken, diğer yandan kendi anlamını olumsuzladığı gerçekliğin bir parçasının dönüştürülmesini mümkün hale getiren gerçekliğin doğasına dair bir ilişki biçimine referans etmektedir. Sanatçı, yapıtlarının ortaya çıkardığı anlamı ve izleyici tarafından nasıl duyumsandığını (deneyimlendiğini) etkileyen bir çeşit perspektif veya bakış açısı geliştirmiştir. Dere’nin tezi, ilk dönem ve son dönem üretimleri arasında, Türkiye’nin geçirdiği kimlik ve kendilik serüvenini sanatsal olduğu kadar, sosyolojik bir bakış açısından okumayı mümkün kılmaktadır. Sanatçı, kendi üzerine yazılmış eleştirel bir metin olarak, türünün ilk örneklerinde olması muhtemel hata ve eksikliklerin, bundan sonra yapılacak olan benzeri çalışmalarda telafi edileceği umudunu taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Agamben, G. (2019). İçeriksiz Adam. Çev.Kemal Atakay. Monokl Yayınları.
- Ahmed, S. (2015). Duyguların Kültürel Politikası, Türkçesi: Sultan Komut, İstanbul, Sel yayıncılık
- Akşin, S. (2008). Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi. 8. Baskı. İstanbul: Pegem Yayınları.
- Almond, I. (2016) İbni Arabi ve Derrida Tasavvuf ve Yapısöküm Çev.Kadir Filiz, Ayrıntı Yayınları
- Althuser, B. (2013). Biennials and Beyond – Exhibitions that Made Art History: 1962–2002. London and New York: Phaidon.
- Arendt, H. (1970). “Walter Benjamin: 1892-1940.” Illuminations. Trans. Harry Zohn, London: Collins/Fontana Books
- Atsız, H.N. (1968). Âli Bibliyografyası. İstanbul. Milli Eğitim Basımevi.
- Avcı, A. (2015). Ünsal Oskay'ın Walter Benjamin Üzerine Çalışmaları, Marmara İletişim Dergisi, Sayı: 23
- Aydın, S. (2009). Algı, Form ve Pornografi. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aydın, S. (2013). Küreselleşme Bağlamında Sanat ve Sermaye İlişkisi. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 0 (29), 1-16
- Bader, L. (2018). “The Holbein exhibition of 1871 - an iconic turning point for art history.” Maia Wellington Gahtan and Donatella Pegazzano, eds. Monographic Exhibitions and the History of Art. London and New York: Routledge.
- Barthes, R. (2007). “Yazarın Ölümü.” Çev. Eren Rızvanoğlu. Heves Dergisi. ss. 55-60.
- Barthes, R. (2017). Görüntünün Retoriği: Sanat ve Müzik. 2. Baskı. İstanbul: YKY yayınları.
- Battersby, C. (2007). The Sublime, Terror and Human Difference. London: Routledge.
- Bauman, Z. (2000). Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri. Çev. Nurgül Demirdöven. İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Bauman, Z. (2000). Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları. Çev.İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Beckett, S. (1957). Proust. New York, Grove Press,
- Benjamin, W. (1995). Estetize Edilmiş Yaşam, Çev.Ünsal Oskay, İstanbul, Der Yayınları

