

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI**

**1980 SONRASI UZAK DOĞU ÇAĞDAŞ SANATINDA
SOSYOKÜLTÜREL ETKİLER
VE
KÜLTÜREL ETKİLEŞİM**

**Hazırlayan
Feyza ÖZÇELİK**

**Danışman
Doç. Dr. Ebru ALPARSLAN**

Yüksek Lisans Tezi

**Haziran 2022
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI**

**1980 SONRASI UZAK DOĞU ÇAĞDAŞ SANATINDA
SOSYOKÜLTÜREL ETKİLER
VE
KÜLTÜREL ETKİLEŞİM
(Yüksek Lisans Tezi)**

**Hazırlayan
Feyza ÖZÇELİK**

**Danışman
Doç. Dr. Ebru ALPARSLAN**

**Haziran 2022
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Adı-Soyadı

İmza:

YÖNERGEYE UYUNLUK SAYFASI

1980 Sonrası Uzak Doğu Çağdaş Sanatında Sosyokültürel Etkiler ve Kültürel Etkileşim adlı Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi 'ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan

Ad Soyad İmza

Danışman

Ad Soyad İmza

.....ABD Başkanı

Ad Soyad İmza

KABUL ONAY SAYFASI

Doç. Dr. Ebru ALPARSLAN danışmanlığında **Feyza ÖZÇELİK** tarafından hazırlanan “**1980 Sonrası Uzak Doğu Çağdaş Sanatında Sosyokültürel Etkiler ve Kültürel Etkileşim**” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü **Resim Anasanat/Anabilim Dalında Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

.....

..... / /

JÜRİ:

Danışman:

Üye:.....

Üye:.....

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun/...../..... tarih ve sayılı kararı ile onaylanmıştır.

..... / /

Dr. Öğretim Üyesi Levent ÇORUH
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ / TEŞEKKÜR

Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Lisans programı mezunu olarak geldiğim Resim Ana Sanat Dalı'nda her şeyden önce Ana Sanat Dalı'na adaptasyonumda, çalışmalarımı yönlendirmesinde, araştırmalarımın her aşamasında bilgi, öneri ve yardımlarını esirgemeyerek akademik ortamda olduğu kadar insani ilişkilerde de sonsuz desteğiyle gelişmeye katkıda bulunan danışman hocam sayın Doç. Dr. Ebru ALPARSLAN'a, yüksek lisans dersleri ve tezimin yazımı esnasındaki yardımlarından dolayı çalışmalarım süresince birçok fedakârlıklar gösterip beni destekleyerek her an yanımda olan aileme, arkadaşlarıma en derin duygularla teşekkür ederim.

Feyza ÖZÇELİK

Kayseri, Haziran 2022

1980 SONRASI UZAK DOĞU ÇAĞDAŞ SANATINDA SOSYOKÜLTÜREL ETKİLER VE KÜLTÜREL ETKİLEŞİM

Feyza ÖZÇELİK

**Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi/2022
Danışman: Doç. Dr. Ebru ALPARSLAN**

ÖZET

Küreselleşme ve göç olgusunun etkisiyle toplumsal hayattaki değişimlerin, teknolojik gelişmelerin, siyasal ve ekonomik hareketlerin ve sosyokültürel etkilerin Uzak Doğu çağdaş sanatında yansımaları olduğu görülmüştür. Bu tez çalışmasında, çağdaş sanatta çeşitliliğin ve çoğulculuğun büyümesini destekleyen 1980’ler sonrasında görülen küreselleşme ve göç gibi faktörlerin; Uzak Doğu ülkelerinden Çin, Japonya ve Güney Kore’nin çağdaş sanat ortamlarına nasıl ve sanat pratiklerine nelerle yansıdığı konu edinilmiştir. Tezin birinci bölümünde küreselleşme, kültür, kültüralizm, öteki kültüralizm aynı zamanda göç, kimlik, aidiyetsizlik, yersiz yurtsuzlaşma, yabancılaşma, anı/bellek ve hafıza gibi sosyokültürel kavramların çağdaş sanat ile bağı incelenerek açıklanmıştır.

Tezin ikinci bölümünde ise Çin, Japonya ve Güney Kore ülkelerinin tarihsel, sosyal ve siyasal olaylarının Uzak Doğu çağdaş sanatında görülen yansımaları; geleneksel ve kültürel unsurlardan beslenen sanatçılar ve sanatçı işleri üzerinden incelenmiştir. Sanatçıların ait oldukları ve bulundukları coğrafya, ekonomik koşullar, sosyal ve siyasi olayların sanatın gündemini belirlediği, gelişim ve dönüşümüne katkı sağladığı görülmüştür.

Bu bağlamda küreselleşme ve artış gösteren göç olaylarının meydana getirdiği kültürel etkileşimin Uzak Doğu çağdaş sanatına etkilerini ortaya koymak amacıyla literatür taraması yapılmış elde edilen veriler betimsel yaklaşımla düzenlenmiş ve sunulmuştur. Çalışma kapsamında 1980’li yıllardan günümüze değin Uzak Doğulu çağdaş sanatçılar ve çalışmalarının üzerindeki geleneksel ve kültürel unsurların yansımalarının nelerle ve ne şekilde görüldüğünün, bu unsurların birbirleriyle olan ilişkisinin analizi için göstergebilimsel yöntem, karma yöntem, doküman incelemesi yöntemi ve tematik içerik analizi yöntemi kullanılmıştır.

Araştırma sonucunda, sözü geçen ülkelerin sanatçılarının, ulusal ve uluslararası düzeyde siyasal ve sosyal olaylarla ilişkilendirdikleri yabancılaşma, aidiyetsizlik, yersiz yurtsuzlaşma, anı/bellek ve kimlik gibi temaları, geleneksel ve kültürel unsurlardan beslenerek kendi sanat pratiklerine yansıttıkları görülmüştür. Bu unsurlar geleneğe dayalı fikirleri, değerleri ve anlamları içermekte ve geleneksel sanat tekniklerini, üsluplarını, geleneksel ve kültürel nesnelerin tümünü kapsamaktadır. Aynı zamanda farklı dinamiğe sahip olan bu üç ülkede çağdaş sanatın başlangıcının tarihsel olarak birbirleriyle neredeyse aynı zamana denk geldiği ve başlangıcının Batı çağdaş sanatından farklı olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Çağdaş Sanat, Uzak Doğu Çağdaş Sanatı, Sosyokültürel, Küreselleşme, Kültürel Etkileşim.

SOCIO-CULTURAL EFFECTS AND CULTURAL INTERACTION IN FAR EAST CONTEMPORARY ART AFTER 1980

Feyza ÖZÇELİK

Erciyes University, Institute of Fine Arts

Master Thesis / 2022

Supervisor: Doç. Dr. Ebru ALPARSLAN

ABSTRACT

It has been seen that the changes in social life, technological developments, political and economic movements and socio-cultural effects, with the effect of globalization and migration, have reflections in Far East contemporary art. In this thesis, factors such as globalization and migration, seen after the 1980s, that support the growth of diversity and pluralism in contemporary art; The subject is how China, Japan and South Korea, which are Far East countries, are reflected in contemporary art environments and with what art practices. In the first part of the thesis, socio-cultural concepts such as globalization, culture, culturalism, other culturalism, as well as migration, identity, lack of belonging, deterritorialization, alienation, remembrance/storage and memory are explained by examining the connection with contemporary art.

In the second part of the thesis, the reflections of the historical, social and political events of China, Japan and South Korea in the contemporary art of the Far East; It has been examined through artists and artist works fed by traditional and cultural elements. It has been seen that the geography, economic conditions, social and political events that the artists belong to and are in determine the agenda of art and contribute to its development and transformation.

As a result of the research, it has been seen that the artists of the mentioned countries reflect the themes such as alienation, lack of belonging, deterritorialization, remembrance/storage and identity, which they associate with political and social events at the national and international level, to their own art practices by feeding on traditional and cultural elements. These elements include ideas, values and meanings based on tradition and encompass traditional art techniques, styles, and traditional and cultural objects. At the same time, it has been determined that the beginning of contemporary art in these three countries, which have different dynamics at the same time, almost coincided

with each other historically and that its beginning was different from Western contemporary art.

Keywords: Art, Contemporary Art, Far East Contemporary Art, Socio-Culture, Globalization, Cultural Interaction.



İÇİNDEKİLER

1980 SONRASI UZAK DOĞU ÇAĞDAŞ SANATINDA SOSYOKÜLTÜREL ETKİLER VE KÜLTÜREL ETKİLEŞİM

Sayfa

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
YÖNERGEYE UYUNLUK SAYFASI	ii
KABUL ONAY SAYFASI	iii
ÖNSÖZ / TEŞEKKÜR	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	ix
GÖRSELLER LİSTESİ	xii
TABLolar LİSTESİ	xv
ŞEKİLLER LİSTESİ	xvii

GİRİŞ	1
1. Problem Durumu	7
2. Araştırmanın Amacı	8
3. Araştırmanın Önemi	8
4. Sayıtlar (Varsayımlar)	9
5. Sınırlılıklar	9
6. Evren ve Örneklem	9
7. Materyal ve Yöntem	10
8. Tanımlar	13
9. İlgili Araştırmalar	17

1. BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE: ÇAĞDAŞ SANAT VE KÜLTÜR İLİŞKİSİ

1.1. Çağdaş Sanat ve Kültür Üzerine.....	20
1.2. Çağdaş Sanatta Küreselleşme ve Göç Olgusu Üzerine	26
1.2.1. Çağdaş Sanatta Kitle Kültürü ve Popüler Kültür.....	32
1.3. Uzak Doğu Çağdaş Sanatında Kültürel Söylemler	34
1.4. Çağdaş Sanatta Kültüralizm	39
1.5. Çağdaş Sanat Eleştirisi Olarak Kültür	40
1.6. Çağdaş Sanatta Sosyokültürel Kavramlar.....	43
1.6.1. Kimlik.....	44
1.6.2. Aidiyet	46
1.6.3. Yersiz Yurtsuzlaşma	47
1.6.4. Yabancılaşma.....	49
1.6.5. Anı Bellek.....	50
1.6.6. Hafıza.....	51

2. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR: UZAK DOĞU ÇAĞDAŞ SANATINDA GELENEKSEL İZLERİN YERİ

2.1. Çin Çağdaş Sanatı	53
2.2. Çin Çağdaş Sanatçıları ve Sanatçı İşleri	61
2.2.1. Ai WeiWei	61
2.2.2. Cai Gua Qiang	75
2.2.3. Xu Bing.....	88
2.2.4. Zhang Xiaogang.....	99
2.2.5. Gu Wenda	107
2.3. Japonya Çağdaş Sanatı	119

2.4. Japonya Çağdaş Sanatçıları ve Sanatçı İşleri.....	124
2.4.1.Takashi Murakami.....	124
2.4.2.Chiharu Shiota.....	133
2.4.3. Kunihiro Moriguchi.....	139
2.4.4. Mariko Mori	144
2.4.5. Yasumasa Morimura	150
2.5. Güney Kore Çağdaş Sanatı	156
2.6. Güney Kore Çağdaş Sanatçıları ve Sanatçı İşleri	161
2.6.1. Do Ho Suh	161
2.6.2. Kim So Ja	168
2.6.3. Sang Ah Choi	174
2.6.4. Ik Joong Kang.....	180
2.6.5. Yee Sookyung.....	186
SONUÇ	192
KAYNAKÇA	198
ÖZ GEÇMİŞ.....	234

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1:	Ai WeiWei, “Coca-Cola Logolu Han Vazosu (Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo)”, 1995, Seramik, 25x28cm.	63
Görsel 2:	Ai WeiWei, “Ay Çekirdekleri (Sunflower Seeds)”, Enstalasyon, Porselen, Tate Modern, 2010.	68
Görsel 3:	Ai WeiWei, “Ay Çekirdekleri (Sunflower Seeds)” (Detay), Enstalasyon, Porselen, Tate Modern, 2010.	71
Görsel 4:	Cai Guo-Qiang, “Tarihin Ayak İzleri (Footprints of History)”, 2008.	77
Görsel 5:	Cai Guo-Qiang, “Düşen Çiçekler (Falling Flowers)”, Enstalasyon, Performans, 2009-2010.	81
Görsel 6:	Cai Guo-Qiang, “Gökyüzü Merdiveni (Sky Ladder)”, Huiyu Adası, Quanzhou, 2015.	85
Görsel 7:	Xu Bing, “Gökyüzünden Kitap (Book from the Sky)”, Enstalasyon, 1987-1991.	91
Görsel 8:	Xu Bing, “Kare Kelime Kaligrafisi: Halk İçin Sanat (Square Word Calligraphy: Art for the People)”, 56,5 x 170,5 cm, Kâğıt Üzerine Mürekkep Resim, 1994-1996.	95
Görsel 9:	Xu Bing, “Kare Kelime Kaligrafisi: Halk İçin Sanat (Square Word Calligraphy: Art for the People)” (Detay), Kare Kelime Kaligrafi Kılavuz Kitabı, 1994-1996.	96
Görsel 10:	Zhang Xiaogang, “Kan Bağı/Soy: Büyük Aile No 3 (The Bloodline: Big Family No 3)”, 1995.	101
Görsel 11:	Zhang Xiaogang, “Kan Bağı/Soy: Büyük Aile No 3 (Bloodline: Big Family No 3)”, (Detaylar), 1995.	103
Görsel 12:	Gu Wenda, “Birleşmiş Milletler Serisi-Çin anıtı: Cennet Tapınağı United Nations Series-Chinese Monument: Temple of Heaven)”, Enstalasyon, 1998.	109
Görsel 13:	Gu Wenda, “Birleşmiş Milletler Serisi-Çin Anıtı: Cennet Tapınağı (United Nations Series-Chinese Monument: Temple of Heaven)” (Detay), Enstalasyon, 1998.	110

Görsel 14: Gu Wenda, “Birleşmiş Milletler Serisi-Çin Anıtı: Cennet Tapınağı (United Nations Series-Chinese Monument: Temple of Heaven)” (Detaylar), Enstalasyon, 1998.....	111
Görsel 15: Gu Wenda, “Taş Steller/Kitabeler Ormanı (Forest of Stone Stellers/Inscriptions)”, Enstalasyon, 1993-2001.	114
Görsel 16: Gu Wenda, “Taş Steller/Kitabeler Ormanı (Forest of Stone Stellers/Inscriptions)” Enstalasyon, Detaylar, 1993-2001.	116
Görsel 17: Takashi Murakami, “727”, Resim, Tuval Üzerine Akrilik Boyama, 299,7 x 449,6 cm, 1996.	127
Görsel 18: Takashi Murakami, “Mavi Ejderha (Blue Dragon)”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 300x900cm, 2012.....	130
Görsel 19: Takashi Murakami, “Mavi Ejderha (Blue Dragon)” Tuval Üzerine Karışık Teknik, Detay, 2012.	130
Görsel 20: Takashi Murakami, “Mavi Ejderha (Blue Dragon)”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, Detay, 2012.	131
Görsel 21: Chiharu Shiota, “Eldeki Anahtar (The Key In The Hand)”, Enstalasyon, Japonya Pavyonu, 56.Venedik Bienali, 2015.....	135
Görsel 22: Chiharu Shiota, “Eldeki Anahtar (The Key In The Hand)”, Detaylar, Japonya Pavyonu, 56. Venedik Bienali, 2015.....	137
Görsel 23: Kunihiro Moriguchi, , “Akan Su Tasarımı ile Kimono (Kimono With Flowing Water Design)”, 184.2 x 134 cm, Enstalasyon, 1992.	141
Görsel 24: Mariko Mori, “Ateşli Arzular (Burning Desire)”, Fotoğraf, 304.8x609.6x2cm, 1997-1998.....	146
Görsel 25: Edouard Manet, “Olympia”, T.Ü.Y.B, 130 x 190 cm, 1863.....	152
Görsel 26: Yasumasa Morimura, “Portre (İkiz) Portrait (Twin)”, Fotoğraf, 210 cm x 300 cm, 1988-1990.....	153
Görsel 27: Do Ho Suh, “Ev İçinde Ev (House in House)”, Enstalasyon, 530x1283x1297cm, 2013.....	162
Görsel 28: Do Ho Suh, “Ev İçinde Ev (House in House)”, Enstalasyon, Detay, 530x1283x1297cm, 2013.....	163
Görsel 29: Do Ho Suh, Köprü Ev (Bridging Hom), Lonra, 2018.....	166
Görsel 30: Kimsooja, “Bottari Kamyonu- Göçmenler (Bottari Truck- Migrateurs)”, Performans, 2007.	170

Görsel 31: Kimsooja, “Bottari Kamyonu- Göçmenler (Bottari Truck- Migrateurs)”, Fotoğraf, 2007.	172
Görsel 32: Sang Ah Choi, “Yiyebileceğiniz her şey-Her gün tatil, Kıtalararası çiçek ve kuş boyama: NY'den OR'ye, Rainbow (All you can eat-Holiday everyday, Transcontinental flower and bird painting: NY to OR, Rainbow)”, 2007-2012.	176
Görsel 33: Sang Ah Choi, “Yiyebileceğiniz her şey-Her gün tatil, Kıtalararası çiçek ve kuş boyama: NY'den OR'ye, Rainbow (All you can eat-Holiday everyday, Transcontinental flower and bird painting: NY to OR, Rainbow)”, Detay, 2007-2012.	178
Görsel 34: Ik-Joong Kang, “1392 Ay Kavanozları (Rüzgar)/1392 Moon Jars (Wind)”, Enstalasyon, Porselen, 2008-2010.	182
Görsel 35: Ik-Joong Kang, “1392 Ay Kavanozları (Rüzgar)/1392 Moon Jars (Wind)”, Enstalasyon, Detay, Porselen, 2008-2010.	184
Görsel 36: Yee Sookyung, “Dönüşen Vazo (Translated Vase)”, Enstalasyon, 2013. .	187
Görsel 37: Yee Sookyung, “Dönüşen Vazo (Translated Vase)”, Enstalasyon, Detay, 2013.	188

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1:	Güvenilir Tematik Analiz İçin 10 Maddelik Ölçüt Listesi.	13
Tablo 2:	Ai WeiWei, “Coca-Cola Logolu Han Vazosu (Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo)” Adlı Enstalasyon Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.	67
Tablo 3:	Ai WeiWei, “Ay Çekirdekleri (Sunflower Seeds)” Adlı Enstalasyon Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi. ...	74
Tablo 4:	Cai Guo-Qiang, “Tarihin Ayak İzleri (Footprints of History)” Adlı Performans Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.....	80
Tablo 5:	Cai Guo-Qiang, “Düşen Çiçekler (Falling Flowers)” Adlı Enstalasyon Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi. ...	84
Tablo 6:	Cai Guo-Qiung, “Gökyüzü Merdiveni (Sky Ladder)”, Adlı Performans Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi. ...	87
Tablo 7:	Xu Bing, “Gökyüzünden Kitap (Book from the Sky)” Adlı Enstalasyon Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi. ...	94
Tablo 8:	Xu Bing, “Kare Kelime Kaligrafisi: Halk İçin Sanat (Square Word Calligraphy: Art for the People)” Adlı Resim Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.	98
Tablo 9:	Zhang Xiaogang, “Kan Bağı/Soy: Büyük Aile No 3 (Bloodline: Big Family No 3)” Adlı Resim Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.	106
Tablo 10:	Gu Wenda, “Birleşmiş Milletler Serisi-Çin Anıtı: Cennet Tapınağı (United Nations Series-Chinese Monument: Temple of Heaven)” Adlı Enstalasyon Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi. .	113
Tablo 11:	Gu Wenda, “Taş Steller/Kitabeler Ormanı (Forest of Stone Stellers/Inscriptions)” Adlı Enstalasyon Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.	118
Tablo 12:	Takashi Murakami, “727” Adlı Resim Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.	129
Tablo 13:	Takashi Murakami, “Mavi Ejderha (Blue Dragon)” Adlı Resim Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi. .	132

Tablo 14:	Chiharu Shiota, “Eldeki Anahtar (The Key In The Hand)” Adlı Enstalasyon Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi. .138
Tablo 15:	Kunihiko Moriguchi, , “Akan Su Tasarımı ile Kimono (Kimono With Flowing Water Design)”, Enstalasyon Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi. 143
Tablo 16:	Mariko Mori, “Ateşli Arzular (Burning Desire)”, Adlı Fotoğraf Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi. .149
Tablo 17:	Yasumasa Morimura, “Portre (İkiz), Portrait (Twin)”, Fotoğraf Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi. .155
Tablo 18:	Do Ho Suh, “Ev İçinde Ev (House in House)” Adlı Enstalasyon Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi. 165
Tablo 19:	Do Ho Suh, “Köprü Ev (Bridging Home)” Adlı Enstalasyon Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi. 167
Tablo 20:	Kimsooja, “Bottari Kamyonu-Göçmenler (Bottari Truck-Migrateurs)” Adlı Enstalasyon Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.....173
Tablo 21:	Sang Ah Choi, “Yiyebileceğiniz Her Şey-Her Gün Tatil, Kıtalararası Çiçek ve Kuş Boyama: NY'den OR'ye, Rainbow (All You Can Eat-Holiday Everyday, Transcontinental Flower And Bird Painting: NY To OR, Rainbow)” Adlı Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.....179
Tablo 22:	Ik-Joong Kang, “1392 Ay Kavanozları (Rüzgâr)/1392 Moon Jars (Wind)” Adlı Enstalasyon Çalışmanın Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.....185
Tablo 23:	Yee Sookyung’un, “Dönüşen Vazo (Translated Vase)” Adlı Enstalasyon Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi. 190

ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 1: Ai WeiWei “Coca-Cola Logolu Han Vazosu (Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo)” (Görsel 1) ve “Ay Çekirdekleri (Sunflower Seeds)” (Görsel 2) İşlerindeki Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model. 75
- Şekil 2: Cai Gua Qiong “Tarihin Ayak İzleri (Footprints of History)” (Görsel 4), “Düşen Çiçekler (Falling Flowers)” (Görsel 5) ve “Gökyüzü Merdiveni (Sky Ladder)” (Görsel 6) Adlı Çalışmalarındaki Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.....88
- Şekil 3: Xu Bing, “Gökyüzünden Kitap (Book from the Sky)” (Görsel 7) ve “Kare Kelime Kaligrafisi: Halk İçin Sanat (Square Word Calligraphy: Art for the People)” (Görsel 8) Adlı Çalışmalarındaki Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.....99
- Şekil 4: Zhang Xiaogang “Bloodline: Big Family No 3 (Kan Bağı/Soy: Büyük Aile No 3)” (Görsel 10) İşindeki Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model. 107
- Şekil 5: Gu Wenda, “Birleşmiş Milletler Serisi-Çin Anıtı: Cennet Tapınağı (United Nations Series-Chinese Monument: Temple of Heaven)” (Görsel 12) ve “Taş Steller/Kitabeler Ormanı (Forest of Stone Stellers/Inscriptions)” (Görsel 15) Adlı Çalışmalarındaki Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.. 119
- Şekil 6: Takashi Murakami’nin, “727” (Görsel 17) ve “Mavi Ejderha (Blue Dragon)” (Görsel 18) Adlı Çalışmalarının Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.....133
- Şekil 7: Chiharu Shiota, “Eldeki Anahtar (The Key In The Hand)” (Görsel 21), Adlı Enstalasyon Çalışmasının Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model. 139
- Şekil 8: Kunihiko Moriguchi, “Akan Su Tasarımı ile Kimono (Kimono With Flowing Water Design)” Adlı Enstalasyon Çalışmasının Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.....144
- Şekil 9: Mariko Mori, “Ateşli Arzular (Burning Desire)”, Adlı Fotoğraf Çalışmasının Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.....150
- Şekil 10: Yasumasa Morimura, “Portre (İkiz), Portrait (Twin)”, Fotoğraf Çalışmasının Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.....156

Şekil 11:	Do Ho Suh, “Ev İçinde Ev (House in House)” (Resim 27) ve “Köprü Ev (Bridging Home)” (Resim 29) Adlı Enstalasyon Çalışmalarının Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.....	168
Şekil 12:	Kimsooja, “Bottari Kamyonu- Göçmenler (Bottari Truck- Migrateurs)” (Resim 30), Performans Çalışmasının Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.	174
Şekil 13:	Sang Ah Choi, “Yiyebileceğiniz her şey-Her gün tatil, Kıtalararası çiçek ve kuş boyama: NY’den OR’ye, Rainbow (All you can eat-Holiday everyday, Transcontinental flower and bird painting: NY to OR, Rainbow”, Performans Çalışmasının Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.	180
Şekil 14:	İk-Joong Kang, “1392 Ay Kavanozları (Rüzgâr)/1392 Moon Jars (Wind)” Adlı Enstalasyon Çalışmasının Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.	186
Şekil 15:	Yee Sookyung’un, “Dönüşen Vazo (Translated Vase)” Adlı Enstalasyon Çalışmasının Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.....	191

GİRİŞ

Tarih boyunca sanat, farklı coğrafya ve kültürlerle göre çeşitli tanımlarla ifade edilmiştir. Sanat, kimi zaman dönemin şartlarına ve ihtiyacına göre ritüellerle ilgili bir durum, kimi zaman ideolojik, kimi zaman da tüketime yönelik bir güç olmuştur. Belirli dönemler ve akımlardan sonra günümüzde gelinen noktada birçok disiplinden beslenmiştir. Farklı dönemlerin ve akımların prensiplerini de içinde barındıran, küreselleşme sonrası sınırların ortadan kalkması ile çoğulcu bir yapı kazanmış olan sanat, “Çağdaş Sanat” kavramıyla ifade edilmiştir. Bununla birlikte çağdaş sanatın rasyonel ya da tek başına sezgisel bir anlatımla açıklanamayacağı aşikardır. Nitekim çağdaş sanatı anlamak için “çağdaş” sözcüğünün birden fazla anlam içerdiğini belirtmek gerekmektedir.

Çağdaş sözcüğü; içinde bulunulan zaman, yenilik, ilericilik ve çağcıl anlamlarını ifade etmektedir. Sanat eleştirmeni Boris Groys “çağdaş sanat” terimini ele alırken, “Çağdaş sanat, adını kendi çağdaşlığını ortaya koyduğu ölçüde hak eder –ve bu, son zamanlarda yapılmış veya sunulmuş olma meselesinden ibaret değildir.’ diyerek açıklar. Bu nedenle ‘Çağdaş sanat nedir?’ sorusu ve ‘çağdaş nedir?’ sorusuna işaret ederek, ‘Çağdaş olmak, doğrudan bulunmak, şimdi-ve-burada olmak olarak anlaşılabilir’ olarak açıklar”. Bununla birlikte çağdaş sanat ve sanat pratikleri yakın zaman içerisinde ya da son dönemde üretilen çalışmalar olarak görülmemelidir. Aynı zamanda bir çalışmanın çağdaş olması son dönemi ifade etmesiyle sınırlandırılmamalıdır. Bir işi çağdaş yapan şey malzemesinin, yapılışının, görüntüsünün ve oluşumunu başlatan düşüncenin beklenmedik olmasıyla nitelendirilebilir (Artun ve Öрге, 2017, s.51-54).

Çağdaş sanat toplumsal ve sosyal yaşantıların, teknolojik şartların, siyasal ve ekonomik hareketliliğin değişimiyle, sosyokültürel etkiler ışığında yeni konu ve temalar oluşturmaktadır. Estetik kaygılardan uzak, belirli form ve üsluplara bağlı olma kaygısı taşımadan, düşünce, kavram ve fikir etrafında farklı disiplinlerle sentezlenmiştir. Aynı zamanda çağdaş sanat, sosyokültürel hareketlilikler ve farklı kültürlerin senteziyle oluşan

eklektik bir yapıya sahiptir. İçerisinde bulunan toplumun kendine has özelliklerini barındırdığı kültür olarak da tanımlanan sosyokültürel kavramı belirli bir dönem ve tarihsel sınırlamayla ele alınmamalıdır (URL 1). Bu yaklaşım Sanayi Devrimi ile birlikte tarihsel sınırlandırmayı beraberinde getirecektir. Böylelikle önceki dönemlerin sosyokültürel yapısının ve daha sonra üretilen sanat yapıtlarındaki etkisinin incelenmesindeki kapsam daralacaktır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, kültürün sosyal ve toplumsal yapı ile olan bağının çağdaş sanata nasıl yansımış olduğudur. Sosyal yapının nelerle var olduğunu niteleyen göstergeler eğitim, sağlık, şehirleşme olarak sıralanabilir. Bunlara ek olarak sosyokültürel faktörler; savaş, göç, teknolojik gelişmeler, kültürel etkileşim, kültürel çatışma, kültür, kimlik, ekonomi, siyaset, bilim, ideoloji, sanat, maddi-manevi değerler ve birçok toplumsal hareketliliği oluşturan olgular şeklinde sayılabilir (Uçal, 2013, s.6). Bu faktörlerin etkileri toplumlar üzerinde her alana yansımakla birlikte gerek bireysel gerek kamusal ve gerekse toplumun geneli üzerinde görülmektedir.

Çağdaş sanatta etkin bir olgu olarak kültür ön plana çıkmıştır. Kültür, tüm toplumsal grupları düzenleyen normlar olarak bilinmektedir. Kültür sözcüğü Latince bir terimdir (Ergur, 2015, s.5) ve kültür üzerine çeşitli tanımlar yapılmıştır. John J. Macionis; “kültür, düşünce biçimleri, davranış biçimi ve maddi nesnelerle birlikte insanların yaşam biçimleridir” (Macionis, 2012, s. 61) şeklinde ifade etmektedir. Giddens ve Sutton (2016) kültürü; “Belirli bir toplumu ya da bir sosyal grubu karakterize eden ve içeriğini, bilgi, gelenekler, normlar, hukuk ve inançların oluşturduğu, yaşam biçimidir” diyerek tanımlar (s.259). Kültür tanımı tarihsel süreç içerisinde değişmekle birlikte kapsamı da genişlemiştir. Gökalp (2012) ise, “Clifford Geertz gibi antropologlar kültürü, ‘paylaşılan semboller ve/veya anlamlar sistemi’ olarak tanımlamıştır. Kültürü bütünlüştürmüş anlamlar sistemi içerisinde değerlendirmişlerdir. Din, dil, moda, günlük yaşam davranışları ve sanat kültürün içinde görülmüştür” şeklinde ifade etmektedir (s.102). Bu bağlamda kültür ve sanat, insan yaratımının bir sonucu olmasıyla ortak bir yapıya sahiptir. Sanatçıların ait oldukları ve bulundukları coğrafya, ekonomik şartlar, sosyal, siyasi olaylar, sanat ve kültürün gündemini belirlemekle birlikte gelişim ve dönüşümüne katkı sağlamıştır. Bu durum sanat ortamı ve sanat eserlerine de yansımıştır. Uzak Doğulu çağdaş sanatçılar toplum içerisindeki her türlü ayrımı, toplumun düzen ve genel yapısını belirleyen anlam kodlarını, göstergelerini, gelişen olayları ve toplumun eğilimlerini sorgulayarak

çalışmalarında yer vermişlerdir. Sosyokültürel hareketliliklerle ortaya çıkan kültürel etkileşimin yansımaları çağdaş sanatta önemli bir yer edinmiştir. Teknolojinin gelişmesiyle ulaşım ve iletişimdeki hızın artması insanlar arasında mesafeleri aradan kaldırmıştır. Bununla birlikte internet ve sosyal ağların kullanımı, gelişen hızlı iletişim sonucu görülen etkileşim, farklı kültürleri birbirine yakınlaştırmıştır. Aynı zamanda sosyal ağ kullanımı ile dünya üzerinde çeşitli etkinlikler, olaylar veya değişimlerin takibi kolaylaşmış, sınırlar gözetilmeksizin bunlara katılımın arttığı görülmüştür. Bireysel etkileşimi arttıran bu hareketlilik, toplulukları da küresel çapta bir araya getirmiştir (Ergur, 2015, s.17). Bunun yanı sıra birbiriyle temas halinde bulunan farklı toplumların kültürleri arasındaki etkileşim, yine bu toplumların sanat, siyaset, politika, eğitim gibi pek çok alanına yansımıştır. Çeşitli problematikler sunan bu kültürel yaklaşımlarda kimlik sorunu öne çıkmıştır.

Toplumların bireysel etkileşiminin yanı sıra toplumsal ve ulusal olarak kendilerini ifade etme isteği, bir yere ya da gruba, coğrafyaya, kültüre ait hissetme gibi gereksinimleri, kendilerini kültürel kimlikleriyle tanıtmaya isteğini beraberinde getirmiştir. Güvenç (2010), kimlik konusunda insanların geçmişten günümüze her zaman kendine ve başkalarına “kimiz, kimlerdeniz, kimlerdensin, kimlerdensiniz” gibi soruları yönelttiğini dile getirmiştir. Değişmeyen bu soruların cevapları her birey ve toplum için farklılık göstermiştir. Ressam Gauguin’in Tahiti’de ürettiği “Kimiz, kimlerdeniz; nereden gelmiş nereye gideriz?” adlı resmin ismini örnek vererek, zamanın değişmesi insanın kimliğini bilme ve bu arayış sorununun değişmemiş olmasına dikkat çekmiştir (s.2,5). Günümüzde teknolojik gelişmeler ve hızlı iletişimden doğan sosyal ve toplumsal etkileşimler bu arayışı daha da ön plana çıkarmıştır. Bu arayış bireyselliğin sınırlarını aşmış, toplumsal ve kültürel kimlik olarak şekillenmiştir.

1960’lı yıllardan itibaren dünya üzerinde görülen çeşitli hareketlilikler küreselleşme sürecini hızlandırmıştır. 1963 Vietnam krizi, 1970’li yıllarda ABD’nin kapitalizm modelindeki sorunlar, ABD’deki ve Avrupa’daki halk hareketleri, ekonomik dalgalanmalar ve petrol krizi gibi faktörler neo-liberalizm oluşumunu beraberinde getirmiştir. Aynı zamanda 1960 ve 1980 yılları arasındaki geçiş dönemi postmodernist dönemi ifade etmiştir. Bu unsurlara bağlı olarak çağdaş sanatın 1980 sonrası varlığını daha belirgin olarak göstermeye başladığı söylenebilir. 1980 sonrasında Irak-İran savaşı (1980-1988), Berlin Duvarının yıkılması (1989), Sovyetler Birliğinin dağılması, Çin’in

kapitalist ekonomik modele geçmesi ve Yugoslavya’da yaşanan iç savaş (1990-1995) ve dağılmanın gerçekleştiği bir dönemdir (Erdoğan, 2013, s.79). Bu değişimler ve bahsi geçen olaylar çağdaş sanatta sosyokültürel hareketliliklerin yansması ve 1980 sonrası küreselleşme süreçte sosyal, siyasal ve kültürel dinamikler olarak gösterilebilir. Aynı zamanda 1980 sonrası çağdaş sanata yansıyan sosyokültürel etkilere; Bağımsızlık Bildirgesi, Fransız Devrimi, I. ve II. Dünya Savaşlarının sona ermesi ile yaşanan kırılma noktaları örnek olarak verilebilir. Kırılmaların siyasal, politik, toplumsal ve kültürel etkilerini anlayabilmek için öncelikle küreselleşme olgusu göz önünde bulundurulmalıdır. Küreselleşme olgusunun çözümlenebilir olması için de somut bir değer olarak ele alınması gerekmektedir. Teknolojik gelişmeler, iletişim ağlarının hızlı ve etkili kullanımı, kültür üzerinden yapılan göstergelerle anlam kodlarının oluşumu, sanat ortamını ve sanatın alımlanmasındaki belirleyici özellikleri şekillendirmiştir. Bu bağlamda sosyolog Pierre Bourdieu’nun sanatla ilişkilendirdiği ve önemli gördüğü “Kültür Sermayesi” kavramı dikkat çekicidir. Bu kavrama göre toplumsal hareketlilik yalnızca ekonomik birikim ve sermayenin oluşturduğu düzene göre şekillenmemektedir. Kültürel zenginlik ve toplumun her bir kesiminin kendi şartlarına uygun olarak kullanması ve bunu gerçekleştirebilme yetisi belirleyici bir role sahiptir. Bourdieu, “Kültür Sermayesinin zaman zaman ekonomik güçten daha önemli olabileceğini ve belirleyici bir etkiye sahip olduğunu” söylemiştir (Ergur, 2015, s.15). Bu düşünce sanatın alımlanmasını ve sanatsal eylemlere aktif katılımı da kapsamaktadır. Kültür ve sanat ilişkisine yönelik Theodor W. Adorno ise “Kültür Endüstrisi” kavramını ileri sürmüştür. Kültür Endüstrisi kitle ürünleri ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasından doğan ve kültürel ürünlerin metalaşmasını vurgulayan bir kavramdır (Adıgüzel, 2001, s.103). Adorno, kültürel nesnelerini olduğu gibi sanatı da metalaştıran ekonomik bir forma bürümüş (Marcuse, 1975, s.76), aynı zamanda Adorno Kültür Endüstrisine ilişkin olarak “Sığınak Olarak Sanat” önermesinde bulunmuş ve sanatı, “Öteki” toplumun kendini ve kültürünü koruyabileceği tek alan olarak nitelendirmiştir (Dellaloğlu, 2003, s.47-50). Jean Baudrillard ise “simülasyon” fikriyle gerçekliğin ortadan kaldırıldığı imgelerin, dönüşen gerçekler ve göstergeler içinde sanatın uyumlu hale geldiğini iddia eder (Ümer, 2016, s.171).

Küreselleşme ekonomik tanımlarla ele alınsa da günümüzde yalnız ekonomik alışverişin karşılıklı bağımlılığını nitelememektedir. “Küreselleşme; bilgide, iletişimde, etkileşimde, haberleşmede, ulaşım, finans piyasalarında yerel, bölgesel, ulusal sınırları aşındıran,

lkeler arasında ekonomik, kültürel, sosyal ve siyasi bağımlılığı artıran bir süreçtir” (Zencirkıran, 2016, s.279). David Held ve Anthony McGrew (2008) gibi siyaset bilimciler küreselleşmeyi; “lkeler arası veya bölgeler arası akışlar ve ağılar meydana getiren, toplumsal ilişkilerin boyutsal birleşimlerindeki değışimini gösteren bir süreç” olarak tanımlamaktadırlar (s.72). Held (1999), küreselleşmeyi dört şekilde açıklamaktadır:

- Toplumsal, politik, ekonomik etkileşimler ve faaliyetlerin, siyasi anlamda bölgesel ve kıtasal sınırları aşarak yayılması,
- Ticari ve finansal anlamda gerçekleştirilen yatırımların birbiri ile etkileşim oluşturmaları sonucu kültürel akımlar ve gn artması ve yoğunlaşması,
- Ulaşım ve haberleşme alanlarındaki küresel ilerlemelerle düşünce, bilimsel bilgi, sermaye ve ekonominin toplumsal olarak yayılımının hızlanması,
- Küresel etkileşimler ve sonuçları ile dünya üzerinde gerçekleşen herhangi bir olayın, dünyanın farklı noktalarında da etki yaratarak küresel bir olgu oluşturmalarıdır (s.2).

Roland Roberson (1999) küreselleşmenin günümüze kadar gelen tarihsel sürecini beş aşamada sıralamıştır. Birinci aşama oluşum ve biçimlenme, ikinci aşama başlangıç, üçüncü aşama yükseliş, dördüncü aşama hegomanya ve beşinci aşama belirsizliktir (s.99).

Küreselleşme, günümüzde insanların ve toplumların birbirleri arasındaki etkileşimi, uluslararası meydana gelen siyasi, sosyal, düşünsel, kültürel ve sanatsal tüm hareketlilikler ve birbirine yakınlaşan farklı kültürlerin bütünleşik yapıları küreselleşme ile açıklanmaktadır (UN, 2001, s.9). Küreselleşmenin dünya üzerindeki yansımaları sanatta da etki etmiştir.

Küreselleşme ile sosyalist rejime tabi devletlerin dağılması ve Soğuk Savaş’ın sona ermesi dünya devletlerinin “kültüre” odaklanmasına neden olmuştur (Artun, 2018, s.9). Bu hareketlilik çoğı ülke bireylerinin kendi kültürel kimliğinden uzaklaşmasını sağlamış ve bu durumun bireysel ve toplumsal etkileri de sanat pratiklerine yansımıştır. Sanatsal alışmalar farklı kültürlerden, dillerden beslenerek eklektik bir yapı edinmiştir. Kültürel nesnelerin, düşünsel olguların sanat eserine dönüştürülmesi sanatın dilini güçlendirmiştir.

Küreselleşme ile varlığını gösteren kültürel etkileşim çerçevesinde ne çıkan kimlik sorunu sanatta da yer bulmuştur. Kültür nesneleri ve geleneksel öğeler sanat malzemesi olarak kullanılmış ve kültürel kimliğı, yerelliğı, ulusallığı temsili olarak

nitelendirilmiştir. “Geleneğe dayanan, gelenekle ilgili” anlamlarına gelen geleneksel (URL 2), çağdaş sanatta kültürel kimliğin ifadesi olarak kullanılabilmektedir. Gelenek antropolojide kültür sözcüğü ile aynı anlamı içermektedir (Ergur, 2015, s10). Bu bağlamda geleneğe dayanan anlamındaki geleneksel kavramının kültürel öğeleri de işaret ettiği görülmektedir. Kısmen birbiriyle örtüşen ve birbirinden beslenen bu kavramlar insanlar arası etkileşimden doğan ve hayata geçirilen somut ve soyut şeyleri nitelemektedir.

Çağdaş sanatta kültürel ve geleneksel nesne kullanımı ile çeşitlilik artmış, her türlü malzeme sanat pratiklerinde kullanılmıştır. Sanatçıların kendi kimliklerini bireysel olarak sorgulamalarının ötesinde, kolektif olarak yeniden inşa etmelerine katkı sağlamıştır. Sanatçılar bireysel kimliğin yanı sıra kültürel kimlikleri ile de kendilerini ifade etmeyi seçmişler bu bağlamda kültürel kimliklerini ifade ve temsil için kimi zaman geleneksel nesnelerden kimi zaman da geleneksel felsefi düşünce ve üsluplardan yararlanmışlardır. Bununla birlikte küresel çağda sınırların ortadan kalkması çağdaş sanatçılara birçok olanak sağlamış, sanatın gündeminin yeniden şekillenmesi ve çeşitlenmesinde etkin rol oynamıştır (Artun ve Öрге, 2017 s.31-35).

Çağdaş sanatta postmodern süreçte ortaya çıkan tutumlardan biri “Öteki” Kültürcülük/Kültüralizm olgusudur. “Öteki” Kültürcülük/Kültüralizm, modern ve postmodern çağın kültürcü anlayışlarına göre Avrupa ve Amerika dışında farklı veya “Öteki” coğrafyalarda Asya ve Afrika’da meydana gelen bir durumdur. Asya ve Afrika coğrafyalarındaki sosyokültürel ortam ve sanat ortamının Avro-Amerikalıların kendilerinden olmayanları dışlama biçimlerinden ve sömürgeci amaçlara hedef olmama ve “kendi gerçeklerine” sahip çıkma girişimleri “Öteki” Kültürcülük/Kültüralizm olarak ifade edilir (Koç, 2021, s.5). Çağdaş sanat içerisinde “Öteki” Kültüralizm penceresinden bakıldığında Uzak Doğu ülkelerinden Çin, Japonya ve Güney Koreli sanatçılar ve sanatçı işleri çalışmanın odak noktası olmuştur.

Sanatta çeşitliliğin ve çoğulculuğun artışı olgunlaştıran bir tarih olan 1980 ve sonraki yıllar Çin, Japonya ve Güney Koreli sanatçıların kaygılarını da değiştirmiştir. Sanat pratiklerinde 1980’ler sonrası görülen kamusal alanda politik sorgulamalar, sanat ve kültürün metalaşması, geleneksel nesne, geleneksel anlayışlar ve geleneksel sanat üsluplarının varlığı dikkat çekmiştir (URL 3). Uzak Doğu çağdaş sanatına yansıyan

sosyokültürel olay ve değişimler, sanat anlayışının yayılmasını hızlandıran ve güçlendiren kırılma noktaları, 1960'lı, 1970'li yıllar ve sonrasına dayanmaktadır. Örneğin bir Uzak Doğu ülkesi olan Çin'de Mao Kültür Devriminin, Dörtlü Çete girişimlerinin, Deng Xiaoping'in ekonomik ve politik reformlarının ve Tiananmen Hareketinin Çin'in toplumsal yapısına yansımaları olmuştur (Fineberg, 2014, s.511).

Güney Kore'de ise 1979 yılında ve takip eden 1980'li yıllarda Başkan Park Chung Hee'nin öldürülmesiyle Başbakan Chai KyuHa'n Devlet Başkanlığına getirilmesi halkın demokratikleşme isteğini temsil eden olaylar olarak söylenebilir. Bu dönemde General Du-hvan Con tarafından hükümete yapılmış olan darbe ve Kwangju Ayaklanması ile toplumsal yapının genelinde olduğu gibi kültürde ve sanatta da değişimler görülmüştür. Ayrıca Japonya'da Hiroşima ve Nagazaki'ye bomba atılmasının, reform ve iyileşme önlemlerinin, siyasi ve politik yeniliklerin, Amerika ekonomisine bağlılığa rağmen 1960'lar ve 80'ler sonrasında kendi ekonomik ve siyasi gücünü kazanmış olmasının toplumsal etkileri de sanata yansımıştır. Farklı dinamiklere sahip olan bu üç ülkenin tarihsel süreçte değişim ve dönüşümleri ortak bir zaman çizelgesine sahiptir. Hıck (2015) ise, bu durumu "Tarihsel yaralar Çin'de ve Japonya'da birbirinden çok farklı ama bu iki ulus ve Güney Kore gibi başka Asya ülkeleri geçirdikleri hızlı teknolojik değişimle birleşiyorlar, her ne kadar yabancılarsa da." şeklinde ifade etmektedir (s.101).

1. Problem Durumu

1980 sonrası küreselleşmenin etkisiyle görülen değişim ve dönüşümler çağdaş sanatta sınırların aşılması ve kültürel söylemler ile yer bulmuştur. Bu hareketlilik sanatta yeni anlamların ve yeni söylemlerin oluşumunu sağlamıştır. Sanat anlayışı ve sanatçı işleri üzerinde; politika, ekonomi, teknoloji, küreselleşme, göç, yersiz yurtsuzlaşma, yabancılaşma, anı/bellek, hafıza, aidiyetsizlik gibi unsurların ve ayrıca toplumsal ve sosyal olayların etkileri görülmüştür. Bu araştırmanın temel problemini, 1980'ler ve sonrası görülen küreselleşme ve göç olgusunun; sosyokültürel etkiler ve kültürel etkileşim bağlamında Uzak Doğu çağdaş sanatı üzerinde yansımalarının var olup olmadığı, var ise ne şekilde görüldüğü oluşturmaktadır.

Bu probleme bağlı olarak oluşturulan alt problemler şu şekilde sıralanabilir:

Alt Problemler

1. Küreselleşme ve göç olgusunun Uzak Doğu çağdaş sanatına yansımaları nasıl olmuştur?
2. Sosyokültürel etkilerin ve kültürel etkileşimin Uzak Doğu çağdaş sanatına ve sanatçı işlerindeki konulara, temalara ve içeriklere yansımaları nelerdir?

2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, sosyokültürel faktörler ve kültürel etkileşim olgusunun Uzak Doğu çağdaş sanatı üzerindeki etkilerine ve yansımalarına odaklanmıştır. Bu çalışmanın amacı, kültürel etkileşimin 1980 ve sonrası Uzak Doğu çağdaş sanatı ve sanatçı işleri bağlamında; geleneksel kültürün maddi boyutlarıyla yansımalarının var olup olmadığını, var ise nasıl ve nelerle yansıdığını saptamaktır. Çalışma kapsamında, küreselleşme ve göç olgusunun etkisiyle görülen kültürel etkileşim ve sosyokültürel etkilerin; çalışmaya yönelik olarak seçilen Uzak Doğu ülkelerinden Çin, Japonya ve Güney Kore özelinde geleneksel ve kültürel unsurlardan beslenen sanatçılar ve sanatçı işleri üzerindeki yansımalarının incelenmesi amaçlanmaktadır. Aynı zamanda Uzak Doğu çağdaş sanat anlayışındaki ve işlerindeki değişimleri ve yönelimleri tarihsel süreçteki etkileriyle ve geleneksel bağlarıyla ele alarak alan ile ilgili literatüre katkı sağlamak da araştırmanın amaçları arasındadır.

3. Araştırmanın Önemi

Toplumların sosyal, politik, kültürel, ekonomik durumları ve farklı kültürlerle olan etkileşimleri toplumsal dinamikler olarak karşımıza çıkar. Çağdaş sanat içerisinde sözü edilen toplumsal dinamiklerin kültürel boyutlarının; sanat ortamına ve sanatçı işlerine yansımaları birçok araştırmada ele alınmıştır. Bu araştırmada, 1980'ler ve sonrası görülen küreselleşme ve göç olgusu; sosyokültürel etkiler ve kültürel etkileşim bağlamında Uzak Doğu çağdaş sanatı ve sanat pratikleri üzerinde tespit edilen yansımaları ve kavram, konu, tema ve içerik gibi niteliksel özellikleri bakımından incelenmiştir. Bu araştırmanın, Uzak Doğulu çağdaş sanatçıların; küreselleşme, göç, kültürel etkileşim, kimlik, aidiyetsizlik, yersiz yurtsuzlaşma, yabancılaşıma, anı/bellek ve hafıza gibi tema ve kavramlar çerçevesinde ürettikleri işlerin tespit edilmesinin, incelenmesinin ve fotoğrafları ile

belgelenerek görsel ve yazılı bir biçimde sunulmasının ilgili alana ve literatüre kazandırılması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

4. Sayıtlar (Varsayımlar)

Araştırma kapsamında,

- Literatür taramasıyla elde edilen bilgilerin, araştırma sonucunda ulaşılan yazılı ve görsel verilerin doğru olduğu varsayılmaktadır.
- Araştırmada yararlanılan kitap, tez, makale ve web tabanlı verilerde yer alan bilgilerin geçerli ve güvenilir olduğu varsayılmaktadır.
- 1980 sonrası Uzak Doğu çağdaş sanatının şekillenmesinde; sosyokültürel faktörlerden olan küreselleşme ve göç gibi olguların katkısının olduğu varsayılmaktadır.
- 1980 sonrasında Uzak Doğu ülkelerinde (Çin, Japonya Güney Kore) çağdaş sanatçıların, sanat pratiklerinde geleneksel ve kültürel köklerden beslenerek tema ve içerik oluşturdıkları varsayılmaktadır.

5. Sınırlılıklar

Bu araştırmada, Uzak Doğu ülkeleri arasından seçilen Çin, Japonya ve Güney Koreli on beş sanatçının geleneksel ve kültürel unsurlardan beslenerek gerçekleştirdiği toplam yirmi iki adet çağdaş sanat pratiğine yer verilmiştir. Bununla birlikte Uzak Doğu çağdaş sanatına yansıyan sosyokültürel olayların tarihsel arka planına değinilmiştir.

6. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın çalışma evrenini Uzak Doğu ülkeleri arasından seçilen; Çin, Japonya ve Güney Kore ülkeleri oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemi ise küreselleşme ve göç olgusunun etkisiyle görülen kültürel etkileşim ve sosyokültürel etkiler bağlamında; geleneksel ve kültürel unsurlardan beslenerek bu unsurları işlerine yansıtan ve sentezleyen ve aynı zamanda 1980 sonrası Uzak Doğu çağdaş sanatını temsil ettiği düşünüldükçe seçkili örnekleme yöntemi ile belirlenen Çinli beş sanatçı, Japon beş sanatçı, Güney Koreli beş sanatçı ve bu sanatçıların toplamda yirmi iki adet çalışması oluşturmaktadır.

7. Materyal ve Yöntem

Bu araştırmanın materyalini, konu ile ilgili yazılı ve görsel kaynaklar (kitaplar, makaleler, tez çalışmaları), web tabanlı kaynaklar ve araştırma kapsamında incelenen Uzak Doğu lu çağdaş sanatçılar ve sanatçı işleri oluşturmaktadır.

Bu araştırma nitel araştırma yöntemine dayalı betimsel bir çalışmadır. Betimleme sürecinde; “araştırmada toplanan verilerin, araştırma problemine ilişkin olarak neleri söylediği ya da hangi sonuçları ortaya koyduğu ön plana çıkmaktadır. Betimsel yaklaşıma göre elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre düzenlenir ve yorumlanır. Veriler araştırma sorularının ortaya koyduğu temalara göre düzenlenebildiği gibi, görüşme ve gözlem süreçlerinde kullanılan sorular ya da boyutlar dikkate alınarak da sunulabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2005, s.222, 224). Bu çalışmada betimsel yaklaşım, araştırma probleminin soru ve temalarına bağlı kalınarak bulguların tanımlanmasında ve yorumlanmasında kullanılmıştır.

Araştırma kapsamında kavramsal çerçevenin oluşturulması için literatür taraması yapılmış, konuyla ilgili yazılı, basılı ve görsel kaynaklar taranmıştır. Araştırmanın çalışma evrenini Uzak Doğu ülkeleri arasından seçilen Çin, Japonya ve Güney Kore ülkeleri oluşturmakla beraber örneklem oluşturulması sürecinde araştırma evrenini daha iyi temsil edebileceği düşünülen seçkili örneklem yönteminin amaçsal örnekleme yaklaşımı kullanılmıştır. Amaçsal örnekleme; “çalışmanın amacına bağlı olarak bilgi açısından zengin durumların seçilerek derinlemesine araştırma yapılmasına olanak tanır. Bu yaklaşım belli ölçütleri karşılayan veya belli özelliklere sahip olan bir veya daha fazla özel durumlarda çalışılmak istenildiğinde tercih edilir. Araştırmacı, seçilen durumlar bağlamında doğa ve toplum olaylarını ya da olgularını anlamaya ve bunlar arasındaki ilişkileri keşfetmeye ve açıklamaya çalışır” (Büyüköztürk; Kılıç Çakmak, Akgün vd. 2013, s.90).

Bununla birlikte araştırma probleminin doğası gereği doküman incelemesi yönteminden yararlanılmıştır. Doküman incelemesi; doğrudan gözlem ve görüşme tekniklerinin uygulanmasının mümkün olmadığı takdirde ya da araştırma konusunun kapsamıyla ilişkili gerek yazılı gerekse görsel materyallerin araştırmaya dahil edildiği veri toplama yöntemidir. Doküman incelemesi yöntemi, tek başına kullanılmasının yanı sıra farklı

yöntemlerle bir arada kullanılarak da veri kaynaklarını zenginleştiren, ek kaynaklar sunan işlevsel bir nitelik taşımaktadır. Doküman incelemesi yöntemi ile film, video ve fotoğraf gibi görsel materyaller incelenmekle birlikte (Yıldırım ve Şimşek, 2005, s.188-189) bu yöntem zamandan ve maliyetten tasarruf sağlayarak, konuyla ilgili kişilere ulaşamadığında veri toplamayı mümkün kılmaktadır (Gönç Şavran, 2012, s 94).

Araştırma sürecinde Uzak Doğulu sanatçıların işlerinin detaylı bir şekilde incelenmesi, sanatçı işlerinde ön plana çıkan sosyokültürel etkilerin ve kültürel etkileşimin yansımalarının tespit edilebilmesi, işaret edilen olayların ve olguların neler olduğunun çözümlenebilmesi için göstergebilim yönteminden yararlanılmıştır.

Barthes (1993) göstergebilimi; “Gösterge, bir gösteren ve bir gösterilenden oluşmaktadır. Gösterenler düzlemi ifade/anlatım düzlemini ve gösterilen ise içerik düzlemini oluşturmaktadır. Aynı zamanda gösterilen, göstergenin iki bağlantısal ögesinden birini temsil etmektedir. Onu gösterenin karşıtı yapan ayırım, gösterenin bir aracı niteliğine sahip olmasıdır. Gösterenin doğası, gösterileninkiyle hemen hemen aynı türden gözlemlere yol açar: o salt bağlayıcı bir ögedir ve tanımlı gösterilenden ayrılamaz. Tek fark, gösterenin bir araç olmasıdır” şeklinde açıklamıştır (s.40,42-45).

Göstergebilim; “araştırma süreçlerinde kültüre ait bir olay ve kavramı anlamaya ilişkin sosyal ve görsel göstergebilim stratejileri kullanmak araştırmayı geliştirir. Göstergebilimsel açıdan kodların ya da düşüncelerin görüngüler çerçevesinde mercek altına alınması ve vurgulanarak tanımlanması, kavramlar ve uygulamalar arasındaki kesişimi sorgulamayı olanaklı hale getirir” (Bedir Erişti, 2018, s.56).

Bu bağlamda araştırmanın konusuna ve içeriğine uygun olması, araştırma kapsamında incelenen sanatçı işlerinin doğru ve anlaşılır bir şekilde analiz edilebilmesi açısından göstergebilim yöntemi kullanılmıştır. Bununla birlikte derinlemesine ve detaylı okumalara olanak sağlaması açısından göstergebilim tablosunun oluşturulmasında ve çalışmanın genelinde karma yöntemden yararlanılmıştır.

Birden fazla yöntemin bir arada kullanılmasıyla karma yöntem oluşmakta ve karma yöntem, farklı değişkenlerin bir arada çözümüne olanak sağlamaktadır (Bedir Erişti, 2018, s.18).

Araştırma çerçevesinde elde edilen yazılı, basılı ve görsel verilerin incelenmesi sürecinde içerik analizi yönteminden faydalanılmıştır. İçerik analizi, araştırma kapsamında toplanan ve bir araya getirilen verilerin açıklanmasını sağlayacak ilgili kavramlara ve bağlamlara ulaşılmasında etkin ve çağdaş bir yöntemdir (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s.227). Bunun yanı sıra içerik analizi; “imajların bilimsel olarak geçerliğini sunmak amacıyla kodlar yolu ile açıklanmasını içerir ve bu yolla bir araştırmacının araştırma konusuna ilişkin önyargılarının ötesinde gerçekliğe ulaşmasını sağlamakla uğraşır” (Bedir Erişti, 2018, s.10). Bu çalışmada, sanatçıların yapıtlarında oluşturdukları tema ve üzerinde durdukları kavramların açıklanabilmesi için içerik analizi yöntemi kullanılmakla beraber, araştırmanın örneklemini teşkil eden Uzak Doğulu sanatçılar ve sanatçı işlerinde bulunan temaları tespit etmek için içerik analizi tekniklerinden biri olan tematik içerik analizi kullanılmıştır.

Tematik içerik analizinde, veriler üzerinden yapılan kodlamada, temalar verilerden elde edilen bilgilerle ortaya çıkarılarak ve kodlanarak analiz edilebilir. Kodların tanımlanması, veri ile ilgili içeriklerle eşleştirilebilmesi, verilerdeki ilgili metnin seçilmesi ve isimlendirilmesiyle tematik analiz yapılabilir (Braun and Clarke, 2019, s.885).

Aynı zamanda elde edilen verilerde öne çıkan temaları belirlemek amacıyla hazırlanan kodlama şeması dikkate alınarak metinler incelenebilir. Her metnin farklı özelliklere sahip olması, kodlama şemasını standart olmaktan çıkarır. Bunun yanı sıra aynı metni inceleyen bireyler farklı bakış açılarıyla farklı özelliklere odaklanmış olabilirler. Tematik analiz yapılabilmesi için şema iyi bir şekilde oluşturulmalıdır (Gönç Şavran, 2012, s.95).

Bununla birlikte esnek bir yapıya sahip olan tematik analiz tekniğinde, araştırmacının ne yaptığı net olarak açıklanmalı ve elde edilen veriler ile yapılan analiz tutarlı olmalıdır. Bu bağlamda araştırmanın kuramsal yapısının ve yönteminin tematik analize özenle yansıtılması önemlidir. Bu yaklaşım açısından araştırma verilerini kavramsallaştırılma biçimiyle örtüşebilen, tematik analizin niteliğini değerlendirebilme noktasında faydalanan bir ölçüt listesi sunmak gerekmektedir (Braun and Clarke, 2019, s.893). Çalışma kapsamında güvenilir bir tematik analiz yapılabilmesi ve tematik analizin değerlendirilmesinde kullanılmak üzere on maddelik ölçüt listesi oluşturulmuştur (Tablo 1).

Tablo 1: Güvenilir Tematik Analiz İçin 10 Maddelik Ölçüt Listesi. *

Yöntem	Madde	Ölçüt
Araştırma Çözümleme	1	Örneklem grubundaki sanatçılar ve sanat işlerine odaklanılmış ve derinlemesine araştırma yapılmıştır.
	2	Sanatçı işleri ile ilgili gerçekleştirilen araştırma kapsamında yapılan çözümlemelerin doğruluğu orijinal yazılı, basılı ve görsel kaynaklara başvurularak kontrol edilmiştir.
Kodlama	3	Elde edilen veriler üzerinden en çok tekrarlanan tema ve işaret edilen alt temalar ortaya konulmuştur.
	4	Sanatçı işleri ile ilgili elde edilen veriler üzerinden kodlama yapılarak temalar tespit edilmiş ve ilgili veriler bir araya getirilmiştir.
	5	Temaların birbiri ile tutarlılığı ve anlamlılığına ilişkin veriler tespit edilmiştir. Diğer temalarla benzer ya da ayrılan noktaları belirlenmiştir.
Analiz	6	Sanatçılar ve işleri üzerinden elde edilen veriler; çözümleme, yorumlama ve anlamlandırma gibi süreçlere tabi tutulmuştur. Veriler detaylı bir biçimde açıklanmış ve betimlenmiştir.
	7	Sanatçı işleri üzerinden yapılan analiz ve elde edilen veriler tutarlıdır. Verilerden elde edilen alıntılar ve referanslar analiz sonuçlarını desteklemektedir.
	8	Veriler analitik bir dizgi içerisinde bir araya getirilerek anlatılmıştır. Alıntılar ve referanslar arasında denge ve uyuma dikkat edilmiştir.
Genel	9	Sanatçılar ve sanatçı işleri üzerinden yapılan araştırmanın detaylı ve derinlemesine ilerlemesi için gerekli zaman ayrılmıştır.
Yazım Süreci	10	Temalar araştırma verileri doğrultusunda tespit edilmiştir. Elde edilen veriler ışığında tespiti yapılan temalar açık bir şekilde tanımlanmış ve alıntılar ile desteklenerek uygun kelimeler ve kavramlarla ifade edilerek yazılmıştır.

8.Tanımlar

Çağdaş Sanat

“Çağdaş sanat” kavramı, hangi bağlamda kullanıldığına, hangi düşünceyi işaret ettiğine ve nitelediğine göre değişen birçok anlama sahip olmuştur. Şimdi ve burada olmak, geçmişle ve gelecekle bağ kurmak, geleneklerden ve tarihsel olaylardan beslenmek gibi pek çok farklı şekilde ifade edilmiştir. Sanatçıların ortaya koyduğu her şey sanat olarak adlandırılmıştır (Esanu, 2017, s.95-97).

* (Braun and Clarke, 2019, s.893), “İyi Bir Tematik Analiz İçin 15 Maddelik Ölçüt Listesi (Tablo 2)” adlı tablodan yararlanılarak oluşturulmuştur.

Uzak Doğu Çağdaş Sanatı

Soğuk Savaş sonrası özellikle 1950’li ve 1960’lı yıllarda kültür önemli bir siyasi araç olarak kullanılmış (Kee, 2012, s.66) ve Soğuk Savaş dönemi ve sonrasında bütünleşen siyasi modellerin dışında Uzak Doğu’da bölgeselcilik modeli ön plana çıkmıştır. Uzak Doğu’da, yerelliklerin karşılaştırılması ve bununla birlikte çok kültürlülüğün ötesinde kültürel etkileşimin niceliği ve değeri değişmiştir. Bu durum başka bir yerellik, geniş bir kültür listesine kolaylıkla eklenir ve birçok çağdaş sanat anlatısının dayanak noktasını oluşturur hale gelmiştir (Kee, 2011, s.374). 1980’lerde Uzak Doğu çağdaş sanatı kültürel olarak ve diğer tüm sanatsal içeriklerinde, bağımsız bir söylemsel alan olarak düşünsel temelli yaklaşıma dönüşmüştür. Aynı zamanda Uzak Doğu çağdaş sanatı Batı sanatına karşı, Batılı olmayanın muhalif modellerinden uzaktır (Kee, 2012, s.66-68).