- Benslama, F. (2014). “İslamın Örtüsü. Örtü, Örtünme, Hakikat.” Suret Psikokültürel Analiz. Sayı:4. İstanbul: Encore Yayınları.
- Buhârî, Ta'bir 45; Ebu Dâvud, Edeb 96, (5024); Tirmizi, Rü'ya 8, (2284)
- Campbell, R. (2012). Monographs. Academic and Professional Publishing. Edited by Robert Campbell. Ed Pentz, Ian Borthwick. Chandos Publishing.
- Chittick, W. (2013). Varolmanın Boyutları.İstanbul: İnsan Yayınları
- Chittick, W. (1989). Sufi Path of Knowledge: Ibn-al Arabi's Metaphysics of Imagination Albany: Suny Press / Futuhat II.661.10. Türkçe Tercümesi: Demirli, Fütuhat,10.cilt s.250-251
- Chodkiewicz, M. (2015). Sahilsiz Bir Umman Çev.Atila Ataman İstanbul, Nefes Yayıncılık.
- Codell, J. (2014). “On the Grosvenor Gallery, 1877.” BRANCH: Britain, Representation and Nineteenth-Century History. Ed. Dino Franco Felluga. Extension of Romanticism and Victorianism on the Net.
- Chu, P. (2015). The Courbet retrospective of 1882. Harbinger of the artist's first major monography and catalogue raisonné, Maia Wellington Gahtan and DonatellaPegazzano, eds. Monographic Exhibitions and the History of Art. London and New York: Routledge.
- Cunbur, M. (1990). “Basın-Yayın ve Kitap”. Milli Kültür Unsurlarımız Üzerinde Genel Görüşler. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını. Sayı: 46. s. 359-386.
- David, A. and College, B. (1997). “Lyotard on the Kantian Sublime.” Contemporary of Philosophy.
- De Bolla, P. (2006). Sanat ve Estetik. Çev.Kubilay Koş. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Deleuze, G. (2006). Kıvrım Leibniz ve Barok. Çev.Hakan Yücefer. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Dillon, S. (2017). Palimpsest: Edebiyat-Eleştiri-Kuram. Çev. Ferit Burak Aydar. Koç Üniversitesi Yayınları.
- Direk, Z. (2018). Cinsel Farkın İnşası, Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet, İstanbul, Metis Yayınları
- Eco, U. (2017). Tez Nasıl Yazılır. Çev. Betül Parlak. İstanbul: Can Yayınları.
- Elsner, J. (2019). Com-parativism in Art History. London: Routledge.
- Erdağı, B. (2014). Goethe ve Benjamin Sanat Teorisi Açısından Gönül Yakınlıkları. Artvin: Patika Kitap.

- Erten, Y. (2004). Psikanalitik Bakış 2. Bireyin Tarihi Psikanalizin Tarihi. Sempozyum Bildirisi.
- Fidan, F. Z. (2015). Dindarlık ve Modernlik Arasında Kadın. İstanbul: Opsiyon.
- Foucault M. (2014). Özne ve İktidar. Seçme Yazılar 2. İstanbul: Ayrıntı Yayınları,
- Foucault, M. (1986). "Of Other Spaces." *Diacritics*. 16.(Spring). pp. 22-27.
- Foucault, M. (1988). "Practicing Criticism." Trans. Alan Sheridan, in Lawrence D. Kritzman (ed.) Michel Foucault. Politics, Philosophy, Culture, Interview and Other Writings, 1977-1984. New York: Routledge.
- Frenzel, H.A. ve E (1969). Daten deutscher Dichtung. Chr. Band 1. Münih: DTV Yayınları
- Gahtan, M.W. and Pegazzano, D. (2015). "An Overview of the Public, Private, and Virtual Collections." *Museum Archetypes and Collecting of the Ancient World*. Leiden: Brill. pp. 1–19.
- Gahtan, M.W. and D. Pegazzano. (2018). *Monographic Exhibitions and the History of Art* Edited. Routledge.
- Gautier, T. (2018). *The Salon of 1850-51* / Translated from the French by Peter L. Scacco, United States, Published by Lulu.com.
- Giddens, A. (2010). Modernite ve Bireysel Kimlik. Çev. Ümit Tatlıcan. İstanbul: Say Yayınları.
- Ginzburg, C. (2009). Tahta Gözler. Mesafe Üzerine Dokuz Düşünce. İstanbul: Metis Yayınları.
- Goethe, J. W. (2015). Gönül Yakınlıkları. Çev. Deniz Arslan. İstanbul: Antik Yayınları.
- Goethe, J.W. (2006). Gönül yakınlıkları. Çev. Mustafa Özdemir, Akçağ Yayınları
- Guercio, G. (2006). *Art as Existence: The Artist's Monograph and Its Project*. Cambridge, MA: The MIT Press. ISBN: 0-262-07268-8).
- Günyol, V. (1984). "Cumhuriyet Sonrası Sanat ve Edebiyat Dergileri." *Türkiye'de Dergiler Ansiklopediler (1849-1984)*. İstanbul: Gelişim Yayınları.
- Haskel, F. (2004). *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*. Review by: Robert Gaston. *International Journal of the Classical Tradition*. Vol. 10, No. 3/4 (Winter - Spring). pp. 493-498.
- Howe, R. H. (1978) "Max Weber'in Seçici Affinitiesi." *Amerikan Sosyoloji Dergisi*.

- Iskin, E. R. (2018). "The Degas and Cassatt 1915 exhibition in support of women's suffrage", Monographic Exhibitions and the History of Art. Edited by Gahtan, M.W. and D. Pegazzano. Routledge.
- İzmir'de Kültür ve Sanat, (2009) İzmir Kültür Çalıştayı Referans Belgesi, s. 1, İzmir
- Johnson, J. (1997) Communication, Criticism, and the Postmodern Consensus: An Unfashionable Interpretation of Michel Foucault. Political Theory. vol. 25. no. 4.
- Kaplanoglu, S. (1991). "8 Sanatçı, 8 İş." Sergi Kataloğu. İstanbul.
- Klee, P. (2006). Çağdaş Sanat kuramı. Çev.Mehmet Dünder. İstanbul: Dost yayınevi.
- Klein, M. (1930). "The importance of symbol-formation in the development of the ego." International Journal of Psycho-Analysis. 11. pp. 24-39.
- Kocabaşoglu, U. (1984). "Cumhuriyet Dergiciliğine Genel Bir Bakış." Türkiye'de Dergiler Ansiklopediler (1849-1984). İstanbul: Gelişim Yayınları.
- Koçak, O. (2007). Modern ve Ötesi Elli Yılın Sanatına Kenar Notlar. 2. Baskı. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kortun, Vasıf Kosova Erden (2004). Ofsayt ama Gol, Salt Araştırma Yayınları
- Kuspit, D. (2006). Sanatın Sonu. Çev.Yasemin Tezgiden. İstanbul: Metis yayınları.
- Kuspit, D. (2012). Semiyotik Anti özne. Çev.Ahmet Feyzi Korur. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi. Resim Bölümü.
- Leader, D. (2006). Mona Lisa Kaçırıldı.Çev. Hakan Akdemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Leader, D. (2018). Depresyon Yas ve Melankoli. Çev.Ayça Göçmen. İstanbul: Encore Yayınları.
- Löwy, M. (1992). "On the Concept of Elective Affinity." Redemption and Utopia, Jewish Libertarian Thought in Central Europe: A Study in Elective Affinities. Çev. Hope Heaney, California: Stanford University Press.
- Lyotard, J. F. (1994). Lessons on the Analytic of the Sublime. Trans. Elizabeth Rottenberg. Stanford: Stanford University Press.
- Madra, B. (1992). "10 Sanatçı, 10 İş C Sergisi Atatürk Kültür Merkezi'nde Bu Zamanın Sanatçıları". Cumhuriyet Gazetesi.
- Mainardi, P. (1987). Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867. New Haven, CT: Yale University Press.
- Martin, J. (2010). "Estetik Deneyim Yoluyla Bedene Dönüş." Şarkıları. Çev. Barış Engin Aksoy. İstanbul: Metis Yayınları

- Mc.Dogall. J. (1993). Sexuel Identity travma & Creavity International forum of psychoanaliz.
- McKinnon, M. A. (2010). "Elective Affinities of the Protestant Ethics: Weber and the Chemistry of Capitalis." Sociological Theory. sayı 28. cilt 1.
- Mills, C. W. (2016). Toplumbilimsel Düşün. İstanbul, Hil Yayınları
- Minor, V. H. (2013). Sanat Tarihinin Tarihi. Çev. Cem Soydemir. Koç Üniversitesi Yayınları.
- Murray, C. (2012). 20.Yüzyılda Sanatı Okuyanlar. İstanbul: Sel yayınları.
- Mülayim, S. (1999). Yüzyılın (1900 - 1999) Kültür ve Sanat Kronolojisi. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Naef, S. (2018). İslamda tasvir sorunu var mı? Çev.Can Belge. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nietzsche, F. (2011). Böyle Söyledi Zerdüşt. Çev.Mustafa Tüzel. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Nora, P. (2006). Hafıza Mekânı. Çev.Mehmet Emin Özcan.Ankara: Dost kitabevi.
- Ortaylı, İ. (2018). Türkiye'nin Yakın Tarihi. İstanbul: Kronik Kitap.
- Özayten, N. (1995). Mütevazı Bir Miras, Batı'da Obje Sanatı ve Kavramsal Sanat, Post Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965- 1992 Yılları Arasında Benzer Eğilimler. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü.
- Özsezgin, K. (1975). "Bir monografi Denemesi." Milliyet Sanat. Sayı 159. s.28
- Panero, J. (2013). "The Widening Gulf". The New Criterion 32 (December). pp. 39–42.
- Philips, A. (1998). Dehşetler ve Uzmanlar. İstanbul: Metis Yayınları
- Ponty, M. M. (1996). Göz ve Tin. Çev. Ahmet Soysal, İstanbul: Metis Yayınları.
- Pütz, S. (2018). "Max Jordan's first monographic exhibitions at the Royal National Gallery in Berlin – rewriting the canon of art history and creating the artist as a national role model at the beginning of the German empire." Monographic exhibitions and History of Art. Edited by Gahtan, M.W. and D. Pegazzano.Routledge.
- Rodriguez, M.C. (2018). The first posthumous retrospective in France: the Paul Delaroche Exhibition. a new perception of the artist's work.
- Rona, Z. (2013). "Türk Sanatının Kırk Yıllık Hafızası: Zeynep Rona Arşivinin Öyküsü." skop sanat tarihi eleştirisi.