Kültür

Kültür üzerine çeşitli tanımlar yapılmıştır. John J. Macionis; “kültür, düşünce biçimleri, davranış biçimi ve maddi nesnelerle birlikte insanların yaşam biçimleridir” (Macionis, 2012, s. 61). Giddens and Sutton (2016), kültür kavramını; “Belirli bir toplumu ya da bir sosyal grubu karakterize eden ve içeriğini, bilgi, gelenekler, normlar, hukuk ve inançların oluşturduğu, yaşam biçimidir” diyerek tanımlamışlardır (s.259). Kültür’ün bu gibi tanımları zaman içinde değişmiş ve yeterli görülmemiştir. “Clifford Geertz gibi antropologlar kültürü, ‘paylaşılan semboller ve/veya anlamlar sistemi’ olarak tanımlamıştır. Kültürü bütünleşmiş anlamlar sistemi içinde değerlendirmişlerdir. Bunlar; din, dil, moda, günlük yaşam davranışları ve sanat kültürün içinde görülmüştür” (Gökalp, 2012, s.102).

Sosyokültürel

Sosyokültürel kavramı, bir toplumu ve toplumsal yapının kendine has kültrünü ifade etmektedir (URL 1). Bu bağlamda sosyokültürel bir yapı yalnız toplumu değil sosyal birliktelikleri ve kültürü de içermektedir. Aynı zamanda bir toplumda gerçekleşen sosyal, siyasal, ekonomik, coğrafi ve doğal etkenlerin tamamı sosyokültürel faktörler arasında değerlendirilebilir (Şahiner, 2015, s.11).

Kültürel Etkileşim

Farklı kültürlerin birbiriyle olan maddi manevi alışverişi sonucu oluşmaktadır. Tek bir etkene bağlı gerçekleşmeyen etkileşim için etkileyen dinamikler olması gerekmektedir. Küreselleşme, göç gibi olaylar kültürel etkileşim üzerinde etkin role sahip olmuştur (Gülmez, 2013, s.9).

Geleneksel

“Gerçek ya da hayali bir geçmişle olan sürekliliğin önemini ima ederken, belirli eylem normlarını kutsayan ve öğreten pratik veya uygulamalar bütünü. Bir topluluğun, mevcut toplumsal yapısını ve değer sistemini çok büyük sarsıntılar yaşamadan koruyup devam ettirmek amacıyla, kendinden önceki kuşaklardan devraldığı, belli bir dönüşüme uğratarak sonraki nesillere aktardığı, başta inançlar, düşünceler ve kurumlar olmak üzere, her tür sosyal pratik. Bu çerçevede içinde, bir toplumun gelenekleriyle ilgili olanı; geleneğe eski alışkanlıklara dayanan şeyi, modern dünyaya değil de kadim dünyaya ait olanı tanımlamak için geleneksel nitelemesi kullanılır” (Cevizci, 1999, s.373).

Kültüralizm

Antropolojik yöntem ile kültürlerin doğal özüne ilişkin ontolojik iddialara kadar uzanan kültürel görecelilik, “kültürelcilik/kültüralizm” olarak adlandırılabilir. Bu kavramla, merkezi (konum, bölge, yer, coğrafya) antropolojik fikirleri varsayan bir kültür teorisi ifade edilmektedir. Kültürün ona ait olan bireylerden önce geldiği ve belirlediği; kültürlerin, herhangi bir insan doğası tarafından kısıtlanmayan, sınırsız farklılık yaratma özgürlüğüne sahip olduğu gibi özellikleri bulunmaktadır. Ayrıca kültürlerin gastronomiden teolojiye kadar tüm farklı sentezlerin kırılmaz bir bütün oluşturduğu ve kapalı, doğal birimler oluşturduğu görülmektedir. Bu değer sistemlerinin benzersizliği hiçbir şekilde diğer değer sistemleriyle karşılaştırılamayacağı veya yargılanamayacağı anlamına gelmektedir (Eriksen and Stjernfelt, 2010, s.359).

Öteki Kültüralizm

Batı dışında farklı kültürlerden ve milletlerden insanları ifade etmek için kullanılmaktadır. Asya ve Afrika coğrafyalarındaki sosyokültürel ortam ve sanat ortamının Avro-Amerikalıların kendilerinden olmayanları dışlama biçimlerinden ve sömürgeci amaçlara

hedef olmama ve “kendi gerçeklerine” sahip çıkma girişimleri “Öteki” Kültürcülük/Kültüralizm olarak ifade edilir (Koç, 2021, s.5).

Kimlik

Marshall’ın (2009), tanımı ile kimlik; bireylerin yalnızca iç ve dış dinamikleri ile değil, tüm dış çevresi ile gerçekleştirdiği sürekli, bütünlüklü ve tutarlı bir etkileşimin sonucudur. (s.9-12).

Aidiyet

İnsanlar arası ilişkilerde anlamayı öncelikli tutan aidiyet kavramının kelime anlamı “ilişkinlik”, “mensubiyet”, ait olma hali’ anlamlarına gelmektedir. Ancak aidiyet kavramı esas olarak ilişkilendirme ile anlaşılabilir bir kavramdır. Bununla birlikte bir topluma, kültüre, yere veya bir gruba ait hissetmemek ise aidiyetsizlik olarak tanımlanmaktadır (Alptekin, 2011, s.20).

Yersiz Yurtsuzlaşma

Bireylerin ya tek başına ya da kitleler halinde, çeşitli nedenlerden dolayı farklı coğrafyalara göç etmeleri ile birlikte kültürel hareketlilik yaşanmaktadır. Göç edilen bölgelerde farklı kültürlerle bir araya gelmekte ve kendi öz kültürlerinden kopmalar başlamaktadır. Buna balı olarak yersiz yurtsuzlaşma kavramı “kendi kültürlerinden ve kendilerine özgü şeylerden kopamamalarına rağmen aynı zamanda tüm bunlara ait hissedememe durumu” olarak açıklanabilmektedir (Çelebi Erol, 2020, s.401).

Yabancılaşma

Çeber (2018), yabancılaşma kavramını şu şekilde açıklamıştır: “Göç eden insanlar genellikle yeni coğrafyalarında mevcut toplum tarafından kabul edilmekte zorlanırlar, göç alan toplumlarda göçmenler normal olmayan yabancılar olarak algılanırlar” (s.98). Marshall’a (1998), göre ise yabancılaşma “en genel çerçevesiyle bireylerin birbirlerinden ya da belirli bir ortam veya süreçten uzaklaşmaları” anlamına gelmektedir (s.798).

Göç

Adıgüzel'in (2019), tanımını ile göç “insanların, sosyal, ekonomik, siyasi veya doğal nedenlerden dolayı coğrafi olarak yer değiştirmesi biçiminde tanımlanabilir. Bu yer değiştirme uluslararası bir sınırı geçmek biçiminde olabildiği gibi aynı ülke içinde de olabilir.” (s.3).

Anı/Bellek

Anı; geçmişte yaşanan şeylerin bellekte saklanması, her türlü anı, hatıra olarak tanımlanmıştır. Bellek ise; duyulan, yaşanan, öğrenilen, zihinde saklandığı akıl hafıza olarak ifade edilebilmektedir. Bireyin daha doğmadan içinde bulunduğu toplumun sosyal ortamı, toplumun en küçük yapı birimi olan ailedeki deneyimler de bireyin hem bireysel belleğine hem de kolektif belleğine eklenmektedir (Bayraktar, 2017, s.22).

Toplumsal Hafıza

İnsanlar dünyaya geldiklerinde belli bir toplumun üyesi olurlar. İçerisine doğdukları toplumun geçmişten bugüne getirdikleri kültürel kodları vardır. Bu kültürel kodlar yeni nesillere aktarılmaktadır. Bu durum ise toplumsal hafıza denilen kavramı ortaya çıkarmaktadır. Bireylerin davranışları, olaylara verdikleri tepkiler, diğer insanlarla kurdukları ilişki biçimleri bu toplumsal hafıza sayesinde nesiller boyu aktarılan kültürel miras olarak görülmektedir (Kılınçarslan, 2007, s.1,3).

9. İlgili Araştırmalar

Çalışma kapsamında yer verilen ilgili araştırmalar, tarihsel sıralama göz önünde bulundurularak açıklanmıştır.

Güneşer (2008), “Geleneksel Uzakdoğu Seladon Sırlarının Araştırılarak, Özgün Porselen Tasarımlarına Uygulanması” isimli yüksek lisans tezinde; yeşil taş anlamına gelen seladon sırları hakkında geniş bilgilere sunmuştur. Çalışmada seladon sırlarının ortaya çıktığı dönem ve Çin, Japonya, Kore ve Tayland ülkelerinde yaygınlaşma süreci detaylı bir şekilde anlatılırken seladonların geleneksel ve kültürel değerlerine de değinilmiştir.

Demir (2012), “Eleştirel Teori ve Sosyokültürel Bileşmeler Ekseninde Eleştirel Sanat Pedagojisi” tezi sosyokültürel bileşkeleri pedagojik yönüyle ele almış sanat ve sanat eğitime katkısı incelemiştir.

Kısaoğulları Cançat (2015), “Güncel Çin Sanat Ortamı; Cynical Realizm” isimli makalesinde; Çin çağdaş sanat ortamının Çin’de yaşanan olaylardan ve Batı dünyasından nasıl etkilendiğini ele almıştır. Kısaoğulları Cançat, bu bağlamda Çin çağdaş sanatında meydana gelen değişiklikleri ve en popüler Çin çağdaş sanat hareketlerinden biri olan Müstehzi Gerçekçilik (Cynical Realizm), “Siyasi Pop” ve “Şatafatlı Sanat” gibi eğilimleri tanıtmış/eğilimlere açıklık getirmiştir. Ayrıca bu çalışmada müstehzi gerçeklik akımının önde gelen isimleri Fang Lijun, Yang Shaobin ve Yue Minjun gibi sanatçıların eserlerine de yer verilmiştir.

Baş (2016), “1990 Sonrası Göçle Gelen Kültürel Etkileşimin Disiplinlerarası Sanata Yansıması” adlı yüksek lisans tezinde; 1990 sonrası göç olgusunun sanata nasıl yansıdığına değinmiştir. Ayrıca bu çalışmada Baş, göç olgusunu sanat eserlerine taşıyan Gülsün Karamustafa, Tom Hunter, Hüseyin Bahri Alptekin, Banksy ve Çinli sanatçı Ai Weiwei gibi birçok sanatçı hakkında bilgiler vererek sanatçıların eserlerini yer vermiştir.

Aydın (2017), “19. ve 20. Yüzyıl Batı Resim Sanatında Yeniden Yorumlamalar (Avrupa ve Uzak Doğu etkileşimi)” başlıklı yüksek lisans tezinde; sanatçı ve eser örnekleriyle sanat ve kültürel etkileşim konusu ele alınmış, farklı tarih, coğrafya veya kültürden sanatçıların çalışmaları karşılaştırılmıştır. Ayrıca çalışmada 19’uncu yüzyıl Batı sanatı ve Japon baskı sanatı arasındaki etkileşim incelenmiş çeşitli sanatçılar üzerinden yeniden yorumlanmıştır.

Ceviz (2018), “Çağdaş Sanata Yansımalarıyla 1980 Sonrası Sanatta Kültürün Özelleştirilmesi ve Küreselleşme Olgusu” adlı tezinde sanat, kültür ve küreselleşme ilişkisini, sanatın dönüşüm sürecini ve şirketlerin sanata müdahalesini ele almıştır.

Sepetci(2019), “Soyut Dışavurumcu Sanatta Ruhsal Arayışlar ve Uzak Doğu Öğretilerinin Etkileri” isimli yüksek lisans tezinde; 1940 sonrası Amerika ve Avrupa’daki soyut sanat anlayışına Uzak Doğu öğretilerinin yansımaları ele alınmıştır. Sigmund Freud ve Gustave Jung’un psikanaliz çalışmalarından etkilenen batılı sanatçılar, 1950’lerden

sonra Japon sanatçılar ile yakın ilişkiler kurmalarının sonucunda Uzak Doğu öğretilerinden yararlanmışlardır.

Eren (2019), “Uzak Doğu Resim Sanatında Boşluk Doluluk Kavramı” başlıklı yüksek lisans tezinde; Uzak doğu kültüründe ve felsefesinde boşluk-doluluk kavramının nasıl yorumlandığını, yorumların tarihsel süreç içerisinde yin yang, negatif pozitif gibi ikilikler üzerinden sembolleştirilmelerini ve resim sanatına yansımalarını konu almaktadır. Ayrıca çalışmada Uzak Doğu sanatından etkilenen Batılı sanatçılara da yer verilmiştir.

Özer (2019), “Çağdaş Sanat Yöneylemlerinde Yeni Kültürel Ekolojiler” adlı sanatta yeterlik tezinde; kültür ve yeni kültürel ekolojilerin çağdaş sanattaki yansımalarını ele almaktadır.

1. BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE: ÇAĞDAŞ SANAT VE KÜLTÜR İLİŞKİSİ

1.1. Çağdaş Sanat ve Kültür Üzerine

Sanat, geçmişten günümüze farklı anlamlara sahip olma özellikleriyle; kimi zaman insanın kendisini, doğayı ve içinde bulunduğu çevreyi anlamlandırmasına, kimi zaman da kendini ifade etmesine olanak sağlamıştır. Aynı zamanda sanat; tarihsel olaylardan, içinde bulunduğu toplumun kültüründen, teknolojik ve bilimsel gelişmelerden de etkilenmiştir. Sanatın tarihinin ve insanlık tarihi ile ortak bir geçmişe sahip olduğu söylenebilir.

Sanatın toplum ile ilişkisi ve gelişim süreci, coğrafi ve tarihsel baği ele alınarak; sanatsal dönemler (Barok, Rokoko vb.), sanatsal akımlar (Empresyonizm, Expresyonizm vb.) ve sanatsal anlayışlar (Kavramsal Sanat, Feminist Sanat vb.) olarak kısaca sanatın tarihsel sınıflandırması yapılabilir (Özer, 2019, s.5). Bu süreç içerisinde sanatın içerik ve konusu belirli bir döneme dek; dini ve idari yapıların süslenmesi, soylu sınıf için zenginlik ve gücün göstergesi ve aynı zamanda daha birçok terim ve üslup karmaşası içindeyken zamanla değişime uğradığı görülmüştür. Böylelikle sanat yapıtlarının konusu, içeriği, bağlamı, üslup ve yaklaşımı, malzeme seçimi, öznellik ve form gibi özellikleri de değişmiştir. Sanatçılar kavramsal işler üretmeye başlamış, hazır nesneler kullanmış ve eserlerini müze ve galerilerde sergilerken mekânın dışına çıkarmışlardır.

Sanatsal dönemler, akımlar ve anlayışlar sonrasında “Çağdaş Sanat” kavramı ortaya çıkmıştır. Sanatın birden fazla tanımı olduğu gibi “çağdaş” sözcüğü de sanat alanında birden fazla tanımla ele alınmıştır. “Çağdaş” sözcüğü Türk Dil Kurumu sözlüğünde; “Aynı çağda yaşayan, çağcıl, asri, muasır, bulunulan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan, uygarca, modern” olarak tanımlanırken (URL 4), aynı zamanda daha çok bulunduğu

ana ait, bulunduğu döneme hitap eden ve sonraki dönemlere de öncülük eden gibi anlamlara gelmektedir. Bununla birlikte Boris Groys “çağdaş” sözcüğünü, şimdi ve burada olmanın yanı sıra “zamanla olmak” anlamıyla da ele alır. Aynı zamanda Graham Whitham ve Grant Pooke (2018), çağdaş sanat terimini 1980 sonrası sanatsal pratikleri belirtmek için kullanıldığından bahsetmektedirler. Bunun amacı olarak; “son döneme ait sanat çalışmalarını, genellikle ‘modern’ olarak tanımlanan daha önceki tezahürlerinden ayırmak. 1980 sonrası dönem için ‘geç modernizm’ ve ‘postmodernizm’ gibi başka terimler de kullanılır; fakat ‘çağdaş’ kelimesi, son dönemi ima ettiği için diğerlerinden daha doğrudur” şeklinde ifade etmektedirler (s.23). Çağdaş sanat ile ilgili olarak Danto ise, 1970’li ve 1980’li yıllara dek modern ile çağdaş sanat arasında sınırların netliğinin belirginleşmediği düşünmektedir (Erden, 2016, s.314). Bu bağlamda modernizm ve postmodernizm “çağdaş sanat” adı altındaki kavram ve olguları karşılamakta eksik kalmaktadır.

Arthur Danto (2014), “Sanatın Sonundan Sonra” adlı kitabında; “modern” kavramına kıyasla “çağdaş” kavramının “sırf şu anın sanatından daha fazlasına işaret ettiğini ve sanat üretme üslubundan çok, üslupları kullanma tarzına işaret ettiğinden” bahseder (s.33). Bunlarla birlikte sanat kuramcıları ve eleştirmenleri sanatın dönem ve üsluplarında olduğu gibi “çağdaş sanat” terimini de sorunlu görünen, netliği olmayan terimler içinde değerlendirmektedirler. Çünkü “çağdaş sanat” yakın geçmişi, içinde bulunulan anı ifade etse de “çağdaşlığı” sanat pratiği ve yapılış fikrinin alışılmışın dışında olanı ifade etmesinden alır. Çağdaş sanat kavramı bulunduğu döneme, kullanıldığı bağlama göre farklılıklar göstermekle birlikte üslup, tarz, teknik ve malzemeye bağlı kalmadan kendi stratejisini, metodunu ve kendi konusunu oluşturmuştur.

Jhon Rajchman “çağdaş” sözcüğüne sözlükteki bir terim maddesi gibi bakmanın ötesinde anlamak, kavramak, sorgulamak, ayrışma noktalarını belirlemek olarak ele almış, “çağdaş ve çağdaşlık” sözcüklerinin günümüzdeki anlamına değinirken iki farklı yaklaşım sunmuştur. İlkinde “çağdaş” sözcüğünün modern ve postmodernizmden farklı olduğunu ifade ederek birbirinden ayırmış, ikincisinde ise “çağdaş nedir?” sorusu ile “küresel nedir?” sorusuyla bütünlük gösterdiğine vurgu yapmıştır. Bunun yanı sıra çağdaş sanatın başlangıcını tarihsel olarak da 1989 Berlin Duvarının yıkılması ve Tiananmen Meydanı’ndaki olaylarla ilişkilendirmiştir. Kısaca Soğuk Savaş sonrasına tarihsel bir olgu olarak işaret etmektedir. “Çağdaş” kavramının farklı zaman ve bağlamlara göre anlamının

değiştirdiği görülmüştür. Aynı zamanda felsefeci ve kuramcılar küreselleşme bağlamında “çağdaş” kavramını; “modernizm ve postmodernizm” arasındaki farklarını ifade ederek ele almışlardır. Friedrich Nietzsche; “çağdaş sözcüğünü” “zamana aykırı/vakitsiz” olarak tanımlarken, Jacques Derrida’nın bu konudaki görüşleri ise sanatçıları farklı bir bakış açısı ve yeni bir yaratım sürecine teşvik edeceği için çağdaş sanat içerisinde önemli bir yere sahiptir. Derrida, var olan her şeyi yalnız biçimsel olarak anlamlandırıp bazı sınıflandırmalara tabi tutarak anlamdan yoksun bırakıldığı görüşündendir. Bu şeyler gerek görüntüler gerekse sözcükler olabilmektedir. Derrida, “yapı söküm” kavramı ile “metinlerin -ister sözcük ister görüntü olsun- birçok anlam taşıdığını ve hiçbirinin mutlak olmadığını” savunur (Whitham ve Pooke, 2018, s.84). Derrida, ortaya koyduğu bu kavram ile dildeki yanlış anlaşılmalara dikkat çektiği gibi gösterilen ya da yazılmış olan her şeyin kökeninde farklı anlamlar olabileceğini de dile getirir. Sorgulanmayan yerleşmiş düşüncelerin üzerine giderek ve yapı söküm yöntemini uygulayarak farklı yeni anlamlara kapı aralar. Bu yaklaşım çağdaş sanatın niteliğini belirleyen temel taşlardan olmuştur. Bu bağlamda çağdaş sanat tanımlamaları yalnızca üretilen eserlerin yeniliğini değil düşünce tarzındaki yenilikler ve geçmişin yeniden yorumlanması gibi anlamlarla da karşımıza çıkmaktadır (Şahiner, 2015, s.60-61). Çağdaş sanatta yapı söküm eleştirel olarak kullanılan bir yöntem haline gelmiş, kimi zaman toplumsal kimi zaman bireysel kimi zaman da politik eleştiriler için bağlamı değiştirilerek yeniden düzenlenen sanat temalarını ön plana çıkarmıştır.

Çağdaş sanat tanımını, bağlamsal ilişkilere dikkat çekerek zenginleştiren kültür kuramcısı Foucault ise; güncellikle var olana “kurulmuş bir söylem ve görünürlikle” bakmayı, yeni biçimler ve anlamlar üretmek olarak tanımlar. Kuramcının yaklaşımı, bir durumu diğerine bağlar niteliktedir; öyle ki “bir ucu Marx’a uzanan ‘olay’ sorununa ve Althusser’deki ‘konjonktür’ sorununa” uzanmaktadır (Artun, 2018, s.21). Bu bakış açısından yararlanılarak sanat ve teknoloji, sanat ve kültür, sanat ve küreselleşmenin birbiriyle ilişkili olduğu ve birbirini etkilediği söylenebilir. Çağdaş sanat içerisinde birbirini etkileyen bu kavramlar, kültürlerarası iletişimde ve etkileşimde önemli rol oynamakta ve sanatçıları genel olarak toplumsal ve kültürel olgular üzerinde durmaktadır.

Çağdaş sanat kavramına genel olarak bakıldığında, yeniliklerle birlikte hem geleneksel hem de yerel unsurlardan beslendiği, kültürel öğeleri ön plana çıkaran melez bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Ayrıca çağdaş sanat, modern sanat gibi geçmişe bir tepki

göstererek özgün ürünler üretme kaygısı taşımak yerine geçmişten ve eskiden esinlenerek işler üretmektedir (Erden, 2016, s.315).

Sanat ve kültürün birbirini beslediği ve birbiri ile etkileşimini sürdürdüğü düşünülmektedir. Kültür kavramı, insanlık tarihinden bugüne ekonomi, sosyoloji, psikoloji, felsefe ve pek çok alanda kullanılmış, her dönemde farklı anlamlar içermiştir. Aynı zamanda, ekonomik ve sosyokültürel değişimler doğrultusunda farklı içerik ve anlamlar kazandığı gibi sanatta da kendine yer bulmuştur. Artun (2018), “Sanat, ‘çağdaş’ olması nedeniyle kültürle aynı zamansal alanı paylaşır ve bu da onların bütünleşik olmaları anlamına gelir” şeklinde ifade etmiştir (s.175). Bu nedenle kültürün çeşitli tanımlarına ve zaman içerisindeki değişimine yer vermenin çağdaş sanat ve kültür arasındaki ilişkiyi anlama ve çağdaş sanat ile kültürün bağıni çözme konusunda önemli olduğu düşünülmektedir.

Kültür sözcüğü ilk çağlarda tarımsal faaliyetler, toprak ekip biçme gibi alanlarla ilişkilendirilirken, aydınlanma çağında ise medeniyet, uygarlık ve çağdaşlık gibi kavramlar içerisinde yer almıştır. 18.yüzyılda Almanya’da medeniyet kavramı ile özdeş olarak kullanılırken, daha sonraki yüzyıllarda zenginleşen ve gelişen anlam içerikleri ile sosyal bilimlerde de kullanılmıştır. Bununla birlikte toplumların yaşayış ve düşünce biçimlerini, geleneklerini, dini değerlerini ve ait olduğu toplumdan aktarılan ve edinilen şeylerin tümünü kapsamıştır (Giddens and Sutton, 2016, s.259).

Fransızca kökenli “cultura” kelimesi, Türk Dil Kurumu sözlüğünde; “Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin.” ve “Bir topluma veya halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünü.” olarak birden fazla şekilde ifade edilmiştir. Kültürün insanlık tarihi ve gelişimi ile bağı düşünüldüğünde bireysel bir olgu olmadığı, toplumsal bir yapıya sahip olduğu görülür. Kültürün sanatla ilişkisine, sanat yoluyla aktarıldığına ve sanatın kültürü oluşturduğu görüşüne de kültür tanımları arasında yer verilmiştir. Sosyal bilimciler kültür terimini dar anlamda kullanmayarak ve gündelik konuşmaların içeriğinden sıyrarak; “insan toplumunda biyolojik olarak değil, toplumsal araçlarla aktarılıp iletilen her şeyi anlatır. Oysa bazen kültürün yaygın kullanımının yalnızca sanatlarla sınırlı kaldığı göze çarpmaktadır” şeklinde tanımlamışlardır. Sosyal

antropologlar ise kültürü tanımlarken, Edward Tyler’ın görüşlerinden yararlanmışlar, kültürü; “bilgi, inanç, sanat, ahlak ve gelenek olarak öğrenilmiş yapıyı gösterdiği” şeklinde tanımlamışlardır (Marshall, 2009, s.442). Kültür bu yönüyle toplumsallaşmanın, insanlar arasındaki gelişim ve değişimin sembolik yönü olarak nitelendirilmiştir.

Kültür ve uygarlığın aynı anlamlar içerdiğini gösteren bu tanımlama, İngilizce ve Fransızca kelimelerle anlamdaştır ancak Almancadaki “kültür ve toplumun” birlikte ifade edilmesine ilişkin sözcüğe ters düşmektedir. Diğer yandan kültürün arkeoloji alanındaki yeri maddi ve manevi olarak iki boyutla ele alınmış, maddi (somut, pratikler, uygulamalar, yapıntılar) kültür ve manevi (inançlar, değerler) kültür olarak ayırım yapılmış ve tanımlanmıştır. Arkeoloji bilimi kültürü tanımlarken toplumsal faaliyetlerin maddi yönlerine vurgu yapmıştır (Marshall, 2009, s.442). Bu bağlamda denilebilir ki, maddi kültür; bir toplumun somut, fiziksel üretimleri ve ortaya koydukları nesnelerin tümüdür. Bunlar günlük yaşamda kullanılan eşyalar olabileceği gibi sanatsal tüm faaliyetler ve üretimler de maddi kültürün bir parçası olarak nitelendirilebilir.

“Kültür her topluma göre farklılık göstermekte ve yaşam tarzlarına göre şekillenmektedir. Yani her toplumun ve bireyin kendilerine özgü maddi ve manevi kültürel öğeleri vardır. Kültür anlayışı her döneme göre değişmekle birlikte tarihsel bir olgudur ve geçmiş ile geleceğimiz arasında güçlü bir bağa sahiptir” (Pırlanta, 2019, s. 575). Aynı zamanda kültür, insana özgü toplumsal süreçleri ve anlamları içermesi bakımından sosyolojik olarak da tanımlanmıştır. Sosyoloji sözlüğünde kültür; “insan toplumunda biyolojik olarak değil, toplumsal araçlarla aktarılıp iletilen her şeyi anlatır” şeklinde ifade edilmektedir (Marshall, 2009, s.442). Kültür, insanın varoluşundan bugüne değin farklı anlamlarla zenginleştirilmiş, çeşitli anlamlar ve işlevleri ile bireysel ve toplumsal kimliğin göstergelerinden olmuştur.

R. Williams, kültürü üç farklı şekilde tanımlamıştır. Birincisi; ruhsal, bilimsel, manevi(soyut), ahlaki, entelektüel, sanat ve estetiğin gelişim sürecini kapsamaktadır. İkinci kullanım alanı olarak; insanların, toplumların ya da belirli bir yerde yaşayan grupların tüm yaşam biçimini oluşturan unsurları işaret etmiştir. Bunlar toplumun günlük eylemleri; spor, okuryazarlık, dini bayramlar ve maddi manevi yaşam stillerini içermektedir. Üçüncü ve son olarak, kültürün; entelektüel ve sanatsal yönünü vurgulamaktadır. Sanat pratikleri ve uygulamalarından söz etmiştir. Burada kültürün

işlevine vurgu yaparak kültürü; yeni anlamların üretilmesi ve sanatsal metin ve uygulamalar olarak açıklamıştır (Storey, 2009, s.2). Genel olarak sanatın tarihsel sürecine, sanat yaklaşımlarına ve sanat pratiklerine, R. Williams'ın kültür tanımları üzerinden bakıldığında; toplumun sosyal, psikolojik ve siyasal pek çok alanından yansımalar olduğunu görmek mümkündür. Bununla birlikte çağdaş sanatta hem toplumsal hem de bireysel anlatıların kültür kavramı bağlamında ifade edilmesi olasıdır.

Kültürün bağlayıcı ve birleştirici özelliğini, ortak yaşantılar ve oluşumlar ışığında tarihsel ve ekonomik gelişmeler ayrıca başka kültürlerle olan etkileşim meydana getirir. Farklı kültürlerle etkileşime giren ve aynı zamanda iç ve dış dinamiklerden etkilenen kültür, yeni anlamlar ve bağlamlarla geçmişten günümüze kadar aktarıla gelmiştir (Özdemir, 2018, s. 205). Aynı zamanda kültür aktarılırken farklı kültürlerden de beslenmektedir. Gülmez (2013), “kültürün melez özelliği kazanmasında çeşitli alışverişlerin ve çok kültürlü toplumların etkisi olduğunu” dile getirir (s. 9). İnsan kaynaklı toplumsal bir üretim olan kültür, yine insan hareketliliği sonucunda bir etkileşim oluşturur. Bu etkileşim “toplumsal alanda iki ya da daha fazla birey arasında gerçekleşen sosyal karşılaşmanın herhangi bir biçimi” olarak tanımlanmıştır (Giddens and Sutton, 2016, s.275). Farklı toplumların etkileşimini sağlayan sosyal karşılaşma sürecinde kültürler de etkileşime girmekte, dolayısıyla doğrudan ya da dolaylı bir etkileşim meydana gelmektedir. Etkileşim kendiliğinden ortaya çıkan bir dinamiği olmamakla birlikte etkileşim oluşabilmesi için etki eden çeşitli olay ya da faktörler gereklidir. Ancak her etki eden ve yeni olan şey kültürel etkileşimi oluşturmamaktadır. Kültürel etkileşimin gerçekleşmesi için edinilen şeyin yaşamda kalıcı şekilde yer bularak alıcıyı etkilemesi gerekir (Gülmez, 2013, s.9).

Kültürel etkileşim, doğrudan olduğu gibi dolaylı olarak da gerçekleşebilmektedir. Günümüzde küreselleşme ile sınırların ortadan kalkması, farklı kültürlerin çeşitli şekillerde birbiriyle yakınlaşmasına ve temas etmesine olanak sağlamıştır. Böylelikle dünyanın herhangi bir yerindeki somut ve soyut pek çok alana ilişkin bilgiler ve kültürel unsurlar farklı kültürlerle etki etmektedir. Küreselleşmeyle birlikte ortaya çıkan iletişim ve kültürel etkileşim dünyanın birçok yerinde eş zamanlı olarak varlığını göstermiştir.

Dolaylı ve gizil öğrenme stratejilerinin en çok uygulandığı küresel çağda kültürel homojenleşmeye karşı insanlar kendi kültürlerini korumaya çalışmaktadır. Aynı zamanda

“Dünya nüfusunun büyük bir kısmı hem kendi kültürlerinden uzaklaşma hem kendi kültürlerine sarılma gereksinimi duymakta hem gelişmiş ülke kültürlerine hayranlık duymakta hem de kültürel çeşitliliğin çelişkilerini yaşamakta ve gerektiğinde sert tepkiler de göstermektedir. Dünyayı kuşatan geniş bir enformasyon sisteminin varlığı, bireyi yeni kültürlere duyarlı kılmaktadır” (Gülmez, 2013, s.10).

1.2. Çağdaş Sanatta Küreselleşme ve Göç Olgusu Üzerine

Küreselleşme hangi açıdan ele alındığına ilişkin olarak farklı tanımların yapıldığı değişkenlik gösteren bir yapıya sahiptir. Daha çok günümüzü niteleyerek kullanılan, değişimi ifade eden tartışmalı kavramlar arasındadır. Küreselleşmenin bağlayıcı gücü, tanımlanmasını ve sınırlarının belirlenmesini zorlaştırmaktadır. Aynı zamanda küreselleşmenin; teknoloji, ekonomi, iletişim ağları, kültür gibi birçok belirleyici aktörleri vardır. Nereden ve nasıl bakıldığına göre anlamı değişebilir ve olumlu olumsuz sonuçlar görülebilir. Küreselleşmenin kapitalizmi ve iktidar gücünü temsil ettiği, ekonomik hareketliliği, evrenselliği ve beraberinde melezleşmeyi getirdiği, ayrıca tek tipleşmeye neden olduğu gibi görüşler vardır (Esmer, 2013, s.244).

Küreselleşme, dünya üzerinde dağılan nüfusun hareketliliğiyle homojen bir topluma dönüşme sürecini ve bu süreç beraberinde yaklaşma ve etkileşimi ifade edebilir. Ancak kelimenin kökenine bakıldığında; Marx’ın kapitalizmle ilgili görüşlerinden ve Durkheim’in dünya üzerinde iş bölümünün yaygınlaşacağıyla ilgili öngörülerinden doğmuştur. Bununla birlikte 1961’lerde literatüre giren “küreselleşme” terimi, 1980’lerde ekonomik bir tanım olarak karşımıza çıkmıştır (Giddens and Sutton, 2016, s.21).

Küreselleşme başlangıçta ekonomiyle ilişkili bir kavram olarak karşımıza çıkmış olsa da yalnızca ekonomiye özgü bir kavram değildir. “Ekonomik, politik ve sosyokültürel yapıların bir araya gelmesi ve yeni iletişim teknolojilerinin küresel kullanımıyla oluşur” (Erdoğan, 2013, s.76).

Küreselleşme terimi birçok terim ile iç içe olmakla birlikte globalleşme terimi de bir dönem küreselleşme anlamında kullanılmıştır. Globalleşme teriminin kökenine bakıldığında ikisi arasındaki ayrım açıkça görülebilmekle birlikte bu ayrım küreselleşmenin daha iyi anlaşılabilmesi ve boyutlarının kavranması açısından önemlidir.

“**Küreselleşme:** *Globalisation* terimi 1960’lı yıllarda ilk kez modernizasyon sürecinin bir parçası olarak, Doğu Bloğuna rağmen dünyanın somut bir biçimde tek bir bütün olarak yapılaşması süreci anlamında kullanılıyordu. Doğu Bloğunun yıkılmasından sonra, küreselleşme, bütün dünyayı kuşatan çok geniş kapsamlı bir enformasyon sisteminin varlığı ve etkisi, kitlesel tüketim modellerinin tüm dünyayı sarmalaması, kozmopolit yaşam tarzlarının gelişimi ve uluslararası spor, sanat, fuar etkinlikleri, dünya turizminin yayılması, ulus devletlerin egemenliğinin zayıflaması, bütün bir gezegeni tehdit eden ekolojik krizin farkına varılması, sınır tanımayan ekonomik ve ticari etkileşimin hızlanması, Birleşmiş Milletler (BM), Avrupa Birliği (AB), Uluslararası Para Fonu (IMF), Dünya Ticaret Örgütü (WTO), vb. teşkilat ve örgütlerin tüm dünyayı etkileyen siyasal sistemleri ve tutumları, kültürler arasındaki karşılıklı ilişkilerin bütün dünyayı sarmalayan boyutlara varması olarak tanımlanır” (Esmer, 2013, s.245).

“Hangi açıdan bakılırsa bakılsın, teknolojik gelişmeler ile ekonomik ve ideolojik etkenler küreselleşmenin ana nedenleri arasında sayılabilir. Bilişim teknolojilerinin ucuzlaması ve giderek yaygınlaşması mesafe ve sınır kavramlarını ortadan kaldırmıştır. Uluslar arasında bilgi alış-verişlerinin ivme kazanması, kültürel değerlerin birbiriyle etkileşerek kültürleşme sürecini hızlandırması küresel değerlerin oluşmasına zemin hazırlamıştır” (Yurdabakan, 2002, s.63).

Küreselleşmenin beş oluşum evresi şu şekilde sıralanmıştır;

- Birinci Aşama Oluşum Evresi: Avrupa’da 15.yy. başından 18.yy. ortalarına dek süren bir aşamadır. Bu zaman dilimi içerisinde ulus toplumların büyümesi ve Orta Çağa özgü “ulus ötesi” sistemi önemini kaybetmiştir. Dünya, güneş merkezli zaman teorisine yönelmiş, yeni coğrafyaların keşfi başlamıştır. Süreç içerisinde birey ve hümanizm hakkında fikirler vurgulanmaya başlanmıştır.
- İkinci Aşama Başlangıç Evresi: 18.yüzyılın başlarından 1870’lere kadar uzanan Avrupa merkezli bir süreci kapsamaktadır. Milliyetçilik ve enternasyonalizm sorunları tema olarak ön plana çıkmıştır. Avrupalı olmayan toplumların ve uluslararası toplulukların kabul sorununu, ulus devlet fikrinin benimsenmesini ve “yurttaş birey” fikrinin başlangıcını içermektedir.
- Üçüncü Aşama Yükseliş Evresi: 1870’lerden 1920’lerin ortalarına kadar varlığını gösteren bir süreçtir. Bu süreç içerisinde modernlik sorunu, bireysel ve ulusal

kimliklerle ilgili fikirler, uluslararası toplum fikrinin artması ve küresel anlayış ön plana çıkmıştır. Bu dönemde küresel iletişim araçlarında artış ve yaygınlaşma, dünya saati uygulamasına geçiş, Gregoryen takviminin küresel ölçüde özümsemesi, küresel çapta yapılan yarışmalar ve Birinci Dünya Savaşı görülmüştür.

- Dördüncü Aşama Hegemonya/Mücadele Evresi: Bu dönem 1920’lerin başından 1960’ların ortalarına dek devam eden bir süreci kapsamaktadır. Yükseliş dönemi sonunda küreselleşme sürecinin hassas koşulları ile ilgili anlaşmazlıkların yaşanması, modernlik üzerine fikir ayrılıkları, küresel çapta yaşanan uluslararası çatışmalar, savaşlar, atom bombasının kullanılması, soykırım yapılması, Üçüncü Dünya Savaşının başlangıcı ve Birleşmiş Milletlerin kurulması gibi olaylar bu dönemde ön plana çıkmıştır.
- Beşinci Aşama Belirsizlik Evresi: 1960’larda başlayan ve 1990’ların başında kriz eğilimleri gösteren, günümüzde de çeşitli sorunların başlangıcı olarak işaret edilebilecek bir süreci içermektedir. Bu süreç içerisinde “Post-materyalist” değerlerin vurgulanmasına, dünya üzerinde iki kutupluluğun son bulmasına, küresel kurum ve hareketlerin sayısının artmasına bağlı olarak küresel bilincin de arttığı görülmüştür. Soğuk Savaş sona ermiş ve nükleer silahlar yaygınlaşmıştır. Küresel medya araçları ve küresel çapta sivil toplum kuruluşlarında artış yaşanmıştır. İnsana verilen değerin ve ilginin artmasıyla insan hakları bu dönemin konularından olmuştur. Küresel hareketlilikler toplumlarda çok kültürlülük ve çok etnikçilik gibi sorunları beraberinde getirmiştir. Cinsiyet, ırk, etnik ve ırksal temelli fikirler, birey ve kimlik kavramlarının daha da karmaşık hal almasına neden olmuştur (Robertson, 1990, s.26-28).

Robertson (1999), küreselleşme konusu ile ilgili olarak, küresel ve yerel kültürü meydana getiren etkenleri bir arada değerlendirmeyi önermiştir. Çünkü küresel ya da yerel etkenlerin yalnızca birinin ele alınması küresel sistemi açıklama konusunda yetersiz kalacaktır (s. 103-104). Bu bağlamda ortaya koyduğu “küyerelleşme” kavramı ile birçok küresel ve yerel kültür tartışmalarına ışık tutmuştur. Bu kavram, küresel ve yerel kültür arasındaki karşıtlıkları, yabancılaştırma ve ayrımları içeren gerilim ve çelişki yerine ilişki merkezli etkileşim ve karşılıklı bağımlılık yaklaşımını içeren bakış açılarını arttırmıştır (Şen, 2008, s.100).

Holton (2013), küreselleşmenin sosyokültürel etkileri üzerine üç temel görüş öne sürmüştür. Birincisi; farklı kültürlerle sahip olan toplum veya grupların homojenleşmesi yani tek tipleşmesiyle kültürel benzerliğin doğmuş olduğu görüşüdür. İkincisi; kültürel benzerliğin ve homojenleşmenin oluşması gibi bunun tersi olan gruplaşmanın, karşıt iki ayrı grubun oluşturmastır. Bu gruplaşmayı teknolojik gelişimler ve gelişen iletişim ağı içinde kültürlerarası iletişimle sınıflaşan, ırkçı bir yaklaşımı ve nefreti, etnik yapının koruması için kullanılabileceği görüşündedir. Üçüncü görüş ise çok kültürlülük ve çoğulculuğun yer almasının, toplumlararası yeni problematikleri beraberinde getirmesidir (s.62-71).

Taylor'un (2000), çok kültürcülük üzerine görüşü hem bireyin hem de toplumların haklarının korunmasına yöneliktir. Farklılık politikasının dayandığı evrensellik ilkesinde bireyin, kimliğini ve kültürünü şekillendirme, anlamlandırma ve tanımlama potansiyeli vardır. Taylor'a göre herkeste var olan bu potansiyele saygı duyulmalı, kamusal alanda insanlar farklılıklarına rağmen bir arada yaşayabilmelidir. Taylor'un farklılık görüşü modern yurttaşların eşitliğini, kişi veya toplumların yaşamsal haklarının eşit olmasını önermektedir. Aksi halde baskıcı tek bir kültür üzerinden diğer kültürlerin yok olması, yabancılaşma, sistemin diğer toplumları ötekileştirmesi ve insan haklarının ihlali söz konusu olacaktır (s.54-55).

Robertson (1998), kültürel küreselleşmeyi; kültürler arası etkileşimin sonuçlarına bağlamakta aynı zamanda dünyada sınırların kalkması ile dünyanın küçülmesi, tek olarak nitelendirilmesi ve ulusların kendi içinde farklı kültürleri barındırması olarak açıklamaktadır (s. 99-100). Bunun yanı sıra küreselleşme kültürel açıdan ele alındığında ise iki tür yaklaşım ortaya çıkmıştır. İlk olarak toplumların birbirine benzeşerek, standartlaşması ve homojenleşmesi, diğer yandan var olan kültürün bozulması ve dağılmasına karşı önlem niteliğinde kendi içinde tek bir biçim alma gayretidir. İkinci olarak ise toplumların farklılıklarına rağmen yaşam biçimleri ve kültürlerinin homojenleşmesinin yanı sıra toplumdaki değişimi, kimlik politikalarını ve kültürel çeşitliliği ortaya çıkarmasıdır. Bu durum yerelliği ve yerel üretimleri aynı zamanda kültürel benzerliklerin oluşmasına zemin hazırlayacak olan çabaları da artırmıştır (Kurul Tural, 2004, 66).

1960'lı yıllardan sonra iletişim teknolojisinde köklü gelişmeler ile görülen kültürlerarası etkileşim bir süre daha doğal seyrinde devam etmiş ancak 1980 sonrası süreçte tek taraflı ilerleyiş göstermiştir. Kültürel etkileşim bir anlamda bu tarihten sonra Batı kültürünün diğer kültürlerle düzenli bir şekilde dayatılmasına dönüştürülmüştür. Ayrıca kültürel heterojenleşmenin yanı sıra kültürel farklılaşmayı da yaratmıştır (Ekici, 2005, s.1280).

Küreselleşmenin etkisiyle ortaya çıkan kültürel problematiklerin bir kısmı şu şekilde sıralanabilir:

- Çok kültürlülüğe karşı tek kültürlülüğe doğru hızlı ilerleme,
- Bireylerin tek bir kültüre tabi olması, homojenleşme sorunu,
- Kültürlerarası çatışmalar,
- Yerel kültürlerin yok olma sorununu ile karşılaşması,
- Kendi toplumuna yabancılaşmış birey ve kuşakların varlığı,
- Sosyal ve kültürel ilişkilerde azalma ve bozulmalar,
- Ulusal kimlik sorunlarının ortaya çıkması,
- Toplumlarda yabancılaşma ve yalnızlaşmanın artması,
- Bireyleri tüketim kültürüne yönlendirmek,
- Medya ve kültür emperyalizmini desteklemek,
- İngilizce dil politikalarının yaygınlaşması (Rzayeva, 2020, s.49).

“Küreselleşmenin ortaya çıkardığı bir sonuç olarak, yerelleştirilerek korunan değil, genelleştirilerek yayılan kültür değerlerinin yaşamaya devam ettiği görülmüştür. Kültürün küreselleştirilmesi, ulusal kalıt olarak adlandırılan seçilmiş yerel kültür değerlerinin bütün insanlığın ortak değerleri haline getirilmesidir. Kültür, ulusları birbirlerine yakınlaştırmakta, insanların barış ve hoşgörü içinde yaşamalarının temelini oluşturmaktadır” (Artun, 2005, s.1). Aynı zamanda 1980'li yılların başından bugüne sanat ve kültür ortamı sermaye tarafından desteklenerek büyümüştür. Buna bağlı olarak küreselleşmenin gündeme getirdiği postmodernizmin sorunsallarını da göz önünde tutmak gerekmektedir. Sanatın küresel ortamda nasıl biçimleneceğini ön görmek pek mümkün değildir. Sanat, küreselleşmenin etkisi ile homojen bir özellikten uzak heterojen bir özelliğe sahip olmuş, bu durum sanat alanında yeni olan şeylerin, kavrayışların,

göstergelerin, sanata etki eden kültürel durumların neler olduğunu anlamak ve açıklamayı mecbur kılmıştır (Şahiner, 2014, s.32).

Küreselleşmenin etkisiyle ulaşımın ve iletişimin hızı göç hareketliliklerine yansımıştır. İlk çağlardan bugüne kadar insanların çeşitli nedenlerle yer değiştirmesi göç olarak adlandırılmıştır. Kimi zaman isteğe bağlı kimi zaman ise mecburi olarak kişi ya da toplumlar tarafından gerçekleştirilmiştir. İnsanları bu faaliyete iten sebepler arasında; iklim şatları, ekonomik koşullar, siyasi ve politik olaylar, savaşlar ve doğal afetler gösterilebilir. Aynı zamanda küreselleşmenin bir getirisi olarak kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve yaygınlaşması, hızlı ulaşım göç hareketlilikleri üzerinde etkin rol oynamıştır (Cebeci, 2015, s.136). Göç, toplumlar ve insanlar arası iletişim ve etkileşimde önemli bir yere sahiptir.

Kişinin ya da toplumların bulunduğu yerden farklı bir yere göç etmesi, sosyal, siyasal, kültürel ve sanatsal etkileşimi beraberinde getirerek hızlandırmıştır. Sanatsal, toplumsal ve kültürel etkileşimin gelişiminde önemli katkısı olan göç bazı sorunlar yaratmıştır (Ekici ve Tuncel, 2015, s.19).

1980’li ve 1990’lı yıllardan günümüze küreselleşmenin geniş bir alana yayılması göçü hızlandırmıştır. Göç konusu zaman içerisinde küresel sorun nitelikleri taşıyan bir boyut kazanmıştır. Birçok sanatçı, mülteci konumundaki göçmenlerin yaşam sorunlarını, kültürel farklılıklarının doğurduğu sosyal sorunları, birey olarak kimlik ve kültürel sorunlarını işlerinde ele almışlardır. Sanatçılar, kimi zaman göç eden bireyleri ve toplumları kimi zaman da kendi yaşamlarını konu edinerek sanatsal işler üretmişlerdir (Baş, 2016, s.33).

Sanatta önemli bir olgu olan göç ilk çağlardan günümüze değin çeşitli biçim ve farklı anlatım tarzları ile günümüz sanatında da yer bulmuştur. Sanat üretimlerinde çeşitli sebeplerden dolayı göç eden kişi veya toplumların yaşadıkları sorunlar ele alınmıştır. Genel olarak bu sorunlar; uyum ve kimlik, yabancılaşma, kültürel ve geleneksel farklılıklar, aidiyet, yerinden olma, ötekileştirilme ve bunların yansımaları olmuştur (Çeber, 2018, s.98).

1.2.1. Çağdaş Sanatta Kitle Kültürü ve Popüler Kültür

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, insanlarda oluşan modern topluma uyum sağlayamama korkusu ve huzursuzluğu tüketim araçlarındaki çeşitliliğe karşı ilgi uyandırıcı olmuştur. Kitle iletişim araçları insanların ilgi ve yönelimleri üzerinde büyük rol oynamış, tüketim araçlarındaki çeşitlilik bireylerin beğeni algısını ve tercihlerini değiştirmede etkili olmuştur. Aynı zamanda kitle iletişim araçlarının artması ve çeşitlenmesinin sosyal ortama yansıyan sonuçları kültür kavramının birden fazla tanımı niteleyen özellik kazandırmıştır (Kulak, 2016, s.28). Kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve yaygınlaşması kitle kültürü kavramını gündeme getirmiştir. Sanayi Devrimi ile ortaya çıkmış olan kitle kültürü kavramı; endüstriyel teknolojinin ürettiği ve çok geniş kitlelere yayılan tüm aşılabilir davranış biçimleri, mitler veya temsili olguların tamamı anlatılmak istenir (Sarı, 2006, s.42).

Kitle iletişiminde ve kitle kültürünün oluşumunda etkin role sahip olan kitle iletişim araçlarının, kimi düşünürler tarafından mesajın içeriğinden daha öncelikli olduğu belirtilmiştir. McLuhan “araç iletidir” düşüncesiyle bu aracın önemine vurgu yapmıştır. Kitle iletişim araçları ilk olarak gazete, radyo, televizyon iken zaman içerisinde bu araçlara sinema, tiyatro, kitap ve dergiler de eklenmiştir. Günümüzde internet de kitle iletişim araçları çatısı altına girmiştir (Bal, 2004, s.81).

Sosyal tüm alanlara etkisi olan kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve kullanımının yaygınlaşmasının sanata etkisi kaçınılmazdır. Sanata yön verenler sadece sanatçılar ya da izleyiciler değildir. Sanatın destekleyicisi doğrudan güç olarak tanımlanan şirket veya finansal kaynak da değildir. Sanatı biçimlendiren gerçek güç odağı; kültür endüstrisi ve kültürel nedenlerle kurulan tüketici ortaklıklarıdır. Sanatçıların destekçilere bağımlılığını ortadan kaldıran ve sanatı biçimlendiren güç, tüketiciye karşı çıktığı gibi sanat eserlerini almadan da sanatçıyı desteklemektedir (Cowen, 2000. s.23). Aynı zamanda kitle iletişim araçları bazı dezavantajları da beraberinde getirmiştir. Kitle iletişim araçları sanatçıyı ön plana çıkararak görsel ve zengin bir dünya sunarken sanatı da arka plana itmiştir. Eğlence endüstrisinin yenilenmeye ve tüketime odaklı bir sisteme sahip olması bireyleri tüketime yönelik içerikler ve metalar üretmek zorunda bırakmıştır. Buna bağlı olarak kitle iletişim araçlarına yeni ürün yerleştirme fikri bireyleri geçmiş ve şimdiki kültüre yönlendirmiştir. Yenilenen ürünler karşısında üretici yabancılaşırken, bu ürünler tüketici için tüketimi

kolaylaşan, sıradan ve meta halini alan şeylere dönüşmüştür (Sarı, 2006, s.101). Adorno bu döngü içinde sanatın meta haline geldiğini ileri sürmektedir.

Kitle ve tüketim kültürünün kesiştiği nokta popüler kültürdür. Popüler sözcüğü, halk ve halk beğenisine uygun gibi anlamlara gelmekle birlikte (URL 5) insanla ilgili olan günlük yaşamdan ve sıradan şeylerden beslenen özelliklere sahiptir (Çelik Yılmaz, 2018, s.454).

Kitle iletişim araçlarının artışı günlük olan şeyleri teknik ve yüzeysel olarak yapılandırmıştır. Etkileyici olmasına rağmen geçici ve çabuk tüketilen metalar, sanatta da benzer etkilere neden olmuş, estetik kaygı azalmasına yol açmıştır. Bunun yanı sıra en önemli sanat eserleri de yeniden üretilen, dönüştürülebilen, yeni medya ürünlerine adapte edilebilen tüketim nesneleri haline gelmiştir (Akay, 1996, s.281). Bu bağlamda sanatta da popüler kültürün yansımaları görülmüş, her türlü günlük yaşam nesnesi ve sıradan eşyalar sanatın malzemesi olmuş, sanat olarak ön plana çıkmıştır. Sanat, geniş kitlelerin tüketimine sunulan günlük tüketim nesnesi olma özelliği kazanmıştır. Günlük tüketim nesneleri, sanatta gösterge olarak ön plana çıkmış, soyut ya da gerçekçi bir biçimde değil gösterge ve göstergeler sistemiyle yer bulmuştur. Konserve kutuları ve çizgi film karakterlerinin tuval üzerine resmedilmesi, bu resimlerin çoğaltılması ve buna benzer birçok popüler kültür nesnesi sanatsal özellik kazanmıştır. Sanatçı daha önce sunduğu sanat işlerini ve sanatı bir gerçeklik duygusuyla yeniden üretmiştir. Ayrıca sanat, hikâye anlatmasının dışında, birleştirme, bütünleştirme, bir araya getirme, yerinden etme gibi özellikler kazanmıştır (Cengiz, 2010, s.9-10).

Medya ve kitle iletişim araçlarının artmasıyla sadece belirli bir kitlenin ilgilendiği ve izlediği sanatsal veya kültürel etkinlikler toplum tarafından da ilgi görmüştür. Sınıf ayrımının olmadığı ve ortak beğeniler üreten popüler kültür, yüksek sanatı benimseyenler tarafından eleştirilmiştir. Bu eleştiriler popüler kültürün sanatı normalleştirme yönündedir. Ayrıca popüler kültür, sanat ve toplumu yakınlaştırmış, sanatçının ürettiği işler üzerinde kitsch kavramı netlik kazanmıştır. Bununla birlikte sanat, yüksek kültürün beğenisinden uzak, ekonomik ve tüketilen bir meta haline gelmiştir (Öğüt, 2008, s.11-12, 32).

1.3. Uzak Doğu Çağdaş Sanatında Kültürel Söylemler

Küreselleşmenin etkisiyle genişleyen sermaye birikimi, sanatın farklı coğrafyalarda farklı kültürlerle ve sanatın birbiriyle etkileşimini uluslararası düzeyde sağlamıştır (Baş, 2016, s.6). Avrupa ve Amerika dışında kalan Çin, Japonya ve Güney Kore ülkeleri Uzak Doğu olarak adlandırılmış, Avrupa ve Amerika merkezli sanat ortamında Uzak Doğu sanatı temsilleri görülmüştür. Ayrıca Avrupa ve Amerika sanatında görülen Uzak Doğu sanatına olan yönelim, yaklaşık yirmi yıllık süreç içerisinde Uzak Doğu coğrafyasında yaşanan siyasi ve ekonomik değişikliklerin etkisi ve bağı ile ilişkilidir (Turner, 2014, s.5). Soğuk Savaş sonrası özellikle 1950’li ve 1960’lı yıllarda kültür önemli bir siyasi araç olarak kullanılmış (Kee, 2012, s.66) ve Soğuk Savaş dönemi ve sonrasında bütünleşen siyasi modellerin dışında Uzak Doğu’da bölgeselcilik modeli ön plana çıkmıştır. Uzak Doğu’da, yerelliklerin karşılaştırılması ve bununla birlikte çok kültürlülüğün ötesinde kültürel etkileşimin niceliği ve değeri değişmiştir. Bu durum başka bir yerellik, geniş bir kültür listesine kolaylıkla eklenir ve birçok çağdaş sanat anlatısının dayanak noktasını oluşturur hale gelmiştir (Kee, 2011, s.374).

Avrupa ve Amerika dışında kalan ve Uzak Doğu ülkelerinden olan Çin, Japonya ve Güney Kore sanat ortamlarında, “çağdaş” kelimesinin farklı anlamlarda kullanıldığı ve “ulusallaştırma” kavramı ile ilişkilendirildiği görülmektedir (Eren, 2016, s.321).

1980’lerde Uzak Doğu çağdaş sanatı kültürel olarak ve diğer tüm sanatsal içeriklerinde, bağımsız bir söylemsel alan olarak düşünsel temelli yaklaşıma dönüşmüştür. Aynı zamanda Uzak Doğu çağdaş sanatı Batı sanatına karşı, Batılı olmayanın muhalif modellerinden uzaktır (Kee, 2012, s.66-68).

Uzak Doğu çağdaş sanatında küreselleşmenin rolü büyüktür. Küreselleşme yalnız ekonomik olarak algılanmamalıdır. Çokuluslu şirketlerin farklı etnik kimliğe sahip sanatçıları desteklemesi ve onlara küresel çapta ödüller vermesi, küreselleşmenin yalnız ekonomik değil kültürel olarak da benimsendiğinin göstergesidir. Bu ödülleri alan sanatçılar, Batı’da yaşayan ya da yaşamış olan, Batı sanat ortamı tarafından kabul görmüş “öteki” sanatçılardır. Kimi sanatçılar ise hem Batı sanata hem de kendi etnik kökenine özgü sanatsal beğeni ve estetik değerini sentezleyerek bir üslup belirlemişlerdir. Küresel sermayenin desteklediği sanatçılara örnek olarak, Koreli sanatçı Lee Bul ise 1998 Hugo

Boss Ödülünü almıştır. 1996-1998 yılları arasında Hugo Boss Ödülünü alan Çinli sanatçı Huang Young Ping hem Doğu'nun hem de Batı'nın kültüründen yararlanarak kavramsal bir dil kullanmıştır. Sanatçının işlerinde kültürel kimliğin izleri görülmektedir (Şahiner, 2015, 137-138). Huang Young Ping, “Asyalı olsam da Batı’da yaşıyorum ve kültürümü yaratımımın kaynağı olarak kullandım. Ama ben günümüz bağlamı içinde yaşamıyorum” şeklinde ifade etmektedir (Hicks, 2015 s. 106).

Japonya, Çin ve daha sonra Güney Koreli birçok sanatçının “öteki sanatçı” olarak dünya sanat piyasasında yer bulması küresel sermayenin kültürel ve ekonomik yönelimli desteklerinden kaynaklanmaktadır. Bunun yanı sıra bu yükselişin temel sebebi Batı’nın Uzak Doğu pazarı ve büyüyen ekonomik faaliyetlerine olan ilgisidir (Şahiner, 2015, s.137-139).

Uzak Doğu çağdaş sanatı denildiğinde, yalnızca bölgede yeni bir Batı sanatı ile olan ilişkisine ya da Batı merkezli bakarak anlaşılmamalıdır (Turner, 2014, s.12). Japonya’nın sanat pazarına yönelik girişimleri bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Japonya Dış İlişkiler Bakanlığı tarafından 1972’de ekonomik olarak geliştirilen ve Japonya’nın süper güç statüsüne yükselmesi ile Fukuoka Sanat Müzesini Uzak Doğu çağdaş sanatı tanıtma girişimi ile açmıştır. Aynı zamanda Jeo-kültürel yapısını ön plana çıkaracak farklı bir bölgeselciliği amaç edinmiştir. Aynı zamanda Japonya Vakfı’nın da destekleri ile birçok sergi ve konferans düzenlenmiştir. Uzak Doğu akademisi tarafından önemli bir kitlenin dikkatini çeken Fukuoka Sanat Müzesi küratörü Kuroda Raiji, postkolonyal teoriyle temellendirdiği, kültürel, coğrafi ve politik sınıflandırma sorunlarına karşı melezlik ve göçebeliği önermiştir. Bu doğrultuda, Güney Kore, Avustralya gibi diğer ülkelerdeki kurumlar Uzak Doğu içerisindeki etkileşimi vurgulayan büyük çaplı sanat etkinlikleri yapmışlardır (Kee, 2012, s.68).

Uzak Doğudaki önemli bienaller ve trienaller şu şekildedir: Gwangju, Güney Kore (1995), Şanghai, Çin (1996) Japonya’daki önemli Fukuoka Trienali (1999). Bu yüzyılın ilk on yılında, Yokohama, Japonya (2001) ve Guangzhou, Çin (2003) Trienaller, Busan Güney Kore (2002); Pekin, Çin (2003). Gwangju’daki yapılan son Dünya Bienali, çoğu yeni bienal projeleri geliştiren neredeyse her Uzak Doğu ülkesinden sanatçılara yer vermiştir. Bu sergilerin çoğu bölgesel ve uluslararası sanata odaklandığından, Uzak Doğu’da ve dünyada çağdaş sanat hakkında önemli etkileşim ve diyalog alanları haline

gelmiştir. Bununla birlikte 1960'lı ve 1970'li yıllarda büyük bir ekonomik güce sahip olan Japonya'nın, Uzak Doğu çağdaş sanatına olan katkısı diğer Uzak Doğu ülkelerinin önünü de açmıştır. Günümüzde ekonomik gelişmelere paralel olarak büyüyen ve gelişen Çin sanatı, Japonya'yı geride bırakmış ve büyüyen ekonominin etkisiyle dünyanın ilgisini çeken Çin, sanat ortamında güçlü bir yer edinmiştir. Çinli sanatçıların çoğu artık uluslararası sanat dünyasının önde gelen isimlerinden olmuştur ve dünyanın Çin çağdaş sanatına odaklanmasına yol açmıştır (Turner, 2014, s.6,14,27).

Küreselleşmenin etkisi sanatta postkolonyal teorinin yükselişine olanak sağlamış, bununla birlikte kültürel pratiklerin ön plana çıkması etnografîyi öne çıkarmış ve etnik esaslı sanatı meydana getirmiştir. Sanatçı için sorunsal haline gelen “kültürel ve etnik öteki” kavramları sanata yeni eklenen konulardan olmuştur. Bu yeniliğe rağmen antropolojik sistemde önceki üretici model yaklaşımı ile ilgili temel varsayımlar yerini korumaktadır. Bu varsayımlardan birincisi; sanatsal dönüşümün, politik dönüşüm alanı olduğudur. Bu sistemin daima farklı bir yerde, “ötekinin” alanında yer aldığı varsayılmaktadır. Üretici modelde, toplumsal ötekiyle birlikte sömürülen proletaryadır-halk/işçi sınıfı-. Yarı-antropolojik modelde ise “kültürel öteki”, ezilen post kolonyal, kültür ve sanat, madun veya alt kültürdür. İkincisinde; “ötekinin” daima dışarıda olması ve farklı olmasının hâkim kültüre karşı direnç gösterme ve yıkma potansiyelinin olduğu varsayılmaktadır. Üçüncüsünde ise; davet edilen sanatçının, toplumsal veya kültürel olarak “öteki” bir birey olarak algılanmadığı ve bu özellikleriyle sanatçının dönüştürücü potansiyelinin sınırlı olduğu varsayılmaktadır (Foster, 1995, s.303-304).

John Turner (2014), sanat tarihçisi Michael Sullivan'ın 1989'da dile getirdiği “günümüzde kültürden kültüre hızlı sanat ve fikir akışının artık o kadar geniş olduğunu ve artık buna şaşırılmamak gerektiğini”, tarihçi Wang Gungwu'nun ise 1993'te “Modern dünyanın, insanları benzerlikler ve farklılıklar konusunda bilinçlendirdiğini” ifade etmiştir. Bununla birlikte Sullivan ve Wang Gungwu'nun göre; özellikle internet, sosyal medya gibi yeni teknolojilerin gelişmesi ve kullanımıyla iletişim yayılım gösterdikçe daha hızlı hale gelmiştir. Küreselleşmenin etkisiyle farklılıklar, benzerlikler, paralel tarihler, sanat tarihleri ve çok yönlü yanıtlar gerektiren sanat pratikleri ile ilgili yeni tartışmalar üretmiştir. Uzak Doğu fikri tekilliği ifade eden tek varlık-tür-çeşit değildir. Aksine birçok bilim insanının dile getirdiği şekilde, "Batı" fikrine karşı geliştirilen, yerel

kültürlerin ve tarihlerin çeşitliliğini reddetmek için kullanılamayacak biçimde inşa edilmiş bir söylem olmuştur (s.6-7).

Uzak Doğu, homojen bir yapıya sahip olmamakla birlikte farklı coğrafyaların yakın noktada kesişen kültürlerini, toplumlarını ve tarihlerini içerisinde barındırır. Bu sebeple Uzak Doğu ülkeleri arasındaki bölge içi geçişlerin tarihsel sonucu aynı zamanda kesişen yerel ve küresel etkilerin tarihsel etkisi olarak zaten bir karşılıklı ilişkili bölgesel olarak konumlanmıştır (Antoinette, 2014, s.24). Değişen sanat pratikleri ve sanat okumaları, kültürün sergilenmesi ve yansıtılmasının ötesinde farklı kültürler arasında değişen anlamları ve kültür hakkındaki görüş ve açıklama alanlarını oluşturmuştur (Antoinette, 2014, s.40).

Yerellik ve küresellik arasında tekdüze kalmış çoğulculuk ve çeşitlilik kabul görmüştür. Yerel ile ulusal, geleneksel ve kültürel köklere bağlı kalarak küreselleşme fikri ön plana çıkmıştır. Sanat pratikleri; küresel ve yerel kimlikleri, geleneksel ilişkiler ile kültürel yaratımları temalaştırmıştır (Şen, 2008, 102-103). Uzak Doğu ülkelerindeki yerel, ulusal ve bölgesel tarihi geçmişin ve bu ülkelerdeki çağdaş, siyasal ve sosyal değişimlerin sanat pratikleri üzerinde güçlü bir etkisi vardır. Aynı oranda bölgesel ve küresel bağlamda kültürel dinamiklerin de sanat pratikleri üzerinde etkisi olduğu görülmüştür (Turner, 2014, s.7).

Clark (2014), sanat söylemlerinde sanatçıların yerel iç mekanları ile ilgili olarak; sanatçıların nereye aidiyet hissettiklerinin ve genel olarak temalarının anlaşılması için yerleşim türlerinin ele alınmasının önemini vurgular. Bu bilgi sanat tarihçilerinin, eleştirmenlerin ve milliyetçi estetik kuramcılarının adlandırdıkları, moderne karşı geleneksel ya da muhalif olarak nitelenen ve sekiz tür olarak ifade edilen söylemleri anlamaya yardımcı olacağını ifade eder (s.70).

Birinci Tür: Bir müşteri tarafından desteklenen ve yerel olarak belirlenen yabancı örnekler ile etkileşim halinde olan ve yurt dışına çıkmayan sanatçılardır (s.70).

İkinci Tür: Yurtdışına çıkmamış olan ancak kendi ülkesine gelmiş ve yerleşmiş olan yabancı kimselerden edindiği, yabancı sanat söylemleriyle etkileşim halinde olan sanatçılardır. Bu kategoriye teknoloji, yeni medya ürünleri ve sosyal ağlar da dahil edilebilir (s.73).

Üçüncü Tür: Yurtdışına çıkmamış olan ve kendi ülkesindeki eğitim kurumları ile yabancı öğretmen ve eğitimcilerden edindiği yabancı söylemlerle ilişki halinde bulunan sanatçılardır (s.73).

Dördüncü Tür: Yurtdışına çıkmış olan ancak sadece geçici olarak yurtdışında kalarak belirli bir süre orada ikamet eden sanatçılardır. Bu sanatçıların, diğer kültürlerle olan etkileşimlerinden dolayı hem kendi kültürlerinin taşıyıcısı hem de diğer kültürlerin aktarıcısı olmuşlardır (s.75).

Beşinci Tür: Bu tür, yurtdışına çıkmış olan ve yurtdışında geçici olarak ikamet etmek istemelerine rağmen Kültür Devrimi nedeni ile ülkelerine dönemeyen sanatçıları kapsamaktadır. Bu sanatçılar, ülkelerine dönememeleri nedeniyle uzun süre yurtdışında kalmışlardır (s.75).

Altıncı Tür: Yurtdışına çıkmış olan, ülkelerine belirli aralıklarla dönerek geçici olarak ülkelerinde bulunan sanatçılardır. Bu sanatçılar sanatsal bağlantıları nedeni ile yurtdışında uzun süreli kalmayı tercih etmişlerdir. Aktif olarak yaşamları büyük oranda yurtdışında geçmektedir (s.77).

Yedinci Tür: Bu sanatçılar genellikle politik sürgün ya da sanatsal seçimleri nedeni ile yurtdışına çıkmışlardır. Kimileri ülkelerine belirli aralıklarla gidip gelmektedirler (s.77).

Sekizinci Tür: Yurtdışına çıkan bu sanatçılar, dünya vatandaşı olarak nitelendirilebilirler. Belirli bir ülkede uzun süreli kalmamakla birlikte konar göçer kimseler gibi yaşam sümektedirler. Denizaşırı bir şehir ya da ülkeyi sürekli uğrak yeri olarak seçmişlerdir. Bulundukları yer hiçbir zaman son yerleşim alanı değildir. Sanatçılar, kendi ülkeleri ve bulundukları ülkeler arasında küreselleşmişlerdir. Kendi kültürel özelliklerine uzak ülkeler içerisinde olsalar da yerel olarak kendi kültürlerinin taşıyıcıları rolünü üstlenmişlerdir. Bu türdeki sanatçılar, kendi kültürel beğeni alanlarının etkileşim ve erişimine bağlı olarak sanatsal bir yerleşim yerini tercih etmişlerdir. Bu bağlamda yerel ve kültürel beğenin kabul gördüğü bir ortam söz konusudur. Bu sanatçıların sürekli bir yerleşim alanı yoktur (s.77).

1.4. Çağdaş Sanatta Kültüralizm

Demir Perde'nin yıkılması ve soğuk savaşın bitmesinden sonra dünyada baskın şekilde kültür ön plana çıkmıştır. Küreselleşmenin etkisi ile toplumsal, ekonomik ve diğer tüm alanlarda kültür ve kültürel söylemler nüfuz etmiştir. Modernizm, endüstri ve fordizm, komünizm ve kolonyalizm sonrası görülen post zaman kültürü, çağdaşlığı ve şimdiki zamanı ifade etmektedir. Bu dönemde her şey kültür ile ilişkilendirilmektedir. Kültür, tarımla ilgili tanımlarla ifade edilirken günümüzde doğa, bilgi ve sanat üretimini de içermiştir. Bununla birlikte yalnız bilginin, doğanın ve sanatın anlamlandırılması değil kültürün de anlamlandırılması önem kazanmıştır (URL 6).

Benedict, kültür teorisini insan çeşitliliğinin alternatif bir açıklaması olarak ifade etmekte, kültürü ırk kavramına benzer ve ayrı yönleri ile ele alarak kültürel kimlik nitelendirmesi ile sonuçlandırmaktadır. Benedict, kültürü ırk kavramı ile ilişkilendirerek şu şekilde yeniden açıklamıştır:

- Kültürlerin karşılıklı farklılıkları,
- Bir kültürün herhangi bir yönünü diğerinin bakış açısından anlayamama; kültürlerin iç uyumu,
- Kültürü organize eden bütünden bireysel özellikleri ayırmanın ve anlamının zorluğu (Stjernfelt and Aarhus, 2013, s.4-5).

Antropolojik yöntem ile kültürlerin doğal özüne ilişkin ontolojik iddialara kadar uzanan kültürel görecelilik, “kültürelcilik/kültüralizm” olarak adlandırılabilir. Bu kavramla, merkezi (konum, bölge, yer, coğrafya) antropolojik fikirleri varsayan bir kültür teorisi ifade edilmektedir. Kültürün ona ait olan bireylerden önce geldiği ve belirlediği; kültürlerin, herhangi bir insan doğası tarafından kısıtlanmayan, sınırsız farklılık yaratma özgürlüğüne sahip olduğu gibi özellikleri bulunmaktadır. Ayrıca kültürlerin gastronomiden teolojiye kadar tüm farklı sentezlerin kırılmaz bir bütün oluşturduğu ve kapalı, doğal birimler oluşturduğu görülmektedir. Bu değer sistemlerinin benzersizliği hiçbir şekilde diğer değer sistemleriyle karşılaştırılamayacağı veya yargılamayacağı anlamına gelmektedir (Eriksen and Stjernfelt, 2010, s.359).

Küreselleşme, çağdaş kültüre heterojen bir özellik kazandırmıştır. Evrenselliğe karşı tekil olanı konu edinen ve kesinlik ifade etmeyen bir yaklaşıma sahiptir. Kültürün yükselişi, ön plana çıkması ve her şeyin merkezinde olması modernlikten çağdaşlığa doğru yaşanan köklü değişimin sonucu olarak gerçekleşmiştir. Bu bakış açısına göre kültüralizm çağdaş bir yaklaşım ile semboller, dil ve iletişimi öncelikli kılmıştır (Artun, 2018, s.17).

Kültürlerin farklılaştırılması ve ötekileştirilmesi hangi kültüre karşı yapılandırıldığının sorgulanmasına yol açmıştır. “Öteki” kavramı, Huntingongton’un “Uygarlıklar Çatışması” adlı kitabında bahsettiği şekliyle; sanayileşmemiş ülkeler, Hristiyan olmayanlar ve Doğu’yu karşılamaktadır (Artun, 2018, s.37).

“Doğu olarak da adlandırılan ‘Öteki’ toplumlara bakış açılarının değişmesi noktasında, hem Postmodern Dönemin ‘her şey mümkün’ anlayışı, hem de ‘öteki’ coğrafyaların, 20. yüzyıl başlarından itibaren, kendi ‘gerçeklerine’ yönelik çalışmalar yapmaları etkili olur” (Koç, 2021, s.123). Küreselleşme ile sanat ortamı ve sanat piyasası sınırları aşmış aynı zamanda sanat ortamına birçok yeni sanatçı katılmıştır. Bu katılım kültürel çeşitlilik ve farklı sanatsal pratikleri beraberinde getirmiştir. Batılı olmayan “öteki” diye adlandırılan sanatçılar, kuramcılar, eleştirmenler ve çeşitli sanat kurumları yükselişe geçmiştir (Şahiner, 2015, s.113).

“Postmodern dönemin küresel (global) güçleri; siyaset, ekonomi, ulus, kimlik, teknoloji, göç, toplum, enformasyon, kültür, aile, milliyet, şiddet, savaş, barış, üretim, tüketim, cinsiyet, göçmen, fark, sermaye, sosyal medya, iletişim vb. kavramlar etrafında hem sorun yaratır hem de bu sorunlara çözüm ararlar” (Koç ve Aykut, 2021, s.3). Aynı zamanda bu yeni paradigmanın konusunda büyük ölçüde ötekileştirme söz konusudur. Sanatçı; kimlik, kültür ve toplum gibi konularda keskin olmayan hem ötekileştirilmiş hem de çok kültürcü bir hoş görüyle karşılaşmıştır. Yalnız bu noktadan sonra sanatçının mücadelesi kimi zaman “etnik öteki” veya “kültürel öteki” bakış açısı ile ilgili, kimi zaman da öteki olmanın kültürel zenginliğini konu edinerek kendine sanat ortamında yer bulmak ile ilgili olmuştur (Foster, 1995, s.216).

1.5. Çağdaş Sanat Eleştirisi Olarak Kültür

Kültürel faaliyetler, pratikler ve kültürel üretimler konusunda Pierre Bourdieu ön plana çıkmaktadır. Bourdieu’nın temel kavramı “Sermaye” olmakla birlikte “Kültürel bilgi ve

yeteneklerle, ekonomik konum, sosyal statü ve sembolik sermaye arasında bağ kurar” (Giddens and Sutton, 2016, s.261). Kurduğu bu bağ ile sosyal, kültürel, sembolik ve ekonomik olmak üzere dört sermaye sınıflandırması yapar.

Her bir sınıflandırmanın kendine has özellikleri olmakla birlikte, sosyal sermaye; sosyal sınıf ve çevreyi, kültürel sermaye; aile çevresinde edinilen ancak daha çok eğitim ile kazanılan şeyleri, sembolik sermaye; yüksek statü ve saygınlığı, yöneticilerin prestijini, onlara sağladığı saygınlığa kaynaklık ettiğini, ekonomik sermaye ise; ekonomik tüm gelir kaynakları olarak ifade edilmektedir (Giddens and Sutton, 2016, s.261). Bu tanımlamalar içerisinde odaklanılan kavram Kültür Sermayesi’dir. Yaşam tarzı, eğitim ve nesnelleştirilebilen ekonomiyle bağlanabilecek her şey kültür sermayesi çatısı altındadır. Bourdieu, ekonomik hareketliliklerle sanat arasındaki ilişkiye dikkat çekerek sanat eserlerini Kültür Sermayesi içerisinde değerlendirmiştir.

Adorno ise eserlerinde felsefenin içerisinde olmak üzere sosyal bilimler ve kültürdeki tüm pozitivist hareketler için eleştirel yaklaşmaktadır. Adorno’ya göre “zihnin ruhundaki” eylemler, toplumsal gerçekliklere dayanmakta ve toplumsal olguların kavramlar aracılığıyla belirli kategorilere ayrılması, olayları açık ve anlaşılır kılmaktadır. Bu bakış açısından hareketle gerçekliği belirleyen şey düşüncedir, kavramlar ise düşünce ekseninde algılanan şeye odaklanır, başka şeylere odaklanamaz. Bu sebeple özgür düşünce bahsi olanaksızlaşmakta ve bu bakış açısı sanat ve kültürü içine almaktadır. Adorno’ya göre ideolojiden uzak ve özerk bir sanat ve kültürden söz edilemez. Bu durum “Kültür Endüstrisi” kavramıyla anlaşılabilir (Kayıkçı, 2007, s. 27).

"Kültür Endüstrisi" kavramı ilk olarak Adorno ve Horkheimer’ın “Aydınlanmanın Diyalektiği” adlı kitabında kullanılmıştır. Genel olarak kitlelerin aldatılışı ve kontrol edilmesiyle oluşan bir sistemin kapsamlı görünümünü özetlemektedir. Teorisyenleri eleştirel bir bakış açısına yönlendiren şey ekonomik gücün hakimiyeti ile oluşturulmuş kültürel sistem ve kültürün şekleştirilmesidir. Kültür endüstrisi kavramının ortaya çıkmasına neden olan çeşitli sebepler olmakla birlikte bunlar; post-endüstriyel devrim sonrası toplumsal değişim, göç ile birlikte yaşanan büyük şehirleşme, kapitalizmin başkenti olarak kabul edilen Amerika’da farklı seri üretim sistemlerine bağlı olarak meydana gelen tüketim topluluklarının artarak yaygınlaşması ve kitle iletişim ve medya aracılığıyla eğlence sektörünün büyük bir kesim tarafından endüstriye dönüştürülmesidir.

Kapitalist ideolojiye bağılı olan kültür endüstrisi, kültürü şeyleştirerek sermayeye özdeş bir kültür meydana getirmiştir (Dellaloğlu, 2018, s.109).

Kültür Endüstrisi, kitle ürünlerinden yararlanan ve ekonomik niteliğe sahip olan, bu özelliğini kültürel ürünlerin üretilmesinden ve pazarlanmasından alan bir kavramdır. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ve gelişmesi, kültürel ürünlerin kolayca alım satımını sağlamıştır. Bununla birlikte kültürel ürünler nesnelleştirilmiş, üretilen ve alınıp satılabilen meta durumuna gelmiştir (Adıgüzel, 2001, s.103). Kitle iletişim araçları, sanatı, politikayı, dini, felsefeyi ve ekonomik oluşumları kültürün farklı alanlarıyla bütünleştirerek bir araya getirirken aynı zamanda kültür alanlarını paydaş bir noktaya ve ekonomik forma dönüştürmektedir (Marcuse, 1975, s.76).

Adorno, “Kültür Endüstrisi” bağlamında “Sığınak Olarak Sanat” önermesinde bulunmuştur. Sanat, günümüz toplumunun ötesinde, insanlığın "öteki" toplum için özünü koruyabileceği son sığınaktır. Sanatın özerk olması sistem içinde var olamayan ütopyanın korunduğu ve barındığı son alan olmuştur. Aynı zamanda sığınak olarak sanat fikri, yalnızca geçmişte kültürün belirgin bir estetiğini ve formlarını taşıdığı yaklaşımdan uzak durulması gerektiğini belirtmekle birlikte sanat, var olan kültürün yeniden biçimlendirilmesini ve bütünleşik bir yaşantıyı önerebilir (Dellaloğlu, 2003, s.47-50).

Adorno, “Kültür Endüstrisi” bağlamında sanatın kültürü yeniden şekillendirebileceğini önerirken Baudrillard ise kitle iletişim araçlarıyla insanların duyarsızlaştırılarak asıl nesneleri değil özledikleri yaşam tarzlarını tükettiklerini ileri sürer. Simülasyon teorisini öneren Baudrillard, kitle iletişim araçlarının ve tüketim toplumunun neden olduğu sorunlar, modern toplumlarda medyanın önem kazanması, tüketim hareketliliğinin anlamlandırılması üzerine çalışmalar yapmıştır. İnsanların tüketim nesnelerini tüketmediğini aksine özledikleri ve elde etmek istedikleri yaşam tarzlarını tükettiklerini savunmaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrası değişen dengeleri, sanayi ve tarımın, iletişim hizmeti takip etmesi şeklinde dile getirmiştir. Bu durum Batı’ da duyarsızlaşma ve kavramların anlamdan uzaklaştırılması gibi sorunları meydana getirmiştir. İnsanların televizyon üzerinden aktarılan kavramları düşünce süzgecinden geçirmeden yüzeysel olarak algılamasına ve teknolojinin sağladığı konforlarını bozmamasına dikkat çekmiştir. Baudrillard’a göre, televizyon ve teknolojinin insanı derin düşünceden yoksun bırakması,

bireyin yaşadığı evreni simülasyondan ibaret kılmıştır. İnsanlar için var olan her şey cansız ve görüntülerden ibarettir (Çalık ve Çınar, 2009, s. 81).

Buna ek olarak Marshall McLuhan, medya iletişim araçlarının ve televizyonun bir mesaj olduğunu, içeriğin önemli olmadığını, toplumları gruplaştırdığını ve dünyayı küresel köye dönüştürdüğünü söylemiştir (Gans, 2018, s.64). McLuhan ile Baudrillard'ın son çalışmalarında birbirine paralel benzerlikler vardır. Baudrillard, McLuhan' un "Aracı" ileti olarak adlandırması, medyanın bir mesaj olduğu içeriğinin önemsiz olduğu düşüncelerine hak verir. Ayrıca Baudrillard'a göre televizyon ve kitle iletişim araçlarının görevi insanları özelleştirmek ve gösteriyi gerçeklikten ayırt etmenin imkânsız olduğu bir taklit evrenine yerleştirmektir (Sarup, 2004. s.234).

Baudrillard'ın günümüz dünyasına ve sanatına yönelik eleştirisi, medyayı ve kitle iletişim araçlarını kontrol eden sistemin insanlar üzerinde olumsuz etkileri olduğudur. Bu sistemin insanları duyarsızlaştırdığını ve tepkisizleştirdiğini ifade ederken toplumların, yaşantılarını yönetme eğilimindeki kapitalist iktidarların sahte gerçeklik ürettiğini de ima eder. Bu duruma maruz kalan toplumlar tüketime yönlendirilmiştir ve gerçek ile sanal ayrımı yapmak onlar için güçleşirken hakikat ile illüzyon bütünleşik hale gelmiştir (Kaya, 2018, s.316).

Aynı zamanda Baudrillard, kitlelerin yalnız metaları ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarını değil kitlesel taklit ürünlerini de tükettiğini iddia ederek bu durumu tüketici kültür dönemi olarak adlandırır. Bu durum tam anlamıyla postmodern bir kültürdür ve çağdaş önermeleri içinde barındırır. Kültür geleneksel ayrımlardan uzak olmakla birlikte çok kültürlülük, kitsch, popülerlik ve farklılıklar önem kazanmıştır (Sarup, 2004, s.236-237).

1.6. Çağdaş Sanatta Sosyokültürel Kavramlar

Sanata ve topluma etki eden kültür kavramı ile anlamları benzerlik gösteren sosyokültürel kavramı; Türk Dil Kurumu sözlüğünde, "Aynı anda bir toplumu veya toplumsal bir grubu ve kendine özgü olan kültürü ilgilendiren" olarak tanımlanmıştır (URL 7). Bir toplumda gerçekleşen sosyal, siyasal, ekonomik, coğrafi ve doğal etkenlerin tamamı sosyokültürel faktörler arasında değerlendirilebilir. Bu bağlamda, sanatın toplumla bütünleşik olduğu ve gelişim gösterdiği göz önünde bulundurulduğunda; başta çevresinden ve dünya

üzerinde yaşanan olay ve ortaya çıkan düşünce, anlayış, akım, göç, savaş, teknolojik gelişmeler, küresel etkileşim ve ağ kültürü gibi kavramlardan bağımsız kalamayacağı düşünülmektedir (Şahiner, 2015, s.111).

Çağdaş sanat içinde sanatçıların kaygılarının farklılaştığı görülmektedir. 1980 sonrasında sanatçılar, toplum içindeki her türlü ayrımı, toplumun tutum ve alışkanlıklarını, toplumun düzen ve genel yapısını belirleyen anlam kodlarını, göstergelerini, gelişen olayları ve toplumun eğilimlerini sorgulayarak çalışmalarında yer vermişlerdir. Çeşitli Sanat üslupları ve sanatta çoğulculuk yer bulmuş, her türlü malzeme sanat pratiklerinde kullanılmıştır (Esmer, 2013, s.252-254). Bu süreç içerisinde toplumda görülen sosyokültürel problemler yer bulmuş, sanatçılar kendi tema ve konularında bu sorunlar üzerinden oluşturmuştur. Küreselleşme, göç hareketliliği tek ya da iki yönlü kültürel etkileşim, kimlik (kültürel, cinsiyet vb.), aidiyet, tarihsel hafıza-bellek, yersiz yurtsuzlaşma, günlük yaşamın konu edilmesi gibi temalar kullanılmıştır (Şahiner, 2015, s.161-164). Küreselleşme çerçevesinde doğan kültürel etkileşim, sanat ortamı ve sanatçı işlerinde yerellik, yersiz yurtsuzlaşma, yabancılaşma gibi sorunsalları beraberinde getirmiştir.

Sanatçılar daha çok fikir, bağlam, kavramsal yaklaşım, kültürel söylemler ve pek çok disiplinden yararlanarak eleştirel düşünceye önem vermişlerdir (Şahiner, 2015, s. 161,165).

1.6.1. Kimlik

Kimlik kavramı, günümüzde çeşitli şekillerde kullanılmaya ve tartışılmaya başlanmakla birlikte Öznelci yaklaşım ve Nesnelci yaklaşım olmak üzere iki şekilde ifade edilmiştir. Öznelci yaklaşım, kimliği gerçek ben olarak açıklayarak dış çevreyi göz ardı etmiş, yalnızca organizmanın iç yapısına önem vermiştir. Nesnelci yaklaşım da ise kimlik kavramı, bireyin iç ve dış dinamikleri ile birlikte tüm dış çevresi ile gerçekleştirdiği sürekli, bütünlüklü ve tutarlı bir etkileşim sonucu olarak tanımlanmıştır (Marshall, 2009, s.9-12).

Bu bağlamda kimlik kavramının dönüşümünün anlaşılabilmesi için bu kavramı tarihsel ve toplumsal olarak etkileyen iki süreç konu edilebilir. İlki İkinci Dünya Savaşı sonrası modern dönem ve ikincisi ise 1980 sonrası yaşanan küreselleşme sürecidir. Savaş sonrası

yaşanan modern dönemde toplumlarda göçlerin artması ile kimlik söylemleri siyasal ve kültürel pek çok alanda baş göstermiştir. 1960’larda görülen farklı kültürel kimliklerin, siyasal alan içerisinde yer edinme istekleri, 1980 sonrası küreselleşme ile kendi kültürel ve geleneksel değerlerini koruma hak taleplerini arttırmıştır. İkincisi ise kimlik kavramının 1980 sonrası küreselleşmenin etkisi ile yaşanmıştır. Kitle iletişiminin gelişmesi ve yaygınlaşması, hızlı ulaşım, artan tüketim, kültürel ve toplumsal etkileşimin artması gibi faktörlerin kültürel kimliğin ön plana çıkmasını rolü büyüktür. Çeşitli şekillerde bir arada bulunan topluluklar kendi değerlerini, inançlarını, kültürlerini ve geleneklerini keşfetmenin yanı sıra tanımlamaya ihtiyaç duymuşlardır. Toplulukların bir arada oluşu çok kültürcülük tartışmalarını meydana getirdiği gibi hem destek verilmiş hem de eleştirilmiştir (Durdu, 2013, s. 347).

Küreselleşmenin etkisi ile kimlik artık tek bir tanım ve anlam içermemekle birlikte postmodern kimlik inşası belirsizlik, çoğulculuk, heterojenlik, farklılık, çok kültürlülük ve parçalanmışlık gibi nitelikleri içerisinde barındırmaktadır. Kimlik, gelişen küresel dünya içerisinde hemen kabul ya da reddedilebilen bir özellik kazanmıştır. “Öteki” olarak dışlanan kimlik “Öteki’nin” kabulünü de mümkün kılmıştır (Karaduman, 2010, s.2897). Aynı zamanda kimlik yalnızca bireyi tanımlamakla kalmaz konumu, yeri, mekânı ve bunlar arasındaki bağlamı da tanımlar (Özdemir, 2010, s.10).

Sanat ve kimlik birbirini besleyen, geliştiren ve etkileşim halinde bulunan güçlü bir döngüye sahip olmuştur. Aynı zamanda sanat, kimliklerin bireysel ve toplumsal olarak şekillenmesinde önemli bir yer edinmiştir. Kimlik, doğrudan ve dolaylı olarak en belirgin ve özgün hali ile sanatta kendine yer bulmuştur. Sanatçılar, kimi zaman kendi kimliklerini kimi zaman toplumun ya da başka toplumların kimlik özelliklerini olumlu olumsuz yönleri ile eleştirel olarak işlerinde konu edinmişlerdir. Ayrıca şimdi ve geçmişteki kültürel özelliklerini kendi bireysel kimliklerinde taşımakta ve bu özellikler sanat tarihi açısından önemli veriler elde etmeye yarayacak kaynak niteliği taşımaktadır (Güven Ak, 2020, s.604).

1980’li yıllar ve sonrası sanat ortamında temsil olanağı bulamamış öteki sanatçıların kimlik temaları ile ön plana çıktığı görülmüştür. Öteki kültürün sanatsal ifadesinin sanat ortamında yer bulması Batı düşünce sistemi ve kültüründeki değişim ve dönüşümlerden kaynaklanmaktadır. Bu süreç, Batı kültürünün diğer toplumlardaki milli ve kültürel

kimlikleri nasıl ötekileştirdiğini ortaya koymuştur. Sanat ortamında diğer farklı kültürlere sahip sanatçıların Batı müzelerinde yer bulması ve kendi kimliklerini ifade eden sergiler açması Batıdaki çok kültürcü eğilimin bir göstergesi olmuştur. Öteki birçok sanatçı kendi kültürel, etnik, cinsel kimliklerini işlerinde konu edinmiş aynı zamanda Batı dünya görüşü ve sanat anlayışındaki ayrımcılıkları da işleri ile yansıtmışlardır. Ayrıca “öteki” düşüncesinin bireyde oluşturduğu psikolojik etkileri, incelemek ve vurgulamak üzere işlerinde yer vermişlerdir (Antmen, 2014, s.295-296).

1.6.2. Aidiyet

Aidiyet, insani ilişkilerde anlamayı önceleyen bir kavram olarak karşımıza çıkar. Kelime anlamı “ilişkinlik”, “mensubiyet”, “ait olma hali” olan aidiyet, asıl olarak ilişkilendirme ile anlaşılabilen bir kavramdır. İlişkilendirmenin yönü herhangi bir nesneye, insana, topluluğa, etnik gruba ya da sosyal bir kategoriye yönelik olabilir. Bu durum bireyin kendini, toplumunu, kültürünü tanımlamada kullandığı unsurların çeşitliliği doğrultusunda genişletilebilir. Kimlik kavramına iliştilen unsurların birey için ürettiği tanımlayıcı başlık, farklı bir açıdan bakıldığında aidiyetin bir parçası oluvermekle birlikte aidiyet kavramı kimliğin bir parçası olarak yeni bir boyut kazanmış olur (Alptekin, 2011, s.20).

Bununla birlikte sanatçıların da sanat pratiklerinde; anlaşılma, tanınma, fark edilme, aidiyet gibi konulara yer verme ve eleştirel yaklaşarak bu temaları sorgulama gibi amaçları vardır. Bu doğrultuda var olan ilişki şartlarının anlaşılması ve sanatçıların bu yönde uygun davranış gösterebilmesi önemlidir. Sanatçının farklı coğrafyadan, ekonomik şartlardan ve kültürden olması, sanatçının; “öteki” kimliği ile kendine yönelik aidiyet içeren şeyleri sanat pratiklerinde tema olarak seçmesine yöneltmiştir. Sanatçının bu farklılıkları otaya koyması ve farklı bir bakış açısı ile kendi kültürünün unsurlarına yer vermesi sanat pratiklerine çeşitlilik kazandırması açısından önemlidir (Manzo, 2020, s. 102).

Böylelikle sanatçı için küresel çapta kendi kültürünü tanıtmaya alanı oluşmuş ve sanatçı etnik ve kültürel farklılığının kabulünü sağlayacak ya da bunları temsil edebilecek geniş ölçekli bir alan bulmuştur. Çağdaş sanat, küreselleşme ile sanatçılara Batılı olmayan “ötekini” uzaklaştırdığı ya da ayrımcılığa uğrattığı fikrini geride bırakarak, etnik ve

kültürel aidiyetlerini bireysel bir kimlik olarak ortaya koyabilecekleri bir ortam sağlamıştır. Bu doğrultuda sanatçılar aidiyetlerine yönelik düşüncelerini; çoklu kimliklere, farklılıklara, kültürel çeşitliliklere kapı aralayan yeni bir göç deneyimi olarak tanımlamıştır (URL 8).

Ayrıca aidiyet duygusu, sadece kültürel ve etnik farklılıklarla ilişkili değil, yer ve mekân ile de ilişkilidir. Bireylerin yaşamlarını geçirdiği, anılar oluşturduğu, sosyal faaliyetlerini gerçekleştirdiği mekân ve bunları ilişkilendirdiği sembol ve nesnelere yüklediği anlam ve algıları aidiyet duygusunu geliştirmektedir. Yanı sıra aidiyet konusunda etkin olan bir diğer şey kim olduğumuz ve kendimizi nerede bulduğumuz ile ilgilidir. Bu durum oldukça politiktir. Cresswell, “yer” kelimesini tanımlarken; uzamsal bir göstergeden daha fazlası olduğunu öne sürmekle birlikte bir şeyin bir yere “ait olduğu” ancak başka bir yere “ait olmadığı” görüşünü ifade eder. Bu görüş, yer ve mekânsal alanı ile sosyal alanı bütünleştirmiştir. Bu ve benzer düşünceler eleştirel bir bakış açısı sunar: Yerlerle olan duygusal bağlarımız, ilişkimiz ve duygularımız olumlu aidiyet deneyimleri kadar olumsuz deneyimler ile de şekillenebilir (Manzo, 2003, s.48-55).

1.6.3. Yersiz Yurtsuzlaşma

Birey ya da toplumların çeşitli nedenlerle yer değiştirmesi ve farklı coğrafyalara göç etmesi ile küresel çapta toplumsal bir hareketlilik yaşanmaktadır. Birçok toplumun farklı kültürlerle bir araya gelmesi melez bir kültür oluştururken, kendi toplumlarının özelliklerinden ve kültürlerinden de kopmalarına sebep olmaktadır. Bu durum, kitleleri kimiksizleşme, yersiz yurtsuzlaşma ve ait olamama gibi olumsuz faktörlerle karşı karşıya bırakabilmektedir (Çelebi Erol, 2020, s.401). Günümüz çağdaş sanatçıları tarafından ele alınan bu konularda; kimlik çatışmaları, aidiyet sorunları ve yeni coğrafyalarda yer edinme girişimleri tema olarak ön plana çıkmıştır. Sanatçıların kendi deneyimlerinin ve başka toplulukların deneyimlerinin sanat pratiklerinde yer alması, kültürel farklılıklar ve bu farklılıklardan doğan sorunlara bir çözüm ya da eleştirel yaklaşım özelliği taşımaktadır (Çeber, 2018, s.107).

Yersiz yurtsuzlaşma kavramı kimi kuramcılar tarafından küreselleşme çerçevesinde ele alınırken, kimileri kuramcılar ise yersiz yurtsuzlaşmanın niteliklerinin anlaşılması için “yerellikten çıkarma” ya da “yer değiştirme” olarak farklı kavramları kullanmışlardır.

Tomlinson, “Küreselleşme ve Kültür” adlı eserinde yersiz yurtsuzlaşma kavramını, García Canclini’nin; “kültürün ait olduğu coğrafya ve toplumundan uzaklaşması, bunlarla doğal ilişkisinin bozulması” şeklindeki düşünceleri üzerinden ele almıştır. Bu doğrultuda yersiz yurtsuzlaşma kavramını yeri olmayanlar üzerinden değerlendirmiştir. Küresel kültür bağlamında günlük deneyimlerin kimlik ve kültürel pratikleri nasıl şekillendirdiğine ve metalaşma ile küresel sermayenin yersiz yurtsuzlaşma üzerindeki önemine vurgu yapmıştır. Bununla birlikte yersiz yurtsuzlaşma yalnız yerinden ayrılanları değil kişilerin günlük yaşam faaliyetleri, medya, internet, teknoloji, tüketim ve küreselleşme etkisi ile bireyleri çatısı altına almıştır (Tomlinson, 2004, s.148-178).

Aynı zamanda Deleuza ve Guttari, “Kapitalizm ve Şizofreni” adlı eserlerinde kapitalizmin geniş çapta oluşturduğu yersiz yurtsuzlaşmadan bahsetmişlerdir. Kapitalizm öncesi, kültürel olarak var olan ve kültüre ait olan her şeyin yok edilmesiyle, birey ve toplumların yersiz yurtsuzlaştırıldığını ele almışlardır. Buradan doğan boşluklar ise kapitalizm tarafından, yeni toplumsal gruplaşma biçimleri ile doldurulmaktadır. Bu döngü ile kapitalizm kendi sınırları içerisinde yeni bir yerli yurtlulaştırma oluşturmaktadır. Bu yeni oluşum süreci pek çok kültürde hem çöküşü hem de yeniden inşa edilişi sağlamakta, bu inşa süreci kültürel ve aidiyet ilişkilerinin zayıflamasına ve belleksizleşmesine sebep olmaktadır (Şahiner, 2015, s. 161). Bu bağlamda yersiz yurtsuzlaşma, bireylerin toplumlarından, kültürlerinden ve kendi toplumlarına özgü şeylerden kopmamalarına rağmen aynı zamanda bunlara ait hissetmemeleri şeklinde açıklanabilir. Küreselleşme ve göçün etkisi ile toplumlara ait olan fikirler, değerler, toplumsal ve kültürel pratikler bulundukları yerden ayrılarak daha geniş alana yayılmaktadır (Deleuze ve Guttari, 1990, s.355).

1980 sonrası daha belirgin olarak görülen yersiz yurtsuzlaşma, aidiyet, kültürel farklılıklar ve yerli yurtlulaşma ile birlikte farklı kültürlerin metalaştırılması, çağdaş sanat ortamı ve sanatçı işlerinde önemli rol oynamaktadır. Son yıllarda sanatsal faaliyetler bianeller ve trinaller dışında, sanatçı web sitelerinin ve forumların artış göstermesiyle birlikte Batı merkezli olmayan “öteki” sanatçılar da görünür olmuşlardır. Bu durum yeni kimlik sorunları oluşturmuştur. Kimi sanatçılar farklılıklar ve sanatsal çeşitliliğe sıcak bakarak kültürel etkileşimin farkındalık oluşturduğunu ve ayrıca farklı kültürel kimliklerin ayrımcılıktan uzak tutulmasının önemini vurgulamışlardır (Şahiner, 2015, s.161).

1.6.4. Yabancılaşma

Küreselleşme ile birlikte kimlik sorunları ve buna bağlı olarak doğan sonuçlar bireylerin içsel ve çevresel iletişimine etki etmektedir. Bu durum toplum ve birey odaklı problemleri gündeme getirmiştir. Kişinin sosyal yaşamından, ailesinden, iç ve dış çevresinden uzaklaşması ve bir yere, topluma, kültüre ait hissetmeden yaşaması, yabancılaşma olarak ifade edilmektedir. Yabancılaşma kavramı ilk olarak 18. ve 19.yüzyılda ele alınmış olsa da 1980 sonrası dönemde farklı bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Bireylerin ait olma ve yalnızlık hissi artmış ve toplumsal ve bireysel ilişkiler karmaşık bir hal almıştır. Bireyin kimliğini, iç ve dış dünyasındaki yabancılaşmayı etkileyen şey sadece küreselleşme olmamıştır. Çeşitli nedenlerden dolayı yapılan göçler de bireyin yabancılaşmasına zemin oluşturmuştur (Taş, 2007, s.14).

“Göç eden insanlar genellikle yeni coğrafyalarında mevcut toplum tarafından kabul edilmekte zorlanırlar, göç alan toplumlarda göçmenler normal olmayan yabancılar olarak algılanırlar” (Çeber, 2018 s. 98). Birey ya da toplumların içinde bulundukları bu durumu daha iyi ifade etmek için kullanılan yabancılaşma kavramı “en genel çerçevesiyle bireylerin birbirlerinden ya da belirli bir ortam veya süreçten uzaklaşmaları” olarak tanımlanmıştır (Marshall, 1998, s.798).

Bununla birlikte yabancılaşma kavramını tek bir tanıma bağlı kalarak ifade etmek yetersiz kalacaktır. Seeman’da (1975), yabancılaşma kavramını, anlamsızlık, topluma ve kişinin kendisine yabancılaşması, güçsüzlük gibi çeşitli boyutlarıyla açıklamıştır (s.93).

Bireyin yalnızlık hissetme ve bir yere ait olamama duygusu ile topluma karşı yabancılaşması, kendi toplumuna ve kendi kültürüne yabancılaşmanın da bir göstergesi olabilmektedir. Bu durum bireyin kendi toplumunda aynı gerçekliği farklı görmesi ve bu duruma farklı yaklaşarak yabancı hissetmesi ile anlaşılabilir (Boeree, 1980, s.31).

Birey ve toplumu etkileyen küreselleşme, göç, ekonomik ve siyasi hareketlilikler, teknolojik gelişmeler ve kitle iletişimin artması, yaygınlaşması sonucu görülen değişimler sanat ve sanatçıyı da etkileyerek sanat içerisinde yer bulmuştur. Bu bağlamda sanatçılar yabancılaşmanın doğurduğu sonuçlara, çeşitli duygu ve düşüncelere işlerinde yer vermişlerdir. Aynı zamanda sanayi ve teknolojinin gelişmesi ile bireyin yabancılaşması, sanatta da pek çok farklı şekillerde ifade edilmiştir (Can, 2016, s. 235).

Birey ya da toplulukların aidiyet, bireysel ve toplumsal uyum ilişkilerinde mekân ön plana çıkmakta, mekâna dair bağlılık hissetmeme durumu yabancılaşmayı beraberinde getirmektedir (Kanlıkılıç, 2021, s.21). Bu bağlamda ele alınan konular daha çok küreselleşme ve göç ile yaşanan zorluklar çerçevesinde kendini göstermiştir. Birey ya da toplumların farklı coğrafyalarda yaşadıkları kimlik ve kültür sorunlarında; yersiz yurtsuzlaşma, uyum sağlayamama, ait hissetmeme gibi sorunlarla gerçekleşen yabancılaşma ve etkileri üzerine yoğunlaşmıştır (Çeber, 2018, s.98). Bununla birlikte bazı çağdaş sanat felsefecileri daha çok toplumsal şartları göz önünde tutarak sanatçı işlerini değerlendirmişlerdir. Yabancılaşmanın birey ve toplum üzerindeki etkileri bulunduğu dönem içerisindeki sanat işlerinde görülebilmektedir. Sanatçı işlerindeki bu yansımaların doğal bir sonuç olduğu düşünülmektedir (Can, 2016, s. 232).

1.6.5. Anı/Bellek

Türk Dil Kurumu Sözlüğünde “anı, geçmişte yaşanmış çeşitli olaylardan belleğin sakladığı her türlü iz, hatıra olarak tanımlanmıştır; bellek ise yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin” olarak tanımlanmıştır (URL 9). Bireyin daha doğmadan içinde bulunduğu toplumun sosyal ortamı, toplumun en küçük yapı birimi olan ailedeki deneyimler de bireyin hem bireysel belleğine hem de kolektif belleğine eklemlenmektedir. Yani sıra bu durum bireyin kimliğinin inşasında önemli bir yere sahiptir. Bireysel ve toplumsal bellek sürecinde birey hem kendi tarihinin hem de ait olduğu toplumun tarihinin taşıyıcısı olmuştur (Bayraktar, 2017, s.22).

Bununla birlikte deneyimler sonucu elde edilen bilgiler zaman ile bellekte yer edinerek hayatın içerisine dahil olmuştur. Bellek sadece benlikle değil aynı zamanda canlı ve cansız tüm varlıklarla etkileşim sonucunda oluşmakta ve bu etkileşim sosyal alanın tüm faktörlerini içermektedir. Bellekteki bilgiler böylece belleğin nesneleştirilmesi, korunması, yaşatılması ve aktarılması ile çeşitli şekillerde nesnellik kazanmıştır. Aynı zamanda sanat içerisinde de nesnel olarak görülen bellek önemli bir yere sahip olmuştur. Sanatta özellikle 20. yüzyılın sonlarında kültürel bellek, toplumsal ve bireysel bellek kavramları konu ve temalarla ön plana çıkmıştır (Sağlam, 2020, s.570).

1980 sonrası bellek kavramı, sanatsal olarak daha da görünür hale gelmiş, bireyin belleğinde olan deneyimler sonucu kalan izler, bireyin kendini bulma çabası, varoluş süreci, kimliğini inşa etmesi, geçmişi ve içinde bulunduğu dönemdeki anıları sanat alanında birer imge olarak yer bulmuştur. Bellek kavramı aracılığı ile sanatta imgeleştirilen izler bireylerin iç dünyasının yansımaları olarak görünürlük kazanmıştır. Postmodern dönem ve günümüz sanat yapıtlarında da çeşitli şekillerde konu edinilen bellek; siyaset, sosyoloji, edebiyat ve psikoloji gibi farklı disiplinler ile bir araya getirilerek eklektik bir özellik edinmiştir. Bu eklektik özellik, geçmiş zamanı şimdiki zamanın koşullarından çıkarmış ve geçmişi kaybetmekten uzaklaştırmış ayrıca hatırlatıcı bir rol üstlenmiştir (Kaya, 2021, s.2).

Sanatta bireysel, toplumsal ve kültürel belleğin öne çıkması birçok alan üzerinde güçlü bir etki yaratmıştır. Tekin Karabey (2020), “kültürel bellek kendini güncelleştirmenin ötesinde yeni anlamlar üretme, unutulana hatırlama, geride kalmış bir geleneği canlandırma ve bir kenara itilenin geri dönüşünü sağlama gibi geçmişi bugün üzerinden besleyen dinamik bir süreç tasarrufunda varlığını sürdürür” şeklinde ifade etmiştir (s.11).

Kültürün deneyimler ve yaşantılar yoluyla bir birikim ile var olması, birey ve toplumlar hakkında pek çok bilgi edinme imkânı sağlamış ve bellek bilgiyi edinmenin bir yolu olmuştur. Sanatçılar bellekten edindikleri kodları konu, içerik, tema olarak ya da biçimsel şekilde yapıtlarında ele alarak, belleğin aktarılması ve taşınmasına zemin hazırlamışlardır (Sağlam, 2020, s.580).

1.6.6. Hafıza

Hafıza; geçmiş ile bağ kuran, güncel bilgiyi depolayan ve yeniden çağırılabilen özelliklere sahiptir. Hafıza aynı zamanda içerisinde var olan imgeler aracılığıyla değerler üretmekte, zaman ve mekân ile ilgili deneyimlerin ve bilgilerin saklandığı bir depo görevi görmektedir. Hafıza geçmişle ilgili şeylere odaklı gibi görünse de daha çok “anda” yaşanan şeyin durumuna bağlı olarak biçimlenmektedir. Zihinde üretilerek hafızaya yansımış olan imgeler zaman ve mekân kavramları ile bir bütünlük oluşturmaktadır. Bireysel tercihler ve kimliğin inşası üzerinde etkili olan hafıza, sanatta da çeşitli imgelerle ve kimlikle ilişkili olarak ele alınmıştır. Sanatçılar tarafından çeşitli kaygılarla hafıza

tema olarak seçilmiş, sanatsal yaratım sürecinde sanatçının vermek istediği mesaj ve ifade biçimini bireysel ve toplumsal hafıza tarafından etkilemiştir (Çetin, 2019, s.1-7).

Aynı zamanda sanatta yer verilen birçok konu ve tema hafıza ile ilişkilendirilmiştir. Yabancılaşma, yersiz yurtsuzlaşma, kimliksizleşme ve göç gibi faktörlerin beraberinde getirdiği olumsuz sonuçlar ve küreselleşmenin etkileri hafıza ile bağlantılı görülmüştür. Hafıza bu olumsuzluklara karşı insanların güvende hissedebileceği, aidiyetlerini hatırlatan bir yer olmuştur. Çağdaş sanat pratiklerinde ele alınan hafıza temasının arka planında birçok neden bulunmakta ve aynı zamanda hafıza ile ilgili kavram ve imgeler, hafıza kayıtları, belgeler ve arşivler de sanat pratiklerine dönüştürülmektedir (İpek, 2018, s.245).

Bireyin dünyaya geldiğinde kendisini içerisinde bulduğu toplumsal yapı ve tarihsel geçmiş, zaman içerisinde bir sonraki nesillere aktarılma yolu ile günümüz bireylerinde toplumsal hafızayı oluşturmaktadır. Bireylerin yaşantılarındaki eylemler genel olarak onlara bırakılmış olan toplumsal deneyimlerin yansımaları ve kendi bireysel deneyimleri ile gerçekleşmektedir. Bu sürekliliğin oluşturduğu izler, ait olunan toplumun kültürel aidiyetlerinin izlerini taşımakta, bu izler çeşitli şekillerde bir diğer nesle aktarılmaktadır (Alptekin, 2011, s.49).

Bu noktada sanat yapıtlarında da toplumsal hafızanın izleri görülmüştür. Sanatçılar, kendi toplumunun kültürel ve geleneksel öğelerini kullanarak, toplumsal hafızanın korunmasıyla bireyde oluşturduğu aidiyet duygusuna işaret etmişlerdir. Sanatta hafıza teması, kimlikleri korumak için nesnelleştirilebilen bir araç özelliği taşımasından dolayı önemli görülmüştür (Kılınçarslan, 2007, s.1,3).

2. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR: UZAK DOĞU ÇAĞDAŞ SANATINDA GELENEKSEL İZLERİN YERİ

2.1. Çin Çağdaş Sanatı

Çağdaş sanata ilişkin olarak farklı tarihsel dönemlerde, farklı durumlara göre çeşitli tanımlar yapılmakla birlikte ağırlıklı olarak son dönemlerde üretilen sanatı temsil etmek için “çağdaş sanat” kavramı kullanılmıştır. Çağdaş sanat kavramının hangi zamanı/anı nitelediğine ilişkin görüş ayrılıkları söz konusudur. Sanat tarihçileri, modernizm sonrası dönemi çağdaş sanatın başlangıcı olarak işaret etmiş ve postmodernizmi çağdaş sanat ile açıklamışlardır. Bununla birlikte çağdaş sanatın başlangıcı konusundaki görüşler de farklıdır. Bu dönem, “1945 sonrası sanat”, “1960 sonrası sanat”, “1970 sonrası sanat” gibi ifadelerle farklı dönemler için adlandırılmıştır. Birçok görüşe rağmen sanat tarihçileri çağdaş sanatın, modern sanattan farklı bir tür olduğunu doğrulamıştır. Fakat çağdaş sanatın nasıl tanımlanacağı, sanat tarihçilerinin farklı değer yönelimleri nedeniyle birden çok yorum yapılabilmesine kapı aralamıştır (Medina, 2017, s.7-15). Sanat teorisyenleri ve eleştirmenler “çağdaş sanat” terimini, sanatın dönemleri ve üsluplarında olduğu gibi sorunlu ve belirsiz görünen terimler arasında değerlendirmişlerdir. Çağdaş sanat kavramı, kullanıldığı döneme ve kullanıldığı bağlama göre farklılık gösterse de tarz, üslup, teknik ve malzeme fark etmeksizin kendi stratejisini, yöntemini ve konusunu oluşturmuştur.

Batı’da, çağdaş sanat terimi özellikle İkinci Dünya Savaşı’nın sona ermesinin ardından beliren sanat türlerini ifade etmek için kullanılmıştır. Batı’da modern sanat ile postmodern sanat arasındaki ayrım açık ve net olmakla birlikte yirminci yüzyılın başında gelişen Fovizm ve Kübizm ile başlayarak sanatın ontolojisine odaklanarak estetiğin değeri keşfedilmiştir. Soyut Ekspresyonizm ise yarım asır sürmüştür. 1960’larda ise eski nesil sanatın yerini pop art ve kavramsal sanat almıştır. 1970’li yıllarda postmodernizm

ve çağdaş sanat ortaya çıkmıştır (Antmen, 2014, s.175,181,275). Batıda çağdaş sanatın ortaya çıkışı 1970’li yıllar iken Çin sanatında ise bu tarih 1980’li yıllar ve sonrası olarak işaret edilmiştir. 1980’li yılların sonuna gelindiğinde ise Çin çağdaş sanatının gelişim süreci içerisinde modern sanat ve avangard sanat “çağdaş” olarak ifade edilmiştir. Bu sanat türleri arasında sadece zaman faktörleri değil, aynı zamanda sanatsal stil ve değer faktörleri yönelimi de vardır (Lu, 2017, s.130-137). “Çağdaş sanat” yakın geçmişi ve bugünü ifade ettiği gibi “çağdaşlığını” sanat pratiğinden ve alışılmışın dışında olanı ifade etmek amacıyla yapılmış olan sanat pratiklerinden ve düşüncesinden aldığı söylenebilir.

Çin çağdaş sanatının gelişim sürecinde, Batı sanat tarihindeki gibi belirli bir kronolojik sıra olmamakla birlikte (Lu, 2017, s.135), sıçrama, eşzamanlılık ve düzensizlik gibi birçok özelliği de içermektedir. Çin çağdaş sanatı hakkında kimi Çinli sanatçılar için tarihsel bilginin ve sanatsal üslubun sanat eserlerine aktarılması sanatsal dilin yapısı ile aynı değildir. Sanatın dili üzerine yapılan modern dil araştırmaları birçok sanat araştırmacısı ve eleştirmeni için hala bitmemiş bir konudur. Aynı zamanda geleneksel Çin kültürü ve sanatının incelenmesinde birçok genç sanatçı ve küratörün bilgi eksikliği ve ideolojik boşlukları etkin rol oynamaktadır (Ho, 2014, s.193-196). “Gelenek” ve “değişim” sözcükleri Uzak Doğu gibi Batılı olmayan ülkelerin bağlamlarına bakıldığında, sanatta “çağdaş” neyin tanımladığına dair güncel tartışmalar içerisinde önemli bir yer edinmektedir (Hoffie, 2014, s.109,110). Küratör ve sanatçı Hoffie “gelenek” ve “değişim” sözcüklerinin kaçınılmaz olarak birbiri ile olan etkileşimini, “çağdaş”a ilişkin herhangi bir anlayışın kurucu parçaları olduğunu savunmuştur. Dolayısıyla bu yaklaşımın sanatın Uzak Doğu içinde nasıl sunulması gerektiğini tanımlamada da etkili faktörler olduğunu öne sürmüştür. Daha spesifik olarak, Hoffie, “gelenek” ve “değişim” arasındaki karşılıklı etkileşimi bir “çarpışma” ve “dönüştürme” şeklinde tanımlamaktadır. Böylelikle gelenek; hafıza, tarih, coğrafya ve geçmiş ile ilişkilendirilir. Değişim ise ‘burada ve şimdi ile, biçim değiştiren sanat işleri ile’ ilişkilendirilir. Bu özellikler bir bütün olarak düşünüldüğünde Çin çağdaş sanatının gelişme eğilimi şu şekilde ele alınabilir: kavram, gelenek, doğu, dil ve gerçeklik. Aynı zamanda bu durum, çağdaş Çinli sanatçıların kendilerini dünyaya ifade ederken göz ardı edemeyecekleri beş yaratıcı yol olarak da sıralanabilir (Antoinette, 2014, s. 40-43). Çin çağdaş sanatının başlangıcının Batı sanatının başlangıcından farklı olduğu ve kronolojik sırada da farklı özellikler taşıdığı görülmüştür. Çin çağdaş sanatında “gelenek” ve “dönüşüm” kavramları ön plana

çıkması, kültürel geçmişi reddetmeden Batılı sanat tarzları ve teknikleri ile eserler üretmek “çağdaş” bir özellik olarak nitelendirilmiştir. Gelenek; değişim, bellek/hafıza ve tarih gibi geçmişle ilgilenen sanat işlerini, değişim ise “burada ve şimdiyi” ifade etmiştir.

Çin’de “çağdaş sanatın” ortaya çıkışı, ülkenin siyasi anlayışı ve politik yaklaşımı ile doğru orantılıdır. Çin’de, 1949-1976 yılları arasında Mao Zedong’un iktidarlığını yaptığı dönemde modern sanat anlayışı hakimken, Mao’nun uyguladığı Kültür Devrimi’nin sona ermesinin ardından 1980’li yıllar ve sonrasında çağdaş sanat ortamı oluşmaya başlamıştır. Değişen siyasi ve ekonomik politikalar Çinli sanatçıların Batı çağdaş sanatıyla tanışmasına ve Batı sanatından etkilenmelerine yol açmıştır. Bu dönemde Çin sanatında görülen değişim ile, “xiandi yishu” kelimesinin karşılığı Türkçede “modern sanat” anlamına gelmektedir. 1990’lı yıllara gelindiğinde ise Çin Komünist Partisi’nin baskıcı ve sansürcü tutumu sanatçılar tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Sanatçılar, önceki dönemlerin ayrımı için Türkçede “günümüz sanatı ve çağdaş sanat” anlamına gelen “dangdai yishu” kelimesini kullanılmıştır (Erden, 2016, s.322). Bu yaklaşım Çin’in 1980’lerde ve 1990’larda ortaya çıkan modern ve çağdaş sanatı, Batı sanatından farklı tanımladığını göstermektedir. Çin çağdaş sanat ortamında birkaç kuşak öncesinden gelen geleneksel sanatçıların ve günümüz sanatçılarının bir arada bulunması Çin’in tarihsel ve sosyo-politik ortamına özgü bir durumdur. Kimi sanat eleştirmenler tarafından Çin modern sanatının ve çağdaş sanatının dönüm noktası 1989 yılı olarak işaret edilmiştir. Bu süreçte performans sanatının ve postmodernizmin birçok eseriyle birlikte 1990’lardan sonra hala ontoloji araştırmaları yapılıyor olması, deneysel sanat ve soyut sanatın bir arada var olması, Çin’de modern ve çağdaş sanatının ayrılma ve kırılma noktasını belirsizleştirmiştir (Lu, 1997, 114-116). Çinli sanatçıların Batıyla tanışmasının ve onlardan etkilenmelerinin kendi ülkelerindeki yaşanan siyasi ve ekonomik dalgalanmalarla ilgili olduğu görülmüştür. Ayrıca Çin’in modern ve çağdaş sanatı, Batı sanatından farklı şekilde tanımlanırken, Batılı ve yerel unsurlarla bir sentez oluşturularak çağdaş işlere yer verildiği böylelikle Çin çağdaş sanatının melez bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.

Çin çağdaş sanatında “Çağdaş” kavramı sadece ait olduğu zamanda var olan tüm eserleri değil, özel amaçlı sanatsal ve kavramsal yaratımı da ifade etmektedir. Buradaki amaç, bu yaratım yoluyla eserin kendisinin eşsiz tarihselliğini ilan etmektir. Böyle bir yaratımı başarmak için sanatçılar ve kuramcılar, “şimdinin” koşulları ve sınırlamaları hakkında

bilinçli olarak düşünmenin gerekliliğini vurgulamaktadır. Sanatçılar ait olduğu dönem ve coğrafi bölge içerisinde "şimdi" kavramının gerekliliğini vurgulamak için geleneksel dil ve bakış açılarını kişiselleştirilmiş referans olarak kullanmaktadır (Hung, 2011, s.36-38). Kûratör Carol Yinghua Lu (2017), çağdaş sanatın ne olduğuna yönelik olarak yerel bir görüş ile Çin'deki sanatın değişimine ve gelişimine odaklanmaktadır. Çin'in, Batı modernizmi ile aynı tarihsel gelişimi göstermemiş olmasının yanında Batı ve yerel unsurlardan bir sentez oluşturduğuna işaret etmiştir (s.132-142). Batı sanatı ve kültürüyle tanışan sanatçıların melez işler üretmesi Çin çağdaş sanatının tanınırlığını da arttırmıştır. Aynı zamanda farklı kültürlerle etkileşime giren Çinli sanatçıların hem yerel hem de uluslararası iletişim ve kültürel etkileşim ışığında kendilerini ifade ettikleri, sanat çalışmaları ürettikleri söylenebilir.

Çin çağdaş sanatının yoğun olarak gelenek ve kültürden, siyaset ve ekonomiden beslenmesi Çin çağdaş sanatına özgü bazı özellikler kazandırmıştır. Uzak Doğu'nun yerel anlamları geleneksel özellikleri ve kültürel zenginliği ve tarihsel süreçlerindeki sanata etki eden yönleri dikkat çekmiştir.

Sanat tarihi yazarı Wu Hung (2005), Çin çağdaş sanatının yaratıcı yönlerini ve bazı özelliklerini şu şekilde sıralamıştır;

- Var olan ve dayatılan sanatın kategorilerini ve medyayla desteklenen sanat anlayışını değiştirmek. Amaç, resmi ve akademik sanattan bağımsız bir yaratım, sergileme ve eleştiri alanı açmak ve yeni bir sanat sistemi (eğitim, sergileme, yayıncılık ve istihdam) açmaktır.
- Sanatçıların kavramsal yaklaşımları, sanat işleri üzerinde farklı görme biçimleri oluşturarak, öz sezgiye, iç görüye ve geleneksel öğelere önem vererek, dramatik ve şok edici gücüyle çağdaş sanatta ilham ve yön bulmuştur.
- Sosyal, çevresel ve kültürel faktörlerin içselleştirilmesi sosyal çevredeki değişikliklerle ilgilidir. Fakat bireysel işlerin içerik özellikleri kavramlarla ve görsel etkilerle içselleştirilmiştir.
- Çinlilerin tarihsel deneyimi; hafıza ve kimliği, mekân, zaman ve kimlik arasındaki ilişkideki değişiklikleri küreselleşmenin etkisiyle yansıtır (s.49-60).

Çin çağdaş sanatı ile gelenekleri kavramsal bir perspektiften birbirine bağlayan yerel kültür arasında önemli bir ilişki vardır. Yerel kültürün düşünme biçimini, özellikle Doğuluların dünyayı algılama biçimini açıklayarak bilgelerin öğretilerini fikirler açısından birbirine bağlamaktadır. Aynı zamanda güncel ve kültürel konuları bir arada bulundurması da Çin çağdaş sanatında görülmektedir. Çin çağdaş sanatı genel olarak Uzak Doğu sanatının zenginliği ve karmaşıklıklarına dikkat çekerken, Batı çağdaş sanatına ve tarzına dayalı olarak kendi çağdaş sanatçıları belirlemektedir. Çin çağdaş sanatı ve sanatçılarının üzerinde Batı sanatının ve Batıdaki aktif sanat piyasasının etkileri görülmektedir. Bununla birlikte yerel söylemler ile kendi “geleneklerini” veya “ulusal öznelere” yeniden keşfetme ve onları kabul görmüş anlatılar ile ilişkilendirme yeteneği söz konusudur. Ayrıca uluslararası sanat merkezleri farklı coğrafyalardan sanat pratiklerine yer vermiş ve 1990’lardaki bienallerin sanat ortamının değişen doğası ile birleşmiştir. Aynı zamanda Çin çağdaş sanatında, uluslararası ve ulus ötesi alanlardaki postmodernite ve ikilikler, yerelin öteki dünya modernizmine katılması gibi yenilikler görülmüştür. Bununla birlikte uluslararası sanat merkezleri “Batı” ve “Doğu”, Oryantalizm ve Karşı-Oryantalizm gibi ikiliklerin dışsal ve egemen bir biçimde çözülmesine ve yeniden kurulmasına olanak tanımıştır (Clark, 2014, s.85-88). Kendi çağdaş sanatçıları, Batı çağdaş sanatının sanatsal özelliklerini taşıyıp taşımadığına göre belirleyen Çin çağdaş sanat ortamı üzerinde Batı sanatının etkilerinin büyüklüğü görülebilir. Aynı zamanda Batı çağdaş sanatının kendini merkeze alarak diğer ülke sanatlarına dair yaklaşımı “öteki sanat” olarak şekillendirdiği çıkarımı yapılabilir.

Batı çağdaş sanatı ile Çin çağdaş sanatı arasındaki etkileşimin; Çin çağdaş sanatının gelişimi üzerinde etkileri büyüktür. Aynı zamanda Çin çağdaş sanat çevresinin Batı sanatına nasıl baktığı sorusu, Batı’nın Çin sanatına ve "Oryantalizme" nasıl baktığı soruları da dikkat çekmektedir. Bununla birlikte Çin çağdaş sanat dünyasında "kimlik" kaygısı ön plana çıkmıştır. Küratör ve sanat yönetmeni Huang Zhuan, Batı sanat dünyasının Doğu’ya odaklanmasını postkolonyalizm ve çağdaş sanat ile ilişkilendirmektedir. Dünyaya nasıl tanıtım yapılmalı veya uluslararası kuralları nasıl anlamalı gibi soruları ve Çin çağdaş sanatının uluslararası konumunu belirleyeceği ifade biçimlerini önemli görmektedir. Zhuan, 1990’lara kadar kimliklerinin oldukça pasif olduğunu, bu durumun ise Çin çağdaş sanatının kendi yorumlayıcı sistemine sahip olmadığını, bunun yerine Batılı bakış açılarına dayandığı şeklinde anlamlandırmaktadır.

Ancak 2000 yılı ve sonrasında çoğunlukla iki nedenden dolayı birkaç değişikliğe işaret etmiştir. İlki Batılı ülkelerin kendi sanatsal kurumlarını ve Batılı olmayan kültürlerle karşı tutumlarını yeniden düşünmeye başlamasıdır. İkincisi ise ekonomik büyümenin ülkeyi görmezden gelmeyi veya ihmal etmeyi zorlaştırmasıdır. Kültürel ve sanatsal politikalar ile ilgili önemli değişiklikler o zamana kadar Çin sistemini etkilemiştir. Kültürel anlamda gerçek ve yerel bir yaklaşım, uluslararası bir konuya dönüşmenin bir ön koşulu olmuştur. Huang Zhuan bu durumun yerelden beslenerek yapılanmaması durumunda uluslararası fırsatların uluslararası bir tuzağa dönüşebileceğini dile getirmiştir (Nigris, 2016, s 57-61).