- Ronit, M. (2018). "The Rise of the Monographic Exhibition: The Political Economy of Contemporary Art." Maia Wellington Gahtan and Donatella Pegazzano, eds., Monographic Exhibitions and the History of Art. London and New York: Routledge.
- Sayın, Z. (2015). İmgenin pornografisi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Scheler, M. (2004). Ressentiment. Çev. Abdullah Yılmaz. İstanbul: Kanat Yayınları
- Sena, C. (1974). Filozoflar Ansiklopedisi. 1.cilt. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Sherman, C.K. (1885). "Analysis of Goethe's Elective Affinities." The Journal of Speculative Philosophy. Vol. 19, No. 3 Penn State University Press. pp. 310-314.
- Sontag, S. (1998) Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş. Çev: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy. İstanbul: Metis Yayınları
- Tanne, S.J. (2006). The Invention of Art History in Ancient Greece. Cambridge University Press.
- Turhanlı, Halil (2015). Gerçekliğe ve Geleneğe Karşı, İstanbul, Encore Yayınları
- Winnicott, D. (1998). Oyun ve Gerçeklik. İstanbul: Metis Yayınları.
- Winterson, J. (2018) Sanat Başkaldırır, Coşku ve Cüretkarlık üzerine, Sel yayıncılık
- Yavuz, E. (2004). Psikanalitik Bakış.Bireyin Tarihi Psikanalizin Tarihi Sempozyumu Bildirisi Dergisi.
- Yıldız Adnan, Dere Mehmet (2008). Muhtelif Dergi. Söyleşi.

Kaynak Linkleri

- (<http://derece.blogspot.com/2015/04/dere-but-now-parallel-events-io-49a.html>)
(09.05.2020)
- (https://en.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Meister%27s_Apprenticeship) (12.02.2019)
- (https://www.academia.edu/40299762/Theory_of_the_Art_Object__Putting_the_Visual_Back_Into_Art)(04.09.2019)
- <http://hannahwill.blogspot.com/2011/10/walking-community-boundaries-in-paris.html>
(04.04.2020)
- <http://k2text.blogspot.com/2008/03/deklarasyon.html> (12.12.2019)
- <http://kasagaleri.sabanciuniv.edu/tr/portfolio-view/bolunmez/> (12.09.2019)

<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1283&bhcp=1>
(20.01.2020)

<http://www.b-a-s.info/bas-kitaplari/bent-sanatci-kitaplari-bent-artist-books/>
(03.05.2019)

<http://www.ercankesal.com/sevdigim-yazilar/cokusten-sonra-utanc-ve-kibir/>
(06.09.2019)

<http://www.e-skop.com/skopbulten/turk-sanatinin-40-yillik-hafizasi-zeynep-rona-arsivinin-oykusu/1605> (01.03.2019)

<http://www.mehmetdere.com/index.php/works/100-famous-turks/> (03.05.2019))

<http://www.museumsinflorence.com/musei/Santissima-Annunziata.html>) (03.04.2020)

<http://www.pep-web.org/document.php?id=joap.026.0229a> (04.05.2020)

<http://www.sanatatak.com/view/guncel-sanat-kesigi>) (05.01.2020)