Batı çağdaş sanatının “Doğu” ve “Batı” ayrımı yapması “öteki sanat”, “öteki kültür”, “öteki” kimliği beraberinde getirdiği söylenebilir. Sanatçıların bireysel kimliklerle değil kendilerini bölgesel, coğrafi, kültürel ve toplumsal kimlikleriyle ifade etmeleri “öteki” olmanın sonuçları olarak gösterilebilir. Ayrıca Zhuan’ın görüşüne dayanarak kültürel ve geleneksel bağlardan beslenmemenin aidiyetsizlik, yersiz yurtsuzlaşma ve yabancılaşma gibi olumsuz sonuçlar doğurabileceği çıkarımı yapılabilir.

Çin çağdaş sanatının tarihsel sürecinde Mao Zedong’un Kültür Devrimi ve 1989’da Tiananmen Meydanı’nda yaşanan gösterilerin önemli rolü bulunmaktadır. Başkan Mao Zedong’un Kültür Devrimi (1966-1976) geleneksel kültüre yönelik ağır ve baskıcı bir politika içermektedir. Dört Eskiler diye adlandırılan; Eski Adetler, Alışkanlıklar, Kültür ve Düşünceler sert bir şekilde yasaklanmıştır. Bu kapsamda tapınaklar, kitaplar ve eski aile albümleri de dahil olmak üzere kültüre dayanan birçok şey Kızıl Muhafızlardan korkan köylüler ve aileler tarafından yok edilmiştir. Mao Zedong sanatı, askerlere, işçilere ve köylülere yönelik hizmet olarak nitelemiş ve değerlendirmiştir. Aynı zamanda yağlı boya resmi gereksiz olduğunu öne sürmüştür. Mao, ekonominin kötüleşmesi ile şehirlerde yaşam şartlarının zorlaşmasına karşı önlem olarak okul çağındaki çocukları kırsala yerleştirilmesi ve orada eğitilmesi fikrini ortaya atmıştır. Çocuklar ailelerinde zorla alınarak uzaklaştırılmıştır. Kırsal kesimde köylülere emanet edilen çoğu çocuk kötü yaşam şartları nedeni ile ve onları istemeyen yoksullaştırılmış köylülerden dolayı ağullarda, mağaralarda yaşamak zorunda kalmıştır. Bu uygulama ile aile bütünlüğü bozularak parçalanmıştır. Aynı zamanda Kültür Devrimi sırasında tarih ve hafıza-bellek resmi anlatılarla sürekli değiştirilmiştir. Bireysellik bastırılmıştır. Kültür Devrimi devam ederken Mao’nun aforizmalar kitabı Küçük Kırmızı Kitap (Little Red Book) hariç okunabilecek pek az kitap bulunmaktadır. 1976’da Mao’nun ölümünden sonra Kültür

Devrimi'nin uygulamaları durdurulmuş ve ortadan kaldırılmıştır. İyileşme döneminin başlamasıyla zorla verilen çocuklar şehirlere dönmeye başlamıştır (Fineberg, 2014, s.511-512).

Çin'de Kültür Devrimi'nin bitmesi ile sosyalist gerçekçiliğin kuralları yok sayılmıştır. Dini temalara, Marksist hümanizme ve 1980'lerin sonunda ortaya çıkan ve hızla yayılan tüketim kültürüne odaklanan sanatçılar çeşitli işler üretmeye başlamıştır. Bunlarla birlikte Çin'in Batı ile arasındaki ekonomik açığı hızla kapatması ve ekonomik büyüme sağlaması sanatta etkisini göstermiştir. Çinli sanatçılar, köklü geleneklerinden beslenerek ve Batı'dan edindikleri özgürlük fikrini işlerinde sentezleyerek kendilerini göstermiştir. Bu durum Çin çağdaş sanatının dünya çapında çeşitli sanat platformlarında yer almasına ve sanat işlerinin satılmasına, Batının Çin sanatına yatırım yapmasına ve Çin'e ekonomik katkı sağlamasına kapı açmıştır. Çin çağdaş sanat işleri büyük oranda yabancılar tarafından satın alınmaya başlanmıştır. En çok ilgi gören tarz "Cynical Realizm" ve "Siyasi Pop" olmuştur. Çin bir süre Batı sanatını siyah beyaz reproduksiyonlardan takip ederken, 1980'li yıllarda dünya sanatı ile etkileşime geçmiştir (Kısaoğulları Cançat, 2015, s.67-68).

Çin çağdaş sanatı üzerinde belirgin olarak etki gösteren ekonomik ve siyasi gelişmeler Çin sanatını uluslararası önemli bir düzeye taşımıştır. Ayrıca küreselleşme ile artı gösteren iletişim ve ulaşım farklı kültürleri ve milletleri birbirine yakınlaştırmıştır. Bu durum Çin çağdaş sanatının uluslararası sanat piyasası içerisinde yer edinmesine olanak sağlamıştır. Büyük oranda Çin sanat işlerinin alınması ve Batı sanatı içerisinde önemli yer edinmesi küreselleşme sonucu doğan kitle iletişim araçlarının artışıyla ve kültürel etkileşimin yaşanmasıyla mümkün olmuştur.

Kültür Devrimi sırasında üniversite ve sanat okulları on yıl süre ile kapalı tutulmuş, entelektüel tüm etkinlikler vatana ihanet olarak görülmüştür. Mao'nun ölümüyle 1976 yılının sonlarına doğru açılan okullara talep üst düzeyde olmuştur. Bu okullarda yetişen yetenekli ressamlar, enstalasyon sanatçılarına, fotoğrafçılar ve performans sanatçılarına Ai WeiWei, Yue Minjun, Zhang Xiaogang, Fang Lijun, Hai Bo ve Cai Guo-Qiangörnek olarak verilebilir. Bu sanatçılar 1980'ler ve sonrasında küresel sanat dünyasında önemli bir yer edinerek büyük etki yaratmışlardır (Fineberg, 2014, s.511).

Çin çağdaş sanatında Andy Warhol ve Joseph Beuys gibi birçok sanatçının etkisi görülmüştür. Bu etkileşim ile Çin sanatı çağdaş Batı'dan esinlenerek yeni bir gelişim sürecine girmiştir. Fakat 1989'da ülkede yaşanan sıkıyönetim ve Pekin'in Tiananmen Meydanı'ndaki öğrenci hareketleri ve yaşanan katliamın etkisi her alanda görüldüğü gibi sanatta da görülmüştür (Kısaoğulları Cançat, 2015, s.67-68).

Hükümetin güçlü askeri baskısına rağmen 1989'da Tiananmen Meydanı'nda özgür ifade ve hızlı reform istekleri öğrenciler ve farklı kesimler tarafından talep edilmiştir (Fineberg, 2014, s.512). Bu olaylar sonrasında Çin sanatında bireyselleşme ve uluslararası alana geçiş başlamıştır. Çin'deki özel birkaç galerinin Batı çağdaş sanat işlerine yer vermesi ilk zamanlar Çinli vatandaşlar tarafından pek talep görmemiştir. Bu işler daha çok Çin'deki yabancılar tarafından tercih edilirken, zamanla Çinli zengin sanat yatırımcıları, Batı çağdaş sanat işlerini almayı Batılı olmanın parçası olarak görmüşlerdir. Çin'de düzenlenen bienaller ve trienaller Batı'ya açılma konusunda önemli bir yere sahiptir. Öyle ki bu faaliyetler çok yeni olmasına rağmen 2000'li yıllardan başlayarak tam bir uluslararası kimlik kazanmıştır. Şanghai Bienali, 2002 yılında mimarlık ve şehir planlaması teması ile Batının ilgisini çekmiş önemli tartışmalara yol açmıştır. 1990 ve 2000 yılları arasında gerçekleştirilen deneysel sanat işleri ilk olarak 2002 yılında düzenlenen Guangzhou Trienali, organizasyon ile sanat dünyasının dikkatini çekmiştir. Bu tür sanat platformları ve organizasyonları Çin'i Batı'ya açmakla birlikte Çin sanat ortamının da Batı sanatının işlerini ve ideolojilerini tanımasına olanak tanımıştır. Aynı zamanda komünist rejimin sınırladığı özgürlüklerine kavuşmaya çalışan Çinli sanatçılar 'yeni ve güncel işlerin üretimi' ile sanat piyasasının isteğini yerine getirmeye çalışmaktadırlar (Kısaoğulları Cançat, 2015, s.69).

Çin çağdaş sanatının uluslararası düzeyde önemli bir yer edinmesinde önemli rolü olan sergiler, bienaller ve trienallerin Çin çağdaş sanatı üzerinde küratörleri aktif kıldığı söylenebilir. Sanatçıların kendi bireysel kimliklerinin ötesinde toplumsal, kültürel ve bölgesel kimlikleriyle sanat piyasasında görünürlük kazandıkları ve bu durumun Çin çağdaş sanatın uluslararası kimlik kazanmasına olanak tanıdığı görülmüştür.

2.2. Çin Çağdaş Sanatçıları ve Sanatçı İşleri

2.2.1. Ai WeiWei

Ai WeiWei, 1957 yılında Pekin’de dünyaya gelmiştir. Çin’in ünlü şairlerinden olan babası Ai Qiong’un siyasi kargaşalar nedeniyle rütbesinin düşürülmesinin ardından, ailesiyle Xinjiang (Sincan)’ a gönderilmiştir. Kültür Devrimi sonrası 1976’ da Pekin’e dönen sanatçı, 1978’de Pekin Film Akademisine katılmıştır (Wu, 2017, s.1). Beş yaşından itibaren Çin toplumunun bireysel ifadeden, özgürlükten ve insan haklarından yoksun bırakılmasının çelişkilerini yaşamış bu sürece ve tanık olmuştur (Chung, 2016, s.151).

Weiwei, 1978-1981 yıllarında Pekin Film Akademisi’nde eğitimini sürdürdükten sonra Amerika Birleşik Devletleri’ne yerleşmiştir. New York’ta Parsons Tasarım okulunda sanat eğitimini devam ettirmiştir (URL 10). Amerika’da sanat eğitimi alırken bursunun kesilmesi ile belgesi olmayan bir göçmen konumuna düşmüştür. Amerika’da aldığı eğitim ile Marcel Duchamp ve Andy Warhol’dan güçlü bir şekilde etkilenen sanatçı, fotoğraflar ve hazır nesnelerden yararlanarak sanat işleri üretmiştir (Wu, 2017, s.2). 1993 yılında ülkesine dönen sanatçı, deneysel çalışmalar üreten bir grup sanatçı ile Beijing East Village (Pekin Doğu Köyü-Avanguard Sanat Topluluğu) kurulmasına destek olmuştur (URL 11). Aynı zamanda Çin çağdaş sanatını diğer ülkelere tanıtmış ve Çin’e de diğer ülkelerden yeni sanatsal bilgiler getirmiştir. Sanatçının bu çabasının, ileride geliştirdiği katılımcı -bireylerin sanat işleriyle olan her türlü etkileşimi- sanatın temellerini atan ilk adım olduğu söylenebilir (Chung, 2016, s.160). Sanatçının Çin kimliğinin yanı sıra Çin kültürel kimliğinin de taşıyıcısı olduğu söylenebilir.

Kültür Devrimi sonrasında yaşanan reform hareketleri ve dış dünyaya açılma; Çin’de büyüyen ve hızla gelişen şehirleşmeye, sanayileşmeye, hızlı nüfus artışına, geleneksel evlerin zorla yıkılmasına ve düzensiz kentleşmeye neden olmuştur. WeiWei, toplumun kültürel yapısına etki eden Kültür Devrimi ve sonrasında yaşanan bu reform hareketlerine tanık olmuş ve bunlardan etkilenmiş, bireysel ifadenin sınırlandığı hayatı bizzat yaşamıştır. Ülkesi Çin’de yaşadığı deneyimleri ve Duchamp, Warhol, Gsburg gibi sanatçıların üzerinde bıraktığı etkileri çalışmalarına yansımıştır. Sanatçı olarak toplumda nasıl bir rol alacağıyla ilgili kendisiyle yüzleşmeye başlamıştır (Chung, 2016, s.158-160).

Sanatçının işlerine sosyal aktivist kimliği yansımış olmakla birlikte, sanatçı; mimari yapıtları ile, fotoğraf çalışmaları ile, enstalasyon çalışmaları ile ve kavramsal sanat işleri ile genellikle Çin hükümetini eleştirmektedir (URL 11). Aynı zamanda kültürel nesneleri de kullanan sanatçı bireysel özgürlükleri vurgulamaktadır. Heykel, seramik, fotoğraf, sosyal ağ mecraları, yerleştirme ve performans gibi sanatsal alanlarda ürettiği işlerde politik söylemler hakimdir. Bireysel ifade özgürlüğü, insan hakları ihlali ve insani konulara dikkat çeken sanatçı, Çin hükümeti tarafından muhalif bir sanatçı olarak görülmüştür (Avcı ve Uslu, 2019, s.21).

WeiWei, işlerinde çoğunlukla geleneksel zanaat nesnelerini çağdaş sanat işlerine dönüştürmekte ve burada Çin'deki zanaat, gelenek ve siyaset arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır (Wu, 2017, s.2). Sanatçı, Kültür Devrimi döneminde yok edilen ya da dönüştürülen Çin gelenekleriyle ilişkili hazır kültürel nesne kalıntılarını, kültürel inançları ve geleneksel Çin felsefesini taklit ederek işlerinde kullanmaktadır. Sanatçı, yalnızca nesnelerin kültürel ve tarihsel önemine değil, kültürel mirasların yeni mekân ve zaman dilimi içerisinde değer kazanmasına, dönüşen anlamlarına, onları çevreleyen çelişkili koşullara da odaklanmıştır (Koh, 2015, s.13).

Sanatçının kişisel deneyimlerinden yola çıkarak dünya üzerinde sosyal sorunlara odaklandığı ve uluslararası iletişim ve kültürel etkileşimi işlerine yansıttığı görülmüştür. Tek bir anlamı niteleyen çalışma üretmek yerine kavramsal boyutta birçok okuma sağlayacak işler üretmiştir.

WeiWei'nin sanatsal kaygıları, onun yalnızca Çin ile sınırlı kalmadığını göstermektedir. Sanatçı çocukken, babası ve ailesiyle yaşamış olduğu Kültür Devrimi dönemindeki iç sürgün ile günümüz göçmen ve mültecilik sorunları arasında içsel bir bağ kurmuştur. Geçmişin izlerini, tarihsel yaraları halen taşıyan sanatçı, işlerinde mülteci ve göçmen sorunlarına da dikkat çekmiştir. Bu krizin küresel boyutunu görmek ve deneyimlemek için kırktan fazla mülteci kampını gruplar halinde ziyaret etmiştir (URL 12). Sanatçının bu yaklaşımında, küresel boyutta toplumsal krize yol açan sorunlara dikkat çektiği, insan hakları sorununu sadece Çin ile sınırlamadığı ve evrensel bir tutum sergilediği söylenebilir.

WeiWei, Çin'in kültürel ve geleneksel nesnelerini, Çin'in sosyopolitik sistemi ile yüzleşme aracı olarak kullanmaktadır. Sanatçı Çin'in imparatorluk tarihinin önemini ve geleneğini, küreselleşme sonucu meydana gelen sürecin sembolleri ile bir araya getirmiş, antika bir çömleğin üzerine Coca-Cola meşrubat şirketinin logosunu yazmıştır (URL 13) (Görsel 1).

WeiWei, özellikle yurt dışında eğitim görürken Marcel Duchamp gibi sanatçılardan etkilenerek hazır nesne kavramı üzerinde yoğunlaştığı işler üretmiştir (Park, 2014, s.2). Duchamp'tan etkilenen WeiWei'nin işleri, Readymade de kullanılan nesnelerden farklıdır. Sanatçının, kullandığı nesneler; belirli bir döneme ait, tarihi geçmişe sahip ve çeşitli anlamlar içermektedir. Bunun yanı sıra nesnenin ekonomik değeri de Readymade ile arasındaki farkı ortaya koymaktadır. Sanatçının kullandığı kültürel ve geleneksel nesnelerin anlatısı ve temsil ettiği şey, sanatçının işlerinde büyük bir alanı kaplamaktadır (Doyeon and Hongjoong, 2016, s.117) (Görsel 1).



Görsel 1: Ai WeiWei, "Coca-Cola Logolu Han Vazosu (Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo)", 1995, Seramik, 25x28cm.

Kültür Devrimi sonrası 1979'da devlet başkanı Deng Xiaoping'nin getirdiği yenilikler ile Coca-Cola şirketi, Çin pazarında yerini almıştır. Bu tarihten itibaren Coca-Cola, Çin'de kapitalizmin ve Batı pazar ekonomisinin bir simgesi olarak görülmüştür (Doyeon and Hongjoong, 2016, s.120). Aynı zamanda 1992 yılında, Deng Xiaoping'in ekonomik

reformlarından sonra hızla büyüyen Çin'in Gwangju bölgesinde. 1. Gwangju Bienali düzenlemiştir. Yerli ve yabancı yatırımcıların desteğiyle canlandırılmak istenen bu sanat ortamında, Kültürel Pop Art ve Sosyal/Siyasal Pop Art gibi sanatsal sınıflandırmalar doğmuştur. Mao Zedong dönemindeki sanat ve sanatçı algısı değişmeye başlamıştır. Kültürel Pop Art, Çin'de geleneksel değerlerin klasik kavramına dayalı olarak mevcut durumu yeniden incelemeye çalışırken, Sosyal/Siyasal Pop Art, güncel ve toplumsal meselelere yönelik eleştirel bir farkındalığı doğrudan ve dolaylı aktararak halka daha yakından yaklaşmayı ön görmüştür (Chung, 2012, s.159-161).

Sanatçı, Çinli yetkililerin otoritesini temsil etmek için metafor olarak geleneksel/kültürel Han vazosunu seçmiştir (Park, 2014, s.2). Küresel tüketimin en önemli simgesi olarak görülen Batı markası Coca-Cola şirketinin logosunu Çin Hanedanlığına ait (M.Ö. 206-M.S. 9) kavanozun üzerine resmetmiştir. Sanatçı bu çalışma ile Çin'in Batı ile etkileşiminin yıkıcı ve yaratıcı sonuçlarına dikkat çekmek istemiştir (URL 14) (Görsel 1). Çinli yetkililerin Batı kapitalizmini ülkeye kendi elleriyle getirmesi sonucu, toplumun kendi kültürüne ve tarihine yabancılaştırılmasına eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmıştır (Görsel 1). Bununla birlikte birçok uluslararası sergide, Batı dışındaki sanatların tarihi ve kültürel anlamının çarpıtılmasına veya yok edilmesine işaret etmiştir. Ayrıca bu süreçte, Batılı olmayan sanatın yalnızca egzotik yönlerinin veya ötekileştirilmesinin (oryantalizasyon) özelliklerini de vurgu yapmıştır (Koh, 2011, s.70,95).

Coca-Cola şişesi günlük tüketilen meşrubatın taşıyıcısıdır. Sanatçı, Coca-Cola logosunu herkesin saygı duyduğu vazolar ve kaplar üzerine boyayarak, vazo ve kapların orijinal kullanım şekline işaret etmektedir. Böylelikle WeiWei, saygı duyulan bu kültürel nesnelerin anlamını ve bağlamını değiştirmiştir (Sikes, 2013, s.44).

Sanatçının, kültürel ve geleneksel nesneleri kullanması, çalışmalarında en sık tercih ettiği yöntem olmuştur. "Coca-Cola Logolu Han Vazosu (Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo)" adlı işi; Kültür Devrimi, Çin çağdaş tarihi, medya baskısı ve sanatçının hayatı ile örtüşmektedir. Bu durum, sanatçının işinin çok boyutlu bakış açısıyla yorumlanmasına ve çeşitli okumalar yapılabilmesine olanak sağlamaktadır (Doyeon and Hongjoong, 2016, s.106).

WeiWei, “Coca-Cola Logolu Han Vazosu (Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo)” adlı çalışmasında olduğu gibi diğer çalışmalarında da geleneksel Çin çömleklerini kullanmıştır (Wu, 2017, s.3). Sanatçı, Çin geleneğini simgeleyen çömlek kavanozlarını, kapitalist seri üretimin simgesi haline gelmiş olan Coca-Cola logosu ile kaplamış ve seri üretime geçirerek çoğaltmıştır. Ai WeiWei’nin işinde değerli ve önemli eşyaların, basitleştirilerek anlamının kolayca alt üst edilmesi, sanatçıya öncülük eden bir yöntem olmuştur (Doyeon and Hongjoong, 2016, s120) (Görsel 1). Sanatçı, 1994’ten itibaren bugüne dek Çin’in farklı dönemlerini temsil eden hanedanlıklardan değerli kaplar ve vazoların üzerine akrilik boyalarla Coca-Cola logosunu resmetmiştir. Bu seri içerisindeki “Coca-Cola Logolu Han Vazosu (Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo)” adlı çalışma 1995 yılına aittir (Sikes, 2013, s.43) (Görsel 1).

Kültürel nesne olan çömlek vazosunun üzeri boyanırken, değerine ve önemine dikkat çekilerek değerini yok etme, yeni anlamlara işaret etme yaklaşımıyla “dönüşüm” yöntem olarak kullanılmıştır. Sanatçı, Çin’in unuttuğu acı hatıraları, bu dönüşüm yöntemi ile yeniden canlandırmaktadır. Kendi kültürü ile yabancı kültürün etkileşiminin yıkıcı yönlerine odaklanmaktadır. Bununla birlikte eski geleneksel ürünleri ve temaları kullanarak Batı’dan getirilen modern sanat biçimleri ile kaynaştırmıştır. Bu durum sanatçının işindeki farklı iki kültürün etkileşimini göstermektedir. Ai WeiWei’nin yabancı kültüre dair bu eleştirel yaklaşımı, Çin kültüründe görülen yozlaşmaya dikkat çekme ve kendi kimliğini bulma yolculuğunda önemli bir yere sahiptir (Doyeon and Hongjoong s.119,129) (Görsel 1).

Toplumsal ve siyasi olaylara karşı duyarlı olan sanatçı muhalif kimliğiyle tanınmakla birlikte işlerinde sosyal ve siyasi eleştirel yapmaktadır. Yurt dışında farklı kültürler ve sanat ortamından etkilenen sanatçının kendi kültürünün nesnesini ve Batı kapitalizm ve tüketim kültürünü simgeleyen unsurları bir araya getirdiği “Coca-Cola Logolu Han Vazosu (Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo)” adlı çalışmasının melez bir özellik taşıdığı görülmektedir.

Çin geleneksel ve kültürel vazosu olan Han vazosu hem tarihsel hem de toplumsal anlamlar içeren bir özellik taşımaktadır. Sanatçı tarihi özelliklere sahip geleneksel bir vazo kullanarak idari üst düzey yöneticileri ve aldıkları kararları işaret etmektedir. Politik bir eleştiri amacıyla Batı markası olan Coca Cola meşrubat içeceği şirketinin logosunu

Çin Hanedanlığına ait geleneksel vazo üzerine resmetmiştir. Deng Xiaoping hükümetini temsil etmesi için kullandığı Han vazosunun üzerinde bulunan Coca Cola logosu kapitalizmin ülkeye devlet eliyle getirilişinin bir metaforu olarak kullanılmıştır. Sanatçı hükümeti kendi toplumunu yabancılaştırması açısından eleştirmiş aynı zamanda Batı sanatı içerisinde “öteki” olarak görülen Batılı olmayan sanat ve sanatçı işlerinin tarihi ve kültürünün çarpıtılmasına ve “öteki” nitelendirmeye karşı bir tepki olarak üretmiştir.

Sanatçı iki farklı kültürün sembolleşmiş unsurlarını bir araya getirmiş ve Çin’in kültürel geleneksel Han vazosunu Coca Cola logosuyla birleştirerek yapı bozuma uğratarak bağlamını değiştirmiş, yeni ve birden fazla anlam inşa etmiştir. Kültürel bellek ve tarihsel hafızaya işaret eden sanatçının, Çin toplumunun ortak anı/hafızasını canlı kılarak farkındalık oluşturmak istediği düşünülmektedir.

Ai WeiWei’nin, “Coca-Cola Logolu Han Vazosu (Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo)” adlı enstalasyon çalışması, göstergebilimsel yöntem ve karma yöntem kullanılarak analiz edilmiş ve elde edilen veriler Tablo 2’de sunulmuştur.

Tablo 2: Ai WeiWei, “Coca-Cola Logolu Han Vazosu (Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo)” Adlı Enstalasyon Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.

	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Yan Anlam)
Göstergebilimsel Okuma	Seramik bir vazonun üzerinde akrilik boyama ile yapılan Coca-Cola logosu bulunmaktadır. Yerleştirme/enstalasyon çalışmasıdır (Görsel 1).	Çin’in geleneksel ve kültürel nesnesi olan Han vazosu. Kapitalizmin simgesi haline gelmiştir. Batı meşrubat şirketi Coca-Cola logosu. Yabancılaşma, tarihi ve kültürel hafıza gibi semgesel işaretler bulunmaktadır.	Çin ile Batı’nın etkileşiminden doğan yıkıcı sonuçlara işaret etmektedir. Batı kapitalizminin Çin devlet yetkilileri tarafından ülkeye getirilmesine yönelik siyasal ve sosyal eleştiri içermektedir.
Tarihsel Okuma	“Coca-Cola Logolu Han Vazosu (Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo)” adlı enstalasyon çalışmasında kullanılan vazo, Çin Hanedanlığına ait (M.Ö. 206- M.S. 9) geleneksel ve kültürel bir malzemedir. Çin için önemli ve değerli kabul edilen bu antika eser, Çin Hanedan tarihinin önemi ve Çin’in kültürel geleneksel tarihini simgeleyen sembol niteliği taşımaktadır. Kapitalizmin simgesi haline gelen Coca-Cola şirketi ise Mao Zedong dönemi (1966-1976) sonrası devlet yönetimindeki Başkan Deng Xiaoping tarafından uygulanan ekonomik reform hareketleri (1978- 1992) sonucunda Çin ekonomisi pazarında yerini alan ilk Batı şirkettir.		
Felsefi Okuma	Ai WeiWei, “Coca-Cola Logolu Han Vazosu (Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo)” adlı enstalasyon çalışmasında Çin ve Batının etkileşiminden doğan sonuçlara odaklanmıştır. Antika Çin hanedanlık vazosunu, Deng Xiaoping Hükümeti ve devlet yetkililerin temsili için bir metafor olarak kullanmıştır. Muhalif kimliği ile tanınan sanatçı, siyasal eleştiri amacıyla kapitalizmin meta ve tüketim odaklı yapısını işaret eden Coca-Cola logosunu seçmiştir. Kültürel nesnelerin bağlamını değiştirerek yeni anlamlar üretmiştir. Duchamp’tan etkilenen sanatçının işinde Readymade’den farklı olarak, nesnelerin hikayesi, tarihsel ve kültürel önemi de etkin bir rol oynamaktadır (Görsel 1).		
Sosyolojik Okuma	Mao Zedong hükümeti döneminde baskılanan bireysel ifade ve özgürlükler, sanat ve sanata olan bakış açısı Deng Xiaoping hükümeti döneminde değişmiştir. Sanatçılar özgür ifade yollarını, kültürel ve siyasal çelişkileri konu edinerek ifade etmeyi seçmişlerdir. Ai WeiWei, devlet eliyle yabancılaşmaya açık hale getirilen topluma dikkat çekmek istemiştir. Toplumsal hafızayı, yabancılaşmayı, kültürel kimliği ve ötekileştirilmeyi doğuran nedenleri işaret etmek için Batı ve Çin’in önemli sembollerini kullanmıştır.		

Sanat dünyasında, Avrupa-Amerikalı “biz” için egzotik “ötekini” tüketmeye yönelik köklü bir yaklaşım vardır; bu yaklaşım, "diğer/öteki" kültürleri bayağı ve temellük edilmeye açık olarak değerlendirmektedir. “Ay Çekirdekleri (Sunflower Seeds)” adlı iş,

dolaylı olarak “öteki” kültür olarak görülen Çin kültürünün tüketimi üzerine odaklanmıştır (Wu, 2017, s.19). Aynı zamanda WeiWei, bu iş ile Çin toplumu üzerinde 1990’lardan itibaren sağlanamayan ifade özgürlüğünü ve toplumun tarihsel hafızasını çarpıcı bir şekilde dile getirmiştir (Chung, 2016, s.157) (Görsel 2).

Sanatçı, Çin porselen ve seramikleriyle ünlü ve tarihi öneme sahip olan Gyeongdeokjin’de 1600 porselen zanaat işçisiyle çalışmıştır. WeiWei, herhangi bir porselen sanatçıları yerine, komünist dönemden itibaren yönetilen, porselen ve seramik zanaat işçilerini seçmiştir. Her bir ay çekirdeği tanesi elle boyanarak üretilmiş ve 1300 °C’de pişirilmiştir. Ay çekirdekleri Çin toplumunun kültürel, tarihsel, siyasal yönünü göstermektedir (Koh, 2015, s.15) (Görsel 2).



Görsel 2: Ai WeiWei, “Ay Çekirdekleri (Sunflower Seeds)”, Enstalasyon, Porselen, Tate Modern, 2010.

Çin’de yaygın bir atıştırma olan ay çekirdeklerinin, sosyal aktivite ve kolektif hafıza ile ilişkisini Ai WeiWei, Juliet Bingham ile yapmış olduğu röportajda anlatmıştır. Sanatçı, Çin’de ekonomik zorlukların yaşandığı dönemlerde, hiçbir şeye sahip olmayan insanların dahi cebinde ay çekirdekleri olduğunu, evlilik törenlerinde ve bir film başlamadan önce tüketildiğini, misafirlikte ikram edildiğini ve “gizli arkadaşımızdı” diye ifade ettiği bu yiyeceğin, sosyalist toplumun ortak hafızasına işaret ettiğini dile getirmiştir (Wu, 2017, s.21).

Ai WeiWei’nin porselen ay çekirdekleri, Tate Modern Müzesinde büyük bir alanı kaplamaktadır. Tate, Çin ile bağı ya da ilgisi olmayan ziyaretçilerine, Çin’in anılarını hatırlatarak deneyimleyecekleri bir alan sunmaktadır (Becker, 2011, s.122). Yüz milyon adet porselen ay çekirdeği tohumları ile doldurulan salondaki bu heykeller, Çin’in komünist simgesidir. Aynı zamanda Mao güneşi, halk ise ay çekirdeği tohumlarına benzetilmektedir (URL 15) (Görsel 2).

“Ay Çekirdekleri (Sunflower Seeds)” adlı enstalasyon çalışmasında gerçek ayçiçeği çekirdeği kullanmak yerine Ai, heykellerini sunmuştur ve ziyaretçiler gördüklerinde şaşıracaktır. Onlara dokunarak ve muhtemelen onları ısırarak bu ayçiçeği tohumlarının gerçek olmadığını keşfetmişlerdir” (Wu, 2017, s.14). Sergilenen porselen ay çekirdekleri, bir süre ziyaretçilerin etkileşimine açık tutulmuştur. Ancak zararlı toza neden olabileceğinden dolayı, sanatçıdan alınan izin ile ziyaretçilerin üzerinde yürümelerine izin verilmemiştir (URL 16).

Yapım aşamasının tamamı geleneksel tekniklerden oluşan “Ay Çekirdekleri (Sunflower Seeds)” adlı iş ile sanatçı, geleneksel teknikleri günümüz sanatı ile sentezlemiştir. Çin halkını temsil eden ay çekirdekleri; bireyin toplumla ilişkisi, kitlesel üretim eleştirisi, yoksulluk ve kıtlık dönemindeki paylaşma ihtiyacına kadar birçok anlamı içermektedir (Becker, 2011, s.122).

Ay çekirdeklerinin insanların saf doğumunu temsil etmesinin yanı sıra sanatçı, siyasi rejim sebebiyle ölenlerin bir temsili olarak da ay çekirdeklerini çalışmasında kullanmış ve belgelemiştir (Sorace, 2014, s.411). 1959-1961 yılları arasında kuraklık ve kötü hava şartları gibi doğal afetlerin yaşanması ve Mao hükümetinin tarım sektöründen aşırı taleplerde bulunması, ortak kullanılan mutfaklarda yapılan yolsuzluklar nedeniyle Büyük

Kıtlık yaşanmıştır. Porselen “Ay Çekirdekleri” çalışması, bu dönemde ölenleri ve yetersiz beslenmeden dolayı çocuk sahibi olamayanları da simgelemektedir. Bu bağlamda yenilemeyecek ve büyütemeyecek porselen ay çekirdeği tohumları, güçlü bir metafor olarak kullanılmıştır (Wu, 2017, s.22-23).

WeiWei “Ay Çekirdekleri (Sunflower Seeds)” adlı enstalasyon çalışmasında birey ve insanlar arasındaki karşılıklı ilişkilere de dikkat çekmiştir. Sanat eleştirmenleri tarafından “Ay Çekirdekleri (Sunflower Seeds)” adlı enstalasyon çalışması, Mao Zedong döneminde Çin’de görülen kitlesel davranış ve uyumun, olumsuz bir atmosferi olarak yorumlanmıştır (Sorace, 2014, s.411) (Görsel 2). Ayrıca Çin’in, karmaşık modern tarihini simgelediği düşülen ayçiçeği tohumları, Batılı sanat eleştirmenleri tarafından Çin’deki insan hakları ile ilişkilendirilmiştir (Koh, 2015, s.15).

“Ay Çekirdekleri (Sunflower Seeds)” adlı enstalasyonun yapımı için Jingdezhen kasabasının tercih edilmesinde tarihsel ve kültürel nedenler bulunmaktadır. Burada porselen yapımı tarihsel olarak, Han Hanedanlığı (M.Ö. 202, M.S. 220), Song Hanedanlığı (960-1279) ve Qing Hanedanlığı (1644-1912) dönemine kadar uzanmaktadır. Ayrıca Mao Zedong’un Kültür Devrimi döneminde de porselen işçileri takdir görmüşlerdir. Bu dönemde üretilen porselenler, Mao’nun egemenliğini simgelediği için popüler ve ekonomik değeri yüksektir. Bununla birlikte küresel sanat piyasası porselenlerin Mao ile olan ilişkisine hakimdir. Ai WeiWei, “Ay Çekirdekleri (Sunflower Seeds)” adlı enstalasyon çalışmasında, o dönemin zanaat porselen işçilerinden ve atölyelerinden yararlanarak Mao’ya atıfta bulunmaktadır (Wu, 2017, s.7,9).



Görsel 3: Ai WeiWei, “Ay Çekirdekleri (Sunflower Seeds)” (Detay), Enstalasyon, Porselen, Tate Modern, 2010.

Çin’in küçük Jingdezhen kasabası, Çin’deki pek çok diğer kasaba gibi yüzlerce yıldır porselen ve seramik üretmektedir. Ekonomik kazanç elde ettikleri bu zanaat, işçilerin kültürlerine, yaşam tarzlarına yansımıştır. Ai WeiWei, bu projenin hazırlık aşamasını, iki yıl boyunca yoksul Çinli zanaatkarları istihdam ederek sürdürmüş ve ay çekirdekleri tohumunu bu çalışmasında sembol olarak kullanmıştır. Ay çekirdekleri, Çin kimliğini, Çin toplumunun içinde yaşadığı toplumsal kural ve düzenlemelere uyum sağlayan homojen bir insan kitlesine dönüşmesini sembolize etmektedir (Sikes, 2013, s.41-42, 46).

Çinli kültür bilimci Zheng Bo, Batılı eleştirmenlerin ay çekirdeklerinin sembolizmine odaklandığını ifade ederken Çin’deki eleştirmenler ise küreselleşen kapitalizme odaklandığına değinirler. Batılı sanat izleyicilerinin eleştirileri olumlu olsa da Çinli zanaatkarlar yabancılaşmış ve estetik kaygılardan uzaklaşmışlardır. Porselenleri boyayan zanaatkarlar, porselen ay çekirdeklerinin tarihsel ve kültürel bağlamından ziyade ekonomik getirisi ile ilgilenmişlerdir (Koh, 2015, s.16).

Jingdezhen kasabasının bağlı olduğu şehir Guangdong, 18. yüzyıldan itibaren İngiltere için ticari bir liman şehri olmuştur. Çin çayı ve Çin porselenlerine olan talep ve ilgi İngiltere ve Hindistan gibi yabancı yatırımcıları bu şehre çekmiştir. Doğu Hindistan şirketi İngilizlerin tüketimi için fabrikalar açmıştır. Ancak burada çalışan işçiler

yaratıcılık ve özgünlükten yoksun olduğu için Doğu Hindistan şirketi tarafından seçilen bir grup Çinli sanat eleştirmenleri tarafından işten çıkarılmıştır. Bu süreçte, bir ürünü birebir tekrar edecek düzeyde yetenek sergileyen işçiler, İngiliz tüccarlar tarafından aşağılanmıştır. Ai Weiwei, yalnızca İngiliz müşteriler için neyin iyi ya da kötü olduğunu kontrol etmektedir. Bu durumda Ai WeiWei Doğu Hindistan şirketinin İngilizler için seçtiği Çinli sanat eleştirmenleri görevini, Tate Modern Müzesi ise Doğu Hindistan şirket yatırımcılarının prensiplerini tekrarlamıştır. Ai WeiWei böylelikle talimatları ve piyasanın taleplerini hiçbir şekilde eleştirmeyen Çinli işçileri de eleştirmiştir. Aynı zamanda WeiWei, sanatçı ve zanaatkar arasındaki farka da işaret etmiştir (Wu, 2017, s. 11, 15).

Sanatçı “Ay Çekirdekleri (Sunflower Seeds)” adlı çalışma ile toplumsal, kültürel ve tarihsel hafızayı canlı kılacak çok boyutlu bir iş üretmiştir. Batı tarafından “Öteki” kültür olarak görülen Çin’in geleneksel ve kültürel nesnelerini kullanmıştır.

Sanatçı, Mao Kültür Devrimi’ne atıfta bulunmak için Çin’in en önemli geleneksel porselen üreten tarihsel öneme sahip bölgesinde ay çekirdekleri porselenlerini üretmiştir. Mao’nun siyasi uygulamalarının Çin toplumu üzerinde olumsuz sonuçlarına dikkat çekmek istemiştir. Kültür Devrimi’ne tanıklık eden ve daha sonra gelen kuşakların Kültür Devrimi’nden etkilendiğini temsil etmek için Mao’yu simgeleyen ay çekirdeklerini metafor olarak kullanmıştır. Aynı zamanda sanatçı geçmişte yaşanan Büyük Kıtık diye adlandırılan felaket dönemini hatırlatmak ve insanların üzerinde toplumsal olayların olumsuz etkilerine vurgu yapmayı amaçlamıştır.

WeiWei’nin geleneksel Çin porselenlerini üretmek için tarihi öneme sahip Jingdezhen kasabasını seçmesinin arka planında tarihsel, sosyal ve politik anlamlar vardır. Çin tarihinde idari yöneticilerin porselen siparişleri verdiği ve Mao’nun takdirini kazandığı bu kasaba, ilk İngiliz tüccarların fabrika kurduğu ve yabancılarla etkileşimin başladığı bir özelliğe sahiptir. Bu şehirde kendi kültürünün tüketildiği ve çalışan Çinli vatandaşların kendi emek ve kültürlerine yabancılaştığına dair eleştirel bir bakış açısı ortaya koymaktadır.

Çin için gelenekselleşen bir atıştırılmalık olan ay çekirdekleri, düğünlerde, törenlerde ve özel günlerde kullanılmaktadır. Çinli bir kişi için sosyal, siyasal ve kültürel belleği canlı

kılacak anılar canlandıran bu geleneksel porselenler ve ay çekirdekleri bir Batılı izleyici için yalnızca atıştırma yiyeceğin temsili olarak görülebilir.

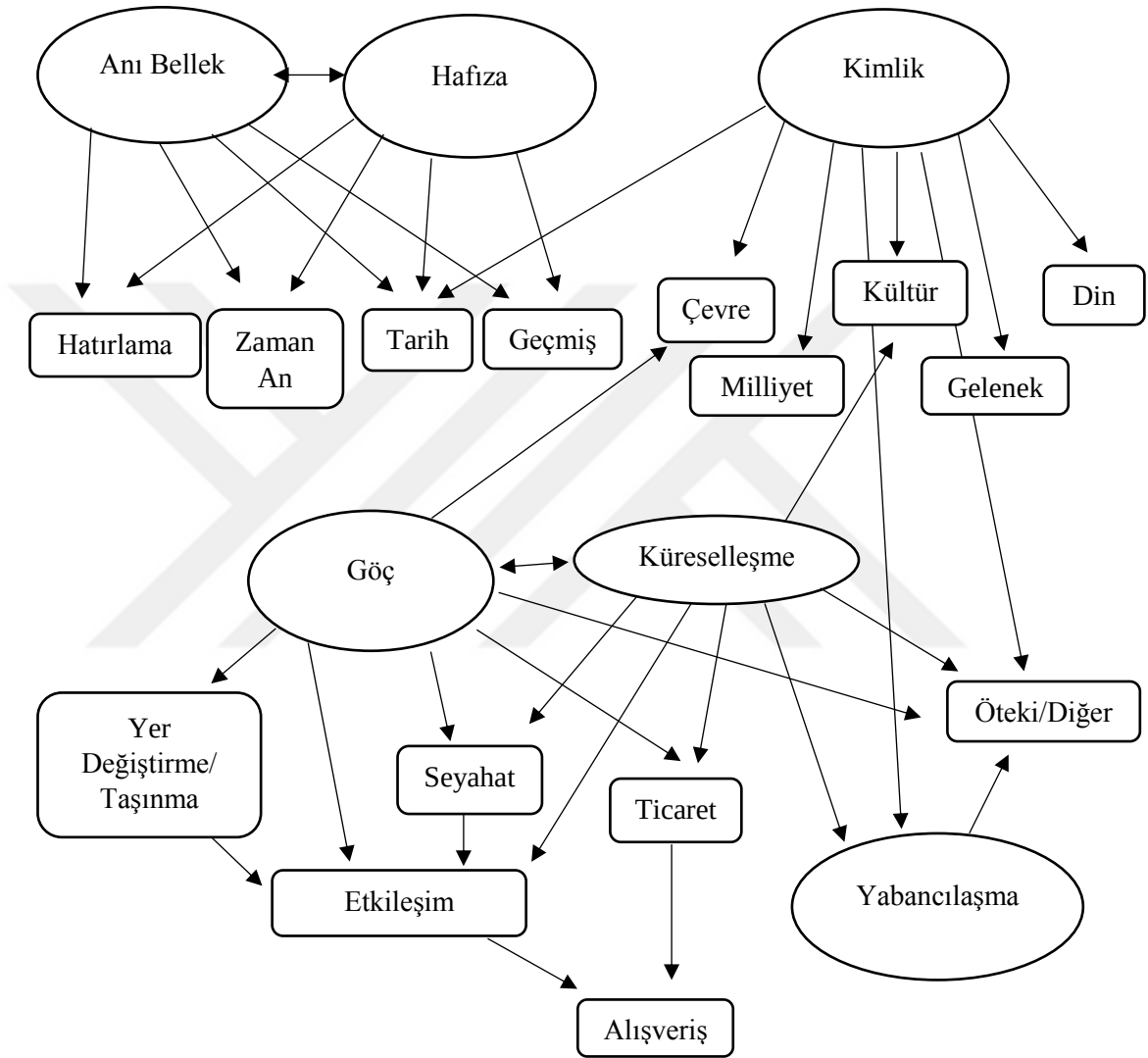
Sanatçı “Ay Çekirdekleri (Sunflower Seeds)” adlı enstalasyon çalışmasında ay çekirdeklerini izleyicilerle temas edecekleri şekilde üretmiştir. Özelde kendi kültürünün değerlerini tanıtmak ve ülkesinde yaşanan olayları hatırlatmak amacıyla yaptığı çalışmasında yabancılaşma ve ötekileştirme eleştirileri yapmıştır. Aynı zamanda tarihsel ve kültürel belleği canlı kılacak bu çalışma ile kültürlerarası iletişim ve etkileşimi sağlamayı amaçladığı düşünülmektedir.

Ai WeiWei’nin, “Ay Çekirdekleri (Sunflower Seeds)” adlı enstalasyon çalışması, göstergebilimsel yöntem ve karma yöntem kullanılarak analiz edilmiş ve elde edilen veriler Tablo 3’te sunulmuştur.

Tablo 3: Ai WeiWei, “Ay Çekirdekleri (Sunflower Seeds)” Adlı Enstalasyon Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.

	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Yan Anlam)
Göstergebilimsel Okuma	Porselenden yapılan “Ay Çekirdekleri (Sunflower Seeds)” adlı enstalasyon/yerleştirme çalışmasıdır (Görsel 2).	Ay çekirdeği tohumları, Çin için önemli kültürel, tarihsel ve siyasi anlamlar içermektedir.	Çin ile Batı ticari alışverişinden doğan küreselleşme ve kapitalizmin sonuçlarına dikkat çekilmiştir. Çin’in toplumsal hafızası, ötekileştirme, yabancılaşma ve kültürel etkileşim gibi konulara işaret etmektedir.
Tarihsel Okuma	“Ay Çekirdekleri (Sunflower Seeds)” adlı enstalasyon çalışmasında çeşitli tarihsel olaylara ve siyasi otoritelere atıf yapılmıştır (Görsel 2). Porselenin yapımı için seçilen, Guangdong şehrinin Jingdezhen kasabası; Çin tarihinde pek çok hanedanlığın ve Mao Zedong’un ihtişamlı porselenler yaptırdığı önemli kültürel ve ticari bir merkezdir. Bu kasabada bulunan atölyeleri ve zanaatkarları proje için kullanan WeiWei, hem Mao’nun porselene ilgisi ve takdiri hem de Doğu Hindistan Şirketinin İngiliz tüketiciler için yaptırdığı fabrikalara işaret etmiştir. Ai WeiWei, 1959-1961 tarihleri arasında yaşanan kuraklık ve kötü hava şartları gibi iklim koşullarının oluşturduğu doğal afetler (Büyük Kıtık) ve hükümetin tarımsal talebinden doğan yıkıcı sonuçları hatırlatarak, siyasi ve ekonomik ortama eleştirel yaklaşmıştır.		
Felsefi Okuma	“Ay Çekirdekleri (Sunflower Seeds)” adlı enstalasyon çalışması, kişilerarası iletişimi ve kültürlerarası etkileşimi mümkün kılan bir alan oluşturmuştur. Ayrıca Çinli bireylerin tarihsel anı ve hatıralarına vurgu yapılarak kapitalizmin etkileri, ucuz insan gücü kullanımı, küresel sanat piyasasında “öteki” sanat ve “öteki” kültürün nasıl algılandığı üzerinde durulmuştur.		
Sosyolojik Okuma	Ai Weiwei, ay çekirdeklerinin içerdiği farklı anlamlara değinerek siyasi, tarihsel ve kültürel olgulara/olay atıfta bulunmuştur. Aynı zamanda toplumsal hafızaya, Batı ve Çin toplumu arasındaki kültürel etkileşimin sonuçlarına odaklanmıştır. Batılı toplumlar için herhangi bir atıştırmalık anlamına gelebilen ay çekirdekleri, Çin toplumu için tarihin acılarını, geleneksel günlerini/törenlerini hatırlatıcı bir role sahiptir. Ayrıca sanatçı Ai, zanaatkarların, kendi emeğine ve kültürüne yabancılaşmasına, ucuz emek sömürücülüğüne, sanatçı ve zanaatkar arasındaki farka dikkat çekmiştir. Batı toplumu tarafından öteki olarak adlandırılan diğer kültürlerin ve sanatların, nasıl değerlendirildiğine vurgu yaparak eleştirel yaklaşmıştır. Toplumun anılarını, siyasi görüş ve ideolojilerini, halkı ve Başkan Mao’yu simgeleyen ay çekirdeklerini metafor olarak kullanmıştır. Bu çalışma için kültürel miras niteliğinde görülen geleneksel porselenlerden yararlanmıştır (Görsel 2). Büyük Kıtığın yaşandığı dönemde ölen insanları ve yok olan umutları simgelemek amacıyla, ay çekirdeklerini yenilemeyen ve büyümeyen bir malzeme olan porselenden oluşturmuştur.		

Sanatçı Ai WeiWei'nin “Coca Cola Logolu Han Kavanozu” (Görsel 1) ve “Ay Çekirdekleri (Sunflower Seeds)” (Görsel 2) adlı çalışmalarında öne çıkan temalar ve alt temalara ilişkin kelimeler kodlanarak oluşturulan tematik analiz modeli Şekil 1’de görülmektedir.



Şekil 1: Ai WeiWei “Coca-Cola Logolu Han Vazosu (Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo)” (Görsel 1) ve “Ay Çekirdekleri (Sunflower Seeds)” (Görsel 2) İşlerindeki Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.

2.2.2. Cai Gua Qiang

1957’de Çin’in Fujian Eyaletinin Quanzhou şehrinde doğmuştur. Ressam ve kaligrafi sanatçısı olan babası tarafından Budist, Taocu ve Konfüçyüsçü öğretilerin ışığında dini bir bakış açısıyla yetiştirilmiştir. Babasının etkisi ile geleneksel manzara resimleri ve

kaligrafi sanatı ile çocukluğunda ilgilenmiştir. Cai dokuz yaşında iken Mao Zedong'un Kültür Devrimi başlamıştır. Batı klasikleri okuyarak büyüyen sanatçı bu dönem içerisinde oldukça yaygın bir şekilde patlamalara, havai fişek gösterileri ile kutlamalara şahitlik etmiştir. Elbette bu durum sanatçının ilk deneyimlerini tanımlamasına kapı aralamıştır. Sanatçının çocukken zihninde canlandırdığı boş Tiananmen Meydanı'nda, havai fişek gösteri düşüncesi, sanatı üzerinde etki yaratmıştır. Gençliğinin ilk yıllarında Kültür Devrimi'ne tanıklık eden geçiren sanatçı, protesto etkinliklerine, el ilanları toplayıp dağıtmaya, geçit törenlerine aktivist olarak katılım göstermiştir. Cai baskıcı ve kısıtlayıcı ortamda havi fişekler ve barut ile deneyler yapma fırsatı bulmuştur ve havai fişeklerle oynamanın kendini özgürleştirdiğini dile getirmişti (URL17).

Cai sanat kariyerini havai fişekler ve barut üzerine kurmuştur. Onun için barut ve havai fişekler Picasso'nun Afrika masklarının ve heykellerinin edindiği rol ve öneme sahiptir. Picasso da Cai de "primitif" sanatı kendi işlerinde canlandırmışlardır (Hicks, 2015, s.95).

1986 yılında Japonya'ya yerleşerek on yıl boyunca sanatsal çalışmalarına bu ülkede devam etmiş, barut ve havai fişekleri ezgisel bir yaklaşım ile kullanmaya başlamıştır. Bu malzemeleri tuval üzerinde kullanmayı keşfederek sanatsal bir dil yaratmıştır (URL 18). Sanatçı, Japonya'da bulunduğu on yıllık sürenin sonunda Asya Kültür Konseyi'nin 1995'te düzenlediği sanatçı değişimi program ile New York'a göç etmiştir. Çinli sanatçı, çağdaş sanatın yeni kültürlerarası bağlamı ile kendi kültürel kimliğini ilişkilendirerek çalışmalar yapmıştır (Fineberg, 2014, s.512).

Kültürlerarası bir kimlik inşa etme arayışındaki sanatçı işlerinde; akupunktur, yılanlar ve ejderhalar, barut, bitkisel ilaçlar ve çaylar, Cengiz Han ve Marco Polo, Çin tıbbı, bilim, porteler, havai fişekler gibi tarihi karakterler ve efsanevi karakterleri içeren kendi yerel kültüründen, geleneksel malzeme ve unsurlardan yararlanmıştır (Kim, 2018, s.150).

Cai'nin işleri politik eleştirinin ötesinde şifayı, evreni, doğayı ve enerjiyi önemseyen felsefi bir yaklaşım içermektedir. Sanatçı tek bir kültüre bağlı olmamakla birlikte kendi kökenini seçtiği malzemeler ve işleri ile ortaya koymaktadır (URL 19).

Cai'nin işlerindeki patlamaların anlık oluşumları genel olarak kozmik denge yasasını yani Yin-Yang'ı (yaratma ve yok etme) anımsatmaktadır. Aynı zamanda sanatçı, eşyaların ve nesnelerin enerjisini (yaşam güçlerini), akupunktur ve Çin sanatındaki feng shui'den

ilham alınarak türetilen ilkeleri kullanmıştır. Sanatçı bu yaklaşımı ile doğanın uyumu ve bütünlüğünü yakalamayı amaçlamıştır. Sanatçının işlerinde havai fişek ve barutu tekrarlayarak kullanması Çin’de kısıtlanmış olan özgürlüğün ve bireysel ifadenin, kontrol edilemezliğin birer vurgusu olarak nitelendirilmiştir (Fineberg, 2014, s.512).

Aynı zamanda sanatçı barut ile performanslar gerçekleştirme yöntemini nostaljik olduğunu dile getirmiştir ve çocukluğunun hatırası olarak ifade etmiştir. Çin’de keşfedilen barutun doğadan gelen minarelerden oluşturulduğunu ve ilk olarak tıbbi malzeme amaçlı kullanıldığını da belirtmiştir. Çince ’de “ateş ilacı” anlamına gelen barut, ilk olarak şifa için kullanılmıştır (URL 20).

“Tarihin Ayak İzleri (Footprints of History)”, 2008 Pekin Olimpiyatlarının açılış töreni için hazırlanmış bir projedir (Görsel 4). Sanatçı bu sanatsal çalışmasında 29 adet havai fişek kullanmıştır. Pekin silüetini aşan büyük ölçekli patlama görselleri dev ayak izlerini andırmaktadır. Her bir patlama görseli Cennet Tapınağı, Yasak Şehir, Tiananmen Meydanı ve Huangshan Dağları gibi farklı mekanlarda gerçekleştirilmiş ve Ulusal Olimpiyat Stadında sonlandırılmıştır. Ayak izleri görünümü art arda 63 saniyelik bir süre zarfında 15 kilometreden fazla bir alana ulaşmıştır (URL 21).



Görsel 4: Cai Guo-Qiang, “Tarihin Ayak İzleri (Footprints of History)”, 2008.

Cai Gua Quing daha önce olimpiyatlara ev sahipliği yapan ülkeleri temsilen 29 nokta seçmiştir. Bu durum hafıza, bellek ve tarihsel bir atıf olarak okunabilmektedir. Çinliler için uğurlu ve şans getirdiği düşünülen sekiz rakamından dolayı havai fişekler sekizinci ayın sekizinci günü 2008 tarihinde saat sekizde ateşlenmiştir. Çinliler için uğurlu olarak görülen bu rakamın seçilmesi kültürel inançların hassasiyetle ön planda tutulduğunun bir göstergesidir (Hicks, 2015, s.96).

Sanatçı bu çalışmasını iki farklı bakış açısıyla ortaya koyarak değerlendirmiştir. Maddi ortamda bir yaratım ve sanal ortamda eş zamanlı olarak işin izleyici ile buluşması bağlamında bakış açısını temellendirmiştir. Bunlardan birincisi sanat pratiğinin varlığını fiziksel olarak ve patlamalarla gerçekleştirilmesi ile açıklamıştır. Aynı zamanda patlamalar bu sanatsal işi duman bulutlarına dönüştürerek yok olmasını sağlamış, geçici bir heykel ve anıta dönüştürmüştür. Pekin sokaklarında, stadyumda bulunan ve bulunmayan kişilerin tanıklık etmesi ile farklı bakış açılarından görüntülenerek belgelenmiştir. Bir diğer bakış açısı ise kavramsal bir yaklaşımı içermektedir. Havai fişek patlamalarının gerçekleşmesi ve eş zamanlı olarak büyük ekranlarda görüntülenerek yayınlanmasıdır. Bu kavramsal iş iki ayrı alanda aynı anda var olabilmıştır. Cai, “Tarihin Ayak İzleri (Footprints of History)” adlı bu işinin sanal ortamda olmasını en iyi görüş açısı ile izlenebilmesi ve farklı noktalardan görüntüsünün alınabilmesi açısından önemli bulmuştur (URL 22).

Sanatçı, işlerinde uyguladığı patlamanın şeklini ve hızını tarihsel bağlam, coğrafi konum ve sosyal şartlara göre belirlemektedir. Ayrıca büyük ölçekli çalışmalarının uzaydan da görülebilmesini amaçlamıştır (Fineberg, 2014, s.512). Cai'nin işlerindeki iz, bellek ve süreç etkileşimini işaret etmekle beraber bir yüzeydeki bir görüntü olan gerçeklikten daha fazlasını kapsamaktadır. Cai, gerçekleştirdiği performansta yansıtılan bir görüntünün aslına atıfta bulunmaktadır. Böylelikle zihnin bir zaman/anı kaydettiği hafızayı yansıtır, ancak en değerli olan orijinal belge değildir. Cai, gökyüzünde geçici izler oluşturarak çeşitli işaretler ve görüntüler aracılığıyla belleği yedek olarak kullanır (Skaggs, 2012 s.59).

Çinli çağdaş sanatçı, ilk bulunduğu şifa amaçlı Çin geleneksel tıbbında kullanılan Çin'in geleneksel malzemesi barut ile performans gerçekleştirmiştir. Doğum günleri, kutlamalar, özel günler ve törenlerde kullanılan bu geleneksel malzeme Çin tarihinde

önemli bir yere sahiptir (Görsel 4). “Tarihin Ayak İzleri (Footprints of History)” adlı çalışmasında Ulusal Olimpiyat Stadında Çin’in tarihsel ve sosyal öneme sahip mekanlarında havai fişek patlatma performansları ile mekânın tarihsel ve bağlamsal anlamına vurgu yapmak istemiştir. Sanatçı Çin toplumu için önemli olan, toplumsal ve kültürel bellekte anıları canlandıracak olan bu mekanlarda yaptığı canlı patlama gösterilerini aynı anda ekranlardan izleyebilmektedir. Farklı bakış açıları kazandırmak, yeniden izlenebilme imkânı sunarak geçmişte kalmasına rağmen tekrarlanan görüntü Çin tarihinde yaşanan olayların toplum üzerindeki etkisine işaret etmektedir. Aynı zamanda çalışmanın eş zamanlı canlı ve sanal ortamda izlenmesi, gerçek görüntüsü ve temsiline bir arada olması geçici ve tekrarlanması sanatçı tarafından bir heykel olarak nitelendirilmiştir. Çin toplumun önemli mekanlarında performanslar gerçekleştirilerek, havai fişeklerin bıraktığı izleri Çin toplumunun anı/bellek ve toplumsal hafızasında ortak anıları yansıtan bir metafor olarak kullanmıştır. Olimpiyata katılan 29 farklı ülkenin bulunduğu noktaları seçerek bir anma ve saygı niteliğinde olan patlamalar ile kültürel etkileşimin ve kültürlerarası iletişimi güçlendirmek amaçlanmıştır. Ayrıca sanatçı kültürel kimliğini geleneksel malzeme seçerek yansıtmak istemiş bununla birlikte ötekileştirilme ve küresel sanat eleştirisi yapmıştır.

Cai Guo-Qiang’ın, “Tarihin Ayak İzleri (Footprints of History)” adlı enstalasyon çalışması göstergebilimsel yöntem ve karma yöntem kullanılarak analiz edilmiş ve elde edilen veriler Tablo 4’te sunulmuştur.

Tablo 4: Cai Guo-Qiang, “Tarihin Ayak İzleri (Footprints of History)” Adlı Performans Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.

	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Yan Anlam)
Göstergebilimsel Okuma	“Tarihin Ayak İzleri (Footprints of History)” (Görsel 4) adlı sanat projesi barut, havai fişek ve fitillerin patlatılmasıyla gerçekleştirilen bir performans uygulamasıdır.	(Görsel 4) Akşam saatlerinde havai fişek patlamaları ile büyük ölçekli ayak izi şekilleri gökyüzünde oluşturulmuştur. Müze ve tarihi mekanların üzerine denk gelen ayak izi şekilleri geçici aydınlatma ile görseller sunmuştur.	Sergilenen performans ile sanat nesnesinin kalıcılığını sorgulatma. Havai fişek ve barut patlatma sesleri ile izleyici üzerinde çeşitli duygular oluşturmak.
Tarihsel Okuma	“Tarihin Ayak İzleri (Footprints of History)” adlı performans çalışmasında kullanılan barut, fitil ve havai fişekler Çin tarihinde keşfedilmiş olan geleneksel malzemelerdir. İlk bulunduğu tarihlerde barut Çin geleneksel tıbbında kullanılmış, aynı zamanda Çin kültüründe önemli bir yere sahip olmuştur. Kutlamalar, doğum günleri, şölenler ve çeşitli özel günlerde kullanılan geleneksel birer malzeme niteliği taşımaktadır. Bu patlamalar; Yasak Şehir, Cennet Tapınağı, Huangshan Dağları ve Tiananmen Meydanı gibi tarihi öneme sahip mekanlarda gerçekleştirilmiş ve Ulusal Olimpiyat Stadında sonlandırılmıştır. Sanatçı, patlatma performanslarının şeklini ve hızını önceden belirlediği mekanların sosyal şartlarını, bölgesel ve tarihsel bağlamını göz önünde tutarak gerçekleştirmektedir.		
Felsefi Okuma	Cai Gua Qiong, “Tarihin Ayak İzleri (Footprints of History)” adlı performansında kültürün sınırlarını aşmaya çalışmıştır. Seçmiş olduğu 29 patlatma noktası daha önce Olimpiyatlara katılmış olan ülkelerin bulunduğu noktalardır. Sanatçı bu konumları seçerek 29 ülkeyi anma ve hatırlatma amacı içerisindedir. Sanatçı, çalışmasında patlatmaların izleyici ile buluşması ve daha sonra yok olmasını, performansın eş zamanlı olarak bir ekrandan izlenmesini ve daha sonra tekrar edilebilir olmasını geçici birer heykel ve anıt olarak nitelemiştir.		
Sosyolojik Okuma	“Tarihin Ayak İzleri (Footprints of History)” adlı çalışmasında sanatçı, Çin kültürel inancına da hassasiyet göstermektedir. Çinliler için uğur ve şans getirdiğine inanılan sekiz rakamını sanat işinde duyarlılıkla kullanan sanatçı, sekizinci ayın sekizinci günü 2008 tarihinde saat sekizde havai fişek patlatmasını gerçekleştirmiştir. Cai Gua Qiong, toplumun sosyal ve kültürel değerlerini taşıyan önemli mekânları ve bölgeleri seçmektedir. Sanatçı, çalışmasıyla doğa ve toplumsal uyumu, kültürlerarası bakış açısı içerisinde kültürel kimlik, ötekileşme ve küresel sanat eleştirisi de yapmaktadır.		

Cai, “Düşen Çiçekler (Falling Flowers)” (Görsel 5) adlı çalışmasını Philadelphia Sanat Müzesi’nde gerçekleştirmiştir. Tel, fitiller ve barut ile oluşturulan nilüfer çiçeği biçiminde oluşturmuştur. Ateşe verilen çiçek, beklenmedik bir şekilde yaşanan ölüm ile

gelen acıyı anlatan eski bir Çin atasözü olan “hua kaihua luo” veya 花開花落 tam anlamıyla “çiçek açar, çiçek düşer” esinlenmiştir (URL 23).



Görsel 5: Cai Guo-Qiang, “Düşen Çiçekler (Falling Flowers)”, Enstalasyon, Performans, 2009-2010.

Sanatçı, nilüfer çiçeği şeklini kullanmıştır. Nilüfer çiçeği; Çin kültüründe sıklıkla kullanılan ve önemli olan geleneksel bir motif ve kültürel nesne olmakla birlikte Budizm’in sembollerinden biridir. Buda’nın taht formunun simgesidir. Çamurun içinden çıkarak su yüzeyinde açan bir çiçeğe dönüşen bitki olduğu için bilgeliği, uyumu saflığı ve ruhsal aydınlanmanın sembolü olarak nitelendirilmiştir (Gedük, 2018, s.112). Bu bağlamda sanatçı nilüfer çiçeği figürünü güzellikler ile vücut bulan ve yaşanan kayıp, acı ve yıkım gibi temalara atıf için kullanmıştır. Ölüm ve yaşamın zıtlığı ile birlikte olması kişinin kendini ve yerini sorgulamasını, evrensel bir metafizik bakış açısıyla yaklaşmanın önemini ifade etmektedir (URL 24).

Çin kültüründe çiçeğin açması geçen zamanı ve geçmişi simgelemektedir. Kimi zaman Çin şiirlerinde de yaşamın kısa olduğu ile alakalı olarak duyguları ifade etmek için kullanılmıştır. Enstalasyon ve sergiye verilen isim kültürel bir işaret içerirken vefat eden Philadelphia Sanat Müzesi direktörü Anne D'Harnoncourt'a saygı ve ithaf amaçlı seçilmiştir (URL 25).

Cai'nin 2009-2010 sergisi Philadelphia Sanat Müzesi ile birlikte Kumaş Atölyesi ve Müzesi arasında ortak bir iş olmakla birlikte bellek ve zamanın karmaşık bir keşfi üzerine temellendirilmiştir. Belleğin nasıl kaybolduğu, değiştiği, yeniden var olduğu ve işlevinin konu edinilen süreç önemli bir yere sahiptir Cai işlerinde yaratma ve yok etmeye ilişkin izleri keşfetmekle birlikte onları hafızaya kazımaktadır. Cai için hafıza, soyut olan işlevsel bir niteliğe sahiptir. Sanat nesnesi ve onun tüketim değerine ilişkin öneme dikkat çekmektedir (Skaggs, 2012, s.13,62).

Cai nilüfer çiçeği şeklini vermiş olduğu fitil ve barut kurulumunu gün batımında Philadelphia Sanat Müzesi'nin ön cephesinde kalabalıklar karşısında gerçekleştirmiştir. Enstalasyon performansı on beş metrelik bir barut fitilinin ateşlenmesi ile altmış saniyede döngüsel bir şekilde patlatılarak sergilenmiştir. Kısa sürede başlayıp biten bu performans toplumsal bir dikkat dağınıklığı, anda olma ve hayatın kısıklığı üzerine şaşırtıcı bir performans olmuştur. Sanatçı, bu sanat eserinin varlığının geçici olması ve tüketimine vurgu yapmakla birlikte enstalasyonu yavaşlatılmış olarak video kaydı yaparak belgelemiştir (URL 26). Cai'nin patlama projesini bu şekilde sunması, döngüsel ve doğrusal zaman arasında bir gerilim yaratmıştır. İzleyiciye yalnızca altmış saniyede sona erecek bir patlamanın her bir parçasını görme fırsatı yavaşlatılarak kaydedilen video sergisi ile sunulmuştur. Bu patlama, Cai'nin Philadelphia'daki sergisinin başlangıcını işaret etmektedir Bununla birlikte video kaydına alarak zamanı yavaşlatma seçeneği, gerçek patlama olayının temsilini sunmaktadır. Görüntü kaybolmadan ve yere düşmeden önce çiçek formu merkezden dış taç yapraklara doğru yavaşça yanarak çiçek açmaktadır. Bu döngü yaşam döngüsüne gönderme yapmanın yanı sıra, bu parça Cai'nin çalışma sürecini de kapsadığı düşünülmektedir (Skaggs, 2012, s.66-67).

Aynı zamanda Cai'nin çalışmalarında havai fişek, barut gibi patlayıcıları kullanmasının nedeni Hiroşima'daki atom bombası ve dünyada insanlar tarafından yapılan felaketlerle ilgili olduğu da düşünülmektedir. Sanatçı şiddeti politik bir şekilde vurgulamaktadır. Şiddetli patlamaların, güzel şekillerle biçimlendirildiği bu performanslar, sanatçının ironik yaklaşımıyla ve enerjileri dönüştürme yeteneğini yansıtmaktadır (URL 27).

Cai yaşam ve ölüm arasındaki bağı vurgulamak ve beraberinde getirmiş olduğu acı ve üzüntüyü betimlemek amacıyla tel ve metal malzemelerle barut fişekleriyle nilüfer çiçeği

formu oluşturulmuştur. Geleneksel bir motif ve kültürel nesne olan nilüfer çiçeğinin temsilleri bilgeliği uyumu saflığı ifade etmektedir.

Philadelphia Sanat Müzesi ve Kumaş Atölyesi ve Müzesi'nin mekânsal özellikleri göz önüne alınarak, vefat eden müze kurucusunu anmak ve saygı sunmak amacıyla performans yapılmıştır. Sanatçı, Çin kültüründe çiçeğin anlamlarını esas alarak ölüm, yaşam ve geçmiş konuları üzerine yoğunlaşmıştır. Geçici ve hızlı bir şekilde gerçekleştirdiği patlamalarla anda kalmak ve hayatın var ile yok arasındaki ince çizgisini hatırlatmaktadır.

Ayrıca sanatçı Hiroşima'daki atom bombasının patlatılması sonucu ölen insanları ve dünya üzerindeki başka savaşlarda ölen insanları anmış ve savaş gibi yıkıcı sonucu olan olaylara eleştirel yaklaşmıştır. Sanatçı farklı toplumları da anma, onlarla ortak anı ve acıları paylaşma dili olarak kendi kültürel kimliğini kullanmıştır. Kültürel ve geleneksel nesnelerin anlamsal değeri üzerinde durarak mekân ve toplumla olan bağlamsal bir ilişki kurarak kültürel sınırları ortadan kaldırmayı amaçlayan bir iş üretmiştir.

Cai Guo-Qiung'in, "Düşen Çiçekler (Falling Flowers)" adlı esentalasyon çalışması göstergebilimsel yöntem ve karma yöntem kullanılarak analiz edilmiş ve elde edilen veriler Tablo 5'te sunulmuştur.

Tablo 5: Cai Guo-Qiang, “Düşen Çiçekler (Falling Flowers)” Adlı Enstalasyon Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.

Göstergebilimsel Okuma	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Yan Anlam)
	“Düşen Çiçekler (Falling Flowers)” (Görsel 5) adlı iş barut, havai fişek ve fitillerin patlatılmasıyla gerçekleştirilen enstalasyon performansdır.	(Görsel 5) Bir müzenin ön cephesine yerleştirilen sanat uygulamasıdır. Havai fişek ve barutun ateşlenmesi ile merkezdeki yapraklardan dış yapraklara doğru yanarak oluşan bir nilüfer çiçeği yer almaktadır.	Enstalasyon çalışmasında gerçekleştirilen performans ile toplumsal dikkat dağınıklığı, anda kalmak ve yaşamın kısalığına vurgu yapılmaktadır. Sanat nesnesine, sanat eserinin tüketimi ve kalıcılığına dikkat çekme.
Tarihsel Okuma	Sanatçının barut ve havai fişek kullanımı tarihsel geçmişe işaret etmektedir. Sanatçının çocukluk ve gençliğinde tanık olduğu Kültür Devrimi’nde yaşanan çeşitli patlamalar-siyasi, kutlama vb.- Düşen Çiçekler adlı işinin ve diğer tüm işlerinin malzeme seçiminde etkin olmuştur. Ayrıca Japonya’da geçirdiği on yıl sanatçının Hiroşima’da yaşanan patlamayı da ve dünya üzerinde inşaların oluşturduğu felaketleri işinde işaret ettiği düşünülmektedir.		
Felsefi Okuma	Beklenmedik bir şekilde gerçekleşen ölümü ifade eden “Çiçek açar, çiçek düşer” Çin atasözünden esinlenerek enstalasyon isimlendirilmiştir. Düşen Çiçekler enstalasyon işinin ismi Piladelphia Sanat Müzesi’nin vefat eden kurucusu Anne D’Harnoncourt’a saygı ve ithaf düşüncesi ile seçilmiştir. Ölüm ve yaşamın zıtlığını vurgulamak, acı ve yıkım gibi temalara dikkat çekilmek istenmiştir. Nilüfer çiçeği figürüyle kültürel atıfta bulunurken kişinin yaşamdaki yerini sorgulaması, evrensel bir bakış açısı ile insani duyguların farklı kültür ve milletlere rağmen aynı şekilde acıyla ya da sevinçle karşılandığına işaret edilmiştir. Aynı zamanda yaratma ve yok etme düşüncesi ile zamanın karmaşıklığına, bellek ve hafızanın işlevselliğine odaklanmaktadır.		
Sosyolojik Okuma	Düşen Çiçekler enstalasyonunda Çinlilerin kültürel inancının etkileri görülmektedir. Çin’de “açan çiçeğin” anlamı “zamanın geçmesini” temsil etmektedir. Cai bu kültürel ve geleneksel inancı evrensel bir boyuta taşıyarak kültürel sınırları aşmayı, insanların yaşamındaki döngüye vurgu yapmayı amaçlamıştır. Bu iş için yine Çin kültüründe geleneksel bir motif ve kültürel nesne olarak kullanılan nilüfer çiçeğini seçmiştir. Nilüfer çiçeği Budizm’in sembollerinden biri, Buda’nın taht formunun simgesi, bilgeliği, uyumu saflığı ve ruhsal aydınlanmanın temsilidir. Kültürel kimliğini de kullanarak küresel ve kültürlerarası bir sanat dili oluşturmuştur.		

Sanatçının “Gökyüzü Merdiveni (Sky Ladder)” adlı işi, patlayıcılar ve fitillerden yapılmış beş yüz beş metre uzunluğunda bir merdivendir (Görsel 5). Merdiveni gökyüzüne ulaştırmak için sıcak hava balonu kullanılmıştır. Fitiller ve havai fişekler çift telli bir

bağlantı ile sıcak hava balonuna monte edilerek havada asılı tutulmuştur. Dikey ve yatay teller kullanılarak merdiven görüntüsü elde edilmiştir (URL 28).

Cai Guo Qiung, önceleri Bath (1994), Şangay (2001) ve Los Angeles'ta (2012) Gökyüzü Merdiveni projesini gerçekleştirmek istemiştir. Ancak kötü hava koşulları, patlayıcı kullanımından dolayı yangın çıkma olasılığı, 11 Eylül terör saldırısı olaylarından dolayı daha önce yaşanan panik sorunlarından dolayı, yeniden yaşanabilecek insanları huzursuz edebilecek panik ortamı ve güvenlik sorunları nedeniyle iptal edilmiştir. Cai'nin yirmi yılı aşan bu süre zarfında üç başarısız girişimi olmuştur. Dördüncü ve son girişimini kendi memleketi Quanzhou'a çok uzak olmayan bir balıkçı köyünde, 2015 yılı şafak vaktinde gerçekleştirmiştir (URL 29).



Görsel 6: Cai Guo-Qiung, “Gökyüzü Merdiveni (Sky Ladder)”, Huiyu Adası, Quanzhou, 2015.

“Gökyüzü Merdiveni (Sky Ladder)” adlı çalışma, Cai'nin dünya ve evreni, doğayı ve zıtlıkları birbirine bağlama yöntemini göstermektedir (Görsel 6). Sanatçının çocukluk

hayali olan bu performans iki dakika otuz saniye kadar sürmüştür. Bu işi sanatsal çalışmalarını destekleyen yüz yaşındaki büyükannesine doğum günü hediyesi olarak armağan etmiştir. Cai'nin, bu işi geleneksel performans unsurlarından biri olan barut, feng shui ayrıca Çin bitkisel tıp ilaçlarını içermektedir. Bu malzemeler ile yeni anlamlar ve bağlamlar oluşturmuştur. Cai'nin, bu sanatsal iş ile kökenlerine geri dönüşü işaret etmektedir (URL 30).

Sanatçının işleri genelde patlamanın bıraktığı iz ile artık var olmayan bir kökene işaret ettiği için bellekle yakından ilişkilidir. Ancak çalışmanın yok olması daha önce bir şeyin var olduğuna dair bir güvence ve işarettir. Cai'nin işlerinde nesnelerin metalaştırılmasının ötesinde önemli olan şeyler süreç, dönüşüm, soyut yaratılardır. Sanatçının bulunduğu konum bu keşifler için oldukça fırsat tanıyıcı olmuştur. Aynı zamanda Cai, mekânı seçerken zıtlıklar ile birlikte bir denge arayışına girmektedir. Zıtlıklar ve çelişkileri bir arada tutması sanatçının yönteminin bir parçası haline gelmiştir. Sanatçı hakkında yazılanlar arasında ön plana çıkan şey barutun şiddetli yapısının ironik bir yaklaşımla kullanılması olmuştur. Sanat eleştirmenleri sanatçının barut kullanımını ülkesinde sıkça yaşanan askeri yürüyüşler ve Çin ile Tayvan arasındaki gerginliklere bağlamaktadırlar. Aynı zamanda sanat eleştirmenleri patlama performanslarını hem tarihin hem de günümüz savaşları ve saldırılarla ilişkilendirmektedir. Sanatçının bu yaklaşımını yıkım yoluyla yaratma yöntemi olarak değerlendirmişlerdir (Skgass, 2012, s.14-15).

Aynı zamanda barut işleri için Mao'nun “İnşa yoksa, yıkım yok” güçlü doktrinini yansıttığı düşünülmektedir. Sanatçının işlerinde bu öğretinin büyük bir yere sahip olduğu söylenebilir. Çünkü sanatçı Mao'nun Çin için en ekili kişi olduğunu, felsefesinden, devrimci hareketinden ve stratejilerinden büyük ölçüde kendisinin ve toplumunun etkilendiğini dile getirmiştir (Kim, 2018, s.150).

Sıcak hava balonu, telle ve fitillerden oluşan beş yüz metre yüksekliğindeki “Gökyüzü Merdiveni (Sky Ladder)” adlı çalışması sanatçının gerçekleştirmek istediği çocukluk hayalidir. Geleneksel barut ve feng shui gibi unsulardan beslenerek onların anlamını değiştirmiş, bağlamını ve işaret ettiği anlamları yeniden biçimlendirerek yapı bozuma uğratmıştır.

Sanatçı kullandığı malzemeler hem bugünü nitelemek için hem de geçmişi nitelemek amacıyla seçmiştir. Sanatçı Kültür Devrimi ile ilgili ve aynı zamanda Çin ile Tayvan

arasındaki gerginliğe ve Çin toplumunun tanıklık ettiği bu tarihsel olayları hatırlatmaya yönelik bir iş üretmiştir.

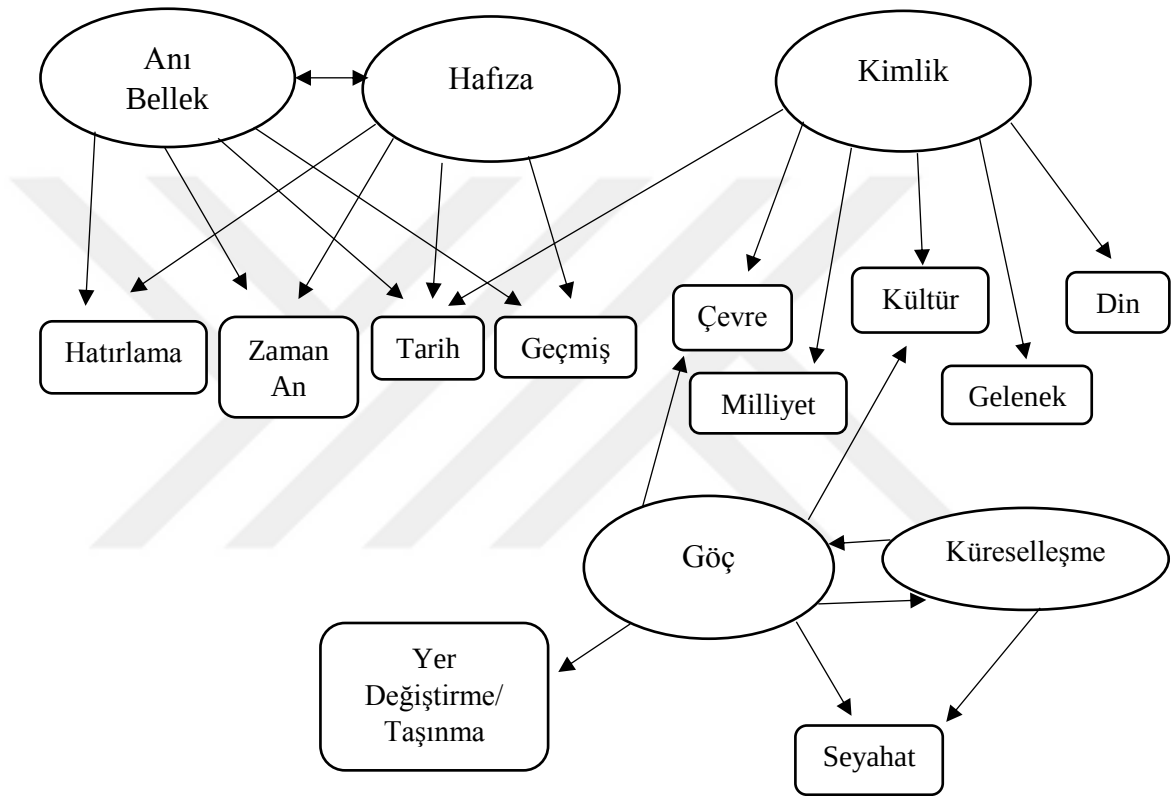
Sanatçının barut ve fitilleri patlatarak gökyüzünde bir iz oluşturma çabası Çinli bireylerin yaşamlarında kalan izleri temsil ettiği düşünülmektedir. Barutun kontrol edilemezliği anlık ve geçici olması Mao'nun Kültür Devrimi politikası kapsamında gerçekleştirdiği bireysel ifade özgürlüğünün baskılanmasını ifade ettiği söylenebilir.

Cai Guo-Qiung'in, "Gökyüzü Merdiveni (Sky Ladder)" adlı esntalasyon çalışması göstergebilimsel yöntem ve karma yöntem kullanılarak analiz edilmiş ve elde edilen veriler Tablo 6'da sunulmuştur.

Tablo 6: Cai Guo-Qiung, "Gökyüzü Merdiveni (Sky Ladder)", Adlı Performans Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.

Göstergebilimsel Okuma	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Yan Anlam)
	"Gökyüzü Merdiveni (Sky Ladder)", (Görsel 6) performansında sıcak hava balonu, beş yüz beş metre yüksekliğinde, tele sarılmış fitiller ve havai fişeklerle oluşturulmuştur.	Gökyüzüne doğru sıcak hava balonuyla sabitlenmiş, ışıklı bir merdiven görüntüsü vardır. Merdivene benzer yerleştirme ada açıklarında gün doğumuna yakın havai fişeklerin ve barutun ateşlenmesiyle gökyüzüne doğru yanarak uzanmaktadır.	Geçici sanat eseri, gökyüzü ve yeryüzü arasında yaşamsal bir bağ kurmak. Evrendeki varlıkların enerjisini kullanmak.
Tarihsel Okuma	Gökyüzü Merdiveni çalışması 1994'ten itibaren üç kez denenmiştir. Yirmi bir yıl süren bir zaman diliminin sonunda dördüncü ve son girişimde 2015'te gerçekleştirilmiştir. Cai'nin Kültür Devrimi'ne tanıklık etmesi ve geçmişte Çin ile Tayvan arasındaki gerginliğin sanatçının işindeki barut kullanımıyla ilişki olduğu düşünülmektedir. Cai barutun şiddetli yapısını kullanırken tarih boyunca yapılan savaşları ve günümüzde süren savaşları işaret etmekte ve hatırlatıcı bir iz olarak sunmaktadır.		
Felsefi Okuma	Patlamanın ardından kalan izler ile bellekte; anı, hafıza ve anı yaşamak gibi temalara odaklanılmıştır. Nesnelerin metalaştırılmasının ötesinde soyut niteliği ön plana çıkarılmıştır. Video kayıtları ile tekrarlanabilen bir süreç, dönüşüm ve kavramsal yaratıya dikkat çekilmiştir. Cai yıkım yoluyla yaratma bakış açısı ile enstalasyonu gerçekleştirmiştir. Aynı zamanda Çin tıbbından, feng shui felsefesinden beslenerek doğal minerallerden üretilen barutu kullanarak dünya ve evreni, doğayı ve zıtlıkların bir arada olmasını konu edinmiştir.		
Sosyolojik Okuma	Kültür Devrimi ile toplumun genelinde etkin bir güç olmuştur. Toplumun her alanına yansıyan bu Devrimin öğretileri sanatta da görülmüştür. Cai Gökyüzü Merdiveni işinde ve diğer işlerinde de Mao'nun öğretilerinden ve "İnşa yoksa, yıkım yok" görüşünden beslenmiştir. Cai çalışmasındaki patlamada kontrol edilemezlik ve anlık geçen süreci toplumun bireysel ifade konusunda baskılanması ve kontrol edilemezlikle ilişkilendirmektedir.		

Sanatçı, Cai GuaQiong’un, “Tarihin Ayak İzleri: 2008 Pekin Olimpiyat Oyunları Açılış Seremonisi için Havai Fişek Projesi.” (Görsel 4), “Düşen Çiçekler (Falling Flowers)” (Görsel 5) ve “Gökyüzü Merdiveni (Sky Ladder)” (Görsel 6) adlı çalışmalarında öne çıkan temalar ve alt temalara ilişkin kelimeler kodlanarak oluşturulan tematik analiz modeli Şekil 2’de görülmektedir.



Şekil 2: Cai Gua Qiong “Tarihin Ayak İzleri (Footprints of History)” (Görsel 4), “Düşen Çiçekler (Falling Flowers)” (Görsel 5), “Gökyüzü Merdiveni (Sky Ladder)” (Görsel 6) Adlı Çalışmalarındaki Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.

2.2.3. Xu Bing

Xu Bing 1955 yılında Çin’de doğmuştur. 1990 yılında Amerika’ya göç eden sanatçı, 2007 yılında yeniden Çin’e dönmüştür. Xu Bing halen, Pekin ve New York’ta yaşamakta ve çalışmalarını sürdürmektedir (URL 31). Çağdaş sanatçı Xu Bing’in babası, tarih profesörü annesi ise Pekin Üniversitesi Kütüphane Bilimi departmanında personeldir. Babasından kaligrafi eğitimi alan sanatçı, ilk ve ortaokul dönemlerinde yazının düzenine ve görselliğine ilgi duymaya başlamıştır (Jaworski, 2017, s.3). Xu Bing’in aile ortamının,

onun gazete ve dergi gibi yayınlardaki yazı karakterlerini karşılaştırmasına ve incelemesine olanak sağlamış ve tipografi becerisinin gelişmesine katkı sağlamıştır (Chung, 2013, s.462).

Xu Bing, 1974 yılında hükümet tarafından, Pekin'in kuzeybatısındaki Yanqing ilçesindeki küçük Shouliag Gou köyüne gönderilmiştir. Sanatçı üç yıl görev aldığı bu köyde zorlu yaşam şartlarına rağmen, Çin yeni yıl kutlamaları, düğün, cenaze gibi etkinlikler için duyurular hazırlamış ve bu dönem portreler, manzaralar çizmiştir. Aynı zamanda sanatçı, bu dönemde devrimci dergi için tipografi çalışmasını sürdürmüş ve becerisini geliştirmiştir (Jaworski, 2017, s.4). 1975 yılından 1977 yılına dek, hükümet tarafından çiftlikler ve kırsal bölgelerde görevlendirilen Bing'in deneyimleri sanat işlerinde güçlü bir etki yaratmıştır. Böylelikle sanatçı, sanatın ve dilin doğasını sorgulamaya başlamıştır (Kuo, 2007, s.254).

1990 yılında Amerika'ya taşınan sanatçının ülkesi Çin'de, Kültür Devrimi sona ermiş, Deng Xiaoping hükümetinin reform hareketleri başlamış ve yine bu dönemde Tiananmen Meydanı olayı gerçekleşmiştir. Bu olaylara tanıklık eden ve bunlardan etkilenen sanatçının baskı işleri Amerika sanat ortamında, çoğaltılabilirlik ve çoğulculuk yönüyle incelenmeye başlanmıştır. Aynı zamanda geleneksel Çin unsurlarının nasıl kullanıldığı ve bulunduğu çağ ile nasıl sentezlendiği konusu da merak uyandırmıştır (Song, 2016, s.321).

Xu Bing, Çin'in modernleşme sürecinde, Çin kültürel kimliğinin özgünlüğüne yönelik kaygılarını etkin bir şekilde ortaya koymuştur. Xu Bing'in Amerika'ya göç ederek karşılaşmış olduğu Batı kültürünün etkileri, işlerinde belirgin şekilde kendini göstermiş ve farklı bir şekilde değerlendirilmiştir. Sanatçının işleri, Çin'de ulusal düzeyde öneme sahip iken, çok kültürlü ve ulus ötesi Amerika'da, sanatta çeşitlilik rolünü üstlenen, bölgesel bir düzeyde yer edinmiştir (Lee, 2011, s.252). Böylelikle öteki olarak değerlendirilen sanatçı, kendi kültürel kimliği ile ön plana çıkmaktadır. Sanatçı, kültürel etkileşimin sonuçlarına, Çince ve İngilizce dillerinin biçimsel özelliklerini kullanarak dikkat çekmekle birlikte bu iki dili karşılaştırmalı olarak ele almaktadır.

Xu Bing, sanatında gösterdiği disiplinler arası bu yaklaşımından dolayı çeşitli dallarda önemli ödüller almıştır. 1999 yılında, kaligrafi sanatı ve baskı resim alanlarında

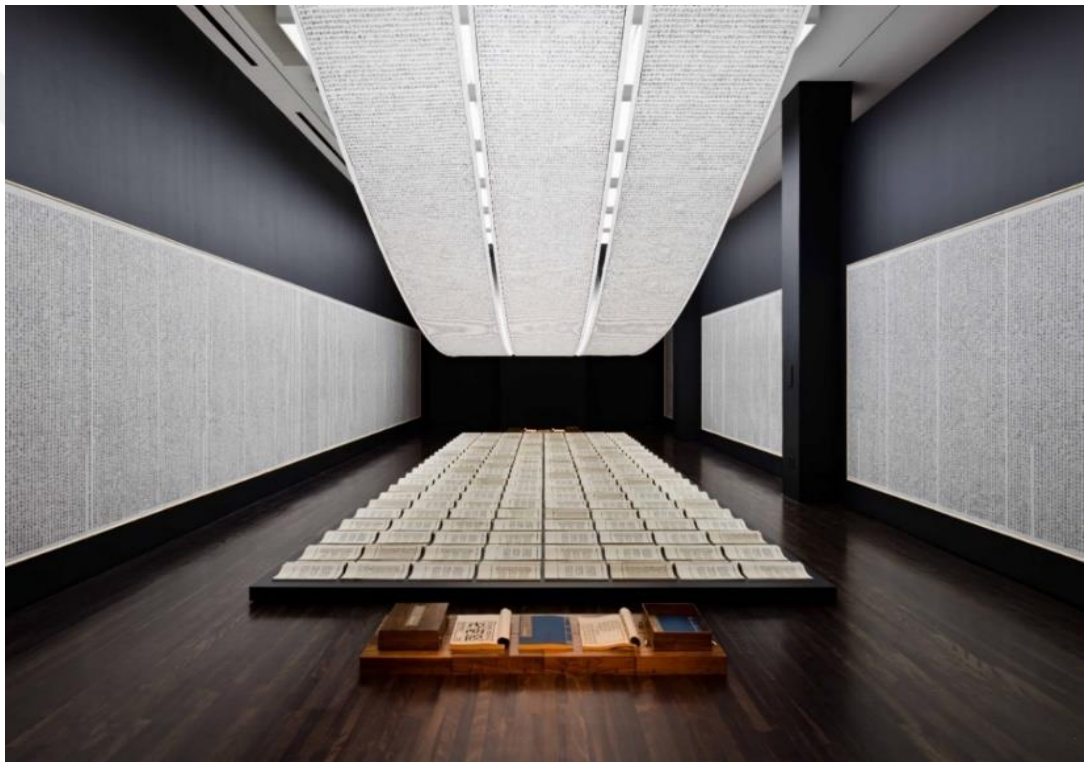
gösterdiği özgün yaklaşımıyla topluma sağladığı katkısı, MacArthur Bursu ile ödüllendirilmiştir. Xu Bing'e 2003 yılında, Asya kültürünün gelişimine olan katkısından dolayı 14.Fukuoka Asya Kültürü Ödülü verilmiştir. Sanatçının kültüre ve kültürün yapı taşlarından olan dil unsuruna verdiği önem Güney Grafik Konseyi tarafından da takdir görmüştür. Bunun yanı sıra sanatçıya, 2006 yılında söz konusu kuruluş tarafından, metin, dil ve kitap kullanımının sanat dünyasına tanıtımı, bir diyalog oluşturması ve sağladığı etkileşimden dolayı yaşam boyu başarı ödülü verilmiştir. Sanatçı 2015 yılında ise ürettiği çalışmaların kültürel anlayışa yönelik içeriklerinden dolayı Devlet Sanat Madalyası ile ödüllendirilmiştir (URL 31).

Günümüz Çin çağdaş sanatçılarından olan Xu Bing, dil çalışmaları ile bilinen, kavramsal sanatın ve göstergebilimin öncü isimlerindendir. Baskı resim eğitimi alan Xu Bing, Kültür Devrimi, Chan Budizmi, anlamlı/anlamsız kelimeler, okuma ve yazma arasındaki ilişkilere odaklanmıştır. Bing'in, dil çalışmalarında kültürel etkileşimin yansımaları görülmektedir. Sanatçı, Çin alfabesinin biçimsel özelliklerine uyarladığı İngilizce kelimeleri yazarak, Çinceyi okunaksız, İngilizceyi okunaklı kılmıştır (URL 32). Mao'nun Kültür Devrimi'ni yaşayan ve tanıklık eden sanatçının işlerinde, Mao'nun "Halk İçin Sanat" ilkesinin yansımaları bulunmaktadır. Sanatçının, çağdaş sanat örnekleme üslubunda, kendi deneyimleri ve kültürel geçmişi etkin rol oynamaktadır (URL 33). Xu Bing, "çalışmalarımın tümü, insanların alışılmış düşünme biçimlerine ve zihnin 'bilişsel yapıları' dediğim şeye bir tür engel oluşturmak için ortak bir konu ile bağlantılıdır" diyerek açıklamaktadır. Bununla birlikte sanatçının çalışmaları, kelimelerin yazılış biçimi ve dilin yaratıcı kullanımlarının dünyayı algılama, anlamlandırma ve kişiyi nasıl etkilediği ile ilişkilidir (URL 34).

Xu Bing'in uluslararası sanat ortamında güçlü bir şekilde yer almasında ve işlerinin ulusallaşmasında Amerika'ya göç etmesinin etkisi büyüktür. Sanatçının kimliği, sadece karşılaştığı yeniliklerle olan deneyimi ya da kültürel kimliği ile değil, aynı zamanda Amerikan toplumu içerisinde, Uzak Doğu kökenli bireylere atfedilen kimliklerle ilişkilendirilmiştir (Lee, 2011, s.252).

Xu Bing, Çin aile geleneklerini ve Mao'nun Kültür Devrimi döneminde yaşadığı kafa karışıklarını sanat pratiğine yansıtmıştır. Mao, bu dönemde ülkesinde geleneksel ve kültürel öğeleri içeren kitapları kontrol altına almış ve toplumu bu kitaplara erişimini

engellemiş ve yasaklamıştır. Bu olaylar Xu’nun ve söz konusu dönemde Mao Kültür Devrimi’ne tanıklık eden toplumun, Çin kültürüne ve tarihine yabancılaşmasına, aidiyetsizlik hissetmesine neden olmuştur. Halkın eşitliği için yapıldığı savunulan Kültür Devrimi döneminde, Çin toplumunu kendi güçlü geleneklerinden uzaklaştıran politikalar izlenmiştir. Hat sanatı ve gelenek içerikli kitaplar yasaklanarak yalnızca Mao ve Lei Feng’e ait olan dokuz eserin yayınlanmasına izin verilmiştir. Bu durum sanatçının, “Gökyüzünden Kitap” adlı enstalasyon çalışmasında, kültürel algıların güvenilirliğine yönelik kaygısını göstermektedir (Obermeyer-Kolb, 2011, s.3-5) (Görsel 7).



Görsel 7: Xu Bing, “Gökyüzünden Kitap (Book from the Sky)”, Enstalasyon, 1987-1991.

Xu Bing’in, “Gökyüzünden Kitap (Book from the Sky)” adlı işi, 1988 yılında Pekin’deki Çin sanat galerisinde ve 1989 yılında Çin Avangart sergisinde yer almıştır (Lee, 2011, s.254). Bu enstalasyon çalışması daha sonraki dönemlerde -küçük veya büyük boyutlarda- Asya, Kuzey Amerika, Avusturalya ve Avrupa gibi birçok ülkede gerçekleştirilmiştir (Jaworski, 2017, s.9).

Xu Bing, ahşap blok baskı tekniğini kullanarak yapmış olduğu kaligrafi çalışmasında izlediği geleneksel yol ile kavramsal bir iş üretmiş ve günümüz sanatıyla sentezlemiştir. Bu enstalasyon çalışması, Çin kültürünü ve geleneklerini çağrıştıran, aynı zamanda alt

üst eden karma bir özellik taşımaktadır. Sanatçı, kültürün unsurlarından biri olan dilin, dünya görüşümüzü nasıl biçimlendirdiğini ve renklendirdiğini düşündürmek istemektedir (URL 35) (Görsel 7).

Kültürel özgünlük kavramını konu edinen sanatçının işi, Pekin’de büyük ses getirmiştir. Her bir ayrıntısında izlenen geleneksel yol ile Çin baskı ve kitap yapımının özelliklerini tekrar eden özgün bir yapıya sahiptir (Lee, 2011, s.254) (Görsel 7). Ahşap bloklardan kesilmiş baskı kalıplar kullanılarak, Çince karakterlerin parşömen üzerine basılması ile büyük bir enstalasyon çalışması oluşturulmuştur (URL 36). Bu çalışmada, ayrıca geleneksel Çin ciltleme tekniği uygulanarak yapılmış olan dört adet el yazması kitap bulunmaktadır. Kitaplara ait çivit renkli cilt kapakları dikkati çekmekle birlikte bu çalışmalar el oyması ceviz saklama kutuları ile sunulmaktadır. Ayrıca bu ciltlerin nüshaları, bir halı gibi zemine yerleştirilen alçak kaideler üzerine serilmiş, duvarlara ek paneller, kitapların üzerine de tavandan sarkan büyük parşömenler yerleştirilmiştir. Çalışmada görülen Çince karakterler, sanatçı Bing tarafından ahşap baskı bloklarına oyulmuş, parşömen yüzey üzerine dört bine yakın “sahte” Çince karakter basılmıştır (Jaworski, 2017, s.9).

Enstalasyon çalışması insanları şok eden okunaksız ve anlamsız sözcüklerle tarihin temsili olmakla birlikte sanatçının çocukluk deneyimlerini, kültürel keşiflerini ve geleneksel kaligrafi biçimlerinin analizini sunmaktadır (Obermeyer-Kolb, 2011, s.3). Xu Bing tarafından oluşturulan Çince karakterler hiçbir anlam içermemesine rağmen çalışmada geleneksel Songseo tarzı Çince karakterler kullanılmıştır. Metin okunamayan karakterlerden yapılmış ve geleneksel tahta baskı teknikleri kullanılarak elle işlenmiştir. Anlamsız karakterler ahşap bir bloğa işlenmiş ve Kore kağıdına basılır ve sırasıyla tavana ve zemine asılmak üzere kurulmuştur (Cho, 2017, s.599).

Çin dilinde sözcüklerin yazılışı kültür ve geleneğin bir parçası olmanın ötesinde gücün de simgesidir. Çin tarihinde güzel bir biçimde kaligrafi ve hat sanatı ile yazılan belgeler, imparatorluğun gücünü, desteğini ve otoritesini göstermekle birlikte kutsal ferman olma özelliği taşımaktadır (Obermeyer- Kolb, 2011, s.4). Hiçbir anlam içermeyen binlerce farklı karakter, Xu Bing tarafından sadece Çin kaligrafisinin biçimsel özelliklerinden yararlanılarak üretilmiş, Mao Kültür Devri dönemindeki karmaşık süreci simgelemek için

kullanılmıştır. Okunamayan metinler; Çin kültürü, tarihi ve entelektüel etkinlikler için kullanılan Çince karakterlerin otoritesini ve anlamını sorgulamaktadır (Lee, 2011, s.256).

Sanatçının ülkesinde yaşanan Kültür Devrimi'ne ilişkin tarihsel anı/belleği ve kişisel deneyimleri “Gökyüzünden Kitap (Book from the Sky)” adlı çalışmasında sanatın ve farklı kültürlere ait dillerin özelliklerini sorgulamasını sağlamıştır. Sanatçının çalışması Çin’de ulusal düzeyde bir konuma sahip iken Batı sanatı içerisinde “öteki” yer edinmiştir.

Öteki olarak değerlendirilen sanatçı, bireysel kimliğinin yanı sıra kültürel kimliğini ön plana çıkaran Çin geleneksel nesnelerini kullanarak kavramsal bir iş üretmiştir. Kendi ülkesinde kaligrafi sanatı önemli ve özel anlamlara sahiptir. Sanatçı geleneksel Çin kaligrafisinin biçimsel özelliklerini kullanarak anlamsız kelimeler oluşturmuş ve kaligrafinin özellikleri ve anlamsal değerini yapı bozuma uğratmıştır. Kültürün hem yapıcı hem de yıkıcı yönlerine işaret etme amacı ile geleneksel kaligrafi yazı stiline, yazım sürecine ve kaligrafinin özelliklerine vurgu yapmıştır.

Geleneksel baskı tekniklerinin yapılışını taklit ederek günümüz sanatıyla bir araya getirmiş ve geleneksel teknikleri yeniden çağdaş bir yorum ile tekrarlamıştır. Bu çalışmada kültürel özgünlük kavramını yeniden sorgulayan sanatçı, anlamsız ve okunaksız kelimeler üreterek izleyici de farklı düşünme biçimleri oluşturmayı amaçlamıştır.

Metinlerarası kavramsal bir çalışma ortaya koyan Bing, geleneksel unsurun güçlü simgelerinden biri olan hat sanatı ile tarihsel geçmişe göndermeler yapmıştır. Sanatçı, Çin kültürü ve tarihinden beslenen gücü ve kültürel zenginliği temsil eden kaligrafi sanatını Mao Kültür Dönemine atıf yapmak için kullanmıştır. Mao’nun geleneksel kitapları yasaklaması sonucu toplumda görülen, kendi kültürüne ve geleneğine yabancılaşmaya dikkat çekilmiştir.

Xu Bing’in, “Gökyüzünden Kitap (Book from the Sky)” adlı enstalasyon çalışması göstergebilimsel yöntem ve karma yöntem kullanılarak analiz edilmiş ve elde edilen veriler Tablo 7’de sunulmuştur.

Tablo 7: Xu Bing, “Gökyüzünden Kitap (Book from the Sky)” Adlı Enstalasyon Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.

	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Yan Anlam)
Göstergebilimsel Okuma	Tavandan sarkıtılmış kağıtlar, ciltlenmiş kitaplar, kaide ve panellerden oluşturulan yerleştirme/enstalasyon çalışmasıdır (Görsel 7).	Çin Kaligrafisinin kullanıldığı, anıtsal ve kutsal görünümlü ciltlenmiş el yazması kitaplar, parşömenler ve duvar panelleri gibi kül-türel simgeler görülmektedir.	Kültürün unsurlarından olan dilin, zorluklarına, düşünceyi biçimlendirme özelliklerine ve önemine vurgu yapılmıştır. Ayrıca arka planda, tarihsel sürecin dil üzerinden toplumda yarattığı yıkıcı sonuçlara odaklanılmıştır.
Tarihsel Okuma	“Gökyüzünden Kitap (Book from the sky)” adlı enstalasyon çalışmasında sanatçının, aile ortamında kazandığı çocukluk deneyimleri ve tanıklık ettiği Kültür Devrimi’nin etkileri görülmektedir. Enstalasyon, seri üretim ve günümüz teknolojileri kullanılmadan, tamamen Çin tarihinin geleneksel yazım aşamaları bire bir uygulanarak yapılmıştır. Bununla amaçlanan yazının önemi, kültürler arası farklı araç gereçler ve zorluklarına dikkat çekmek olmuştur. Çin kültür tarihinde önemli bir yere sahip olan yazı stili kaligrafi kullanılmıştır. Güç, otorite ve özel günleri temsil eden dil, sanatçının işinde yapı söküme uğratılmıştır.		
Felsefi Okuma	Sanatçı, dilin özelliklerini ve zorluklarını ortaya koyarak, hükümet tarafından çeşitli politikalar ile bireysel tercihlerin nasıl biçimlendirdiğine odaklanmıştır. Geçmişte yaşanan bireysel zorluklar ve Kültür Devrimi’nin karmaşık ve ağır atmosferine şok edici bir sunumla dikkat çekmiştir. Enstalasyon çalışmasında, kutsal ve güçlü görünen atmosfer, değerli kaligrafi yazı stili, anlamsız karakterlere dönüştürülerek bağlamından koparılmıştır.		
Sosyolojik Okuma	“Gökyüzünden Kitap (Book from the sky)” adlı enstalasyonda sanatçı, toplumsal hafızayı kültürel öğeleri kullanarak yeniden canlı kılmıştır. Toplumun anı ve hatıralarına dikkat çekmek için Çin kaligrafisini kullanarak kültürel kimliği ön plana çıkarmıştır. Kültür Devrimi’nin toplum üzerinde oluşturduğu yabancılaşma, ait hissetmeme, kafa karışıklığı ve olumsuz duyguları nitelemek için anlamsız karakterlerle metinler oluşturarak, geleneksel kaligrafi yazı stilini bağlamından kopararak yapı bozuma uğratmıştır.		

Xu Bing çalışmasında, kültürün unsuru olan dilin temsilinde bölgesel değişim ve farkındalık sağlamıştır. Sanatçı, “Gökyüzünden Kitap (Book from the sky)” adlı enstalasyon işinde dilin zorlukları, bölücü ve kültürel anlamları ön plana çıkarmış, “Kare Kelime Kaligrafisi” serisinde ise genel motto olarak dilin birleştirici ve sevindirici gücüne vurgu yapmıştır (Erickson, 1999, s.3) (Görsel 8). Bununla birlikte sanatçı, “Kare Kelime Kaligrafi” serisini 1994 yılından itibaren devam ettirmektedir (Chung, 2013, s.465). Xu Bing’in halen sürdürdüğü bu serinin “Kare Kelime Kaligrafisi: Halk İçin Sanat (Square Word Calligraphy: Art for the People)” adlı 1994-1996 tarihli bir çalışmadır (Görsel 8).



Görsel 8: Xu Bing, “Kare Kelime Kaligrafisi: Halk İçin Sanat (Square Word Calligraphy: Art for the People)”, 56,5 x 170,5 cm, Kâğıt Üzerine Mürekkep Resim, 1994-1996.

“Kare Kelime Kaligrafisi: Halk İçin Sanat (Square Word Calligraphy: Art for the People)” adlı çalışması, İngilizce harflerle anlamlı kelimeler oluşturulduğu için “Gökyüzünden Kitap (Book from the sky)” adlı çalışmadan farklıdır. İki kültürün dil öğelerinin sentezlenmesi sonucunda sanatın merkezi olarak görülen Batı’da, Doğu sanatı etkileri görülmüştür (URL 37).

Xu Bing, İngilizce harfleri Çin kaligrafisinin biçimsel özelliklerini kullanarak stilize etmiştir. Sanatçı, izleyicilerin katılım sağlayarak “Kare Kelime Kaligrafisini” yazabilmeleri için dış hatları kırmızı çizgiler ile belirlenmiş bir yönerge kitabı hazırlamıştır. Bu eylemi gerçekleştiren Çinli bireyler tarafından “Kare Kelime Kaligrafisi: Halk İçin Sanat (Square Word Calligraphy: Art for the People)” adlı çalışma anlaşılmazken İngilizce bilen bireyler tarafından anlaşılabilir (Fineberg, 2014, s.512).

Aynı zamanda kültürden kültüre değişen yazma araç gereçleri ve yazı şekli bu yönerge kitabında göz önünde bulundurulmuştur. Çin kültüründe yazının önemini vurgulayan ve aşamaları anlatan “Kare Kelime Kaligrafisi” için kılavuz kitap hazırlanmıştır. Bu kılavuz, izleyicilerin fırça tutma şekli, oturma biçimi ayrıca mürekkebin kullanımı ve kaligrafinin nasıl yazılması gerektiğine yönelik ayrıntılı bir içeriğe sahiptir (Chung, 2013, s.465) (Görsel 9).



Görsel 9: Xu Bing, “Kare Kelime Kaligrafisi: Halk İçin Sanat (Square Word Calligraphy: Art for the People)” (Detay), Kare Kelime Kaligrafi Kılavuz Kitabı,1994-1996.

Geleneksel Çin kaligrafisi ile yazılmış İngilizce sözcükleri tanıyıp çözmeye yönlendiren sanatçı, insanlara kendilerinin rutin düşünme biçimlerini sorgulatmayı amaçlamıştır. Bing, böylelikle yazma eyleminin farklılığına alışan bireylerin kendi dil sistemleri ve öteki dil sistemleri arasındaki farklılıkları deneyimleyerek yeniden düşünmelerine olanak sağladığını ifade etmiştir (URL 38). “Kare Kelime Kaligrafisi” isimli çalışmada, Batı alfabesinin her bir harfine karşılık gelen Çin kaligrafi sembolleri bulunmaktadır. Her bir kelimenin Çince yazı tipine benzeyen, Çince karakterlere dönüştürülebildiği bir sistemden oluşmaktadır (Cho, 2017, s.599).

Sanatçı, kültürel birleştiriciliği vurgulamak için İngilizce harfleri Çince karakterler ile bir arada kullanarak Mao'nun "halk için sanat" öğretisi üzerinden daha geniş kitlelere ulaşmayı hedeflemiş ve çağdaş sanat ile buluşturmanın bir yolu olarak metinler arası yaklaşımı benimsemiştir. "Kare Kelime Kaligrafisi" ile yazılan metinler Çince gibi görülmektedir ancak dikkatli bakıldığında İngilizce harflerden oluşturulduğu anlaşılmaktadır (Jaworski, 2017, s.13).

Sanatçının kültürlerarası iletişimi güçlendirmeye teşvik ettiği bu çalışması, Batılıların Çin kaligrafisine olan merakını ve ilgisini fark etmesi ile ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada Doğu ve Batı'yı yakınlaştıran ve buluşturan birleştirici rol vurgulanmıştır. Ayrıca sanatçı, Batılı katılımcıların kaligrafinin gizemini çözmelerini sağlayarak onları ödüllendirmiştir (Erickson, 1999, s.1). Batılı izleyiciler, "Kare Kelime Kaligrafisi" işlerini; kendi alfabelerini Çin üslubunda yazmaktan ziyade "Çin Şeylerinin Batılılaşması" olarak kabul etmektedirler (Chung, 2013, s.466) (Görsel 9).

Sanat iki farklı kültüre ait dilin biçimsel özelliklerini bir araya getirerek kültürler arası iletişimi mümkün kılan kavramsal nitelikler taşıyan bir çalışma üretmiştir. İki kültürün dillerine ait alfabe ve karakterlerinin biçimsel özellikleri sentezleyerek Doğu sanatında Batı'nın etkilerini ifade etmek istemiştir.

Sanatçı "Kare Kelime Kaligrafisi: Halk İçin Sanat (Square Word Calligraphy: Art for the People)" adlı resim çalışmasını katılımcı bir sanat etkinliğine dönüştürmüştür. Birçok bireyin Kare Kelime Kaligrafisi yazabileceği bir yönerge kitabı hazırlayarak dil unsuru üzerinden farklı kültürlerin birbirleri arasında etkileşimini ve iletişimini sağlamıştır. Dilin farklı kültürler arasındaki olumlu ve olumsuz etkilerine dikkat çekmek istemiştir.

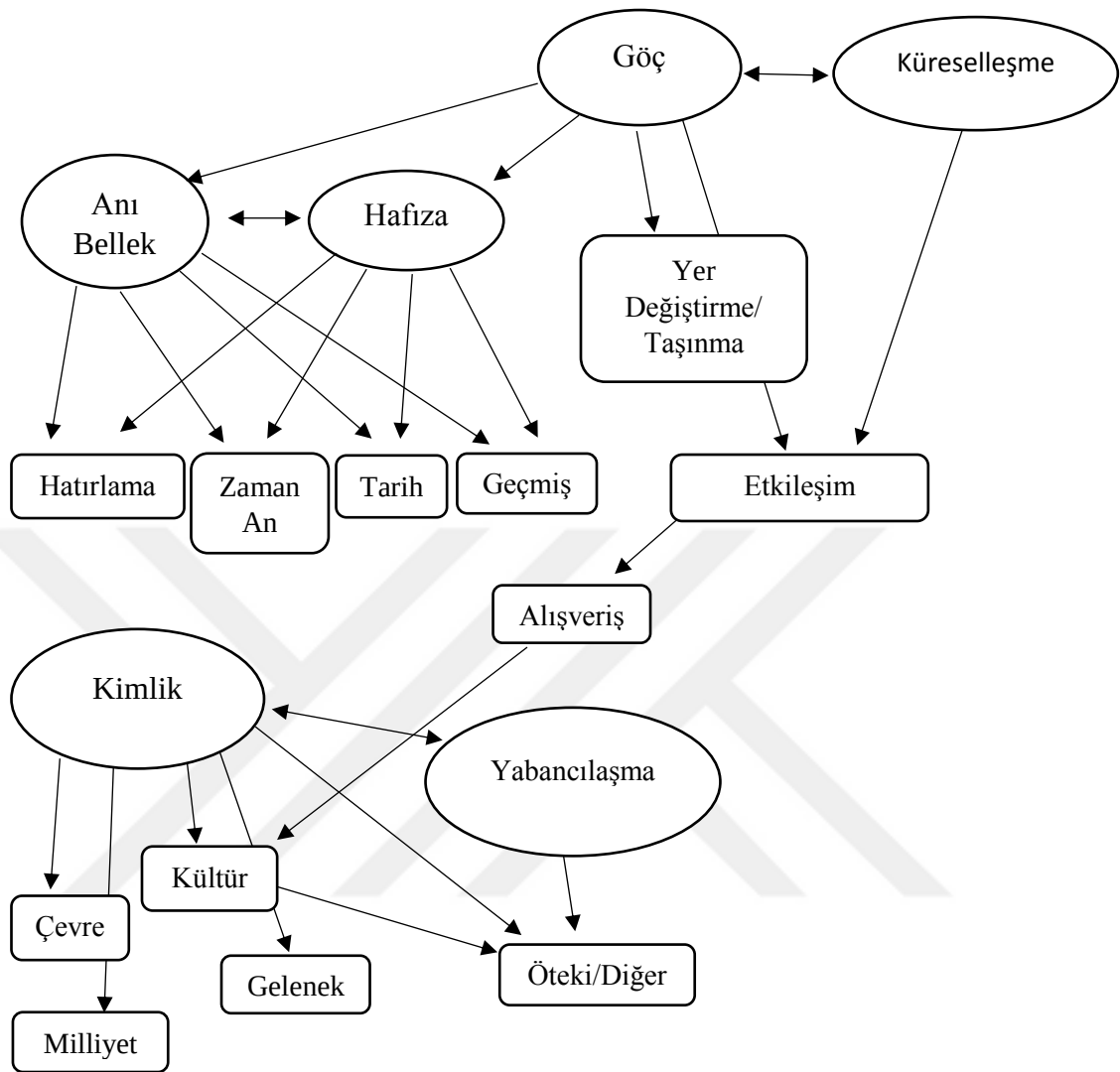
"Kare Kelime Kaligrafisi: Halk İçin Sanat (Square Word Calligraphy: Art for the People)" adlı resim çalışmasını Çinli bireyler anlamazken, çalışmaya odaklanarak incelediğinde İngilizce bilen bireyler kolayca anlamını çözebilmektedir. Farklı bir kültürün dil unsuru aracılığıyla kendi dilinin sözcüklerini okuyan ve diğer kültüre yakınlık duymasını sağlamıştır. Bununla birlikte Çinli bireylerin kendi dilleri üzerinden Batının etkisini sorgulamasına ve kendi kültürlerine olan yabancılaşmalarına dikkat çekmiştir. Ayrıca Batı toplumunun ve sanat ortamının Çin'e dair bakış açısını ortaya koymaktadır.

Xu Bing'in, "Kare Kelime Kaligrafisi: Halk İçin Sanat (Square Word Calligraphy: Art for the People)" adlı resim çalışması göstergebilimsel yöntem ve karma yöntem kullanılarak analiz edilmiş ve elde edilen veriler Tablo 8'de sunulmuştur.

Tablo 8: Xu Bing, "Kare Kelime Kaligrafisi: Halk İçin Sanat (Square Word Calligraphy: Art for the People)" Adlı Resim Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.

	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Yan Anlam)
Göstergebilimsel Okuma	Geleneksel Çin kaligrafisinin olduğu iki boyutlu resimdir (Görsel 8).	Geleneksel Çin kaligrafisinin biçimsel özellikleri ile İngilizce harfler sentezlenmiştir. İki boyutlu yüzeyde geleneksel Çin kaligrafisi kullanılarak üretilmiş İngilizce kelimeler bulunmaktadır (Görsel 8).	İki farklı kültüre ait olan iki farklı dilin yazı sistemi bir araya getirilerek gerçekleştirilen kültürel etkileşim sonucu çeşitli bakış açılarına vurgu yapılmıştır.
Tarihsel Okuma	1990'da Amerika'ya göç eden sanatçının yabancı bir kültürden etkilenmesi, kendi kültürel kimliği ile ön plana çıkmasını sağlamıştır. Sanatçı 1994 yılına kadar "Kare Kelime Kaligrafisi" ile anlamsız metinler üretirken, Amerika'ya yapmış olduğu göç ile yaşadığı kültürel etkileşim İngilizce alfabeyi stilize ederek baskı resimlerinde farklı görme biçimleri oluşturmuştur (Görsel 8). Aynı zamanda sanatçının, "Metropolitan Müzesi İçin, Halk İçin Sanat" adlı işinde de Çin'in tarihsel dönemleri, kaligrafinin tarihsel ve geleneksel önemi ayrıca çocukluk deneyimlerinin etkileri görülmektedir.		
Felsefi Okuma	Sanatçı, farklı iki kültürün dil sistemini bir araya getirerek iletişim ve kültürel etkileşime dikkat çekmiştir. Dilin kültürler arası yapıcı rolüne odaklanmıştır. Anlamsız karakterler yerine, İngilizce alfabeyi geleneksel Çin kaligrafi stiliyle sentezleyerek anlamlı sözcükler üretmiştir. Geleneksel resim aşamalarını ve kaligrafi yazısını bire bir uygulayarak ve İngilizce harfler kullanarak, Çinceyi okunaksız İngilizceyi okunaklı kılmıştır. Çince karakterlerin anlamını değiştirerek bağlamından koparan sanatçının işlerini yapı bozuma uğrattığı ve izleyicilere yeni alanlar açtığı görülmektedir.		
Sosyolojik Okuma	Xu Bing, kültürler arası farklara dikkat çekmektedir. Farklı iki dil sisteminin sentezi ile günlük düşünme biçimlerini sorgulatarak, toplumların öteki kültüre dair yakınlık ve uzaklıklarını yeniden düşünmeye teşvik etmektedir. Dil üzerinden yabancı iki kültür arasında iletişim ve etkileşimin olumlu ve olumsuz yönlerine odaklanmıştır. İki kültür içinde de çeşitli nedenlerden dolayı birey ve toplulukların yabancı, öteki ve ait hissetmeme gibi duygularına ve bu olasılıklara vurgu yapmaktadır.		

Sanatçı Xu Bing'in, "Gökyüzünden Kitap (Book from the Sky)" (Görsel 7) ve "Kare Kelime Kaligrafisi: Halk İçin Sanat (Square Word Calligraphy: Art for the People)" (Görsel 8) adlı çalışmalarında öne çıkan temalar ve alt temalara ilişkin kelimeler kodlanarak oluşturulan tematik analiz modeli Şekil 3'te görülmektedir.



Şekil 3: Xu Bing, “Gökyüzünden Kitap (Book from the Sky)” (Görsel 7) ve “Kare Kelime Kaligrafisi: Halk İçin Sanat (Square Word Calligraphy: Art for the People)” (Görsel 8) Adlı Çalışmalarındaki Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.

2.2.4. Zhang Xiaogang

Çin çağdaş sanatının önde gelen isimlerinden biri olan Çinli ressam Zhang Xiaogang, 1958 yılında Çin’de dünyaya gelmiştir. Resim eğitimi alan Zhang Xiaogang çalışmalarında; Çin’de yaşanan Kültür Devrimi’nin (1966-1976) etkilerine ve aile, tarih ve hafıza gibi temalara odaklanmıştır (URL 39).

Ordu mensubu olan bir ailede yetişen Zhang, çocukluğunda hükümetin toplum üzerinde oluşturduğu bireysel baskıyı oldukça fazla hissetmiştir. Zhang’ın anne, baba ve kendisi ile birlikte üç erkek kardeşten oluşan ailesi Mao’nun Kültür Devrimi döneminde

dağılmıştır. Mao devrimi sürecinde Zhang, anne ve babasından ayrılarak “yeniden eğitim” kamplarına gönderilmiştir. Bu dönemde ebeveynlerinden uzakta kalan çocuklar hayatta kalma mücadelesi vermiştir. Kültür Devrimi ile Yunnan kırsalına gönderilen Zhang, akranları gibi dışlanarak ve ötekileştirilerek şehirden uzakta çiftliklerde çalıştırılmıştır. Bunun akabinde Zhang, Köylüler İçin Sanat Dersleri kapsamında eğitim vermiş ve diğerlerine göre yaratıcılığını geliştiren bir alanda çalışma şansı elde etmiştir (Etchison, 2016, s.3,4). Sanatçı Zhang’ın travmatik hayatı ve geçmişi farklı boyutları ile işlerine yansımış, çalışmalarının genelinde aile albümünden seçtiği eski fotoğraflardan yararlanmışır. Sanatçının travmatik ve sancılı hayatı onu alkolizme sürüklemekle birlikte girmiş olduğu depresyon süreci işlerine yansımıştır (URL 39).

Zhang, 1980 yılından itibaren sanatta Çin siyasi tarihinin psikolojik etkilerini araştırmış, aynı zamanda 1982 yılında mezun olduğu Sichuan Güzel Sanatlar Akademisi’nin önde gelen ressamlarından biri olarak ön plana çıkmıştır (Chiu, 2008, s.109).

1992 yılında üç ay süre ile Almanya ve Fransa’da bulunan sanatçı, ait olduğu kültürel kimliğe özgü kavramsal işler üretmeye başlamıştır. Bu süreçte Fransa’da görülen Realizm, Sürrealizm ve Sembolizm akımlarından, Alman Ekspresyonistlerinden ve Frida Kahlo gibi Latin Amerika modernistlerinden etkilenmiştir (Echison, 2016, s.6). Batı modernizminden de etkilenen sanatçı, “öteki kültür” olarak adlandırılan geleneksel Çin portre üslubuna çağdaş bir yorum getirmiştir (Cho, 2017, s.601). 1995 yılında 46. Venedik Bienaline, 2002 yılında 1. Guangzhou Trienaline, 2004 yılında ise Şanghay Bienaline katılmışır. Sanatçının işleri Pekin’in yanı sıra uluslararası sanat ortamlarında da sergilenmiş, Hong Kong, Paris, New York, Finlandiya ve Tayvan’da pek çok kişisel sergi açmıştır (Chiu, 2008, s.109).

Zhang, Kültür Devrimi’nin (1966-1976) kendisi için tarihsel bir olay ve gerçeklik olmanın ötesinde, psikolojik bir süreç ve durum olduğunu, bu durumun çocukluğu ve hayatı ile olan kuvvetli bağına çalışmalarına yansıtmıştır (Kesner, 2008, s.45).

Mao’nun Kültür Devrimi sonrasında yoğun şekilde görülen sanat anlayışı, politik sanat şeklinde adlandırılarak kendini göstermiştir. Bireysel ifadenin baskılandığı ve geleneğin reddedildiği sosyo-politik bir ortamda büyüyen Zhang, çalışmaları ile politik sanat çerçevesinde devlet otoritesinin baskısına yönelik toplumsal eleştiri yapmıştır. Aynı

zamanda sanatçı çalışmalarında; hayatın olağan akışı, içe bakış, hümanizm, bireysel özgürlük ve bireysel yaşam gibi konulara da odaklanmıştır (Quas, 2017, s.2-4).

Zhang Xiaogang, Çin çağdaş sanatında ifade edildiği şekli ile politik pop sanatının, eylemci ve absürt/hiciv yönünden ziyade doğrudan politik yönüne odaklanmıştır. Bununla birlikte geçmişi etkileyen tarihsel olayların, gelecek için bir hatırlatma ve bilgi taşıyıcı yönünü göstermek için Çin siyasetindeki sembolleri kullanmıştır (Duffy-Boscagli, 2021, s.5). Kültür Devrimi’ni temsil eden ve sembollerinden olan bu nesneler; “Mao Takımları” olarak adlandırılan kıyafetler, Mao rozetleri ve kırmızı kolluklardır. Aile portrelerinin ve bu nesnelerin resmedilmesi Kültür Devrimi’ne atıf yapıldığını göstermektedir (Kesner, 2008, s.45). Sanatçı aile albümlerinin içerisinde, resmi pozların verildiği stüdyoda çekilmiş olan fotoğrafları seçmiştir. Paletinde gri renk tonlarını kullanan sanatçı yer yer renk lekeleri ile doğum izleri ve sosyal anlamlar içeren bireysel ve toplumsal anı/belleğe atıf yapan çizgiler kullanmıştır (URL 40) (Görsel 10).



Görsel 10: Zhang Xiaogang, “Kan Bağı/Soy: Büyük Aile No 3 (The Bloodline: Big Family No 3)”, 1995.

Zhang Xiaogang’ın resimlerini önemli kılan şey geleneksel Çin portre üslubunu kullanması olmuştur. Geleneksel Çin portre resimlerinde, portrenin üretim süreci, aşaması ve sunumu ilgili kişiler ve izleyiciler açısından önemlidir. Ayrıca Batı’da sosyal

ilişkiler bağlamında bireysel kimlik, benlik gibi konulara atıf yapılırken, geleneksel Çin kültüründeki portre anlayışında bu konular ikinci planda kalmaktadır. Geleneksel Çin portre anlayışında birincil öneme sahip olan unsurlar sosyal konum, statü, rütbe şeklinde sıralanabilir (Quas, 2017, s.10).

Sanatçı işlerinde Çin'in yakın tarihini ve Qing hanedanlığına kadar uzanan köklü geleneksel portre anlayışını ifade etme yolunu seçmiştir. İnsan yüzünün ve ifadesinin sınırlarını zorlayarak Uzak Doğu çağdaş sanatında izleyicilere yeni deneyim alanları oluşturmuştur. Qing hanedanlığının geleneksel portre anlayışının temelinde şematik bir yüz çizimi hakimdir. Portreler duygusal ve ruhsal yüz ifadelerinden arındırılmış, daha çok statü ve resmi kimlikler ön plana çıkarılmıştır. Portrelerde duygu ya da mimikler gibi geçici ifadeler kullanılmamıştır. Tasvir edilen öznelere artık birer insan değil, duruşları ve silinmiş yüz ifadeleri ile sadece ataların ve otoritenin ikonik temsilleri olmuştur (Kesner, 2008, s.47-49). Ayrıca Zhang, geleneksel Çin portre üslubundaki sosyal duruş, gurur, itibar ve statü gibi öne çıkan konular yerine travma ve bireysel baskıyı somutlaştırıp sunarak çağdaş bir yorum katmıştır (Quas, 2017, s.11) (Görsel 10).