<http://www.sanatatak.com/view/modern-sanat-karmasik-ve-celiskilerle-doludur>
(01.02.2020)

<http://www.signosemio.com/kristeva/semanalysis.asp> (03.03.2020)

<https://acikkuran.com/55> (01.01.2020)

<https://almabooks.com/wp-content/uploads/2016/10/electiveaffinities.pdf> (05.05.2020)

<https://core.ac.uk/download/pdf/84783359.pdf> (04.02.2020)

https://en.wikipedia.org/wiki/Elective_Affinities (04.01.2019)

https://en.wikipedia.org/wiki/Nathaniel_Hone_the_Elder#/media/File:Nathanielhone.jpg
(05.05.2020)

<https://en.wikipedia.org/wiki/Sujud> (12.02.2020)

<https://en.wikipedia.org/wiki/File:Vite.jpg> (03.04.2020)

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Crying_Boy (15.03.2020)

<https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/palimpsest/> (22.04.2020)

<https://ocad.libguides.com/PrintBooks/Monographs> (09.01.2019)

<https://saltonline.org/tr/1956/mihri-modern-zamanlarin-gocebe-ressami> (02.02.2020)

<https://saltonline.org/tr/452/konferans-1930-1950-ve-1950-1970lerde-turkiyenin-modernlesmesi>

<https://sozluk.gov.tr/> (05.03.2019)

https://tr.qwe.wiki/wiki/Lives_of_the_Most_Excellent_Painters,_Sculptors,_and_Architects (03.12.2019)

https://www.academia.edu/4064892/Marjorie_Och_review_of_Gabriele_Guercio_Art_and_its_Existence_The_Artists_Monograph_and_Its_Project_Renaissance_Quarterly_60_3_2007_919-21 (10.02.2019)

<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/en-buyuk-agirlik-birimi-bosluk-i-14894> (06.10.2019)

<https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-49653233> (11.04.2019)

<https://www.britannica.com/biography/Athenaeus> (04.03.2019)

<https://www.e-skop.com/skopbulten/salon-sergileri-ilk-kataloglar-ve-elestirinin-dogusu/3811> (20.01.2019)

<https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-yaratmak-uretmek-calismak/1913> (12.09.2019)

https://www.e-skop.com/skopbulten/turkiye-sanat-tarihi-d%C3%A9mocrate-elvah-i-naksiye-koleksiyonu-icin-louvredan-bir-siparis/3821#_edn2

<https://www.e-skop.com/skopbulten/turk-sanatinin-40-yillik-hafizasi-zeynep-rona-arsivinin-oykusu/1605> (05.04.2019)

<https://www.felsefe.net/konu/cekim-nedir.13996/> (03.02.2019)

<https://www.izmirelele.com/content.aspx?id=1&mid=7> (17.11.2019)

<https://www.oed.com/oed2/00169695> (12.10.2019)

<https://www.protocinema.org/tr/exhibitions/proto5533-mehmet-dere-payback> (02.03.2020)

<https://www.quora.com/What-is-a-monograph> (04.02.2020)

<https://www.renemagritte.org/elective-affinities.jsp> (14.03.2019)

<https://www.seslisozluk.net/%C5%9Fuhud-nedir-ne-demek/> (09.01.2020)

<https://www.theartstory.org/artist/newman-barnett/> (12.12.2019)

<https://www.turkcesozlukler.com/seccade-nedir-ne-demek> (08.12.2019)

<https://www.upress.umn.edu/about-us/history-and-fact-sheet-folder/what-was-a-university-press-1/iii.-the-monograph> (05.01.2019)

<https://www.wikizeroo.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQXLFn2l2> (18.10.2019)

www.derece.blogspot.com (20.02.2020)



ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Mehmet DERE	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Dokuz Eylül Üniversitesi
Fakülte	Güzel Sanatlar Fakültesi
Bölümü	Resim Bölümü
Yüksek Lisans	
Üniversite	Dokuz Eylül Üniversitesi
Enstitü Adı	Güzel Sanatlar Enstitüsü
Anabilim Dalı	Resim Anasanat Dalı
Programı	Resim
Makale ve Bildiriler	
1. Morrison Y., Buuck D. (2019) TripWire15 Narrative/Prose, Book Chapter, Mehmet Dere, from the “One” series , Small Press Distribution, p.162-167	