Zhang'ın işlerindeki konular sadece Kültür Devrimi etkisiyle oluşmamıştır. Sanatçı, anne ve babasının davranışlarındaki tuhaflıkları çocukken sezmiş ve normal bir aileye sahip olmadığını fark etmiştir. Yaşadığı utanç ve suçluluk duygularını resimlerinde karakterize etmeye çalışmış ve bu çalışmalarında çocukluk anılarından beslenmiştir (Etchison, 2016, s.5). Bireysel kimlik temalarını; aile, siyaset, modern Çin'in hızla değişen sosyal ve siyasal yapısı gibi bağlamlarda incelemektedir (Chiu, 2008, s.109).

Aynı zamanda aile kavramına da odaklanmış olan sanatçının işleri, bireysellikten çok ulusal ve evrensel anlamlar içermektedir. Geleneksel Çin portre üslubu ile resmettiği portreler, birbiri ile benzerlik gösteren rahatsız edici ve kasvetli bir atmosfere sahiptir (URL 40). Gerçek bir aileyi yansıttığı düşünülmeyen bu resimde figürler arasındaki yabancılaşma ve duygusal olarak bir bağın okunamaması dikkat çekici olmuştur. Aile fotoğrafının ifadelerden arındırılmış olarak resmedilmesinin, Kültür Devrimi'nde yaşayan aile yapısına işaret ettiği düşünülmektedir (Jung, 2015, s.262) (Görsel 10).

Sanatçının “Kan Bağı/Soy: Büyük Aile No 3 (The Bloodline: Big Family No 3)” adlı çalışmasında annesinin, babasının ve ağabeyinin portreleri bulunmaktadır. Sanatçı, Mao Kültür Devrimini yansıtan gri ve kahverengi renkler kullanmıştır. Figürler, Mao döneminin mavi ve gri üniformasını giymekle birlikte dönemin saç stilleri figürlerde görülmektedir. Ayrıca annede görülen şapka ve kıyafetlerde görülen Mao ve Lenin rozetleri de Mao dönemine aittir (Jung, 2015, s.262). Sanatçının çalışmasına “The Bloodline (Kan Bağı/Soy)” adı vermesinin nedeni diğer nesillerin de Kültür Devrimi’nin etkisinde kaldığını vurgulamaktır. Sanatçı bu çalışmasıyla, Kültür Devrimi’nin olumsuz yansımaları sonucunda bozulan aile yapısına, bireylerin birbirine yabancılaşmasına ve uygulanan nüfus politikasına kan bağı çizgileriyle dikkat çekmiştir. Göbek bağıni temsil ettiği düşünülen bu çizgiler aile bireylerinin arasındaki bağı işaret etmektedir (Duffy-Boscagli, 2011, s.3,12) (Görsel 11).



Görsel 11: Zhang Xiaogang, “Kan Bağı/Soy: Büyük Aile No 3 (Bloodline: Big Family No 3)”, (Detaylar), 1995.

Kültür Devrimi sürecinde ailelerinden alınan/evlat edinilen çocukların ve aileleri tarafından terkedilen kız çocuklarının öz aileleri bir gün onlara ulaşmak umuduyla çocuklarına özel kıyafetler, jetonlar ya da özel mektuplar bırakmıştır. Zhang’ın çalışmalarında farklı aileler ve aile bireylerine sahip olan bu çocukların temsili olarak kırmızı çizgiler kullanılmıştır. Kırmızı çizgilerin aile kavramını ve sosyo-politik ortamın doğurduğu sonuçlara işaret ettiği düşünülmektedir. Bu düşünceyi, evlat edinen aileler

hakkında ulusal düzeyde çok satan bir roman olan “The Red Thread’in” yazarı Ann Hood’un açıklaması desteklemektedir. Ona göre; aile üyelerini duygusal, tarihsel ve coğrafi mesafeler arasında birbirine bağlayan kırmızı bir iplik imgesi genellikle evlat edinme metaforuyla bağlantılıdır (Etchison, 2016, s.11-12) (Görsel 11).

Saç şekilleri dışında, gözleri, kaşları ve burunları neredeyse birbirinin aynı olan portreler, cinsiyetsiz, yaşamdan izole edilmiş gibi görünmektedir. İzleyiciyi rahatsız eden aynı zamanda izlenmeyi sürekli kılan bu portrelerde hem dönemin bireysel ifadeyi baskılamasının hem de sanatçının anılarının yansımaları bulunmaktadır (Jung, 2015, s.262-263).

Doğu dünya görüşünün varoluş-yaratılış felsefesinden ve Doğu mistisizminden yararlanan Zhang, arka plan, ışık ve karanlık unsurları ile kompozisyonlarını oluşturmuştur (Cho, 2017, s.600-603). Ayrıca sanatçının portreler için yararlandığı albüm fotoğraflarının Kültür Devrimi öncesinde çekilmiş olmasının yanı sıra sanatçı için bu fotoğraflar bir anın yakalanmış olmasının ötesinde pek çok hikâyeyi içerisinde barındırmaktadır. Tarihi ağırlık, korku, acı ve karmaşık duygular sanatçının kimliğinde derin izler bırakmış, hatta aile albümündeki mutlu fotoğraflar bile sanatçıda olumsuz duygular canlandırmıştır. Bu nedenle sanatçı, fotoğrafları doğrudan kopyalamak yerine benliğini yansıtan duyguları ve düşünceleri harekete geçirmeyi amaçlayan portreleri yapmıştır (Duffy-Boscagli, 2021, s.6).

Sanatçının “Kan Bağı/Soy: Büyük Aile No 3 (The Bloodline: Big Family No 3)” adlı çalışmasını aile albümlerinden oluşturmuştur. Çocukluğunda tanıklık ettiği Kültür Devrimi’nin olumsuz etkilerini ifade etmek için görülen üç figürü dönemin askeri kıyafetleriyle resmetmiştir. Sanatçı, hissizlik duygusu veren donuk bakışlı figürlerle dönemin bireyler üzerinde oluşturduğu psikolojik etkilere dikkat çekmektedir. Çin toplumun ortak anılarındaki acı ve zor geçen tarihlerini hatırlatırken çalışmasını uluslararası devlet ideolojilerinin yansımalarına yönelik eleştiri taşıdığı düşünülmektedir. Figürlerin üzerinde görülen Mao ve Lenin’in rozetleriyle komünizmin etkisini yaşayan ve Batının ülkesine verdiği zararlara işaret ettiği düşünülebilir. Ayrıca kültürün ve geleneğin reddedilmesine karşın geleneksel Çin yağlı boya portre resim anlayışını sürdürerek uluslararası sanat platformunda kültürel kimliği ile yer almıştır.

Geleneksel Çin resim tarzını kullanan sanatçı, albümlerin tarihsel önemine atıfta bulunmak amacıyla fotoğrafları yağlı boya resimlere dönüştürerek siyasi ve politik eleştiri yapmıştır. Bağlamını değiştirdiği sosyal ve toplumsal öneme sahip stüdyo fotoğraflarını yapı bozuma uğratmıştır. Aynı zamanda dönemin politik uygulamalarının aile bağları üzerindeki olumsuz etkisine dikkat çekerek bireysel ve toplumsal hafızaya etkilerini vurgulamıştır. Kültür Devrimi'nde yok edilen aile kurumunun dağılmasına dikkat çekmek ve sosyal bağları temsil etmek amacıyla kırmızı çizgileri bir metafor olarak kullanmıştır, Kendisi gibi bu olayları yaşayan başka bireylerin de hafızasında canlanacak unsurları bir araya getirerek toplumsal hafızayı canlı kılmıştır. Yaşanan acılar ve zor günleri hatırlatan çalışması ile Çin'in belirli bir kesimiyle dolaylı olarak iletişim ve etkileşim haline girmiştir.

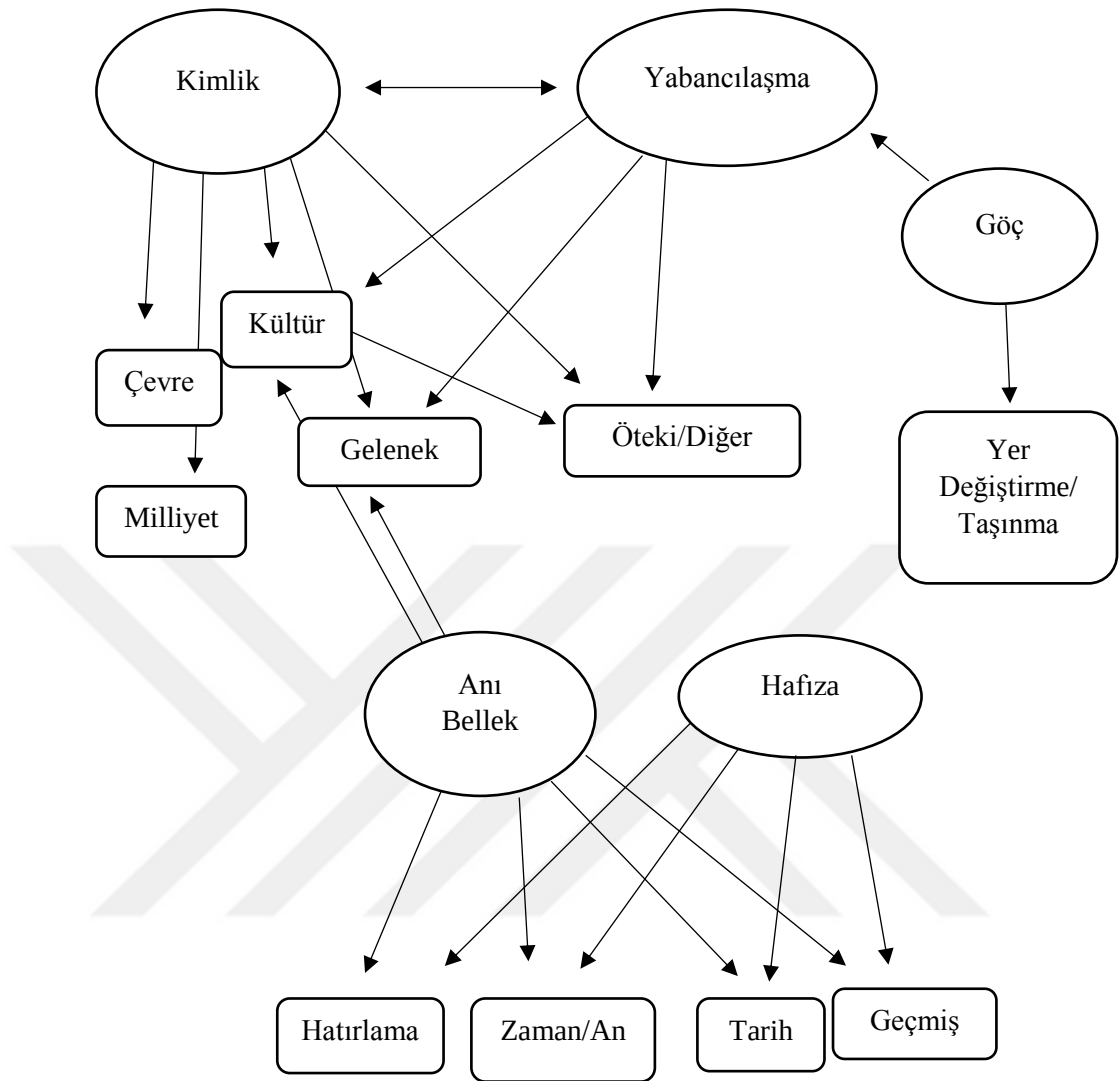
Çalışmasında politik eleştiriler görülen sanatçı, Batı'nın bireysel portre anlayışından uzak olan Geleneksel Çin portre anlayışındaki sosyal rolleri öne çıkararak aile, anı/bellek, hafıza gibi konuları işlemiştir. Bunun yanı sıra sanatçı, Kültür Devrimi'ne tanık olup süreçten etkilenen bireylere ve bu dönemin ardından gelen nesillerin de bu süreçten etkilenmiş olduğuna çalışmasıyla dikkat çekmiştir. Çalışmalarında kullandığı fotoğraflarla; hissiz, birbirine benzer, ifadesiz portreler resmederek izleyicide tekinsiz duygular uyandırarak bu tarihsel sürecin acı izlerini işaret etmektedir

Zhang Xiaogang'ın, “Kan Bağı/Soy: Büyük Aile No 3 (Bloodline: Big Family No 3)” adlı resim çalışması göstergebilimsel yöntem ve karma yöntem kullanılarak analiz edilmiş ve elde edilen veriler Tablo 9’da sunulmuştur.

Tablo 9: Zhang Xiaogang, “Kan Bağı/Soy: Büyük Aile No 3 (Bloodline: Big Family No 3)” Adlı Resim Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.

	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Yan Anlam)
Göstergebilimsel Okuma	Üç figürün bulunduğu ve gri rengin ağırlıklı kullanıldığı yağlı boya resimdir (Görsel 10).	Aile albümünden seçilmiş, geleneksel Çin portre anlayışı ile yapılan iki boyutlu yağlı boya resimdir (Görsel 10). Geleneksel Çin portreleri statü, rütbe, itibar, sosyal kimlikleri ön plana çıkarmaktadır.	Geleneksel Çin portre anlayışını kullanan sanatçı, yakın tarihte yaşanan Mao Devriminin etkileri sonucunda ortaya çıkan kültürel yozlaşmanın birey ve toplum üzerindeki etkilerini vurgulamıştır. Bireysel ve toplumsal hafıza üzerinden aile ve yabancılaşma konularına odaklanmıştır.
Tarihsel Okuma	Çocukluğunda Kültür Devrimi politikalarına maruz kalan Zhang, ailesinden ve kültüründen uzaklaşmış, kendisi ile aynı kaderi paylaşan bireyleri, Qing hanedanlığının geleneksel portre anlayışını benimseyerek resmetmiştir. Sanatçı, Mao’nun kültür politikalarına eleştirel yaklaşarak, otorite tarafından tek tipleştirilen toplumun tarihsel hafızasına ve anılarına vurgu yapmıştır. Kültür Devriminin etkilerinin sonraki nesillerde de görüldüğünü tarihsel hafızayı canlandırarak vurgulamıştır. Geleneksel Çin portre anlayışında ön plana çıkarılan sosyal statü ve roller Mao’nun Kültür Devrimi’nin sonuçları ile ilişkilendirmiştir.		
Felsefi Okuma	Fransa ve Almanya’ya seyahat eden sanatçı, dönemin Batı sanat akımlarından etkilenmiştir. Bu etkilenme ile kültürel kimliğini keşfetmiş ve öteki kültür olarak görülen Doğu sanatı içerisinde kendi kültürel kimliği ile ön plana çıkmıştır. Resimde yer verdiği portreleri aile albümünden seçmiştir. Aile albümü içerisinde seçtiği ve aslında figürlerin mutlu göründükleri fotoğrafları yapı bozuma uğratmıştır. Söz konusu fotoğraflardaki figürleri, hissiz, donuk bakışlı, birbirinin benzeri yüzler olacak şekilde yeniden yorumlayarak Mao döneminin sosyal, siyasal ortamına ve bireylerin yabancılaşma, ait hissetmemeye gibi duygularına dikkat çekmiştir.		
Sosyolojik Okuma	Sanatçı, çalışmalarıyla toplumun tarihsel hafızası üzerinden hem geleneklerin hatırlatıldığı hem de reddedildiği Mao dönemine atıf yapmıştır. Aynı zamanda Quing hanedanlığı ve Mao döneminin geleneksel portre anlayışını bir araya getiren sanatçı, toplumun ortak duygularından ve anılarından beslenerek, bireylerin kendi iç dünyalarına dönebileceği bir çalışma üretmiştir. Ulusal kapsamlı bu çalışma, sadece kendi anı ve hatıralarında yer edinen yabancılaşma, huzursuzluk, aidiyetsizlik ve yersiz yurtsuzluk hislerini taşımamaktadır.		

Sanatçı Zhang Xiaogang’ın “Bloodline: Big Family No 3 (Kan Bağı/Soy: Büyük Aile No 3)” (Görsel 10) adlı resim çalışmasında öne çıkan temalar ve alt temalara ilişkin kelimeler kodlanarak oluşturulan tematik analiz modeli Şekil 4’te görülmektedir.



Şekil 4: Zhang Xiaogang “Bloodline: Big Family No 3 (Kan Bağı/Soy: Büyük Aile No 3)” (Görsel 10)
İşindeki Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.

2.2.5. Gu Wenda

Gu Wenda 1955 yılında Çin’in Şanghai şehrinde dünyaya gelmiştir. Birçok Çinli gibi sanatçı Wenda da Mao Zedong’un Kültür Devrimi döneminde değişen eğitim politikalarına tabi tutulmasına rağmen kültüre ve geleneğe olan ilgisi ailesi tarafından desteklenmiştir. Wenda, Çin Sanat Akademisinde geleneksel Çin manzara resmi eğitimi almaya devam etmiş (URL 41), Şanghai Sanat ve El Sanatları Okulundan mezun olmuştur. Daha sonra, Hangzhou’daki Zhejiang Güzel Sanatlar Akademisinde usta Lu Yanshao’dan geleneksel manzara resmi eğitimi almış, Güzel Sanatlar Yüksek Lisans programına kaydolmuştur. Wenda’nın çalışmalarının temelini daha önce almış olduğu

teknik ve geleneksel eğitim oluşturmaktadır. Sanatçının çalışmaları değişen Çin ve Çin kültürel kimliğinin sürecine dair iyi bir örnektir (Chu, 2003, s.7-8). 1987’de New York’a taşınan sanatçı geleneksel mürekkep boyama üslubu ile deneysel enstalasyonları bir araya getirdiği çalışmalarıyla ve insan bedeni kaynaklı biyolojik malzemeleri (saç, kan, sperm vs.) çalışmalarında kullanan çağdaş bir sanatçı olarak tanınmıştır (URL 41).

Gu Wenda, yalnızca enstalasyon ve performans sanatçısı olarak bilinmekle birlikte performans sanatına olan ilgisinin temelinde Çin Yeni Tiyatro Hareketinin önde gelen isimlerinden olan dedesi Gu Jianchen’in olduğu düşünülmektedir (Xu, 2003, s.10). Wenda’nın 1987’de Amerika Birleşik Devletleri’ne göç etmesi ve New York’a yerleşmesi ile birlikte çalışmaları, Çin kültürü ve diğer kültürlerin birleşimi ile yeni anlamlar kazanmıştır. New York’a yerleşmesine rağmen Çin tarihine, sanat felsefesine ve geleneklerine yaptığı atıflar devam etmiştir. (Chu, 2003, s.7). Wenda’nın çalışmalarında Kültür Devrimi’ni yaşamış ve bundan etkilenmiş olmasının ve New York’a göç etmesiyle değişen sanat anlayışının çalışmalarının biçimlenmesinde önemli rolü vardı. Sanatçı, çalışmalarını kavramsal çerçevede yapılandırmış, geleneksel Çin manzarası alanında resim eğitimi almış olmasına rağmen, bölgesel ve mekâna yönelik vurgu içeren enstalasyonlar ve büyük ölçülerde soyut çalışmalar üreterek mekânın bölgesel özelliklerini, imkânlarını ve fiziki şartlarını araştırmıştır. Wenda’nın çalışmalarındaki temalar; yerellik ve ulusallık, ulusal kimlik, kültürel kimlik, evrensellik, dil ve kültür ilişkisinin birlikteliğinin yansımalarıyla oluşmuştur (URL 42). Görsel kompozisyonlarını fengshui, ejderha, Çin tıbbı ve mürekkeplerle oluşturan Gu Wenda’nın işleri uluslararası bir boyuta ulaşmıştır (Tan, 2008, s.38).

Sanatçı 1993 yılından itibaren yirmi uluslararası saç enstalasyonu ile farklı kültürler içerisinde önemli bir yere sahip olmuştur. Binlerce yıldır Çinli ressamlar şiiri resimsel imgeler ile tamamlayıcı bir unsur olarak kullanmışlardır. Gu Wenda da bu kültürel geleneği takip eden ve kültürel anıtların kapsamına ve derinliğine odaklanan bir sanatçıdır. Bununla birlikte saç performansı çalışmalarıyla da bilinmektedir (Xu, 2003, s.11). Sanatçı, farklı ülkelerde yaşayan bireylerden topladığı saçların niteliğini: “Her saç bir ulusu ve bir kültürü temsil ediyor. Karışık saç tipleri, karışık kimlikleri temsil ediyor, bu ırksal ve kültürel kimlikler sanat eserinde bir arada var” sözleriyle açıklamıştır (URL 43).



Görsel 12: Gu Wenda, “Birleşmiş Milletler Serisi-Çin anıtı: Cennet Tapınağı Tapınağı (United Nations Series-Chinese Monument: Temple of Heaven)”, Enstalasyon, 1998.

Wenda, söz konusu enstalasyon çalışmasını çeşitli ölçeklerde kurgulamış, insan saçından yapılan şeffaf görünümlü çalışmasında; Çince, İngilizce, Arapça ve Hintçe’den oluşturulan herhangi bir anlam içermeyen sözcükler yer almaktadır. Sanatçının bu çalışmasında yarı saydam parşömenler üzerine saçları dikerek oluşturduğu anlamı olmayan sözcükleri farklı dillerin geleneksel yazım biçimiyle tasarlanmıştır. Wenda, farklı kültürlerdeki yanlış anlaşılma, kaygı ve endişelere vurgu yaptığı bu çalışmada, izleyicide eski bir uygarlığın kayıp dillerine ait sembolleri kullandığı hissini uyandırmaktadır (URL 44) (Görsel 12). Bu çalışma, tutkalla birbirine tutturularak parşömen üzerine dikilmiş narin yapıya sahip perde işlevi görmektedir. Wenda, insanlardan aldığı saçları “sessiz benlik” olarak adlandırmış ve kültürden kültüre değişen çok sayıda sembolik anlam içermesi nedeniyle saç kullanmıştır (Cateforis, 2003, s.19). Saçlardan elde ettiği mürekkep ve saçlardan oluşturduğu malzemeleri geleneksel kaligrafi ve hat fırçasına dönüştürmüştür. (Görsel 12).



Görsel 13: Gu Wenda, “Birleşmiş Milletler Serisi-Çin Anıtı: Cennet Tapınağı (United Nations Series-Chinese Monument: Temple of Heaven)” (Detay), Enstalasyon, 1998.

Wenda; beyaz tutkal, çuval bezi ve farklı ülkelerde yaşayan bireylerden edindiği saçlarla kurulumunu gerçekleştirdiği enstalasyon çalışmasında kültürel etkileşimden doğan dil sorunlarına dikkat çekmiştir. Farklı dillerdeki yanlış anlaşılmalara kültürlere arasındaki etkileşimden doğan dildeki boşluklara yerel unsurlardan beslenerek geleneksel hat ve kaligrafi yazı stiliyle yer vermiş, evrenselliği amaçlamıştır. Duvarlardan sarkıtılan şeffaf parşömenlerin arasında Ming Hanedanlığından kalma masa düzenini yansıtan çay masası ve sandalyeler yer almaktadır. Her bir sandalyeye gökyüzünü gösteren ekranlar yerleştirilmiştir. Anıtsal bir atmosferi temsil eden bu enstalasyon çalışmasına, Çin’de “Bianzhong” olarak adlandırılan geleneksel çan sesi eşlik etmiştir (URL 45) (Görsel 13).

Çin yazı ve geleneksel kaligrafisinin ruhunu koruyan, biçimsel özelliklerini taşıyan enstalasyon, Çin yazısının işlevlerine ve stillerine gönderme yapmaktadır. Farklı ülkelerin yazı karakterleri ve kültürlerinin öğeleri bir araya getirilerek üretilmiştir (Yang, 2003, s.13) (Görsel 14). Sanatçı genel olarak çalışmasında geçmiş, şimdi (şu an/anda olmak) ve gelecek olmak üzere üç farklı zamana atıfta bulunmaktadır. Ayrıca kendi kültürel kimliğinin Çin geleneklerine bağlı ve kendisine özgü sanat anlayışında New York’un da etkin rol oynamaktadır. Wenda’ya göre sanatçının hem kendi kültürel kimliği hem de çağdaş kimliği bulunmaktadır. Geleneği ve kültürü olduğu gibi kopyalayarak

tekrar etmek yerine dönüştürmek ve yeniden kurgulamak gerektiğine inanan sanatçı, gelenek ve yaratıcılık konusunda; “Gelenek önemlidir, ancak onu yaratıcılıkla ilişkilendirmelisiniz, bu kopyalamaktan bağımsız bir eylemdir” şeklinde ifade etmektedir (URL 46).



Görsel 14: Gu Wenda, “Birleşmiş Milletler Serisi-Çin Anıtı: Cennet Tapınağı (United Nations Series-Chinese Monument: Temple of Heaven)” (Detaylar), Enstalasyon, 1998.

Aynı zamanda bu çalışma Wenda’nın on bir yıl yurtdışında yaşaması sonucu Çin’e karşı tutumunu da göstermektedir. Geleneksel Çin mobilya takımları, Çin’in güzelliğe dair kavramlarını ve bakış açısını somutlaştırmıştır. Ancak saç ekranlarında farklı dillerin kaynaştırılması Çin temsilinin ötesine uzanan uluslararası bir iştir. Sanatçı Wenda, işlerinde Doğu ile Batı arasında çatışma veya aralarındaki ilişkiye odaklanmamıştır. Farklı iki kültürün sanatçıların öteki olarak değerlendirmemiş ve bir kalıba sokmaktan kaçınmıştır. Herhangi bir ayrımı yapay ve yüzeysel olarak nitelendiren sanatçı, kültürün sınırlarını aşarak uluslararası sanat diline vurgu yapmak istemiştir (Chiu, 2003, s.8) (Görsel 14).

Sanatçı, farklı ülkelerden toplanan saçları bir araya getirerek saçları ulusal kimlik ve kültürel kimlik temsilleri olarak ifade etmiştir. Wenda “Birleşmiş Milletler Serisi-Çin Anıtı: Cennet Tapınağı (United Nations Series-Chinese Monument: Temple of Heaven)”

adlı enstalasyon çalışmasındaki saçlar ile kültürlerarası iletişim ve etkileşimin olumlu yönlerine vurgu yapmayı amaçlamıştır. Kültürel ve ulusal sınırlılıkları aşacak kavramsal çalışması ile aynı zamanda farklı milletlerden ve kütllülerden insanları birbirine yakınlaştırmıştır.

Sanatçının uzun süre yurt dışında yaşaması kendini ve ülkesine olan düşüncelerini yeniden gözden geçirmesine olanak sağlamıştır. Ülkesinde kendisini bireysel kimliği ile ifade edebilme şansına sahip iken bir başka ülkede Çinli kimliği onu aidiyetsiz, yersiz yursuzluk ve yabancı gibi hisler edinmesine neden olmuştur. Bir başka ülkede “öteki” olarak yaşamanın zorluklarını işine yansıtmıştır. Aynı zamanda Batı ülkelerinin Çin’e dair bakış açısına işaret etmek amacıyla geleneksel Çin mobilyaları kullanmış ve izleyici şaşırtacak ve şok etkisi uyandırarak yeniden düşünmeye teşvik edecek ekranlar içerisinde farklı dillerin harf ve sözcüklerini sunmuştur.

Aynı zamanda sanatçı, yaratıcılıkla oluşturduğu sanat yaklaşımında dil yanılgılarındaki geleneksel iletişim formlarını daha ileri boyuta taşıyarak yeniden yorumlamaktadır. Geleneksel ve kültürel unsurları yeniden yorumlayarak çağdaş bir bağlamda ele alan Wenda, bireysel kimliğin sınırlarını aşarak kültürel etkileşimle varlığını gösteren kolektif ve kültürel kimliğin üzerinde durmaktır. Sanatçı ötelenemeyeceğini düşündüğü kültürel kimliği vurgularken hem farklılıkları hem de benzerlikleri yan yana getirmekte, benzerlik ve farkları birleştirmeden ortak yeni bir sanat dili oluşturmaktadır.

Gu Wwenda’nın, “Birleşmiş Milletler Serisi-Çin Anıtı: Cennet Tapınağı (United Nations Series-Chinese Monument: Temple of Heaven)” adlı enstalasyon çalışması göstergebilimsel yöntem ve karma yöntem kullanılarak analiz edilmiş ve elde edilen veriler Tablo 10’da sunulmuştur.

Tablo 10: Gu Wenda, “Birleşmiş Milletler Serisi-Çin Anıtı: Cennet Tapınağı (United Nations Series-Chinese Monument: Temple of Heaven)” Adlı Enstalasyon Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.

	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Yan Anlam)
Göstergebilimsel Okuma	“Birleşmiş Milletler Serisi-Çin Anıtı: Cennet Tapınağı (United Nations Series-Chinese Monument: Temple of Heaven)” adlı çalışmada, saçlardan oluşturulmuş perdeler, masa, sandalyeler ve sandalyelerin içerisinde ekranlar bulunmaktadır. Enstalasyon çalışmasıdır Görsel 12).	Çin’in geleneksel ve kültürel hanedanlık masa düzenini yansıtan bir kurulum yapılmıştır. Gücü, iktidarı, kültürü ve tarihi işaret etmektedir.	Tarihsel hafıza canlandırılarak, kültür ve geleneğin önemine ve kültürel kimliğe vurgu yapılmıştır. Farklı kültürlerin etkileşiminden doğan bireysel ve toplumsal dil yanlışları, ötekilik, yabancılık ve bunları aşmak için ortak bir dil kaygısı ön plana çıkmıştır.
Tarihsel Okuma	Sanatçının geleneksel unsurları çağdaş bir şekilde yorumlayarak kavramsal bir iş üretmesinde, Kültür Devrimi’ne tanıklık etmesi ve daha sonra New York’a göç etmesi önemli rol oynamaktadır. Geleneksel ve kültürel değerlerinden yararlanan sanatçı, “Birleşmiş Milletler Serisi-Çin Anıtı: Cennet Tapınağı (United Nations Series-Chinese Monument: Temple of Heaven)” adlı enstalasyon çalışmasında, masa sandalye kurulumunu Ming Hanedanlığına ait oturma düzenini tekrarlayarak yapmıştır. Geleneği ve tarihsel hafızayı işaret eden bu nesneler dışında, insan vücudunun bir nesnesi olan saç kullanmıştır. Tarihsel olarak saç, Çinliler için hem kültürel hem geleneksel hem de politik sembol niteliği taşımıştır. Gücün, bilgeliğin, ait olunan kabilenin, bir ritüelin ve kim zaman da kültürel köklerin korunduğunu ifade eden anlamlar taşıyan göstergeler olarak kullanılmıştır. Örneğin, Mao’nun saç stili, sadakatin bir ifadesi olarak görülmekte ve politik bir anlam taşımaktadır (Xu, 2003, s.10-11).		
Felsefi Okuma	Farklı milletlerden elde ettiği saçlar ile sanatçı, kültürel ve milli kimlikler üzerinden, kültürel etkileşimin sonuçlarına dikkat çekmiştir. Kültürün toplumlar arasındaki benzer ve farklı yönlerini, Çin kültürünün geleneksel nesnelerini ve geleneksel anlam kodlarına işaret eden saç nesnesini kullanarak gerçekleştirmiştir.		
Sosyolojik Okuma	Farklı kültürlerin dil yanlışlarına ve ötekileştirilen kimliklere kültürel boyutta dikkat çekmiştir. Kültürün bireyselleştirici yönünü ve kimlik sınırlarını aşmak isteyen sanatçı, saç enstalasyonunda farklı dillerin harf ve karakterlerini bir araya getirerek anlamsız kelimeler oluşturmuştur. Evrensel bir sanat dili oluşturma kaygısını, izleyici de şok etkisi uyandıran, anlamını ve bağlamını değiştirdiği geleneksel ve kültürel nesneleri dili yapbozuma uğratarak gerçekleştirmiştir.		

Gu Wenda çalışmasında kültürel etkileşime bağlı olarak farklı iki kültür arasındaki dil yanlışlarında bir kültürün diğerine çevrilmesindeki zorluklara da yer vermiştir. Tang Hanedanlığının on beş şiirini, gerçekleştirmiş olduğu elli adet taş kitabeden oluşan yerleştirme çalışmasında Çince'den İngilizce'ye ve İngilizce' den Çince' ye yaptığı çevirilerle yeni bir şiir yazmıştır. Bu taş stelleri ile mezar taşlarına atıfta bulunmaktadır. Mezarlar ve tapınaklarda kullanılan dikdörtgen şeklinde ve zemine dik olarak yerleştiren taş steller, çeşitli işlevlere sahiptir. Kare olanlar ise daha çok mezar taşlar olarak kullanılmaktadır. Bu anıt niteliğindeki steller mezar sakinlerinin yaşamları ve başarılarını anlatan yazıtlar olarak işlev görmüştür. Sanatçının stelleri dikdörtgen şeklindedir, yerde yatay olarak uzanarak sergilenir, böylece genel metnin her iki biçimine de atıfta bulunur (Yang, 2003, s.15) (Görsel 15).



Görsel 15: Gu Wenda, “Taş Steller/Kitabeler Ormanı (Forest of Stone Stellers/Inscriptions)”, Enstalasyon, 1993-2001.

Gu Wenda 50. yaş gününde tamamladığı bu çalışmanın neden elli adet olduğunu dile getirmemiş olsa da Çin kültüründe ve geleneklerinde elli sayısı önemli ve özel bir yere sahiptir. Çin kültüründe 50 yaş tarih boyunca ülke, hanedan ve bireyler için bir dönem noktası kabul edilmiştir (Li, 2008, s.71).

Gu Wenda Taş Kitabeler çalışmasını New York'a taşındıktan altı yıl sonra oluşturmaya başlamıştır. Bulunduğu dönemde dünya üzerinde görülen kültürel etkileşimin ve çok kültürlülüğün etkisiyle “kimlik krizi” ve “kimliklerin yeniden tanımlanması” gibi sorunlarla karşılaşmıştır. Dünyanın değişen siyasi ve ekonomik yapısı “kültürel merkezîyetçilik, yerellik, ulusallık” ve “kültürel dönüşüm” sanatçının deyiimiyle “Taş Steller/Kitabeler Ormanı” adlı yerleştirmeyi üretmesine neden olmuştur. Sanatçı bu çalışmasında klasik kitabelerin ve Tang Hanedan şiirlerinin devamlılığını sürdürmeyi değil geleneksel unsurlardan beslenerek çağdaş tarihi oluşturmayı istemiştir. Estetik, felsefe, sanat tarihi ve geleneksel ile kurulan bağlar bu yerleştirmenin diğer kavramları olarak arka planında yer almıştır. Bununla birlikte Wenda, kültürel kimliğe, kültüre yabancılaşmaya, karşılıklı kültürlerin yabancılaşmasına, kültür tüketimiyle ilgili konular üzerinde farkındalık yaratmayı amaçlamaktadır (URL 47) (Görsel 15).

Taş stellerin her bir yüzeyinde birbiri ile bağlantılı dört şiir bulunmaktadır. İngilizce ve Çince çevirilerle oluşturulan ilk şiirde, Çince karakterlerle şiirin adı, şiirin başlığı ve ait olduğu hanedanlık yazılmıştır. İkinci şiir ise Çince şiirin İngilizceye yapılmış fonetik çevirisinden oluşturulmuştur. Üçüncü şiir sanatçının Çince karakterlerle kendi senaryosunu oluşturduğu şiirdir. Dördüncü şiir ise Çince şiirin anlamı temel alınarak yeniden İngilizce 'ye çevrilen şiirdir. Bu dört şiirin ikisi anlamaya, biri sese dayalı olmak üzere üç çeviri içerir (Li, 2008, s.71-72). Sanatçı şiirin ve dilin, anlam ve değerine işaret ederek yapı bozuma uğratmıştır.

Çince ve İngilizce arasındaki çeviriler Tang şiirinin anlamı ve değeri üzerinden yeni bakış açılarına kapı aralamıştır. Wenda, insanların, nesnelerin, fikirlerin, ideolojilerin ve kültürlerin melezleştiği bu küresel çağda kültürel kimliklere odaklanmıştır (Wong, 2015, s.386).

Taş kitabeler, Tang şiirlerinin; aşk ve dostluk, anı gibi şiirler, milliyetçilik kaygıları, barışçıl yaşam dilekleri, geçmişe özlem, erkeğin nazarında itibarını yitirmiş kadınların sitem ve ağıtları, siyasi ya da sosyal itibarını yitiren erkeklerin ağıtları gibi tüm ortak temalarını içermektedir. Tang şiiri tarih boyunca Çinliler tarafından en yüksek kültür ögesi Çin edebiyat ve kültürel tarihinin en iyi mirası olarak değerlendirilmiştir. Her bir taş kitabedeki şiir, bin yıldan daha uzun bir süre önce yazılmış bir Tang şiiridir. En popüler olan elli adet şiir taş kitabelerin üzerine kazınarak yazılmıştır (Li, 2008, s.74-75).

Sanatçının, “Taş Steller/Kitabeler Ormanı (Forest of Stone Stellers/Inscriptions)” çalışmasının temel konsepti; özellikle postmodernizm ve post-kolonyalizmden sonra toplumumuzun nasıl tek bir kültür içinde mümkün olan herhangi bir geleneksel yorum ve çalışmanın ötesinde olduğudur. Metinler, kültürlerarası yanlış anlamalar yoluyla çağdaş kültürümüzün etkisinin sembolik bir incelemesidir. Taş steller üzerindeki yeniden çeviri ve metinleri yeniden okuyarak yeni bir kültürü şekillendirme sürecinde hiciv, saçmalık ve kafa karışıklığını neredeyse bir çıkmaza sokarız. Metinler ayrıca kamusal fanatizmin ve körlüğün yanlış anlama ve yanlış yorumlamayı toplumumuzda bir ikona dönüştürebileceğini ilan ediyor” şeklinde ifade ettiği görülmektedir (Avril, 2007, s.1).



Görsel 16: Gu Wenda, “Taş Steller/Kitabeler Ormanı (Forest of Stone Stellers/Inscriptions)” Enstalasyon, Detaylar, 1993-2001.

Çin kültürünün göstergesi olarak, taşların oyulması ve bu işlemin bitirilme tarihini miladi takvim yerine, Çin ay takvimine göre tasarlamıştır. Ayrıca geleneksel Çinli mürekkep sanatçılarının üslubunu tekrarlayarak, taş stelin sol üst köşesine kendi imzasını/mührünü yapmıştır (Li, 2008, s.72) (Görsel 16).

“Taş Steller/Kitabeler Ormanı (Forest of Stone Stellers/Inscriptions)” adlı enstalasyon çalışması ile sanatçı, küreselleşme çağı olarak gördüğü bu dönemde, özdeşleşme-adaptasyon- krizini ve yeniden özdeşleşmenin-adaptasyon- kafa karıştırıcı süreçlerini ortaya çıkarmaya çalışmıştır (Wong, 2015, s.386). Sanatçının çalışması başlangıçta deneysel ilerlerken süreç içerisinde Çin geleneğinde taşın yüzeyine işlenen şeylerin kalıcılığı ve kültürdeki önemine vurgu yapılarak temellendirilmiştir. Geleneksel Çin kaligrafisi ve Times New Roman yazı stilini sentezleyerek her biri elle oyularak yazılmıştır. Sanatçı çevirinin tam ve doğru olmasından ziyade yanlış anlaşılmanın

meydana getireceği sonuçlar ve boşlukların oluşturacağı yaratıcılığa odaklanmış ve taşın yüzeyini kültürel çevirilerin hangi perspektiften değerlendirileceğine dair simge olarak nitelendirmiştir. Wenda enstalasyon çalışmasında farklı milletler ve kültürlerarası iletişim sorunlarına dikkat çekerek izleyicinin kültürel derinlikleri tam olarak anlamasına rağmen kavrayamamasının boyutlarını ortaya koymaktadır (URL 48).

Kültürlerarası etkileşimde yaşanan dil hatalarının toplumlar üzerindeki olumsuz sonuçları üzerinde duran sanatçı, kültürel ve geleneksel unsurlardan beslenerek kavramsal bir iş üretmiştir. Çalışmasında Çin'in kültürel olarak zengin tarihi geçmişine vurgu yaparken izleyiciyi şaşırtacak bir şekilde stellerin/kitabelerin üzerine İngilizce harfler de işlemiştir. Doğu ve Batının kültürel farklılıklarına ve Doğu sanatında Batının etkisine dikkat çekmek istemiştir.

New York'ta yaşadığı sürece kültür ve gelenek üzerinde dilin etkilerini görmüştür. Bir başka ülkede “öteki” olarak sınıflandırılması kültürel kimliği ile kendini ifade etmesini sağlamıştır. Sanatçı Çince şiiri taş steller/kitabeler üzerine dört farklı şekilde kazıyarak yeni bir bakış açısı ile kültürel farklılıkların birbiri üzerindeki olumlu ya da olumsuz etkilerine dikkat çekmek istemiştir. Dilin ve şiirin anlamsal değeri üzerinden yeni bağlamlar kurarak metinler arası bir iş üretmekle birlikte dil unsurlarını yapı bozuma uğratmıştır.

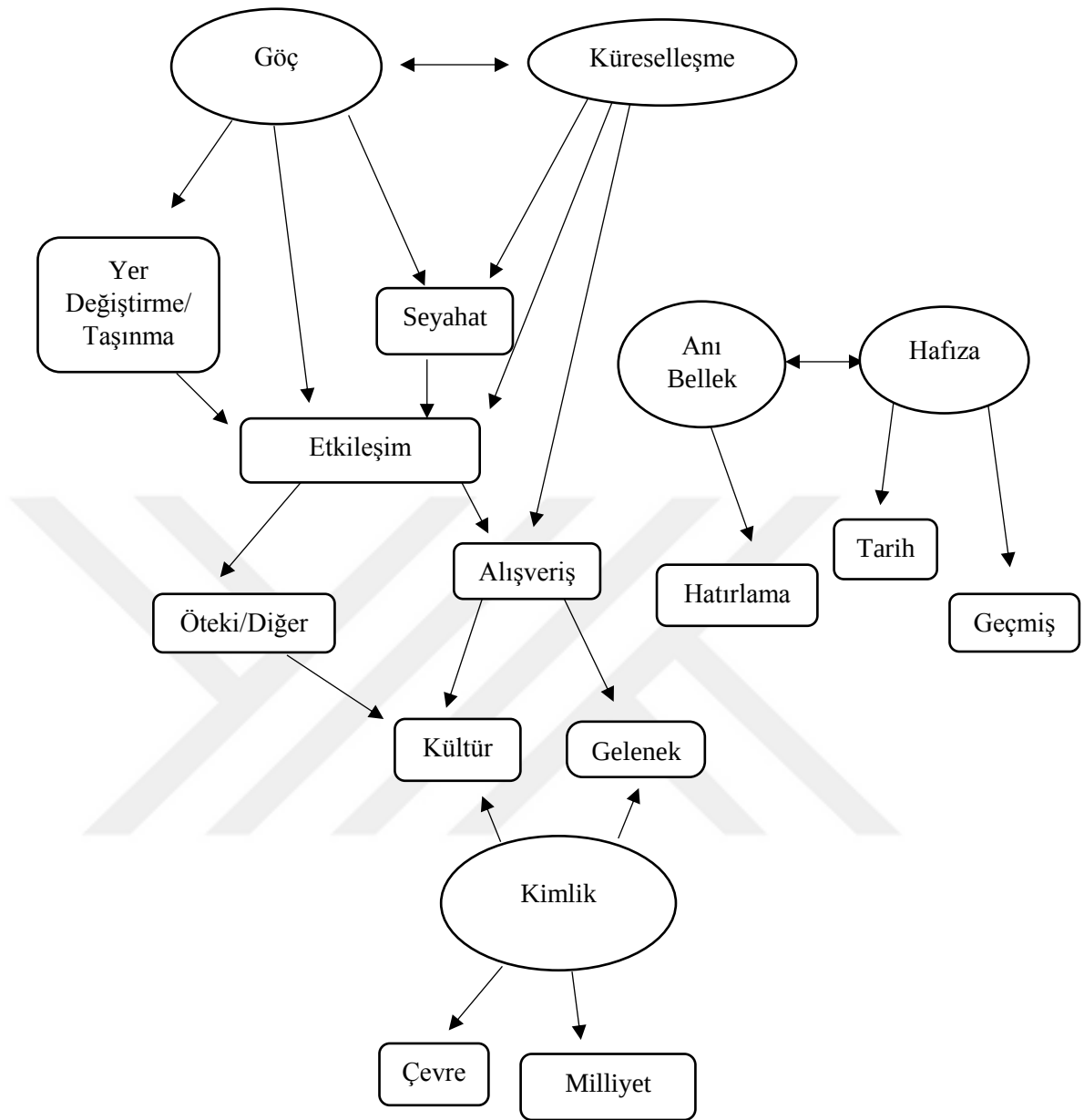
Sanatçı kültürlerarası iletişimin sağlanması ve kültürel farklılıkların kabul ediliyor olmasına rağmen “öteki” olarak adlandırılmanın ve dil yanılgılarının üzerinde durmuştur. Geleneksel ve kültürel nesneleri kullanması kültürel kimliğinin temsili olmuştur. Buna rağmen kendi kültürünü merkeze almak yerine çok kültürlülüğün meydana getirdiği kültürel etkileşime odaklanarak evrensel bir dil oluşturmayı amaçlamıştır.

Gu Wenda'nın, “Taş Steller/Kitabeler Ormanı (Forest of Stone Stellers/Inscriptions)” adlı enstalasyon çalışması göstergebilimsel yöntem ve karma yöntem kullanılarak analiz edilmiş ve elde edilen veriler Tablo 11'de sunulmuştur.

Tablo 11: Gu Wenda, “Taş Steller/Kitabeler Ormanı (Forest of Stone Stellers/Inscriptions)” Adlı Enstalasyon Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.

	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Yan Anlam)
Göstergebilimsel Okuma	Elli adet taş kitabe ile oluşturulmuş enstalasyon/yerl eştirme çalışmasıdır (Görsel 15).	Duvarlara dikey, zemine yatay şekilde yerleştirilmiş taş kitabeler bulunmaktadır. Kitabelerin üzerinde Çince karakterler ve İngilizce harflerle kazınarak üzerine yazılmış şiirler görülmektedir.	Yerellik, kültürün sınırlılıkları, evrensel bir sanat dili kaygısı, kültürel bellek ve hafıza, kültürel etkileşimin sonuçları.
Tarihsel Okuma	Çin tarihinde Tang hanedanlığına ait şiirler kültürün mirası olarak değerlendirilmektedir. Sanatçı, Uzak Doğu ve Batı arasındaki kültürel farkı ortaya koymak için sosyokültürel temaları içeren Tang hanedanlığının elli popüler şiirini kullanmıştır. Çin tarihinin geleneksel ve kültürel sembollerini Çinli olmanın sembolü olarak kullanmıştır. Çince ve İngilizce çevirilerin kazınarak yazıldığı kitabeler ise Çin tarihinde önemli bir yere sahiptir. Sanatçı, kitabelerle Çin tarihine, geleneklerine ve kültürüne atıf yapmıştır.		
Felsefi Okuma	Sanatçı, Kültür Devrimi’ne tanık olmuş bir birey olarak toplumun ortak anı ve hafızasında önemli yere sahip olan unsurları kullanmıştır. Uzak Doğu ve Batı arasındaki kültürel farklılıktan doğan olumsuz sonuçları, geleneksel ve kültürel öğelerle ele almıştır. Yalnız kendi kaygılarının ötesinde evrensel bir sanat dili oluşturmayı amaçlamıştır.		
Sosyolojik Okuma	Küreselleşme ile yaşanan göçler, iletişim hızı, farklı kültürlerin yaklaşmasının birey ve etkileri üzerinde durulmuştur. Dildeki yanlış anlaşılmanın ve kültürün; bireyleri sınırlayan, iletişimi zorlaştıran, toplumda birey ya da toplulukları ötekileştiren boyutlarına dikkat çekilmiştir. Toplumsal hafıza ve anıyı canlandırarak kültürel kimliğe, yerellik, ulusallık ve ulus ötesi küresel dil sorunlarını konu edinmiştir.		

Sanatçı Gu Wenda’nın, “Birleşmiş Milletler Serisi-Çin Anıtı: Cennet Tapınağı (United Nations Series-Chinese Monument: Temple of Heaven)” (Görsel 12) ve “Taş Steller/Kitabeler Ormanı (Forest of Stone Stellers/Inscriptions)” (Görsel 15) adlı çalışmalarından elde edilen veriler ile öne çıkan temalar ve alt temalara ilişkin kelimeler kodlanarak oluşturulan tematik analiz Şekil 5’te görülmüştür.



Şekil 5: Gu Wenda, “Birleşmiş Milletler Serisi-Çin Anıtı: Cennet Tapınağı (United Nations Series-Chinese Monument: Temple of Heaven)” (Görsel 12) ve “Taş Steller/Kitabeler Ormanı (Forest of Stone Stellers/Inscriptions)” (Görsel 15) Adlı Çalışmalarındaki Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.

2.3. Japonya Çağdaş Sanatı

Japon sanatının gelişiminde ekonomik hareketlilikler önemli bir yere sahiptir. 20. yüzyılda ticari ambargoların kaldırılması, Japonya’nın Batı ülkeleriyle tanışmasına ve Batı sanat ortamında yer edinmesine kapı aralamıştır. Aynı zamanda Japon sanatında Batı etkileri görüldüğü gibi, Batı sanatında da geleneksel Japon sanatının etkileri Modern sanat döneminde Japonizm olarak kendini göstermiştir. (Atmaca, 2017, s.22). Japon sanatı ve genel anlamda Uzak Doğu sanatı özellikle 19. yüzyılın başlarından bugüne değin Batılı

sanatçıları etkilemiştir. Ancak Uzak Doğu sanatı, Avrupa ve Amerikan sanat tarzları ve akımlarıyla eş değer bir düzeyde tanımlanmamış, Batı sanatı içerisinde çeşitlilik sunan bir fark olarak yer edinebilmiştir. Sanat eleştirmeni David Clark 2002 yılında, Uzak Doğu çağdaş sanatından anlamlı bir şeyler öğrenebileceğine inanan Batılı sanatçıları bulmanın zor olduğunu ifade etmiştir (Schertges, 2019, s.3).

Ancak Batılı sanatçılar arasında Japonya'ya seyahat eden ve geleneksel Japon resim sanatından etkilenerek bunları çalışmalarına yansıtan sanatçılar da bulunmaktadır. Aynı zamanda Doğu kültürü ve Batı kültürünün sentezlendiği çalışmalar, Batı sanat tarihinde önemli bir yere sahip olmuştur. Japonya'nın uluslararası politikasıyla Japon sanatının Batı sanatıyla tanışması birbiriyle ilişkili gelişme göstermiştir.

Japonya hükümeti, Japon kültürünü ve sanatını yurt dışına tanıtmak için pek çok çaba sarf etmekle birlikte hükümetin ekonomik politikalarının arka planında Japonya'nın büyük bir kültürel geleneğe sahip olduğu ve Batı ile eşit düzeyde bir ülke olduğu izlenimini yaratmaya yönelik siyasi bir niyet vardır. Bu noktada Japonya'nın Çin ile olan ilişkisi de önemlidir. Çin ile kültürel diplomasi savaşını kazanan Japonya'nın Batı toplumunda “ilerici Japonya” ve “tembel Çin” algısı oluşturmaya başladığı söylenebilir (Chung, 2012, s. 113). Uzakdoğu sanatının gelişiminde önemli bir yere sahip olan Çin, Japon sanatının gelişiminde de etkili olmuştur. Japonya, Çin geleneksel sanatları ve Budizm'le tanışana dek dekoratif sanat üslubunu sürdürmüştür. Ancak Japon sanatçıların bu iki yeniliği kendi sanatlarıyla sentezlemesi, Japon sanatının konu ve teknik farklılıklar bakımından büyük oranda gelişmesine olanak sağlamıştır (Atmaca, 2017, s.22). Batılı ülkelerin Japonya'ya kabulü 1868'de Meiji Restorasyonundan sonra gerçekleşmiştir. Batılı sanatçılardan Theodore Duret ve Toulouse-Luete, Japonya'ya yapmış oldukları seyahat dönüşünde Japon sanatçılarından Koryusai ve Hokusai'nin eserlerinden aynı zamanda Fransız tarihçi-yazar Edmond de Goncourt ise Japon sanatçı Utamaro'nun eserlerinden Avrupa'ya getirmişlerdir. Bu eserler Avrupalı sanatçılara yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu eserlerin Batı sanatına göre; biçim, malzeme, boyut ve derinlik algısını yansıtmaya şekli oldukça farklıdır (Atmaca, 2017, s.22,24).

Japon hükümeti 1950'li yıllardan itibaren, “Japon kültürü” kavramını geleneksel ve kültürel unsurları yeniden üretmek ve sürdürmek için desteklemiştir. Geleneksel zanaat teknikleri ve bu tekniklerle ilgili meslekler de “ulusal hazine” olarak belirlenmiştir.

Geleneksel olan her şey Japon toplumsal kimliği olarak ifade edilmiş, gösteren niteliği taşıyan ve hala korunan geleneksel unsurlar Japon kültürel kimliğini işaret etmiştir (Schertges, 2019, s.14).

Bu bağlamda Japon kültürel kimliğini yansıtan ve geleneksel olan her şeyin hem Japon çağdaş sanatçıların hem de Japon toplumunun kişisel/ortak hafızası, anısı, belleği ve geçmiş yaşantılarının izlerini taşıdığı söylenebilir.

Japonya'nın izlediği uluslararası politikaların ve ekonomik hareketliliklerin Japon çağdaş sanatının gelişim sürecine büyük ölçüde etki ettiği düşünülmektedir. Japon çağdaş sanatının gelişimine etki eden olay ve ön plana çıkan aktörlerin analiz edilebilmesi için tarihsel süreçte görülen olaylara yer vermenin gerekli olduğu düşünülmektedir.

Japonya'nın Asya'yı "terk etme" fikri ve beraberinde modernleşme arzusu ile Batı sömürge egemenliğine girme gibi yanlış tarihsel girişimleri Japonya'nın "Büyük Doğu Asya" ile ilgili sorunlu fikrinsel oluşumuyla ilişkilidir. Japonya'nın bu yaklaşımı ve Uzak Doğu'daki devlet gündemlerinden kısmi kopuşu, kültür odaklı sanatçıların modernizmi aşması noktasında çağdaş ile ilişkisini kûratöryel düzeyde sınırlamıştır. Bu durum Japon çağdaş sanatı üzerinde kûratörlerin, bienallerin ve müzelerin etkisini artırmıştır (Wee, 2010, 93). Ayrıca savaş sonrası Japonya'nın ekonomik açıdan gelişmesi ve büyümesi, Japonya'nın Batı'yla etkileşimine kapı açmıştır. Olimpiyatların, Dünya Fuarlarının ve ulusal etkinliklerin yanı sıra bienallerin de öneminin arttığı bu dönemde, çağdaş sanat ortamında çok kültürlülük eleştirileri önemli bir yer edinmiştir (URL 49).

Batı ile tanışan Japonya sanatının "çağdaş sanat" süreci tarihsel olarak farklı olmakla birlikte Batı'da çağdaş sanatın başlangıcı 1950'lerin sonu olarak işaret edilirken, Japonya'da durum böyle değildir. Japonya'da 1980'li yıllarda avangard sanatın ve modern sanatın eş zamanlı olarak varlığını göstermesi aynı zamanda çağdaşlığını da nitelemektedir. Ancak tarihselleştirilme ve kitaplarda yer alması 1980'lerin sonunda Batı çağdaş sanat tarihinde Japon sanatçılara yer verilmesiyle gerçekleşmiştir (Tagore-Erwin, 2018, s.140).

Çağdaş kavramı Japonya için, Uzak Doğu'yu "yeniden düşünmek", "çok kültürlülük" ve "modern tarihten kopuş" gibi yorumlanmaktadır. Ancak parçalanmış bir moderniteyi içeren postkolonyal ve eleştirel bir modernite yapısına sahiptir (Wee, 2010, 93). Ayrıca

Japonya çağdaş sanatı 1980’lerde ulusal olarak avangard, modern, postmodern diye çeşitli şekillerde tanımlanmıştır. Bunun yanı sıra “çağdaş sanat” diye adlandırılarak bir bağlam ve teorik çerçeveye sahip olması ise 1980’lerin sonunda Batı sanat ortamında anılması ve yer verilmesi ile mümkün olmuştur (Mitsuyama-Wdowiak, 2015, s.121).

1980’lerde ekonomik büyüme ile denizaşırı ülkelere açılma ve Batı ile tanışma sonucu Japonya’da her alanda görülen değişim ve gelişim “küreselleşme” ile açıklanmıştır. Ülkede, 1980’ler ve sonrası yabancı bilgi ve kültürel çeşitliliğe sahip birçok eserin zaman farkı olmaksızın tanıtıldığı bir dönem olmuştur. Bu “eş zamanlılık”, Japonya’nın Batı’dan aktarılan fikir, kavram ve kültürleri hızlıca özümsemesine ve temelde onları bir “taklit” olarak benimsemelerine yol açmıştır. 1980’ler ve sonrası sınırların, ayrımların ve çeşitli düşünce yapılarının sınırları aştığı bir dönem olmuştur (Fujimura Mai, 2012, s.512). Bunlarla birlikte Japonya müzeleri, 1980’li yıllardan itibaren Uzak Doğu çağdaş sanatının tarihsel sürecini ve ortaya çıkışını belgelemeye başlamıştır. Bu süreç içerisinde sanat pratiklerinin yanı sıra küratörlerin, bienallerin ve müzelerin Uzak Doğu çağdaş sanatındaki etkin rolü dikkat çekmiştir. Batılı küratörlerin Uzak Doğunun kültürel çeşitliliğini ve siyasi boşluklarını bilmelerine ve ulusal sınırları aşabilen çok kültürlü bir Uzak Doğu’yu hayal etmelerine rağmen küreselleşen Uzak Doğunun çağdaş sanatı, Batı için bölgesel konumda kalmıştır (Wee, 2010, s.92).

Küreselleşmenin sınırları ortadan kaldıran özelliğinden etkilenen Japonya çağdaş sanatı, kendi ulusu içinde önemli ve merkezi bir yere sahipken Batı sanatı içerisinde ise çeşitlilik ve farklılık sunan sanat pratikleri olarak kendine yer edinmiştir.

Kültürel kimliği temsil için küreselleşmenin tek tipleştirme özelliğine karşı kullanılan sosyokültürel ve geleneksel nesneler meta fetişizmi riski altındadır. Bu nesneler sosyotarihsel özgünlüğü işaret etmek için kültürel bir gösterene dönüşmektedir. Aynı zamanda analiz sürecinde farklılıklar, kimliği kültürel gösterene dönüştürür (Schertges, 2019, s.14). Örneğin geleneksel ve kültürel unsurları yansıtan Japonya’ya özgü anime ve manga gibi çizimler, Japonya’nın fetişleştirilmiş yönlerine işaret etmektedir. Ayrıca sanat eleştirmenleri de anime ve manga çizimlerini Japon toplumunun Batı tarafından kültürel olarak parçalanmış kimliğinin bir göstergesi olarak yorumlamışlardır (Hack, 2016, s.42).

Küreselleşme ve popülerlik, Japonya'nın diğer ülkeler üzerindeki yumuşak gücünü artırmıştır. 1990'larda Batılı sanat ortamında yer bulan sanatçılar, Japonya'nın popüler kültürünü "öteki" toplumlara tanıtmakta başarılı olmuşlardır (Tagore-Erwin, 2018, s.141). Aynı zamanda "öteki" olarak adlandırılan Uzak Doğu modern ve çağdaş sanatının, Batı sanatı içerisinde dışlanmasına karşı koyabilmek için kültürel odaklı kapitalist güçlendirme politikası ön plana çıkmıştır. Bunlarla birlikte Uzak Doğu'daki sergiler kültürel tarihi ön plana çıkarmış, bölgesel ve yerel kaygılara yönelik kültürel gündemler oluşmasına teşvik etmiştir (Wee, 2010, s.93).

1980'lerin ilk yarısı geleneksel sanattan modernist sanata geçiş dönemi olarak, ikinci yarısı ise 1989'dan itibaren 1990'ların sonuna uzayan postmodern çağdaş sanat olarak sınıflandırılmıştır. Bu süreç içerisinde küreselleşme sonucu tüketim toplumunun büyümesi, kitle iletişim araçlarının yayılması ve popüler kültür gibi değişkenler de sanata yansımıştır. Bu değişkenler geleneksel üst düzey sanat ile alt düzey sanat arasındaki sınırı belirsiz hale getirerek sanatsal değer üzerine bir bilinç oluşturmuştur. Değişen şeylerle birlikte Japon sanat dünyasının çağdaş sanata bakış açısı da büyük oranda değişmiştir. Bu değişim, çoğulcu bir bakış açısı ile çeşitli bağlamlarla ilişkiler kurmuş (Um, 2011, s.119-123), dolayısıyla küreselleşmenin etkisi ile hızlı iletişim/ulaşım ağları ve teknolojik gelişmeler bu değişimlere katkı sağlamıştır. Göç eden ya da "öteki" sanatı takip eden sanatçılar, Batı sanatı ve kendi sanatlarını sentezleyerek işler üretmişlerdir.

Japonya çağdaş sanatında özellikle gelenekselden beslenerek işler üreten sanatçılar aktif olarak sergilerde yer almıştır. Yine bu dönemde enstalasyon çalışmaları oldukça fazla kullanılarak bir "tür" haline gelmiştir (Mitsuyama-Wdowiak, 2015, s.134). Uzak Doğu sergileri salonu içerisinde, Japon Fukuoka Sanat Müzesi ve Japonya Vakfı ile ortak iş yapması Tokyo Şehir Opera Sanat Galerisi'nin misyonu açısından önemlidir. Ayrıca küratörün sergi için çalışma seçimi ve kültürel odaklı olması dikkat çekici olmuştur. Fukuoka Sanat Müzesi 1979 ve 1980 yıllarında Asyalı sanatçıların işlerine yer vererek, bölgedeki modernist sanatı Batı sanatı ile karşılaştırmalı olarak ele almıştır. Ancak modern Batı sanat tarihi kronolojisinde bir değişiklik oluşturamamasına rağmen bu olasılığa zemin hazırlamıştır. Tokyo Şehir Opera Sanat Galerisi ise düzenlediği üç yıllık sergi planlarıyla Uzak Doğu çağdaş sanatının sınırlarını aşmayı amaçlamıştır. Ayrıca Uzak Doğuya yönelik bölge-bölgesel bakışa eleştirel yaklaşmakla birlikte küratörlerin bir

merkeze odaklanmasını önlemeyi ve ortak sanat ortamı oluşturmaya amaçlamıştır (Wee, 2010, s.94).

1990’lı ve 2000’li yıllarda Batı sanat dünyasındaki küreselleşme, Japon sanatçıları arasında -Batı anlatılarına bağlı kalarak işler ürettikleri için- özgünlük konusunda anlaşmazlıklara yol açmıştır. Japon çağdaş sanatına özgü bir anlatının küresel algısına yönelik bu anlaşmazlıklar, Japonya’da yerel toplulukları meşgul eden hareketlerin yeniden canlanmasına neden olmuştur. Böylelikle 1990’ların sonlarından bugüne dek Japonya’da sürekli olarak çağdaş sanat ve kültür festivalleri ortaya çıkmıştır. Bu durum Japon hükümetinin yerel ve ulusal düzeyde bölgesel canlandırma çabası olarak değerlendirilebilir (Tagore-Erwin, 2018, s.140,143).

Çağdaş sanatın niteliğini, sanatçının malzeme kullanımındaki yaklaşımı belirlemektedir. Bu bağlamda öncü olan sanat işlerini diğer sanat pratiklerinden ayıran bazı özellikler vardır. Bu özellikler; uluslararası ve kültürlerarası sanatın gelişim sürecini özümsemiş, estetik değerlerinin ve kavramlarının ayrımını gerçekleştirmiş olmasıdır. Aynı zamanda sanat pratiğinin benzersizliğini, uluslararası düzeyde diğer kültürler içerisindeki değeri ve yeri ortaya koymaktadır (Schertges, 2019, s.17). Bunlara ek olarak Japonya çağdaş sanatı, tüketim kültürünün tüketim nesnelerini, malzeme ve fikirlerini ödünç alır. Toplumda dağılmış olan imgeleri, cümleleri ve şeylerin parçalarını kişisel bakış açısı ile yeniden yorumlar. İronik bir şekilde taklit etme ve yapı bozuma uğratarak, sanat pratikleri oluşturur. Fotoğraflar, videolar, hazır nesneler, kültürel nesneler ve tarihsel bağlama sahip geleneksel nesneler ile yeniden yapılandırılan enstalasyonlar geliştirir. Japon çağdaş sanatında alegori (fikir veya anlatıda simgesel bağ kurularak görselleştirilmesi) anlatım yöntemi sıkça kullanılmıştır. Bununla birlikte sanatçıların çalışmalarında çoğu zaman kültürel çoğulcu eğilimler ön plana çıkmıştır (Um, 2011, s.125).

2.4. Japonya Çağdaş Sanatçıları ve Sanatçı İşleri

2.4.1. Takashi Murakami

1962 yılında Tokyo’da doğan Takashi Murakami, Japonya çağdaş sanatının önde gelen isimlerindendir. Murakami, geleneksel Japon çizim tekniklerinin “Nihonga” olarak adlandırılan resim tekniğinde uzmanlaşarak lisans ve doktora eğitimini Tokyo Sanat

Üniversitesinde tamamlamıştır. Aynı zamanda Tokyo’da doğup büyüyen Murakami, 1990 yılında New York MoMA PS1’den burs almıştır (URL 50). New York’ta Batılı çağdaş sanatçılardan etkilenen Murakami, Batı kültürünün etkisinde kalmış ve yaşadığı kültürel etkileşim sanatçıyı kendi kültürüne daha da yakınlaştırmıştır. Doğu ve Batı kültürlerini sentezleyerek temalar üreten Murakami’nin, savaş sonrası Japonya’yı hatırlatan çalışmaları ilgi görmüş ve sanatçı uluslararası sanat ortamında görünürlük kazanmıştır. Ayrıca 1990’lı yılların sonlarından itibaren Japonya savaşıyla ilişkilendirdiği mutlu yüz ifadeli anime karakteri çizimlerini sürdürmüştür (URL 51).

Murakami, Japonya ve Amerika arasındaki ilişkiye odaklanarak Japonya’nın yaşamış olduğu felaketlere dikkat çekmek amacıyla anime ve manga çizimlerinden esinlenerek oluşturduğu karakterlere işlerinde yer vermiştir. Sevimli ikonlar ile Japon kültürünü sentezlemiş ve Batı sanat akımlarından biri olan Pop sanat akımından yararlanmıştır. 1994’te yeniden New York’ a giden sanatçı buradaki çok kültürlü ortamdan etkilenmiş daha fazla bilgi ve beceri edinmiştir. Sanatçı, çok kültürlülüğün hâkim olduğu sanat ortamında kendine özgü olan tarzı bulmak için taklitten sakınmanın, ön yargı ve kendi sanatsal sınırlarını aşmanın önemini kavramış, böylelikle Japon kimliğini ve otaku kültürünü bir araya getirerek kendi sanat tarzını oluşturmuştur (Xiaoming, 2021, s.561).

Japonya geleneksel sanatları içerisinde aşırı ilgiyi ve bağlılığı ifade eden otaku kültürü; savaş sonrası Japonya’da görülen milliyetçilik fikrinin toplumsal bir ifadesidir. Aynı zamanda alt kültürü ifade eden otaku sanatı, Amerikan pop kültürünün de etkisinde kalmıştır. Otaku; Japon popüler kültüründe öne çıkan anime ve manga gibi geleneksel Japon sanatlarına duyulan aşırı ilgiyi de ifade etmektedir (Koh, 2010, s.394,398). Murakami, çalışmalarının daha geniş kitlelere yayılmasına olanak tanıyan otaku kültürünü ve pop sanat akımını çok iyi kullanmış, Pop sanat akımının önde gelen Andy Warhol ve Roy Lichtenstein gibi isimlerinden etkilenmiştir. Bu yansıma, sanatçının kültürel ürünleri metalaştırmasını beraberinde getirmiştir. Murakami, sanatta önemli yere sahip olan popüler kültür ve tüketim kültürüne eleştirel yaklaşmıştır. Sanatçı, Kaikai Kiki Co. Ltd. olarak bilinen Hiropon Fabrikası, Andy Warhol’un sanat ve sanatçı yönetimi niteliğindeki şirkete dönüşen atölyesi gibidir (URL 52). Murakami, sanatı ekonomi ile ilişkilendirerek kolay ulaşılabilen sanat pratikleri ortaya koymaktadır. Bu durum sanat piyasası için sanatçıyı yeni bir girişimci olması açısından önemli kılmaktadır (URL 50). Sanatçı, gülümseyen çiçekler, aylar, aslanlar ve sanatçının kendisini simgelediği

düşünülen ve “Bay DOB” adını verdiği karakter gibi pek çok anime karakteri üretmiştir. Anahtarlık, oyuncak ve tişört gibi seri üretimle gerçekleştirilen çalışmalarla sanatsal işlerinin ürün yelpazesini genişletmiştir. Bu figürler Japonya’nın geçmiş tarihinde yaşamış olduğu acıları simgelediği gibi teknolojiyi, tüketimi, şiddeti, fantezi ve beğeni algısına ilişkin estetik kaygıları da simgelemektedir (URL 52).

Murakami’nin hayatına ve sanat anlayışına etki eden iki olay olmakla birlikte bunlar 2011 yılında yaşanan Büyük Tohoku deprem ve tsunamidir. Tohoku depremi yaşanırken Tokyo yakınlarındaki stüdyosunda bulunan sanatçı ya da ailesi depremden zarar görmemiş ancak ülkeyi derinden etkileyen bu felaket sanatçıyı da etkilemiştir. Sanatçının hayata ve dine karşı bakış açısı olumlu yönde değiştirmekle birlikte sanatçı din, masallar ve buna benzer diğer anlatıları gerekli ve zorunlu olarak görmeye başlamıştır (URL 53). Ayrıca Murakami, geleneksel unsurlardan beslenerek otaku kültürüne ait temaları, anime ve Pop sanatı ile sentezleyerek yeni bir kavram oluşturmuştur. “Superflat” adını verdiği resimleri, enstalasyon ve heykelleri ile tanınmaktadır (URL 54). Murakami, çalışmalarında popüler kültürün, Japon görsel medyasının “düzlüğü” vurguladığını iddia etmektedir. Bunun yanı sıra Japon toplumunun yaygın tüketim kültürü tarafından yönetildiğine inandığını ve araştırdığını dile getirmektedir (Tagore-Erwin, 2018, s.143). Murakami’nin geliştirdiği ve Japon toplumu ile sanatını ayrıca alt kültür ile yüksek kültür arasında kurduğu bağa ilişkin bir terimdir.

Geleneksel Japon sanatına özgü “düz” kelimesi ülkenin sanatsal stilini ve estetiğini ifade etmektedir. “Düzlük” olarak tanımlanan bu geleneksel sanat stili; canlı ana renkler, düz renklendirme, keskin çizgiler, derinlik ve perspektif eksikliği gibi özelliklere sahiptir. Tarihsel değişimler ışığında yaşanan kırılma noktalarının her biri bu sanatsal ifade biçimine etki etmiştir (URL 55). Murakami’nin ürettiği “Superflat/Süper Düzlük” kavramı; modern Japon animasyonunu ve animelerini, modern öncesi Japon sanatındaki “düzlük” terimiyle birleştirdiği bir kavramdır. Ayrıca Murakami Japonya’da, toplumun, geleneklerin, sanatın ve kültürün tüm yönleriyle süper boyutlu olduğu düşüncesi üzerine eleştirel yaklaşarak çalışmalarında yüksek kültür ile alt kültür arasındaki hiyerarşiyi belirsizleştirmektedir. Bunun ifadesi için de “düzleştirilmiş” yatay Japon toplumunu - yüksek ve alt kültür arasındaki farkın kaybolması- “Superflat/Düzlük” terimini kullanarak birçok unsur ile ilişkilendirmektedir (Jaehyu, 2018, s.345-347). Murakami,

süper daire ile geleneksel Japon resmine ve Japonya’da Edo döneminde yapılan Ukiyo-e’ye adı verilen sanat resimlerine atıfta bulunmaktadır (Hu, 2021, s.560).

Murakami’nin “727” adlı çalışmasında, geleneksel Japon sanatının önde gelen isimlerinden olan Hokusai’nin “Okyanus Dalgaları” adlı çalışmasından esinlendiği, tarihsel olaylara ve geleneksel resim unsurlarına yer verdiği görülmektedir (Görsel 17).



Görsel 17: Takashi Murakami, “727”, Resim, Tuval Üzerine Akrilik Boyama, 299,7 x 449,6 cm, 1996.

Sanatçının “727” adlı çalışması çocukluğundan izler taşımakla birlikte 1996 yılında yaptığı bu çalışmaya, çocukluğunda evinin üzerinden uçan Amerikan Boeing askeri uçaklarının ismini vermiştir. Bu adlandırma, Murakami gibi Japonya’da İkinci Dünya Savaşının sonuçlarından etkilenen insanların toplumsal hafızasında benzer anıları canlandıracak niteliktedir. Sanatçı aynı zamanda Japonya üzerinde halen devam eden Amerika etkilerini işaret etmek için de çalışmasını bu şekilde adlandırılmıştır. “727” adlı çalışması ile Murakami’nin sanatsal yaklaşımı hem bireysel hafızayı hem de toplumsal hafızayı canlı kılmaktadır. Ayrıca tarihsel atıfla birlikte geleneksel sanata da atıfta bulunmuştur. Geleneksel Japon resim tarzı ve tekniklerinden etkilenen sanatçı çalışmasının arka planını oluştururken yirmi kat akrilik boyayı soyarak soyut bir mekân oluşturmuştur (URL 56).

Resme bakıldığında sanatçının arka planı yıpratarak eskitme görüntüsü oluşturmaları ve boyayı kat kat kullanması geçmiş ile bağ kurma çabası olarak düşünülebilir (Görsel 17).

Sanatçı, Japon toplumunun tarihsel hafızasını diri tutmak için toplumsal sorunları ve toplumun ortak anılarını kendine tema olarak seçmiştir. Bu yaklaşım ile üretmiş olduğu “Bay DOB” adlı figürle atom bombasının Japon toplumu üzerindeki trajik sonuçlarına gönderme yapmaktadır (Koh, 2010, s.393). Japonca ’da “Bay DOB” kelimesi “neden?” anlamına gelmektedir. Sanatçının bu karaktere vermiş olduğu isim; karaktere “neden” sorusunun yöneltilmesi mi? Yoksa karakterin mi dünyaya “neden” sorusunu yönelttiği gibi farklı düşünceleri beraberinde getirmiştir (URL 56). Bu soruların ve karakterin işaret ettiği anlamlar üzerinden sanatçının savaşa dair eleştirel yaklaşım içerisinde olduğu düşünülebilir.

“727” adlı çalışmada resmedilen karakter, farklı boyutlarda beş kırmızı göze ve keskin, sivri dişlerle rahatsız edici bir gülümsemeye sahiptir. Etrafında bir buluta benzeyen ve onu saran beyaz kıvrımlı çizgiler Katsushika Hokusai’nin “Büyük Dalga” adlı eserine benzemektedir (Lisica, 2010, s.42).

Sanatçının “727” adlı çalışması aynı zamanda geleneksel Japon resmi “Nihonga” stiline göre yapılmakla birlikte çalışma incelendiğinde triptiğe benzer üç parçadan oluştuğu görülmektedir. Ancak Meiji döneminde Batı sanatından ayırmak için kullanılan Japonya’ya ait olan geleneksel Japon “Nihonga” resim sanatının özelliklerini taşıdığı görülmektedir.

Sanat eleştirmeni Matsui, Murakami tarafından uygulanan “Nihonga” tekniğinin sadece geleneksel ve otantik bir yaratımı ve sentezi ifade etmediğini aynı zamanda Japonya’nın Batılılaşmasına dair bilinçli olarak verilen tepkiyi, kültürel kimliğin ve siyasi kimliğin bir ifadesi olduğunu dile getirir (Lisica, 2010, s.42).

Takashi Murakami’nin, “727” adlı resim çalışması göstergebilimsel yöntem ve karma yöntem kullanılarak analiz edilmiş ve elde edilen veriler Tablo 13’te sunulmuştur.

Tablo 12: Takashi Murakami, “727” Adlı Resim Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.

	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Yan Anlam)
Göstergebilimsel Okuma	“727” isimli çalışma, akrilik boya ile yapılmış üç parça tuvalin bir araya getirilmesiyle oluşturulan bir resimdir.	Soyut bir zemin üzerine yerleştirilmiş farklı büyüklükte gözlere ve sivri dişlere sahip bir karakter görülmektedir. Karakter, dalgalara benzer beyaz çizgiler üzerine yerleştirilmiştir (Görsel 17).	Geleneksel resim anlayışıyla çağdaş bir yorum katılan “727” adlı çalışma, bireysel ve toplumsal hafızaya işaret etmektedir.
Tarihsel Okuma	Çalışmada, Japonya ve Amerika arasındaki savaşta atılan (1945) atom bombasını temsil ettiği düşünülen “Bay DOB” karakteri, güler yüzlü olarak ironik bir şekilde resmedilmiştir (Görsel 17). Sanatçı, “727” adlı çalışması ile Edo dönemi geleneksel sanat anlayışına ve Meiji döneminin Batı sanatından ayrı tutulduğu “Nihonga” resim sanatına atıflar yaparak geleneksel Japon resim tekniğini ve tarzını kullanmıştır.		
Felsefi Okuma	New York’a göç eden sanatçı, “727” adlı çalışmasında pop sanatı ile geleneksel Japon sanatını sentezlemiş, geleneksel Japon resim tarzına çağdaş bir yorum katarak kavramsal bir iş üretmiştir. Japonya’ya atılan atom bombasını temsilen çizdiği “BAY DOB” karakterini, Hokusai’nin tsunami dalgaları üzerine yerleştirmiştir. Sanatçının bu çalışmayla, savaşın ve doğal afetlerin Japonya üzerindeki etkisine odaklandığı düşünülmektedir. Sanatçı, geleneksel resim tarzını kullanırken kültürel kimliğini de ön plana çıkarmış, ayrıca Japonya’nın Batı kültürünün etkisine girmesine yönelik eleştirisini geleneksel “Nihonga” resim tarzını ve pop sanatını sentezleyerek ortaya koymuştur.		
Sosyolojik Okuma	Murakami, bireysel ve toplumsal hafızada ortak anıları canlandırmakla birlikte kültürel kimliğini de Batı sanatı içerisinde ön plana çıkarmıştır. Japonya halkının geçmişte yaşamış olduğu acıları konu edindiği çalışması aynı zamanda dünya üzerinde yaşanan savaşların olumsuz sonuçlarına da bir eleştiri içermektedir.		



Görsel 18: Takashi Murakami, “Mavi Ejderha (Blue Dragon)”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 300x900cm, 2012.

Murakami’nin işlerinde konu edindiği “Superflat/Süper Düzlük” kavramının kökeni geleneğe dayanıyor olsa da belirgin olarak sanatçının kendi sanat anlayışındaki geleneksel kullanımı “500 Arhats” adlı sergi çalışması ile daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Ayrıca Murakami’nin sanat anlayışındaki bu değişim, Batı sanat ortamında da izleyicilerin dikkatlerini üzerine çekmiştir. Sanatçı “500 Arhats” adını verdiği dört çalışmada ölüm ve din gibi felsefi temaları yoğun bir şekilde kullanmıştır. Bu sergideki çalışmalar sanatçının daha önceki dini görüşleriyle bir yüzleşme ve dini içerikli sahneleri kendi bedeninde ve iç dünyasında hissetmeye yönelik arzusunu nitelemektedir. Aynı zamanda sanatçı, Batı bağlamlarını vurgulayan bir çalışma yerine insanların kalbine, duygu dünyasına yönelik evrensel bir sanat pratiği üretmeye de odaklanmıştır. Tokyo’da bulunan Mori Sanat Müzesinde sergilenen “500 Arhats” serisi, “Murakami Guernica” ve “benzeri görülmemiş bir olay karşısında karşı konulamaz bir özveri, cesaret ve kurtuluş özlemi içeren müthiş bir başyapıt” şeklinde övülmüştür (Jaehyu, 2018, s.350-352).

“500 Arhats” serisi içerisinde seçilen “Mavi Ejderha (Blue Dragon)” adlı çalışma (Görsel 18), Japonya’nın geleneksel ve kültürel unsurlarını ortaya koymakta aynı zamanda toplumsal anılara işaret etmektedir. Uzak Doğu ülkelerinden Çin’de yoğun bir şekilde kullanılan “Mavi Ejderha” figürü, Japonya’da ise Doğu’nun tanrısı, Doğu’ya bakan ve Doğu’yu koruyan güç anlamına gelmektedir. Mavi olmasının nedeni yağmurlar ve Doğu ile özdeşleştirilmesiyle ilgilidir. “Mavi Ejderha (Blue Dragon)” adlı çalışma içerisinde büyük bir balina ejderha, mavi yılan ejderha ve on altı arhat görülmektedir. Sadece erdemli yöneticilerin hükümlerini yaptığı dönemde ortaya çıktığına inanılan efsanevi yaratıkların ve arhatların stilize edilmiş tasvirleri bulunmaktadır (Smith, 2016, s.144). “500 Arhats” adlı serinin içerisinde seçilen

“Mavi Ejderha” adlı çalışma; arhatlar, mitler, efsaneler ve çeşitli geleneksel manevi anlamlar taşıyan objelerden oluşturulmuştur. Bu çalışma klasik Doğu temalarının resimsel anlayışını benimseyerek Edo ressamlarına saygı ve parodi içerikli anlamlar taşıyan bir özelliğe sahiptir (Jaehyu, 2018, s.354). Bununla birlikte Murakami, Japon sanat tarihindeki ressamlarla benzer amaçları taşıdığını ifade ederek sanatın insanları iyileştirebileceğine inandığını ve kendisini Hayao Miyazaki gibi pek çok Japon sanatçının genlerini taşıyan biri olarak gördüğünü belirtmiştir. Ayrıca Murakami, 2011 yılında yaşanan deprem ve tsunami felaketinden etkilendiği için bu olayın, dini ve manevi şeyleri anlama arzusuna neden olduğunu dile getirmiştir (URL 57).



Görsel 19: Takashi Murakami, “Mavi Ejderha (Blue Dragon)” Tuval Üzerine Karışık Teknik, Detay, 2012.

Murakami, “Mavi Ejderha (Blue Dragon)” adlı çalışmasını; “Japonya’da meydana gelen büyük deprem ve tsunaminin yarattığı acı ve çaresizliğe rağmen Japonlar hayatlarını yaşamak zorunda kaldı. Kurgusal olmasına rağmen bu anlatı, umudu tazelemek ve karamsarlığı dağıtmak için gerekliydi. Tarih boyunca dinler, efsaneler ve benzeri anlatılar toplumun umutlarını ve inançlarını tazelemiş ve zor zamanlarda insanlar için bir zorunluluk haline gelmişti” şeklinde ifade etmiştir (URL 58).

Sanatçı, 2011 yılında yaşanan Tohoku depreminden etkilenmiş ve Japon sanat tarihinde doğal afet konulu ve temalı içeriklere sahip çalışmaları araştırmıştır. Geleneksel Japon resimlerinden ve Uzak Doğu ve Batı tekniklerinden yararlanarak eklektik bir çalışma gerçekleştirmiştir (URL 59). Sanatçının geleneksel Japon resim tekniklerini Batı sanatının soyut dışavurumcu tarzıyla sentezleyerek işlerinde konu ettiği görülmektedir.

Budizm'in, 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Japonya üzerinde derin bir etkisi olduğunu düşünen ve çalışmalarında bu unsurlara değinen Murakami; 2011 yılındaki Büyük Doğu Japonya depremini ve tsunamii konu edinen “Mavi Ejderha” adlı çalışmasında geleneksel mitleri ve efsanevi anlatıları kullanmıştır (Xiaoming, 2021, s.562). Geleneksel parşömen resimleri gibi yatay bir şekilde kullanılan tuvalerin üzerinde; tanrıları temsil eden ejderhalar, balıklar, Budist azizleri temsil eden arhatlar ve tsunamii niteleyen Hokusai dalgaları bulunmaktadır (URL 60).

Sanatçının, Hokusai'nin tsunami dalgalarına yer vererek geleneksel Japon resmine saygı niteliğinde atıf yaptığı ve deprem sonrası meydana gelen tsunami felaketine ve yaşanan acılara işaret ettiği düşünülmektedir.



Görsel 20: Takashi Murakami, “Mavi Ejderha (Blue Dragon)”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, Detay, 2012.

Murakami'nin çalışmasında kullandığı arhat; Budizm dinine göre Nirvana'ya ulaştığı için yeniden dünyaya gelmeyecek olan ve aynı zamanda iyileştirici güçleri olduğuna inanılan Budist azizlerdir. Tsunamii yaşayan Japon halkının duygularını ve anılarını hatırlatan bu çalışmada, arhatların iyileştirici gücünün vurgulanması ve Murakami'nin onları yansıtmaya biçimi sanatçının bilim kurguya olan hayranlığını da yansıtmaktadır (URL 61). Aynı zamanda geleneksel Japon resim tarzı ile sentezlediği Budist ve Şinto imgeleri,

temelde varoluş düşüncelerini taşımakla birlikte toplumsal hafıza ve anılara işaret etmektedir. Ayrıca Murakami, eski inançları, mitleri, efsanevi yaratıkları, dini imgeleri ve figürleri hayal gücüyle bir araya getirerek Japon tekniklerini soyut dışavurumcu bir yaklaşımla kullanmış ve geleneksel resim anlayışına çağdaş bir yorum katmıştır (URL 59).

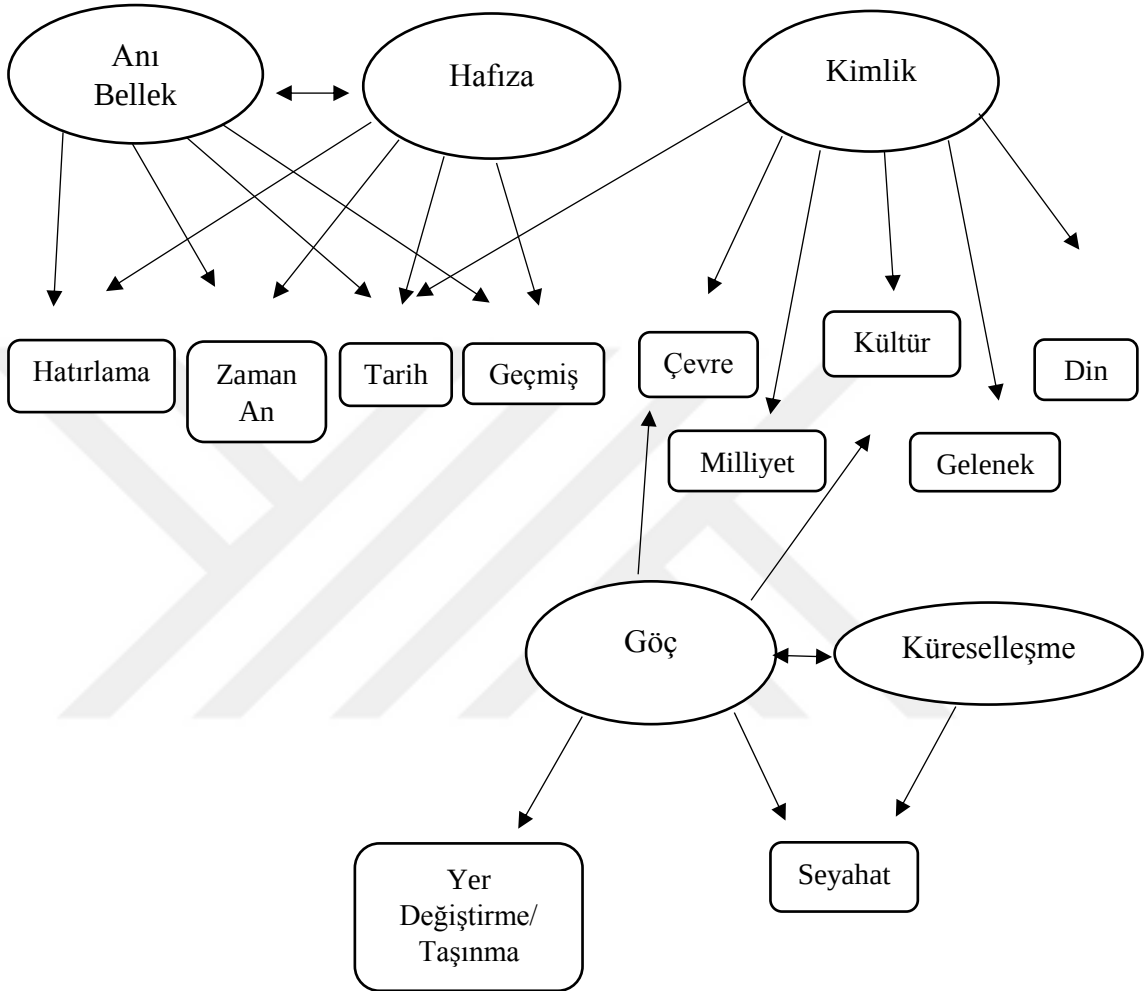
Murakami “Mavi Ejderha (Blue Dragon)” adlı resim çalışmasında, Japonya’da sanat olarak algılanmayan alt kültürü Amerika’da doğan pop sanatı ile sentezleyerek yeni bir bağlam oluşturmuştur. Geleneksel otaku kültürüyle örtüşen bu çalışma, pop sanat ile sentezlenerek Amerika Birleşik Devletleri ve Japonya arasındaki ilişkiyi işaret eden alt okumalar içermektedir (Jaehyu, 2018, s.357).

Takashi Murakami’nin, “Mavi Ejderha (Blue Dragon)” adlı resim çalışması göstergebilimsel yöntem ve karma yöntem kullanılarak analiz edilmiş ve elde edilen veriler Tablo 13’te sunulmuştur.

Tablo 13: Takashi Murakami, “Mavi Ejderha (Blue Dragon)” Adlı Resim Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.

	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Yan Anlam)
Göstergebilimsel Okuma	“Mavi Ejderha (Blue Dragon)” adlı çalışma, birden fazla tuval üzerine yapılarak bir araya getirilmiş soyut figüratif resimdir.	Geleneksel Japon efsaneleri, mitler, ejderhalar, büyük küçük boyutlarda dini figürler ve tanrısal özellik atfedilmiş yaratıklar bulunmaktadır (Görsel 18).	Dini ve sosyal içerikli konulara yönelik bir bakış açısı geliştirmek ve bireysel ve toplumsal hafızayı canlı kılarak sanatın iyileştirici yönüne odaklanmak. Batı sanat tarzı ile geleneksel Japon tarzını sentezleyerek kültürel etkileşimin sanatsal yönüne vurgu yapmak.
Tarihsel Okuma	“Mavi Ejderha (Blue Dragon)” adlı çalışma ile ele alınan konu, 2011 yılında Japonya’da yaşanan Tohoku depremi ve ardından gelen tsunami felaketidir. Ayrıca sanatçı, çalışmada ön plana çıkan geleneksel Japon resim çizim tarzı ile Japon sanat tarihine ve Edo dönemi ressamlarına atıfta bulunmaktadır. Çalışmada stilize edilerek kullanılan Hokusai’nin tsunami dalgaları ise Japonya’nın yalnızca 2011 yılında değil geçmişte de yaşadığı benzer birçok felaketi işaret etme özelliği taşımaktadır.		
Felsefi Okuma	Murakami, Japonya’da yaşanan doğal afetlerin toplum üzerinde bıraktığı yıkıcı sonuçları sanatın iyileştirici yönüyle ele almıştır. Ayrıca bu çalışma, sanatçının dini değerlere ve efsanevi anlatılara dair yüzleşmesini de içermektedir.		
Sosyolojik Okuma	Japon toplumunun, geleneksel ve kültürel manevi değerlerini çalışmasında kullanarak Japon toplumunda umut ve mutluluğu arttırmayı, olumsuz duygulardan uzaklaştırabilmeyi amaçlamıştır. Japon halkının acı anı ve hatıralarını hatırlatan çalışması onların toplumsal hafızasını canlı kılmaktadır.		

Takashi Murakami'nin "727" (Görsel 17) ve "Mavi Ejderha (Blue Dragon)" (Görsel 18) adlı çalışmalarında öne çıkan temalar ve alt temalara ilişkin kelimeler kodlanarak oluşturulan tematik analiz modeli Şekil 6'da görülmektedir.



Şekil 6: Takashi Murakami'nin, "727" (Görsel 17) ve "Mavi Ejderha (Blue Dragon)" (Görsel 18) Adlı Çalışmalarının Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.

2.4.2. Chiharu Shiota

1972 yılında Japonya'nın Osaka kentinde doğan Chiharu Shiota, Japonya'da Kyoto Seika Üniversitesinde resim eğitimi almıştır. Resim sanatında uzmanlaşması beklenen enstalasyon ve performans sanatçısı Shiota'nın sanatsal ifadesinde etkin rol oynayan ip çalışmalarının başlangıç noktası Avustralya Ulusal Üniversitesi olmuştur. Ayrıca Shiota, Almanya'da Braunschweig Güzel Sanatlar Üniversitesinde performans sanatçısı Marina Abramoviç'ten eğitim almış bu süreç çeşitli performans girişimlerinde bulunmasına katkı

sağlamıştır. 1999 yılında Berlin’e yerleşen sanatçı ulusal ve uluslararası pek sergi ve sanat etkinliğine katılım göstermiştir (URL 62). 1999 yılından itibaren Japonya, Avusturalya ve Avrupa’da sergiler düzenleyen sanatçı sık sık seyahat etmektedir. Almanya’da eğitim alan ve Berlin’de yaşayan Shiota, 2000’li yıllarda enstalasyon ve performans çalışmalarıyla uluslararası sanat platformlarında önemli bir yer edinmeye başlamış, Berlin’de bulunduğu sürece kentin gelişmesine ve büyümesine, kendini sürekli yenilemesine tanık olmuştur. Berlin’in tarihi ve kültürel yapısıyla ilgilenen sanatçının bulunduğu yere kendisini yabancı hissetmesinin yanı sıra köklerinin dayandığı Japonya’ya da uzak hissetmiştir. Sanatçının süreklilik gösteren seyahatleri çalışmalarının ana temaları üzerinde etkin rol oynamıştır (Yoshimoto, 2014, s.68-69).

Sanatçı, ait hissetmeme, yabancı olma, yersiz yurtsuzlaşma ve insanlar arasındaki iletişim ve etkileşimin getirdiği sorunlara odaklanmıştır.

Sanatçı; Doğudan Batıya göç etmesinin kendisine ve dünyaya olan bakış açısını değiştirdiğini, Japonya’da iken milli ve kültürel kimliği üzerinden bir yabancılık hissetmediğini dile getirmiştir. Ancak Almanya’da yaşıyor olmanın Japon kimliğine ve Japon kültürel mirasına dair farkındalığını arttığını ve bu durumun arada kalma, ait hissetmeme gibi duyguları beraberinde getirdiğini de ifade etmiştir (URL 63). Bununla birlikte Shiota’nın Batı sanatı içerisinde ulus ötesi sanatçılardan biri olarak yer alması ve Avrupa’da yaşıyor olması, kendi ülkesine yarı yabancı hissetmesine, kendi kültürünün ve toplumunun unutulmaya yüz tutmuş değerlerini yeniden keşfetmesine bir zemin oluşturmuştur. Berlin’in çok kültürlü yapısı ve karmaşık tarihi Shiota’nın kimliğini yeniden gözden geçirmesine ve aynı zamanda Japonya’dan uzakta yaşaması kim olduğu konusunda düşüncelerini yeniden biçimlendirmesine neden olmuştur (Yoshimoto, 2014, s.71-81).

Batı sanatı içerisinde “öteki” olarak yer bulan sanatçı, kültürel kimliği ile ön plana çıkmakla birlikte kültürel sınırları aşmaya çalışmıştır. İnsanlar arasındaki iletişim ve etkileşime odaklanarak toplumların ortak değerleri üzerinden evrensel bir dil oluşturarak ortak hafızayı canlı kılmak istemiştir.

Shiota çalışmalarında; insan ilişkiler, yaşam ve ölüm, varoluş kaygıları ve kimlik gibi konular üzerinde durmaktadır. Farklı boyutlarda oluşturduğu enstalasyon çalışmalarında;

tekne, elbise, ip, ayakkabı, piyano, bavul, sandalye, yatak ve anahtar gibi nesneleri kullanmaktadır (URL 64).

Sanatçı ayrıca kendi kültürünün ve farklı kültürlerin geleneksel fikir ve malzemelerini kullanarak mekâna atıf içeren özellikte işler üretmiştir. Bu atıflar hem bireysel hem toplumsal hafızaya yönelik tarihsel ve kültürel anlamlar içermekle birlikte bireylerin duygu dünyalarına yönelik bir bakışa davet niteliği taşımaktadır. Sanatçının bu yaklaşımına yönelik olarak, 2015 yılında 56. Venedik Bienali Japon Pavilyonunda Japonya'yı temsil ettiği “Eldeki Anahtar (The Key in The Hand)” adlı çalışması örnek olarak gösterilebilir (Görsel 21).



Görsel 21: Chiharu Shiota, “Eldeki Anahtar (The Key In The Hand)”, Enstalasyon, Japonya Pavilyonu, 56.Venedik Bienali, 2015.

Shiota, “Eldeki Anahtar (The Key In The Hand)” adlı enstalasyon çalışmasında kan kırmızı renkte iplikler kullanmıştır. Sanatçının iplik heykelleri nesne olmanın ötesinde izleyicilerde yer yer olumlu ve olumsuz duyguları canlandırabilen bir meditasyon özelliği de taşımaktadır (Huseynova, s.44, 2021). İplikler ile oluşturulan çapraz kesişimler ve örümcek ağı görünümü, zamanı ve hareketsizliği simgeleyen bir metafor olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda psikolojik ve fiziksel olarak çaresizlik duygusunu ve

olumsuz hisleri temsil etmekle birlikte sanatçının göçebe olarak sürdürdüğü yaşamının olumlu ve olumsuz yansımalarını da taşımaktadır (Yoshimoto, 2014, s.74).

Bu çalışma ile ülkenin mekânsal ve tarihsel özelliklerine vurgu yapan sanatçı, insanlar arası iletişimi üst düzeye taşıyan Venedik şehrinin çok kültürlü yapısına geleneksel Venedik teknesi, iplikler ve anahtarlar ile işaret etmiştir.

Sanatçının çalışmasında kullandığı kırmızı ip anlamsal olarak Japon efsanesine dayanmakla birlikte yeni doğan bir çocuğun parmaklarına bağlanan kırmızı ip; kalbinden ellerine ve serçe parmaklarına kadar uzanan damarları temsil etmektedir. Ayrıca efsaneye göre bir başkasının ipiyle iç içe geçecek olan bu görünmez kırmızı iplerin insanları birbirine bağladığı ve yollarını kesiştirdiği de düşünülmektedir (URL 65). Shiota, kırmızı ipin kültürel anlamı ile insanlar arası iletişim ve etkileşime odaklanarak kavramsal bir çalışma üretmiştir (Görsel 21).

Aynı zamanda Shiota, kırmızı ipliklerin basit ve sade formunu güçlü bir şekilde kullanmıştır. Sergi salonunda oluşturduğu devasa kompozisyon karmaşık ve heyecan verici figürlere dönüşmüştür. Yer yer oluşturulan boşluk ve doluluklar büyük bir derinlik hissi uyandırmaktadır (Huseynova, s.58, 2021). Büyük ölçekli bu çalışmada tavandan aşağı doğru sarkan kırmızı iplerin ucunda binlerce anahtar görülmektedir. Elli bin adetten fazla sayıda olan bu anahtarlar dünyanın dört bir yanından farklı ülkelerdeki yüz seksen bin kişiden toplanarak bir araya getirilmiştir. Anahtarlar ile bellek kavramını incelemeyi amaçlayan sanatçı, anahtarların biçimsel ve anlamsal özelliklerini metafor olarak kullanmaktadır (URL 66). Ayrıca sanatçı, anahtarların tam olarak altında bulunan iki adet geleneksel ahşap Venedik teknesini; “her iki avucun/elin” temsili ve aynı zamanda toplumsal hafıza ve belleğin temsili olarak kullanılmıştır (URL 67) (Görsel 22).



Görsel 22: Chiharu Shiota, “Eldeki Anahtar (The Key In The Hand)”, Detaylar, Japonya Pavyonu, 56. Venedik Bienali, 2015.

Anahtarlar günlük yaşamda güvenliğini sağlamak ve değerli şeyleri korumak amacıyla birlikte geleceğe dair umudu ve yeni fırsatları, anıları ve hatıraları işaret eden anlamlar taşımaktadır. Bu bağlamda kendi anıları ile anahtar sahiplerinin anılarını birleştiren sanatçı, sınırları ortadan kaldıran evrensel bir iletişim dili ve insanların birbirlerinin duygularını anlayabilecekleri bir alan yaratmayı amaçlamıştır. Ayrıca sanatçı, anahtarların üst kısmını insan başına alt kısmını ise gövdeye benzetmiş ve kişinin yaşamındaki fırsatları ve umudu anahtarlar ile ilişkilendirmiştir. İki eli simgeleyen tekneler ise bu fırsat ve umutları yakalayan kişileri temsil etmektedir (URL 66). Bunun yanı sıra tekneler eskimiş, yıpranmış ve artık kullanılmıyor olsalar da tarihsel ve manevi öneme sahiptir. Denizde fırtınalara ve benzer pek çok zorluğa dayanıklılık göstermişlerdir. Sanatçı, bu tekneleri atalarının armağanı olarak zorluklara karşı mücadele etmek ve hayat yolculuğunu kolaylaştırmak gibi manevi anlamlar ile ilişkilendirmiştir (URL 67).

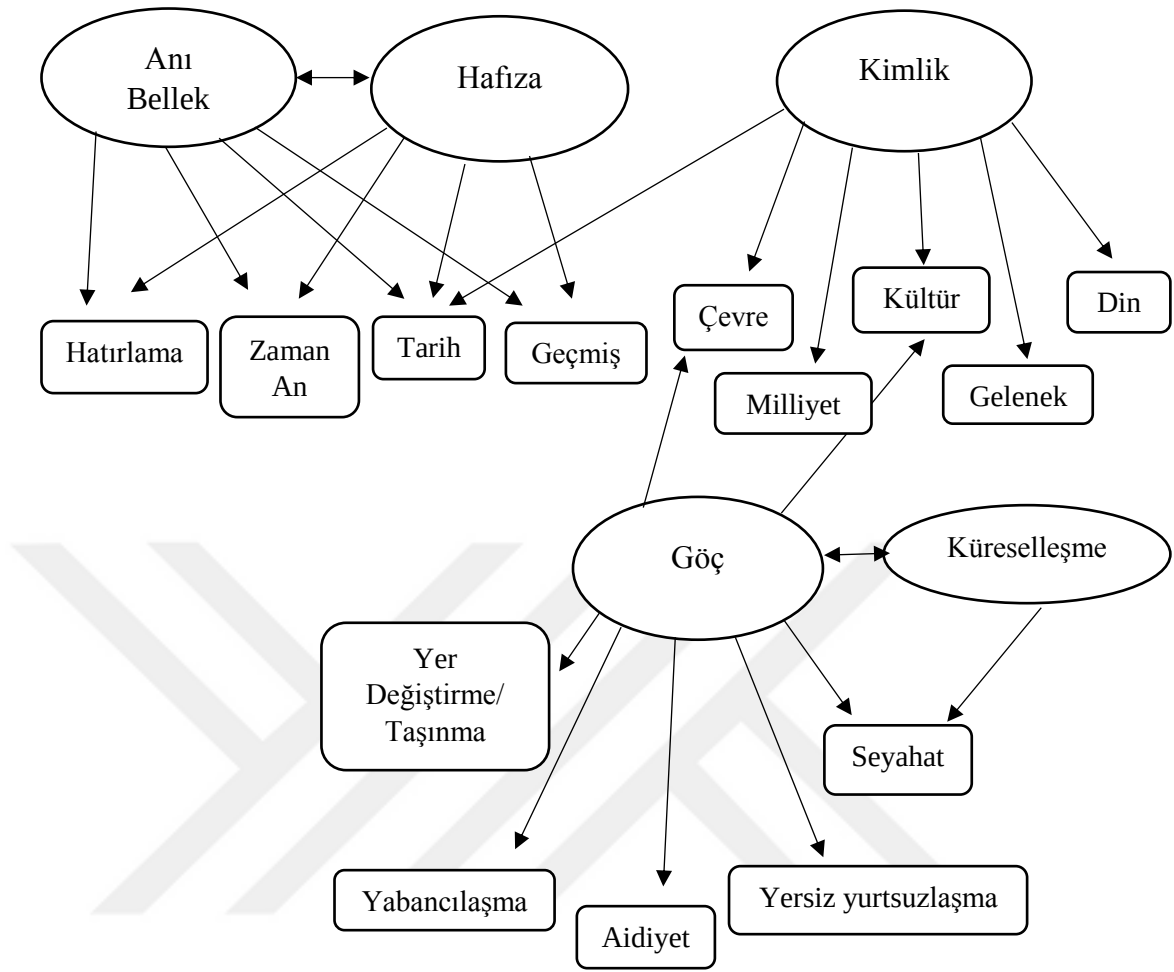
Shiota, kültürel, sosyal ve dilsel pek çok yönden bağlamsal ilişkiler kurarak kavramsal bir iş üretmiştir. Kendi kültürel kimliğini kullanmasına rağmen ülkesine özgü kültürün ve “öteki” olmanın sınırlarını aşarak toplumsal hafıza ve belleğe odaklanmıştır.

Chiharu Shiota'nın, "Eldeki Anahtar (The Key In The Hand)" adlı enstalasyon çalışması göstergebilimsel yöntem ve karma yöntem kullanılarak analiz edilmiş ve elde edilen veriler Tablo 14'te sunulmuştur.

Tablo 14: Chiharu Shiota, "Eldeki Anahtar (The Key In The Hand)" Adlı Enstalasyon Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.

	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Yan Anlam)
Göstergebilimsel Okuma	Tavandan sarkıtılmış ipler, anahtarlar ve iki adet tekne ile oluşturulan enstalasyon çalışmasıdır (Görsel 21).	Kırmızı ipler, anahtarlar ve geleneksel Venedik tekneleri bulunmaktadır. Kültürel ve sosyal anlamlar içeren nesneler kullanılmıştır (Görsel 21).	Göç ile yaşanan yabancılaşma, ait hissetmeme ve ötekilik gibi sorunlara dikkat çekilerek evrensel bir dil oluşturmak amaçlanmıştır.
Tarihsel Okuma	Sanatçı, Venedik şehrinin mekânsal ve tarihi önemine vurgu yapmak amacıyla geleneksel Venedik tekneleri kullanmıştır.		
Felsefi Okuma	Shiota'nın insanlar arası iletişim, anı, bellek ve hafıza gibi temalarının temelinde kendi hayatından izler bulunmaktadır. Ülkesinden uzakta olan ve göç etmenin zorluklarıyla yüzleşen sanatçı, kendi anılarını ve duygularını referans alarak evrensel bir iletişim dili oluşturmayı amaçlamıştır. Aynı zamanda "Eldeki Anahtar (The Key In The Hand)" adlı enstalasyon çalışmasını, geleneksel ve günlük kullanım eşyalarının anlamsal değerini ön plana çıkararak oluşturmuştur. Geleneksel tekneler ile mekânın bölgesel özelliklerine ve hareketliliğine dikkat çekmenin yanı sıra onları insanların dua eden elleri ve atalarının tecrübeleriyle ilişkilendirmiştir. Anahtar ve iplerin farklı kültürlerdeki anlamlarına odaklanarak güçlü bir metafor oluşturmuştur.		
Sosyolojik Okuma	Japon sanatçı, Berlin'e yerleştiğinde milli ve kültürel kimliğine ve kendi kültürel mirasına daha da yakınlaşmıştır. Sanatçının bir başka ülkede "öteki" olarak görülmesi, yabancı hissetmesine ve kendi kimliği üzerine eğilmesine neden olmuştur. Kendini ne Japonya'ya ne de Almanya'ya ait hissetmeyen sanatçı, kendisiyle benzer duygulara sahip insanlara ulaşmak istemiştir. Toplumlar arasında farklı kültürel anlamlara gelebilen nesneleri seçerek insanların toplumsal hafızasına, birbirileri arasındaki iletişimine ve etkileşimine vurgu yapmayı amaçlamıştır. Aynı zamanda kendi kültürel kimliğini kullanarak kültürün sınırlayıcı çerçevesinden sıyrılmayı ve evrensel bir sanat dili oluşturmayı da amaçlayan sanatçı, insanlar arası ve kültürler arası etkileşime vurgu yaparak toplumsal hafıza, anı, bellek, yersiz yurtsuzlaşma ve aidiyet kavramları üzerinden çalışmasını biçimlendirmiştir.		

Sanatçı Chiharu Shiota'nın, "Eldeki Anahtar (The Key In The Hand)" adlı enstalasyon çalışmasında (Görsel 21) öne çıkan temalar ve alt temalara ilişkin kelimeler kodlanarak oluşturulan tematik analiz modeli Şekil 7'de görülmektedir.



Şekil 7: Chiharu Shiota, “Eldeki Anahtar (The Key In The Hand)” (Görsel 21), Adli Enstalasyon Çalışmasının Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.

2.4.3. Kunihiro Moriguchi

Japon Kunihiro Moriguchi, 1941 yılında Kyoto’da doğmuş ve üniversitede geleneksel Japon tarzı resim eğitimi almıştır. Sanatçı, geleneksel “yuzen sanatının” çağdaş temsilcilerinden biri olmuştur (Moriyama, 2020, s.363). Aynı zamanda Paris’te bulunan École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs’te (Ulusal Dekoratif Sanatlar Okulu) grafik tasarım eğitimi alan sanatçı 1964 yılında Japonya’ya dönerek babasının atölyesinde işler üretmeye devam etmiştir (URL 68). Moriguchi’nin Japonya’ya dönmesinde Fransız ressam Balthus’un etkisi ve rolü büyüktür. Moriguchi’nin Fransa’da eğitim alırken optik sanat akımından etkilenmiş olması işlerine yansımıştır. Aynı zamanda Moriguchi, tekstil sanatına da odaklanmış, sanat ve zanaatı bir araya getirerek çağdaş işler üretmiştir (URL 69).

Japon hükümeti Meiji döneminde (1868-1912), sanayileşme ve modernleşmenin geleneksel sanatların ve zanaatların varlığını tehdit etmesinden dolayı, Japon sanatlarını belgelemek ve korumak gibi önlemler almıştır. Bu bağlamda 1955 yılından itibaren geleneği ve kültürü koruyan ayrıca işlerine yansıtan bazı sanatçılar, “Yaşayan Ulusal Hazine” olarak adlandırılmış ve onurlandırılmıştır. Kunihiro Moriguchi ve tekstil sanatçısı olan babası Kako Moriguchi 2007 yılında bu unvanı alan ilk baba oğul olmuştur (URL 70). Sanatçının geleneksel ve kültürel unsurlardan beslenmesi ve geleneksel resim sanatının tekniklerini kullanması sanat ve zanaat arasındaki ilişkiyi güçlendiren bir faktör olarak görülebilir.

Moriguchi, küreselleşmenin çeşitlilik ve evrensellik kavramları üzerine yoğunlaşmış ve bu kavramların Japon gelenekleri ve kültürünün üzerindeki olumsuz sonuçlarına odaklanmıştır. Aynı zamanda sanatçı, çok kültürlülük bağlamında ele aldığı çeşitlilik kavramını, hoşgörü olmadığı takdirde tehlikeli olarak ifade etmiştir. Buna ek olarak geleneğin çeşitliliğini kendi içinde doğru değerlendiren ve hoşgörü ile karşılayan toplumların sanatsal tarzı, üslubu ve onlar için lüks haline gelebileceğini dile getirir (Viatte, 2008, s.84). Bu bakış açısına bağlı kalınarak Moriguchi’nin, kültürel kimliğini ön plana çıkarırken çok kültürlülüğün beraberinde getirdiği çeşitliliğe/zenginliğe odaklandığı ifade edilebilir. Aynı zamanda sanatçının geleneksel unsurlara ve kültüre olan bağlılığının, kültürel farklılıkları “öteki” olarak değil çeşitlilik sunan bir zenginlik olarak görmesinden kaynakladığı söylenebilir.

Moriguchi, kimonoyu motifler, geometrik şekiller ve soyut figürlerle birlikte sentezleyerek gelenekselin ötesinde bir iş üreterek çağdaş bir şekilde yorumlamıştır (Moriyama, 2020, s.365). Geometrik ve optik yanılsamalar ile kimono tasarlamak için aldığı grafik eğitimine güvenen sanatçının üretmiş olduğu kimono, giyilebilen giysi ve sergilenebilen işler olarak önemli ve değerlidir (URL 68) (Görsel 23).

Kimono, resmi etkinlikler ve düğün törenleri gibi özel ve önemli zamanlarda kullanılan geleneksel Japon kıyafetidir. Üzerinde bulunan renklerin ve motif, çizgi, bitki ya da hayvan figürlerinin Japon kültüründe özel anlamları vardır. Örneğin Japonya’da beyaz renk, güneş ışığını temsil eden üstün bir zihni, temizliği, saflığı ve güzelliği, berrak ve parlaklığı temsil eder (Chung and Yeon, 2020, s.384-383). Batı soyutlama geleneği ile geleneksel Japon sanat tekniği olan “yüzeni” bir araya getiren Moriguchi, kimono

üzerinde şelale ve akan su desenini çağdaş bir şekilde yorumlamıştır. Aynı zamanda su dalgasına benzer soyut kompozisyonu oluşturmak için babası tarafından geliştirilen boyama tekniğini (paste-rezist) de kullanmıştır (URL 70) (Görsel 23). Bununla birlikte “Akan Su Tasarımı ile Kimono (Kimono With Flowing Water Design)” adlı çalışma için ipek kumaş kullanılmış ve desenler metal ağızlığa sahip bir kâğıt torba ya da beze yerleştirilen boyaya dirençli pirinç hamuruyla yapılan baskı resim tekniği olan “yuzen” ile oluşturulmuştur (URL 69). “Yuzen” tekniği Japon sanatına özgü geleneksel kumaş boyama tekniğine verilen isimdir (Moriyama, 2020, s. 364)



Görsel 23: Kuniyiko Moriguchi, “Akan Su Tasarımı ile Kimono (Kimono With Flowing Water Design)”, 184.2 x 134 cm, Enstalasyon, 1992.

Geleneksel Japon zanaatları içerisinde kimonolar önemli bir yere sahip olmakla birlikte Edo döneminde (1615-1868), insanların kullandıkları kimonolar ve giyim tarzları sosyal statülerinin ve ekonomik durumlarının bir göstergesi haline gelmiştir. Soylu asker (samuraylar) sınıfından ve zengin tüccar sınıfından erkekler ve kadınların, resmî törenler

ve düğünler gibi özel günler için giydikleri kimonolar üzerinde uğurlu olduğuna inanılan semboller kullanılmıştır. Kimonolar; uzun kuyruklu kuşlar, şelaleler, kayalar, kiraz ve çam ağaçları gibi görsel unsurları içermektedir (URL 70). Edo döneminde geliştirilen “yuzen” tekniğinde pirinç hamuruyla sağlam ve dayanıklı kumaş üzerine yapılan boyama esastır. El ile uygulanan “yuzen” tekniğinin ortaya çıkması tekstil sanatını resim sanatına yaklaştırmış ve beraberinde popüler sanatçıların tasarımlarının ve motiflerinin kimono üzerindeki kompozisyonlarda yer almasını sağlamıştır (URL 69).

Moriguchi, babasından öğrenerek geliştirildiği bu boyama tekniğini kimono üzerinde kullanarak çağdaş bir şekilde yeniden yorumlamış (Moriyama, 2020, s.364) ve “Akan Su Tasarımı ile Kimono (Kimono With Flowing Water Design)” adlı çalışmada kullandığı kimono renklerini özenle seçerek desenler oluşturarak akış ve hareketlilik duygusunu hissedildiği bir sanat formu geliştirmiştir. Sanatçı, yaşam döngüsünden ve doğadan ilham alarak oluşturduğu kimonoyu soyut geometrik çizgiler ile yüzeyde oluşturduğu dalgalanma hissi uyandıran desenleriyle güçlendirmiştir (URL 69). Ayrıca Batı sanat akımına özgü olan geometrik soyutlama geleneği ile Japon kültürüne ve felsefesine dayanan doğa temasını işlerine yansıtan sanatçı, uluslararası bir düzeyde yer edinmiştir.

Japonya halkının, geleneksel tekstil ürünü olan kimonolar hakkında kültürel, sosyal aynı zamanda tarihsel öneme sahip ilişkin bilgi sahibi olmalarına rağmen Japonya için kimonoyu, Batı dünyası biçimsel özelliklerinden dolayı beğeni ve hayranlık uyandıran bir nesne olarak görmüştür (69).

Aynı zamanda çağdaş kültürel ve geleneksel anlamlar, “Akan Su Tasarımı ile Kimono (Kimono With Flowing Water Design)” adlı çalışma Batı sanatı içerisinde yalnızca çeşitlilik ve farklılık sunan “ötekinin” sanatı olarak görülmüştür. Japonların resmi ve özel törenlerinde kullanılan kimononun; tarihsel süreç içerisinde insanların statüsünü ve kimliğini yansıtması, çeşitli işlev ve özelliklere sahip olması sebebiyle Japon toplumu için Japon çağdaş sanatı içerisinde pek çok anlam ifade ettiği ve aynı zamanda, tarihsel bellek, ortak anı ve hatıraların bir göstergesi olduğu da söylenebilir.

Moriguchi işlerinde, Japonya’nın sanat ve zanaat geleneklerini temsil etmekle birlikte geleneksel sanat formunu kendi kültürel değerlerinden esinlenerek yenilikçi bir bakış açısıyla ve Japon kültüründen uzaklaşmadan yorumlamaktadır (URL 69).

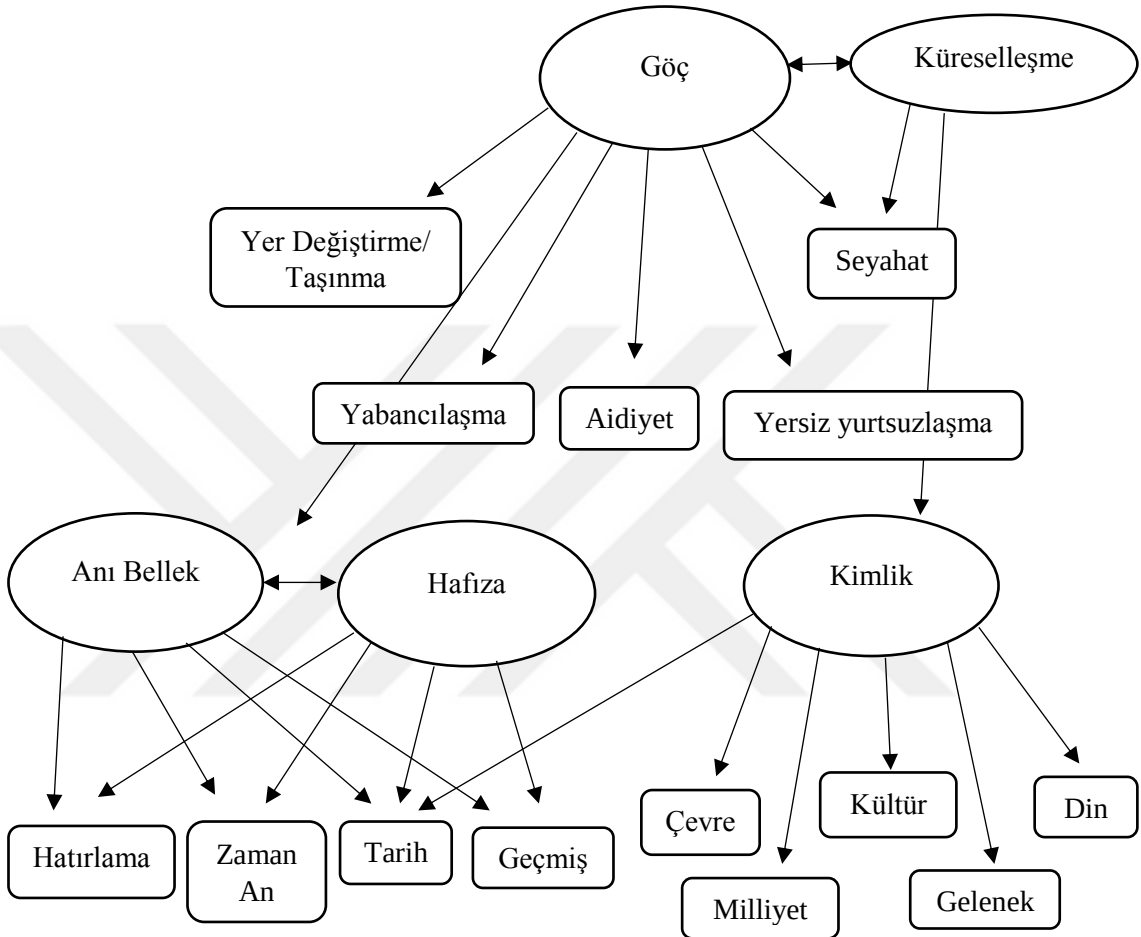
Sanatçının, küreselleşme ile birlikte belirgin bir şekilde görülen çok kültürlülük çerçevesinde evrensel bir sanat dili yaratmayı amaçladığı, yabancılaştırma ve ötekileştirme gibi yaklaşımlardan uzak olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte toplumun ortak anıları olan geleneksel unsurlardan yararlanarak işler üretmesiyle, toplumsal hafıza ve belleğe işaret ettiği de görülmektedir.

Kunihiko Moriguchi'nin, "Akan Su Tasarımı ile Kimono (Kimono With Flowing Water Design)" adlı enstalasyon çalışması göstergebilimsel yöntem ve karma yöntem kullanılarak analiz edilmiş ve elde edilen veriler Tablo 15'te sunulmuştur.

Tablo 15: Kunihiko Moriguchi, "Akan Su Tasarımı ile Kimono (Kimono With Flowing Water Design)", Enstalasyon Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.

	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Yan Anlam)
Göstergebilimsel Okuma	Geleneksel Japon kıyafeti olan kimononun kullanıldığı enstalasyon çalışmasıdır (Görsel 23).	İki farklı rengin ve "yuzen" adı verilen geleneksel ipek baskı tekniğinin kullanılmasıyla oluşturulan geleneksel Japon elbisesidir. Kültürel ve tarihsel bağlamları nitelemektedir (Görsel 23).	Küreselleşmenin beraberinde getirdiği olumsuz sonuçlar nedeniyle gelenek ve kültürün korumak. Geleneksel unsurlardan beslenerek sanat ve zanaat ilişkisi güçlendirmek.
Tarihsel Okuma	Japonyanın tarihi ve milli değerleri korumak, sanat ve zanaatı bir araya getirmek amacıyla Edo döneminde geliştirilen "yuzen" tekniği kullanılmıştır.		
Felsefi Okuma	Sanatçı, küreselleşmenin sonuçlarından etkilenerek Japon kültürel kimliğini ve değerlerini korumak amacıyla ürettiği işlerde, Japon felsefesinde önemli yeri olan doğa ve yaşam döngüsü temasını kullanmıştır. Ayrıca kültürel ve geleneksel öneme sahip olan kimono kıyafeti ile Japon toplumsal hafızasına ve kültürüne işaret eden sanatçı, sanat ve zanaatı bir araya getirerek çağdaş bir iş üretmiştir. Aynı zamanda sanatçının çağdaş bir yorum ile sentezlediği çalışması, Japon toplumunu Japon kültüründen uzaklaştırmayan ulusal ve uluslararası bir nitelik taşımaktadır.		
Sosyolojik Okuma	Sanatçının Fransa'da eğitim görmesi sonucunda Batının sanat ve sosyokültürel ortamından etkilendiği düşünülmektedir. Küreselleşme çerçevesinde çok kültürlülüğün olumsuz sonuçlarına odaklanarak kültürel kimliğini koruma kaygısını taşımakla birlikte ötekilik, yabancılaşma ve aidiyet gibi kavramları evrensel bir sanat dili aracılığıyla aşmayı amaçlamıştır.		

Sanatçı Kunihiro Moriguchi'nin, "Akan Su Tasarımı ile Kimono (Kimono With Flowing Water Design)" adlı çalışmasında (Görsel 23) öne çıkan temalar ve alt temalara ilişkin kelimeler kodlanarak oluşturulan tematik analiz modeli Şekil 8'de görülmektedir.



Şekil 8: Kunihiro Moriguchi, "Akan Su Tasarımı ile Kimono (Kimono With Flowing Water Design)" Adlı Enstalasyon Çalışmasının Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.

2.4.4. Mariko Mori

1967 yılında Tokyo'da dünyaya gelen Mori, Tokyo Bunka Moda Kolejinde moda tasarımı programı eğitimi almıştır (1986–1988). Geleneksel Japon kültürüne, Japon antik tarihine ve dini unsurlara atıflar yapan sanatçı, Londra'da Chelsea Sanat ve Tasarım Kolejinde (1989-1992) ve daha sonra New York'ta Whitney Amerikan Sanatı Müzesinin Bağımsız Çalışma Programında (1992-1993) sanat teorisi ve pratiği eğitimi almış, aynı zamanda eğitim süreci içerisinde model olarak çalışmıştır. Sanatçının eğitim sürecinin işleri üzerinde etkisi büyüktür (Lee, 2015, s.134).

Model ve moda tasarımcı kimliğine sahip olan Japon fotoğraf sanatçısı Mori; fotoğraf, kolaj, bilim kurgu, video ve enstalasyon çalışmaları ile uluslararası nitelikte işler üretmiştir. 1990'lı yıllardan itibaren oto portre işleriyle ulusal ve uluslararası sanat platformlarında önemli bir yer edinmiştir. Sanatçı, efsanevi anlatıları anımsatan mekanlar kurgulayarak hipergerçekçi fotoğraf düzenlemeleri ve kolaj çalışmalarıyla bilinir (URL 71). Sanatçı, kitle kültürü çerçevesinde “kawaii”-sevimlilik göstergesi- ve “shojo” -manga/animelerde küçük kız- kavramlarını kullanarak işlerini Japon kültürüne ve toplumuna dayandırmıştır. Ayrıca 1989-1993 yıllarında Londra ve New York'ta eğitim alan sanatçı, kendi görselinin tasvirlerini çalışmalarında kullanarak tüketim kültürünü ironik bir şekilde ele almıştır (Lee, 2015, s.141).

Sanatçı; popüler kültür, bilim kurgu, Budizm öğretileri ve maneviyatı, geleneksel Japon ritüelleri, cinsellik, feminizm ve siborg -biyolojik ve yapay varlık- gibi farklı konuları çalışmalarında tema olarak seçmiştir. Ayrıca geleneksel ve kültürel unsurlar bağlamında işlerinde görülen bu konuları çağdaş bir yaklaşım ile yorumlamıştır (URL 7). Bununla birlikte Japonya'nın tüketim kültürü aracılığıyla “küreselleşmeyi yeniden merkezileştirmesi”, Mori'nin kawaii -sevimli- kavramını, Japon kitle kültürünü, estetiğini ayrıca Japon kültürel kimliğini ön plana çıkarmıştır. Ayrıca Batıda korkunç ve tehlikeli görülen robot ve siborg gibi üretimlerin, Japon imajlarıyla tasvir edilerek sevimli olarak dönüştürülmüş olması meta kültürüyle ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda küreselleşme ile postmodern sanat ve popüler kültürün birleştirilmesi söylemleri hâkim olmuştur (Lee, 2014, s.131,141).

Ayrıca sanatçı, Batı ve Doğu arasındaki sanatsal ve kültürel farklılıkları bir araya getirerek yeni bir görme biçimi de oluşturmuştur. Farklı toplum ve kültürler arasında “öteki” ve “yabancı” olarak adlandırılan sınırlamalara dikkat çekmek isteyen sanatçı, Japon kültürel ve ulusal kimliğinin bir göstergesi olarak kendi bedenini çalışmalarında kullanmıştır.

Oto portre çalışmalarıyla bilinen sanatçı kendi bedeninin tasvirlerini “Ateşli Arzular (Burning Desire)” adlı çalışmasında beş farklı şekilde betimlemiş, geleneksel Japon çizimleri olan mangalardan etkilenmiş ve bu tür çizim karakteriyle dijital tasvirler oluşturmuştur (URL 72). Bu fotoğrafta, gezegenin en sıcak yerlerden biri olarak bilinen Gobi çölünde bulunan Flaming Cliffs'in büyük kayaları ve kayaların arasındaki boşluğa

dijital olarak yerleştirilmiş figürler görülmektedir. Bu fotoğraf Budist pratiğinin bir göstergesidir. Aynı zamanda Mori, meditasyon görüntülerinde beş farklı karaktere bürünerek Budist pratiklerini temsil etmektedir. Dört figürün alevler içerisinde olmasına rağmen merkezdeki figürün farklı bir şekilde düzenlenmesinin nedeni, figürün; yaşam, ölüm, yeniden doğuş döngüsünün zorluk ve acılarından arınmış olmasıyla ilişkilidir. Sanatçının, bu çalışmasında dini temsilleri ön plana çıkardığı görülür. Sanatçının fotoğraf çalışmasında figürler üzerinde geleneksel Tibet kıyafetleri görülmekle birlikte bu figürler dijital manipülasyon tekniği uygulanarak ve Cliffs'in büyük kayaları görselinin üzerine kolaj yapılarak birleştirilmiştir (Cavazzutti, 2011, s.49-50).



Görsel 24: Mariko Mori, “Ateşli Arzular (Burning Desire)”, Fotoğraf, 304.8x609.6x2cm, 1997-1998.

Sanatçının kendi görüntülerini manipülasyona uğratarak tekrarlaması, meta kültürü ve simüle -bir şeyin benzeri ya da sahtesi- ile ilişkilendirilebilir. Kültürel ve geleneksel unsurların metalaştırılması onları kolaylıkla ulaşılabilen, alıp satılabilen şeylere dönüştürerek simüle ederek gerçek ile benzetim arasındaki farkı bulanıklaştırır. Bu noktada Jean Baudrillard'ın hipergerçeklik ve simülakr felsefesi ön plana çıkar. Hipergerçeklik, postmodern dünyaya özgüdür. Metalaştırma, “tekinsiz vadi” etkisine benzeyen, somut gerçeklik ile taklitleri arasındaki sınırı bulanıklaştıran simülakrlar üreterek, benzetimler yaratmayı destekler. Öznenin anlamı değişir, tekil kimlikler yerine insanlar; melez, akışkan ve simüle edilmiş gerçeklikler dünyasıyla karşı karşıya kalır (URL 73).

Nesnelerin aslı yerine temsillerini kullanan sanatçı, kitle iletişim araçlarının önemine ve toplum üzerindeki etkisine dikkat çekmiştir. Aynı zamanda metalaşan kültür ve değerler göz önünde bulundurulduğunda sanatçının kültürel öğeleri işlerinde nasıl kullandığı konusundaki ayrım önemli bir yere sahip olmuştur.

Mori, kültürel ve geleneksel unsurları ve Budist imgelerin dijital manipülasyon teknikliği ile kendi görüntüsünü tekrarlayarak 3D bilgisayar grafikleriyle birlikte kullanmıştır. Doğu ve Batının üslup ve geleneklerini dijital medya araçları ile birleştirerek kavramsal bir iş üretmiştir (Sousa, 2014, s.38) (Görsel 24).

Mori'nin çalışmasında, kendisinin geleneksel Tibet kıyafeti giydiği ve ateş üzerinde beş farklı şekilde oturduğu Budist temsilleri görülmektedir. Mori'nin çalışmasında Tibet geleneksel kıyafetlerini tercih etmesinin arka planında, Tibetlilerin 1949 yılında komünist Çin tarafından ulusal özgürlüklerinin ellerinden alınarak baskı ve zorluklara rağmen bağımsızlıklarını kazanmış olmalarına atıfta bulunduğu düşünülmektedir. “Ateşli Arzular (Burning Desire)” adlı bu çalışmada Japon kültürünün ve Tibet Budizm'inin özellikleri ön plana çıkmıştır. Japon kültüründe ateş; yoğunlaşmış enerjiyi, yakıcılığı ayrıca aydınlatıcı gücü, Tibet Budizm'inde ise benzer şekilde yoğun enerji ve aydınlatıcı Tanrısal koruyucu gücü temsil etmektedir. Bu bağlamda ateş, Tibetlilerin baskıdan kurtulma arzusu ve hissettikleri duygular ile ilişkili olarak değerlendirilebilir (URL 72).

Sanatçı, yaşanan bu olayın olumsuz etkilerini kültürel ve geleneksel unsurlar ile betimlenmesi ulusal ve kültürel kimliği, geçmişi kaybetmemek için hatırlatıcı rol üstlenmesi ise toplumsal anı/bellek ve tarihsel hafızaya işaret etmektedir. Aynı zamanda çalışmanın içeriği Tibetli insanlarla ilgili olsa da Japon imgelerine ve sanatsal unsurlarına yer verilmesinin, Japon kültürel kimliğinden izler taşıdığının bir göstergesi olduğu ifade edilebilir.

Sanatçı, “Ateşli Arzular (Burning Desire)” adlı çalışması aracılığıyla, geleneksel kimliğin çözülmesi ve melezliğin yaratılmasıyla birlikte sanal gerçekliği ve Budist felsefi öğretilerini kullanarak postmodern bir Japon kimliğini inşa etmekte ve yansıtmaktadır. Hipergerçek bir mekânı çalışmanın içeriği ile ilişkilendirerek melez bir iş üretmiştir. Aynı zamanda Mori, “Ateşli Arzular (Burning Desire)” adlı çalışmasında, Japon kültürel ve ulusal kimliğini zaman ve mekânı bütünleştiren bir düzlemde var olmakla birlikte Japon

kimliğini gelenek veya etno-kültürel homojenlik ile ilgili değil melezleşme ve hipergerçeklik ile ilgili olarak konu edinmiştir (URL 73). Bu kavramların çalışmanın felsefi yönüne işaret eden unsurlar olduğu düşünülebilir.

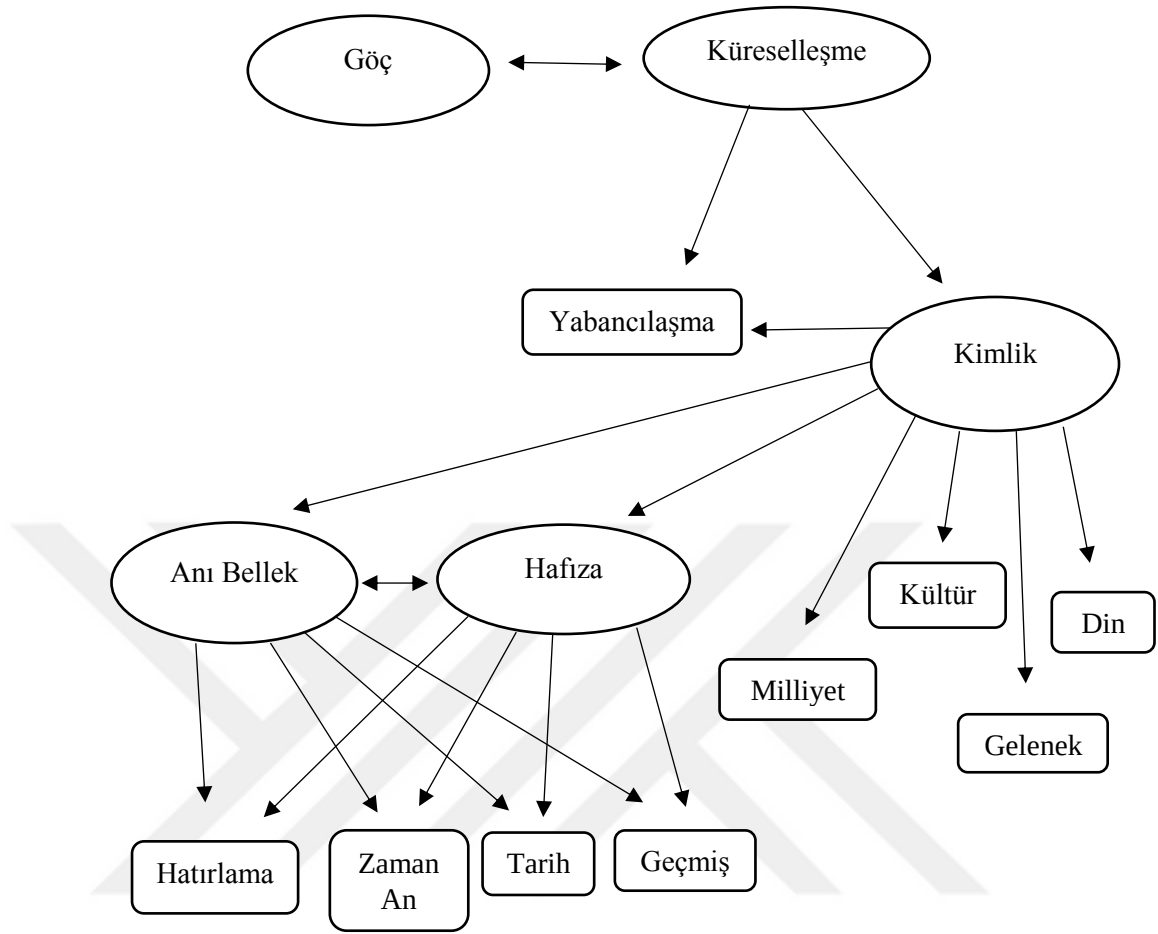
Popüler kültür ve teknoloji çerçevesinde keşfettiği temalara ek olarak maneviyat ve Budist sembolleri kullanarak kimlik çözümlemesi yapmayı amaçlamıştır. Ayrıca geçmişi, bugünü ve geleceği tek bir düzlem üzerinde superflat yaklaşımıyla fotoğraf düzleminde bütünleştirmiştir. Bu yaklaşımının özünde dünyayı kültürel ve ulusal sınırlar olmadan barış ve uyum içerisinde birleştirme arzusu vardır (URL 73). Mori, ulusal ve kültürel sınırları aşmayı ve aynı zamanda evrensel bir bilinci paylaşmayı amaçlamıştır. Kültür ve geleneğin önemine vurgu yaparak farklılıklar ve benzerlikleri görmenin gerekliliğine ve ayrıca bilim ve teknolojinin bu sınırları aşma konusunda büyük etkisi olduğuna dikkat çekmek istemiştir (URL 74).

Mariko Mori, “Ateşli Arzular (Burning Desire)”, adlı fotoğraf çalışması göstergebilimsel yöntem ve karma yöntem kullanılarak analiz edilmiş ve elde edilen veriler Tablo 16’da sunulmuştur.

Tablo 16: Mariko Mori, “Ateşli Arzular (Burning Desire)”, Adlı Fotoğraf Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.

	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Yan Anlam)
Göstergebilimsel Okuma	Hipergerçekcilik ve sürrealist bir fotoğraf çalışmasıdır (Görsel 24).	Fotoğrafın merkezine yerleştirilmiş olan gökkuşağı çemberi içerisinde oturmuş bir kadın figür ve ayrıca alevler içerisinde dört kadın figür bulunmaktadır. Geleneksel Tibet elbiseleri içerisindeki Budist pratiklerini yansıtan kadınların arkasında dağlar görülmektedir. Figürler zeminden yüksekte durmaktadır (Görsel 24).	Küreselleşme ve göçün sonuçları nedeniyle yaşanan kültürel ve ulusal kimlik kaygısı. Ötekilik ve yabancılaşma. Tibetlilerin geçmişte yaşadıkları zorluklar ve bağımsızlık mücadelesine ilişkin duygularının tasviri yapılmıştır.
Tarihsel Okuma	Çin’in özerk bölgesi olan Tibet’in, geçmişte yaşadığı zorluklar ve bağımsızlık mücadelesinin tasviri Budizm’in önemli unsurları ile ele alınmıştır. Tarihsel hafızaya işaret eden bu çalışmada Tibet’i temsil etmek için geleneksel Tibet kıyafetleri kullanılmıştır.		
Felsefi Okuma	Kültürel ve geleneksel unsurları sanal ya da aslına benzer görüntülerle tekrarlayan sanatçı, simüle edilmiş bu kompozisyon içerisinde ulusal ve kültürel kimliği nesnelleştirmiştir. Böylelikle Mori, kitle iletişim araçlarının anlam kodları üzerindeki etkisini gösteren bir çalışma üretmiştir.		
Sosyolojik Okuma	Sanatçı, Japon kimliğini, ulusal kimliğinin bir temsili olarak kullanmış ve kendi bedeninin görsellerini video, fotoğraf ya da dijital kolajlarla birleştirmiştir. Bu çalışmasıyla sanatçı toplum içerisinde “öteki” ve “yabancı” olarak adlandırılmayı beraberinde getiren kültürel ve ulusal kimliğin sınırlılıklarını aşmayı amaçlamıştır.		

Sanatçı Mariko Mori’nin “Ateşli Arzular (Burning Desire)” (Görsel 24) adlı çalışmasında öne çıkan temalar ve alt temalara ilişkin kelimeler kodlanarak oluşturulan tematik analiz modeli Şekil 9’da görülmektedir.



Şekil 9: Mariko Mori, “Ateşli Arzular (Burning Desire)”, Adlı Fotoğraf Çalışmasının Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.

2.4.5. Yasumasa Morimura

Yasumasa Morimura 1951 yılında Japonya’nın Osaka şehrinde doğmuş, 1978 yılında Kyoto City University of Arts okulunda güzel sanatlar lisans eğitimini tamamlamıştır. 1985 yılından itibaren ulusal ve uluslararası düzeyde pek çok kişisel sergi açmış ve uluslararası sanat platformlarında yer almıştır. Morimura, Amerikalı fotoğraf sanatçısı Cindy Sherman’dan, Hollandalı ressam Rembrandt’tan ve Fransız ressam Edouard Manet’ten etkilenmiştir. Bu etkilenmenin yansımaları sanatçı işlerinde, kendileme/temellük stratejileriyle kendini göstermiştir (URL 75).

Morimura’nın işlerine yansıyan bir diğer şey ise doğup büyüdüğü Osaka şehrinin geleneksel tiyatro sanatının merkezi konumunda olmasıdır. Bu şehir, sanatçının sanatsal anlamda görsel hafızasını ve arşivini zenginleştirmiş ve onun hafızasında canlanan

görüntülere baş vurmasına ve pop kültürü ile çalışmasını sentezlemesine olanak sağlamıştır (URL 76). Morimura geleneksel Japon halk tiyatrosu olan Kabuki'den beslenmiş, ilk gösterilerini kadın grupların oluşturduğu bu tiyatro sanatında 1629 yılında Tokugawa Shogunate tarafından kadınların gösteri yapması yasaklanmıştır. Bu yasaklama süreci “Onnagata (kadın taklitçisi)” olarak adlandırılan kadın rollerini temsil eden bir aktör sınıfını ortaya çıkarmıştır (URL 77). Bu bağlamda “Onnagata” aktörleri gibi Morimura'nın da kendi erkek bedenini kadın bedeninin temsili olarak kullanmasının, cinsiyet odaklı ayrımcılıklara eleştirel bir gönderme yaptığının bir göstergesi olduğu düşünülebilir.

Morimura, Batı sanat tarihindeki bazı röprodüksiyonları, çeşitli kitle iletişim araçlarından ve popüler kültürden edindiği ikonik görseller aracılığıyla kendileme/temellük stratejisini işlerinde uygulamıştır. Kendini çalışmalara dahil ederken hem mizah hem de saygı içeren bir üslupla yeniden yorumlamıştır (URL 78). Morimura, küreselleşme gibi çağdaş bağlamlar ışığında önde gelen ikonlaşmış Batı sanat pratiklerini kendileme/temellük stratejisiyle yeniden yorumlayan bir fotoğraf sanatçısıdır. Aynı zamanda ressam, müzisyen, grafiker ve moda tasarımcı kimlikleriyle de tanınmaktadır. Kendileme/temellük stratejisiyle kültürler arası etkenlere, kültürel farklılıklara ve farklı kültürel kimliklere yönelik yeni bakış açıları sunabilmektedir (Oğuz, 2014, s.50-51).

Morimura, küreselleşmenin etkisiyle görülen Doğu ve Batı arasında bulanıklaşan sınırların kimlik gibi kavramlar üzerindeki etkisine odaklanmıştır. Bu süreç içerisinde Morimura sadece kendi sanatçı kimliği ve Japon kültürel kimliği ile ilgili temaları değil aynı zamanda politik konuları, ulusal ve kültürel kimlikleri de tema olarak konu edinmiştir (URL 79).

Batı sanatından etkilenen sanatçı, Batı kültürünün ikonlarından biri olan Fransız ressam Edouard Manet'in “Olympia” adlı eserini (Görsel 25), yeniden canlandırmaktadır. Sanatçı bunu yaparken kendi oto portresini çalışmaya dahil etmiştir.

Morimura, Manet'in eserinde görülen Batı kültürüne ait olabileceği düşünülen nesneleri, Doğu kültürünün nesneleri ile değiştirmiştir. Batılı olan şeyleri Doğulu olarak tasvir etmek için Japon kimliğini ve Japonlara özgü olan kültürel nesneleri kullanmıştır. Bu

şekilde kendine ve kültürüne mal ettiği “Olympia” adlı eseri yeni bir bakış açısıyla geçmişten günümüze taşımıştır (Oğuz, 2017, s.3461) (Görsel 26).

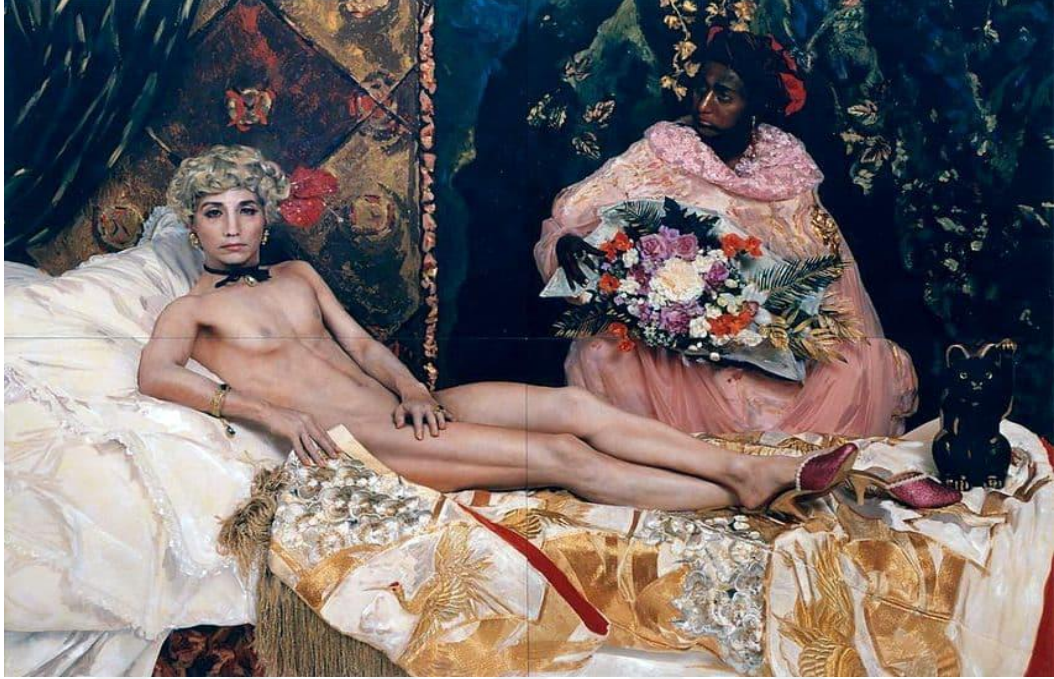


Görsel 25: Edouard Manet, “Olympia”, T.Ü.Y.B, 130 x 190 cm, 1863.

Manet’in oluşturduğu kompozisyon içerisinde renk değeri kontrast olarak ön plana çıkmakla birlikte beyaz ve krem ağırlıklı renkler görülmektedir. Ayrıca kahverengi ve yeşil ile dengelenen kompozisyon içerisinde düzlüğün yanı sıra derinlik de söz konusudur. Bir yatak üzerine uzanmış hayat kadını, ona hizmet eden Afrikalı bir hizmetçi kadın ve yatak ucunda duran siyah bir kedi resimde yer almaktadır. Avrupa kökenli ve Afrika kökenli olan sosyal statüsü farklı bu iki kadın arasındaki farklılıklara ışık ve gölge aracılığıyla dikkat çekilmiştir. Morimura’nın “Portre (İkiz), Portrait (Twin)” adlı çalışmasında ise Manet’ten farklı olarak kontrast değeri azaltılmış renkler canlı ve parlak olarak kullanılmıştır. Yatak üzerinde kadın figürünün altında geleneksel Japon elbisesi olan kimono ve ayak ucunda geleneksel Japon kedisi Maneki-neko (şans getirdiğine inanılan, uğur tılsımlı eşya) bulunmaktadır. Ayrıca Afrikalı hizmetçiyi ve hayat kadını farklı iki kişi değil Morimura canlandırmıştır (Gorman, 2013, s.22-23) (Görsel 26).

Manet’in iki figürü ışık ve gölge ile ayırmasına karşı Morimura bunun tam tersi iki figürü de kendi bedeniyle tasvir ederek görünür kılmıştır. Bu uygulama ile Japon ve erkek bedeni üzerinden cinsiyet ve kültürel ayrımcılığa ilişkin bir eleştiri yaptığı

düşünülmektedir. Ötekileştirilen kimlikleri tek bir beden ile farklı bağlamlarda ele alarak kültürel kimliklerin sınırlarını aşmaya yönelik bir iş ürettiği söylenebilir.



Görsel 26: Yasumasa Morimura, “Portre (İkiz), Portrait (Twin)” Fotoğraf, 210 cm x 300 cm, 1988-1990.

Morimura, “Portre (İkiz), Portrait (Twin)” adlı çalışmayı gerçekleştirirken iki figürü de kendisi temsil etmek için birkaç fotoğrafı katmanlar halinde kullanarak tek bir görsel elde etmiştir. Manet’ten farklı olarak siyahi bir hizmetçiyi eşcinsel bir kişiye benzer şekilde tasvir ederek sanat çalışmalarının tekilliği kadar ırksal ve dinsel konulara eleştirel yaklaşmıştır (URL 77). Sanatçının çalışmasına öznellik katan şey kendileme/temellük yaptığı eserlerdeki her karakteri kendisinin canlandırması olmuştur. Çalışmasını oluştururken dekor, boya, kostümler, makyaj gibi malzemelerden ve fotoğraf, fotomontaj gibi dijital medya araçlarından yararlanmıştır (Oğuz, 2017, s.3460).

Sanatçının kadınlık ya da erkeklik gibi cinsiyet rollerinden yalnızca birini öncelememesi onun toplumsal cinsiyet rollerinin pek çok yönüne işaret ettiği şeklinde yorumlanabilir.

Aynı zamanda Morimura’nın “Portre (İkiz), Portrait (Twin)” adlı çalışmasında travestiliğin ön plana çıkması Manet’in resmindeki hayat kadınının daha ağır başlı görünmesini sağlamıştır. Ünlü bir hayat kadınının tasvirini mizahi ve aynı zamanda kadınlık ya da erkeklik kavramlarını bir arada kullanarak sınırları belirsizleştirmiş ve eleştirel bir şekilde ele almıştır. Bununla birlikte sanat ve sermayenin birleşmesi, cinsel

tercihlerin çeşitliliği ve kültürel farklılıklar gibi birden fazla yorumu içerisinde bulundurmaktadır (Khan, 2007, s.10-11).

Morimura'nın Batı sanatının öncü çalışmalarını kendine mal etmesinin arka planında, Japonya'daki okullarda yüceltilerek verilen Batı sanat tarihi derslerine karşı bir tepki vardır. Japon sanat tarihinde Batı hakimiyetinin izlerini gören sanatçı, kendine mal ederek ve Batı sanat eserlerini kültürel faktörlerle yorumlayarak Batının rolünü üstlenmektedir (Gorman, 2013, s.25-27).

Kültürel kimliğini kullanana sanatçının, Batı resmi ile kendi kimliğini bir araya getirmesi, ötekileştirilen ve yabancı olarak görülen Doğulu sanatçılara verilmeyen güç ve önemi yeniden kazanmaya çalıştığının bir göstergesi olarak ifade edilebilir. Ayrıca Japon sanat tarihinin Batı sanat tarihi üzerinden biçimlendirilerek anlatıldığı eğitim politikalarına da bir gönderme niteliği taşıdığı söylenebilir.

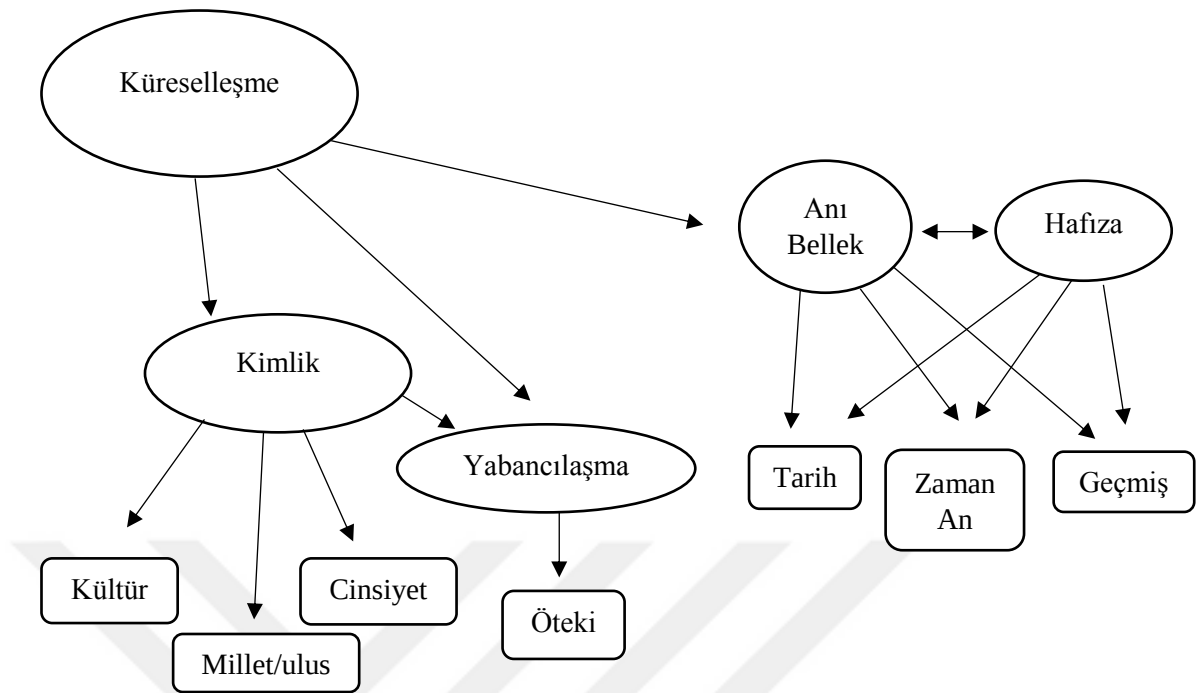
Morimura, kendileme/temellük stratejisini kullandığı Portre (İkiz), Portrait (Twin) adlı çalışmasını genel bir ifadeyle “giyilebilir resim” ya da “Batı sanat tarihini giymek” şeklinde tanımlamış aynı zamanda bunun basit ve yüzeysel bir eylem olmadığını dile getirmiştir. Öznelerin kimliğini, kaygılarını ve endişelerini kendininkiyle bir araya getirerek yeni bir bakış açısı kazandırmaktadır (URL 79). Ancak bu bir araya getirme eylemi içerisinde sentez veya birbiriyle özdeş olma değil, daha çok kırılma ve uyumsuzluk (kimliğin belirsizleştirilmesi) yönünde eleştirel bir yaklaşım içermektedir. Öyle ki sanatçı işinde, Doğu ile Batının buluştuğunu ancak bu iki dünyayı birleştirme girişimi taşımadığını ve muhalif olduğunu dile getirmiştir (Khan, 2007, s.13).

Yasumasa Morimura'nın, “Portre (İkiz), Portrait (Twin)” adlı fotoğraf çalışması göstergebilimsel yöntem ve karma yöntem kullanılarak analiz edilmiş ve elde edilen veriler Tablo 17’de sunulmuştur.

Tablo 17: Yasumasa Morimura, “Portre (İkiz), Portrait (Twin)”, Fotoğraf Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.

Göstergebilimsel Okuma	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Yan Anlam)
	“Portre (İkiz), Portrait (Twin)” adlı çalışma kendileme/temellük stratejisiyle yeniden tekrar edilmiş bir fotoğraf nesnesidir.	İki figür bulunmaktadır. Biri hizmetçi konumunda ellerinde çiçek olan karakter, bir diğeri ise hayat kadının temsil ettiği düşünülen cinsiyeti belirli bir kimliği nitelemeyen yatak üzerine uzanmış bir figürdür. Ayrıca yatak ucunda siyah bir kedi görülmektedir. (Görsel 26).	Geleneksel ve kültürel unsurlardan beslenilerek Doğu ve Batı arsandaki ilişki ve etkileşimlere eleştirel bir yaklaşım söz konusudur. Hafıza bellek, yerellik, öteki ve yabancı gibi kültürel etkileşimin sonuçlarına odaklanılmıştır.
Tarihsel Okuma	Çalışma Japonya’da, Japon sanat tarihinin Batı sanat tarihi üzerinden öğretilmesi ve Japonya’nın kendi sanatsal tarihine olan bakış açısına yönelik bir gönderme içermektedir. Sanatçı, bu çalışma ile geçmişe, şimdiye ve geleceğe yönelik bir atıfta bulunmakla birlikte Batı sanatı içerisinde önemli ve güçlü olma arzusunu da taşımaktadır.		
Felsefi Okuma	Kendi oto portrelerini Batı sanatının ikonik eseriyle buluşturan sanatçı, kültürel etkileşimin yansımalarına odaklanmıştır. Batının Doğu üzerindeki olumsuz sonuçlarına dikkat çekerek, Batı sanat pratiklerini kendine mal etmiştir. Aynı zamanda küreselleşmenin meydana getirdiği ötekileştirilme ve yabancılaşmayı ulusal kimlik, kültürel kimlik ve toplumsal cinsiyet kimlikleri üzerinden sorgulamıştır. Asyalı bedenini Manet’in “Olympia” adlı çalışmasına yerleştirerek melez bir iş üretmiştir.		
Sosyolojik Okuma	Japon Geleneksel ve kültürel nesnelerini Manet’in resmi üzerinde kullanmasının amacı; Batının Japonya üzerindeki rolüne bürünmektir. Böylelikle Japon sanatının Batı sanatı içerisindeki Doğulu “öteki” sanatçıların gücünü ve önemini yeniden kazanmış olacaktır. Ayrıca yalnız ötekileştirilen Doğulu sanatçılar değil, ötekileştirilen toplumsal kimlikler ve farklı kültürleri de konu edinmiştir.		

Sanatçı Yasumasa Morimura’nın, “Portre (İkiz), Portrait (Twin)” (Görsel 26) adlı çalışmasında öne çıkan temalar ve alt temalara ilişkin kelimeler kodlanarak oluşturulan tematik analiz modeli Şekil 10’da görülmektedir.



Şekil 10: Yasumasa Morimura, “Portre (İkiz), Portrait (Twin)”, Fotoğraf Çalışmasının Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.

2.5. Güney Çağdaş Kore Sanatı

Güney Kore çağdaş sanatının başlangıcında, 1960 ve 1970’li yıllardaki ekonomik ve siyasi gelişmeler sonrasında görülen küreselleşme etkili olmuştur (Chung, 2012, s.10). Bununla birlikte ülkedeki siyasi olayların Güney Kore çağdaş sanatında önemli bir yere sahip olduğu da görülmüştür. Buna referans olarak, 1970’lerde hükümet kontrolü ve sansür gibi olaylar, Güney Kore sanat ortamına etki eden göstergeler olarak ifade edilebilir. Bu dönemde Monokrom adı verilen sanat hareketi Güney Koreli sanat tarihçileri tarafından Güney Kore çağdaş sanatına zemin hazırlayan ilk hareket olarak gösterilmiştir. Monokrom sanat hareketinin sanatçıları ulusal kimlik ve estetiğe yönelmişlerdir. Güney Kore çağdaş sanatına zemin hazırlayan bir diğer sanat hareketi de Minjung sanat hareketidir. Bu iki sanat hareketi 1970’li yılların başında çıkmış, 1980’li yıllar ve sonrasında da görülmüştür. Siyasi olaylar bu iki sanat hareketine de yansımıştır. Öyle ki 1979’da Başkan Park Chung Hee’ye düzenlenen suikast ile hükümetin değişmesi ve halkın demokratikleşme istekleri siyasi ve sosyal alana olduğu gibi sanata da yansımıştır. Bu yansımalar sanatçıları soyut sanattan uzaklaştırmış sanatçıları sosyal ve politik içerikli temalar üretmişlerdir. Aynı zamanda Güney Koreli sanatçıları Güney

Kore’yi işaret eden ve modern sanat olarak okunabilen yeni bir sanat anlayışı önermek için bilinçli olarak kültürel mirasın soyut ve somut unsurlarını sanat işlerinde kullanmışlardır (Lee, 2014, s.57-62).

Güney Kore çağdaş sanatına zemin hazırlayan Monokrom ve Minjung sanat hareketleri 1980’lerde çoğulcu sanat pratiklerinde görülen bölgesel ve yerel kimlik politikalarının yükselişine katkıda bulunmuştur. Bu iç dinamiklerle birlikte Batıdan gelen kültürel akım, kültürlerarası büyük bir etkileşime katkı sağlamıştır (Kim, 2007, s.171). Ayrıca teknolojinin gelişmesi, hızlı bilgi alışverişi Güney Kore’nin eş zamanlı olarak uluslararası sanat ortamıyla tanışmasına olanak sağlamıştır (Chung, 2012, s.10).

Güney Kore çağdaş sanatının başlangıç sürecinde ve uluslararası düzeyde kendine bir alan açmasında; Güney Kore’nin ekonomik olarak büyümesi, Güney Kore sanatının hükümet finanslarıyla desteklenmesi ve Çin çağdaş sanat piyasasının varlığı etkili olmuştur. Çin çağdaş sanat piyasasının gücü ve Batı sanatı içerisindeki bölgesel olarak açmış olduğu alan, Güney Kore çağdaş sanatında sanatçı işlerinin maddi yönden değer biçilmesine etki etmiştir (Bae and Dimitriadis, 2015, s. 315). Aynı zamanda Güney Kore çağdaş sanatının başlangıç ve gelişim sürecinde; Tiananmen Meydanı Olayları, Berlin Duvarı’nın yıkılması ve World Wide Web’in (Dünya Çapında Ağ Konsorsiyumu) kurulması gibi olaylar etkin rol oynamıştır (URL 80). Güney Kore ve Çin farklı dinamiklere sahip olmasına rağmen bölgesel olarak Batı sanatı içerisinde yer almıştır. Aynı konumda sınıflandırılmaya tabi tutulması birbirini etkilemesine neden olmuştur.

Güney Kore çağdaş sanatında küreselleşmenin de rolü büyüktür. Ekonomik olarak tanımlanan küreselleşme sonucunda, gelişen ticaret ile bölgesel ilişkiler büyük oranda gelişmiş ve Güney Kore ekonomisinin dünya ekonomik pazarına entegrasyonunu sağlamıştır (Wee, 2010, s.98). Bu gelişme genel olarak Uzak Doğu çağdaş, özelde ise Güney Kore sanatçıları ve sanat pratiklerini; kıtalar, ülkeler ve Batı sanatı içerisinde sanatsal kategorilerin arasına girmesini sağlamıştır (Kee, 2016, s.38). Böylelikle küreselleşmenin getirisi sadece ekonomik olarak bölgesel tanınmayı değil aynı zamanda sanatsal ve kültürel hareketlilik ve tanınmayı da beraberinde getirmiştir.

Ayrıca küreselleşme ve ticari hareketlilikler çok sayıda sanatçının ülke dışına çıkmasına ve sanatın finansal altyapısına büyük katkı sağlamıştır. Bu etki Güney Koreli çağdaş

sanatçıların çoğunun işlerinde -Çinli sanatçıların 1989'daki Tiananmen Meydanı protestolarının kaygısını taşıdığı gibi- Güney Kore'nin ekonomik, sosyal ve siyasal kaygılarına yer verdiğini görmek mümkündür (Kee, 2016, s.38). Küreselleşme sonucu görülen değişim ve yenilikler birçok Güney Koreli çağdaş sanatçının bakış açısını etkilemiştir. Bu bağlamda Güney Koreli sanatçıların ve Güney Kore toplumunun küreselleşmeye dair yaklaşımının ne olduğunu kısaca belirtmek önemli olacaktır. Güney Kore'nin küreselleşmeye yönelik yaklaşımı yerel olan unsurlara, gelenek ve kültüre odaklanmaları şeklinde kendini göstermiştir (Lee, 2014, s.25). Bu yaklaşımı sanatçı işlerinde görmek mümkündür. Nitekim bu durum, sanatçı işlerinde ön plana çıkan kültürel kimliğin izleriyle ve küreselleşme sonucu tek tipleşme kaygısıyla da ilişkilendirilebilir.

Güney Kore çağdaş sanatının gelişim sürecinde küreselleşme sonucu Doğu ve Batı sanatı arasındaki fark belirsizleşmiştir. Bununla birlikte Güney Koreli çağdaş sanatçılar hem Doğu sanat unsurlarının tamamını hem de Batı sanat unsurlarının tamamını kullanmaktan kaçınarak yeni bir arayış içerisine girmiştir. Bu dönem küreselleşmenin Güney Kore'de hâkim olmaya ve sanat üzerinde etkisini göstermeye başladığı bir dönem olmuştur (Lee, 2014 s.73). Ayrıca 1980'lerin sonunda küreselleşme sonucu görülen sanatçıların göç hareketliliği Batı sanatında yeni bakış açılarına kapı aralamıştır. Göçün büyüklüğü Batı sanat merkezlerinin kendi kapsamlarını genişletmeye zorlamıştır (Kee, 2016, s.38).

Güney Kore çağdaş sanatının gelişimine katkı sağlayan bir diğer etken ise 1988'de yapılan Seul Olimpiyat Oyunları'dır. Dünyaya açılmaya başlayan Güney Kore bu olimpiyat ile kendi tarihini, kültürünü, geleneklerini ve sanatını tanıtmaya imkânı bulmuştur. Ayrıca ekonominin güçlenmesiyle de 1989'da normal vatandaşlara olduğu gibi Güney Koreli sanatçılara tanınan seyahat özgürlüğü Batıdaki ülkelere göçü artırmış, sanatsal etkileşimi mümkün kılmıştır (Lee, 2014, s.87). Güney Kore'nin dünyaya açılmasında büyük rol oynayan göç/göçmen hareketliliği konusu karmaşık ve diğer ülkeler ile etkileşimin sağlanması konusu Güney Kore için oldukça yenidir (URL 80).

Göç ile birlikte gelen kültürel etkileşim ve bunun yanı sıra küreselleşmenin de yansımalarıyla Batı dışındaki ülkelerin öteki olarak görülmesi, Batılı olmayan ülkeler gibi Güney Kore'de de melez bir sanat biçimini doğurmuştur (Kim, 2013, s.205). Küreselleşme Güney Kore sanatının sömürgeci kurtulma ve modernleşme sürecine

katkı sağlamıştır. Küreselleşme sonucu kültürün homojenleşmesi kimlik kavramını önemli bir terim olarak ön plana çıkarmıştır (Kim, 2007, s.170). Öteki olarak görülen sanatçılar, farklı iki kültür ve toplum arasında kendini ifade etmenin bir yolu olarak kültürel kimliklerini niteleyecek nesneleri malzeme olarak seçmişlerdir.

1990’lardan itibaren, Güney Koreli çağdaş sanatçıların çalışmalarındaki malzeme seçimlerinde çeşitlilik artmıştır. Bu bağlamda sanatçıların izlediği yol endüstriyel ürünlerin, kültürel ve geleneksel nesnelerin bir araya getirilmesi, birleştirilmesi ve sökülmesi, bağlamının değiştirilerek işaret ettiği şeylerin yeniden düzenlenmesi gibi yöntemler olmuştur (Kim, 2013, s.215). Güney Koreli çağdaş sanatçıların birçoğu bu şekilde kültürel ve geleneksel nesnelerin bağlamını ve işlevini değiştirerek yapı bozuma uğratmışlardır.

Güney Kore çağdaş sanatı gelişim sürecinde 1990’larda Kore’nin yerel odaklanma ve tek millet iddiası olan “Korelilik” söylemi, hızla değişen sosyo-ekonomik durumdan etkilenmiştir. Bu duruma karşı Kore hükümeti ekonomik, siyasi önlemlerin yanında Kore kültürünün ve kimliğinin yeniden canlandırılmasına dair önlemler de almıştır. Bu kapsamda Kore’de ve denizaşırı ülkelerde tanınmak için hem bölgesel hem yerel hem de uluslararası etkinlikleri desteklemiştir. Tanıtım için yapılan girişimlere; Gwangju Bienali (1995), Pusan Uluslararası Film Festivali (1995) ve Venedik Bienali’ndeki Kore Pavyonu (1995) gibi sanat etkinlikleri örnektir (Lee, 2014, s.26-30). Güney Kore’nin 1995 yılında kendi ülkesinde düzenlediği ilk uluslararası Gwangju Bienali ve Venedik Bienali’ne Güney Kore pavyonu ile katılması; sanatsal olgunlaşma ve uluslararası sanat platformunda tanınırlığının hızlı gelişimini belgelemektedir (Chung, 2012, s.14). Sanata yansıyan “Korelilik” söyleminden dolayı, Güney Koreli çağdaş sanatçıların işlerinde geleneksel ve kültürel unsurları kullanmalarının nedeni; Batı sanatı içerisinde kültürel kimliklerini koruma kaygısının bir göstergesi olarak görülmektedir. Aynı zamanda Batı ile çeşitli şekillerde (yer değiştirilerek ya da teknolojik olanaklardan yararlanarak) kültürel etkileşime giren sanatçıların ait hissetmeme ve yersiz yurtsuzlaşma gibi kaygılarını kültürel kimliklerini ön plana çıkararak ifade ettikleri düşünülmektedir.

Güney Kore çağdaş sanatında hala geleneklerin devam ettirildiği, modernizm ve postmodernizmin varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Öyle ki Güney Kore çağdaş sanatının bazı tanımlamalarında “çağdaş, modern ve postmodern” eş anlamlı olarak

kullanılmaktadır. Bu duruma zemin oluşturan etkenleri sanat tarihçisi ve eleştirmeni Kim Youngna; Güney Kore’de 1980’lerin ortalarından sonra postmodernizmin Güney Kore toplumunda kesin bir güç haline gelmesiyle ilişkilendirmiştir. Bununla birlikte Güney Kore’de geç sanayileşme sonrası tüketim toplumunda ve kitle iletişim araçlarındaki artış, yüksek ve düşük kültürler arasındaki sınırların belirsizleşmesi toplumun her alanına olduğu gibi sanata da yansıdığını ifade etmiştir. Ayrıca Batıdan gelen modernizmin Güney Kore’de tam olgunlaşmadan Güney Kore toplumu postmodernizm ile karşı karşıya kaldığını ve bu durumun modern, postmodern ve çağdaş arasındaki sınırların belirsizliğinin nedeni olabileceğini ifade etmiştir (URL 80). Bu durum Batı çağdaş sanatı ve Güney Kore çağdaş sanatının arasındaki kronolojik farklılığı göstermektedir. Sanat alanındaki bu gelişim ve değişimlerin Güney Kore’ye birer birer girmemesinin, Güney Kore çağdaş sanatında eş zamanlılığa, benzerliklere ve sanat eğilimlerinin sınırları arasındaki belirsizliklere neden olduğunu ortaya koymaktadır.

Güney Kore çağdaş sanatının uluslararası boyut kazanması 2000’li yıllarda hız kazanmıştır. Dünya sanat piyasasındaki değişimler, küreselleşme ile sınırların ve mesafelerin ortadan kalkması farkı ülkeleri, kültürleri ve sanat türlerini birbirine yaklaştırmıştır. Bu değişimler sanat kurumlarının uluslararası iş birliği ile yakından ilişkilidir. Bienaller, sanat galerileri ve çeşitli sanat mekanları, yeni bir küratörlük anlayışına neden olmuştur (Kim, 2013, s.199). Güney Kore çağdaş sanatı bu dönemde küresel sanat ortamında büyük ilgi görmüştür. Galeri, müze, müzayede evleri, bienal, trienal ve sanat fuarları Güney Koreli çağdaş sanatçıları ön plana çıkarmıştır. Bununla birlikte Güney Koreli çağdaş sanatçıların yer aldığı bu gibi sanat ortamları, sanat eleştirmenleri tarafından işaret edilerek Doğu ve Batı’da gidilecek önemli sanat noktası olarak sunulmuştur (Bae and Dimitriadis, 2015, s. 315).

Güney Koreli sanatçıların göç hareketliliği kadar Szeemann, Kerry, Brougher ve René Block gibi önemli birçok Batılı küratörün ve sanat alanındaki profesörlerin davet ve katımlıları önemli rol oynamıştır. Önemli olan diğer etken ise Güney Koreli çağdaş sanatçıların Batı bakış açısıyla oluşturduğu oryantalist ve öteki sanat nitelemelerinden sıyrılma çabasıdır. Bu çaba sanatçıların çalışmalarında sosyal ve politik konularla kendini göstermiştir (Lee, 2014, s.93). Aynı zamanda 2000’li yıllar Güney Kore çağdaş sanatında yeniliklerin hızla arttığı bir dönem olmuştur. Malzeme, renk, kompozisyon, kurulum, performans ve görsel unsurların her biri çalışmanın konusu olma özelliği ile

ortaya çıkmıştır. Bunlarla birlikte Güney Koreli sanatçılar sanat ile ilgili soruları, sanat tarihi bağlamını bir ölçüt olarak kullanmış ve çalışmanın biçimini çevreleyen sorunları, gönderme yapılan noktaları eleştirel metodoloji ile cevaplamışlardır (Kim, 2013, s.212).

Güney Kore’de küreselleşme etkileri ile değişen siyasal ve sosyal alanlardaki politikalar, birçok yeniliği beraberinde getirmiştir. Çok kültürlülük, kültürel etkileşim ve göç hareketliliğinin beraberinde getirdiği göçmen sorunları, kültürel kimlik ve yerinden olma, ait olmama gibi sorunlar marjinalleşmiş Güney Koreliler tarafından da hissedilmiştir (URL 80). Bu yenilik ve değişimlerin Güney Kore çağdaş sanatındaki izlerini, sanatçı işleri üzerinden okumanın mümkün olacağı düşünülmektedir.

2.6. Güney Kore Çağdaş Sanatçıları ve Sanatçı İşleri

2.6.1. Do Ho Suh

1962 yılında Güney Kore’de dünyaya gelen Do Ho Suh, Seul şehrinde doğup büyümüştür. Suh, lisans ve yüksek lisansın eğitimini Seul Ulusal Üniversitesinde Doğu Resmi alanında yapmıştır. Suh 1990’lı yıllarda New York sanat platformunda yer alamaya başlamıştır. 1994 yılında lisans eğitimi aldığı üniversiteye bağlı Rhode Island Tasarım Okulunda eğitim almış, daha sonra 1997 yılında Yale Üniversitesinde heykel alanında yüksek lisans yapmış ve ardından ise Lonra, New York ve Seul’de yaşamını sürdürmeye devam etmiştir. Bu ülkelerde sanat stüdyosu olan sanatçı kavramsal işler üretmektedir (URL 81)

Güney Kore çağdaş sanatçısı Suh, göç ve küreselleşmenin beraberinde getirdiği pek çok konuyu işlerinde temalaştırmıştır. Genel olarak tekstil ürünleri ve geleneksel unsurları malzeme olarak seçmiştir. Küreselleşmenin beraberinde getirdiği kimlik, yer, bölge, kültür ve göç sorunlarını ulusal ve uluslararası düzeyde ele almakla birlikte Güney Kore çağdaş sanatının görünürlüğünü de arttırmıştır (Lee, 2014, s.107). Sanatçının sosyokültürel alana dair ilgisi ve merakı, uluslararası sanat platformlarında yer almasıyla ve sürekli göç etmesi ile ilişkilendirilebilir. Yerleştirmelerinde kullandığı, kişisel anı ve hatıralarını taşıyan ev kavramını genişletmeyi amaçlamıştır. Kendi anılarıyla birlikte, göç eden başka insanları da işaret ederek göç hareketliliklerini kültürler arası yer değiştirme olarak nitelendirmiştir. Yabancı bir yerde hayatta kalmanın temsili olarak ev kavramının

anlamsal değerine ve ona atfedilen özelliklere odaklanmıştır (Kim, 2007, s.176). Farklı kùltùrlerde aynı kavramların anlamlarını ve bağlamsal değerini sorgulayan sanatçı, kùltùrler arası iletişim ve etkileşimin olumlu yanlarını ön plana çıkarmayı amaçlamıştır. Farklı toplulukların ortak bir paydada buluşmasına olanak tanıyacak temalara odaklanmıştır (Resim 27).

Sanatçı, Amerika Rhode Island'daki evi ile çocukluğunu geçirdiği Seul'de bulunan evi transparan mor polyester kumaşlar kullanarak gerçek boyutlarıyla yapmıştır. Ayrıca sanatçının "Ev İçinde Ev (House in House)," adlı enstalasyon çalışması ile mekân ve "yer" kavramlarının, farklı kùltùrlerdeki anlam ve değerini sorguladığı çıkarımı yapılabilir (Gùrani ve Arabalı Koşar, 2018, s.1492).



Görsel 27: Do Ho Suh, "Ev İçinde Ev (House in House)", Enstalasyon, 530x1283x1297cm, 2013.

New York ve Güney Kore'de yaşamını sürdüren Suh, göç hareketliliklerinin ve küreselleşmenin kimlik üzerindeki etkilerine odaklanmış aynı zamanda kimliğin temsili

olarak geleneksel ve kültürel unsurlardan beslenmiştir. Suh, geleneksel hanok (geleneksel Güney Kore evlerine verilen ad) evini yarı saydam tekstil kumaşları ile yapmıştır. Bu çalışma kumaştan yapıldığı için kolaylıkla bir başka yere ve mekâna taşınabilir özelliğe sahiptir (Chung, 2020, s.385) (Resim 27).

Hareket ettirilip yerinin değiştirilmesi, anı ve hatıra gibi pek çok yaşantıyı hatırlatacak anlamsal değerlere sahip olması açısından ev kavramının ve özelliklerinin insan ile özdeşleştirildiği düşünülebilir. Buna ek olarak sanatçının kişiler arasındaki iletişimine ilişkin ev kavramını gizil bir bağlayıcı unsur olarak ele aldığı da söylenebilir.

Tekstil kumaşları ile yapılan “Ev İçinde Ev (House in House)” adlı enstalasyon çalışmasında mekân ve yer değiştirme konusu üzerine eğilen Suh, yaşam alanını tasvir eden katlanabilir ve taşınabilir özellikleri olan evler yapmıştır. Bu özellikler evin kalıcılı, sabit ve yerleşik özelliğini ortadan kaldırmıştır (Lee, 2014, s. 108).

Sanatçının, insanların yaşamlarını sürdürdüğü anı ve hatıralar biriktirdiği evleri; taşınabilir şekilde yeniden inşa ederek bağlamını değiştirdiği ve yapı bozuma uğratmıştır. Ayrıca sanatçının ev kavramını göç hareketlilikleri ve yer değiştirme ile ilişkilendirerek bir metafor kullandığı görülmektedir.



Görsel 28: Do Ho Suh, “Ev İçinde Ev (House in House)”, Enstalasyon, Detay, 530x1283x1297cm, 2013.

Sanatçı Suh, Güney Kore kültürel kimliğini doğrudan kasıtlı olarak işlerinde ön plana çıkarmıyor olsa da ana temalarının kökeninde Güney Kore'ye ait hatıralar ve anılar bulunmaktadır. Geleneksel Güney Kore kültürünün unsurlarını taşıyan “Ev İçinde Ev (House in House)” adlı çalışması kültürel kimliğine işaret etmektedir. Sanatçının farklı ülkelerde ikamet etmesi kendi kültürüyle ilgili olarak yeni ve güçlü bağlar kurmasına kapı aralamıştır. Kurduğu bu bağ bireysel kaygıların dışında kendisi gibi diğer göçmenleri de kapsamaktadır. Bununla birlikte sanatçının çalışması bireysel anı ve ifadeleri içermekte ancak daha çok toplumsal sorunlara öncelik verildiğini göstermektedir. Suh, çalışmalarıyla Amerikan kültürünün asimilasyonuna karşı kendi kültürel kimliğini korumaya çalışmaktadır (Bae and Dimitriadis, 2015, s.321-322).

Suh'un evi yeni anlamlar kurmaya, anılar ve hatıralar oluşturmaya kapı aralayan bir deneyim alanı sunmaktadır. Bu alan yalnızca bireysel aidiyet duygusu ve düşünceleri değil “ötekilerle” olan ilişki ve iletişimi de yeniden düşünmeye ve biçimlendirmeye yönlendirir (URL 82).

Do Ho Suh'un, “Ev İçinde Ev (House in House)” adlı enstalasyon çalışması göstergebilimsel yöntem ve karma yöntem kullanılarak analiz edilmiş ve elde edilen veriler Tablo 18'de sunulmuştur.

Tablo 18: Do Ho Suh, “Ev İçinde Ev (House in House)” Adlı Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.

	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Yan Anlam)
Göstergebilimsel Okuma	“Ev İçinde Ev (House in House)” adlı enstalasyon transparan mor renkli kumaşlarla dikilerek büyük bir boyutta yapılmış, ev kavramının temsili görüntüsüdür.	Sanatçının Londra’daki evi ile çocukluğunu geçirdiği geleneksel Güney Kore evi gerçek boyutları ile bir arada kullanılmıştır. İnsanlar içine girebilmekte ve transparan polyester kumaştan yapılmış evi içeriden ve dışarıdan görebilmektedir (Resim 27).	Göç ve küreselleşmenin etkisiyle meydana gelen kültürel etkileşim, kültürel kimlik, yersiz yurtsuzlaşma, yabancı ve öteki gibi sorunlar incelenmiştir.
Tarihsel Okuma	Çalışma kapsamında elde edilen veriler incelendiğinde; sanatçının “Ev İçinde Ev (House in House)” adlı enstalasyon çalışmasında, tarihsel okumaya yönlendiren bir veriye rastlanmamıştır.		
Felsefi Okuma	New York’a göç eden Suh, bir başka ülkede olmanın zorluklarını bireysel yaşantılarından yola çıkarak ele almaktadır. İki ülke arasında ait hissetmeme, yabancı ve öteki olarak algılanmanın yersiz yurtsuzlaştırma gibi meydana getirdiği sorunlarına odaklanmıştır. Suh, ev kavramını; kültür, anı, bellek, hafıza ve aidiyet kavramlarının bir temsili olarak kullanmıştır. Yer ve mekâna özgü atıfları ev metaforu üzerinden gerçekleştirmiştir. Transparan kumaşlarla iki evin iç içe yapılması göç ile yaşanan kültürel geçişler ve kültürel etkileşimin bir temsili olarak görülebilir. Ayrıca bireyin farklı yerlerdeki(ülke) deneyimlerini yeniden canlandırma amacı taşıdığı düşünülebilir.		
Sosyolojik Okuma	Suh, bireysel yaşantısının izlerini, ev kavramının farklı kültürlerdeki anlamları ve değeri üzerinden yeniden keşfetmeye çalışarak evrensel boyuta taşımıştır. Farklı bir toplum içerisinde aidiyet duygusu ve kültürel bağını pekiştirmek için ayrıca kendi kimliğini temsil etmek için geleneksel Güney Kore evini(hanok) kullanmıştır. Kültürel kimliğini kullanırken farklı kültürleri ötekileştirmemiş aksine empati oluşturmak ve bir etkileşim sağlamak için evin içini boş bırakmıştır. Onlara kendi deneyimlerini hatırlatacak ve farklı kültürler üzerinden yeniden düşünecekleri bir etkileşim alanı sunmuştur.		

Suh’un kültürel farklılıklara karşı duyarlılığı onun yaratıcılığına katkı sağlamış; kimlik, kültür, göç gibi kavram ve olayların meydana getirdiği sorunlara ilişkin temsillerini güçlendirmiş, yerli ve geleneksel malzemeler seçmesi üzerinde etkili olmuştur. Ayrıca ev kavramını dünyanın içinde olma ve aidiyet duygusu ile ilişkilendirmiştir. Ev kavramına dair kişisel deneyimleri, düşünceleri, atfedilen anlamları ve evin önemini yeniden keşfetmeyi amaçlamıştır (Sheng, 2016, s.272-273).

“Köprü Ev (Bridging Home)” adlı enstalasyonu Suh’un ilk büyük boyutlu yerleştirme çalışmasıdır. Londra’daki bir üstgeçide yerleştirilen geleneksel Güney Kore evi ile

oluşturulan enstalasyon kültürler arası bir niteliğe sahiptir. Sanatçı, kültürler arası bir iş yapmakla birlikte aidiyet, hatırlama ve anımsama gibi duyguları canlandırmayı amaçlamıştır. Ayrıca sanatçı, mekâna atıf yapmış ve yerinden edilme sorununun normalleştirilmesini aidiyet kavramı üzerinden yeniden yorumlamıştır (Düzce ve Kurt, 2021, 116-117). Aynı zamanda bu çalışma bambularla çevrili geleneksel Güney Kore evinin Londra'nın karmaşık ve büyük cam binaları arasındaki üstgeçide düşmüş olduğu hissini uyandırmaktadır. Bununla birlikte sanatçı “Köprü Ev (Bridging Home)” adlı çalışmasıyla göç ile ilgili anı ve hatıralarını referans alırken diğer göçmenlerin de kişisel deneyimleriyle bir temas kurmak istemiştir (URL 83).



Görsel 29: Do Ho Suh, “Köprü Ev (Bridging Hom)”, Londra, 2018.

Suh'un çocukluğunu geçirdiği evi kendi anı ve belleğiyle, köprü işlevine sahip üstgeçit üzerine yerleştirmesi modern ve küresel dünya arasında geçiş ile ilişkilendirilebilir. Köprü, bir yer ile diğeri arasında paralel bir bağlantı kuran bir geçiş alanıdır ancak Suh'un enstalasyon çalışması bir köprü yani üstgeçit değil bir üstgeçit üzerinde duran ve oraya ait olmayan geleneksel Güney Kore evidir. Üstgeçit ulaşım hareketliliğini sağlayan özelliğe sahiptir ancak ev sabittir (Kılıçarslan, 2019, s.61).

Üstgeçitteki hareketlilik, göç ile yaşanan kültürel hareketlilik, kültürel etkileşim ve kültürler arası iletişim ile ilişkilendirilebilir. Evin ait olmadığı bir yere yerleştirilmesi ise farklı kültürden insanların toplum içerisinde kendilerini nasıl algılandığına ve diğerleri

tarafından nasıl algılandıklarına dair bir fikir oluşturabilir. Ayrıca ait olmadığı bir yere sabit olarak yerleştirilen ve taşınmayan evin; benlik, geçmiş yaşantılar, kültürel ve milli kimlik gibi değişmeyen unsurları ifade ettiği düşünülebilir (Resim 29).

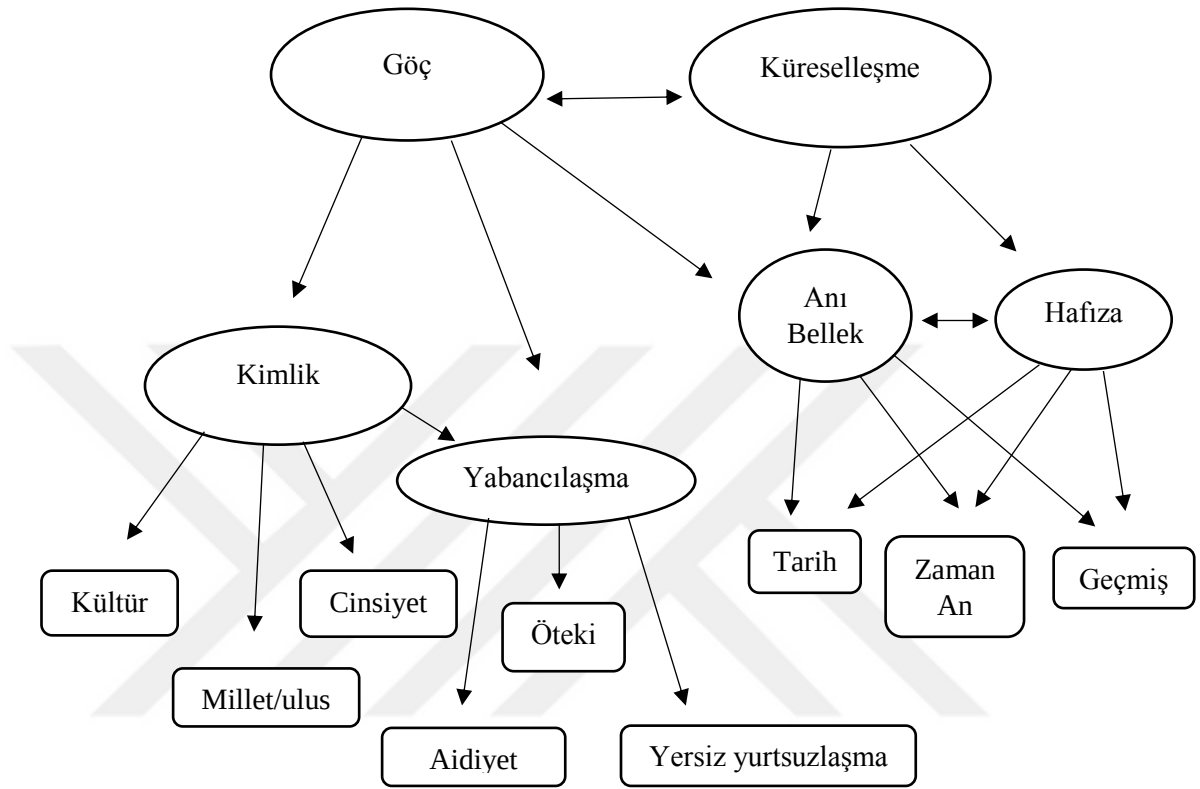
“Köprü Ev (Bridging Home)” adlı enstalasyon çalışmasını, “İkinci memleketim Londra’da halka açık bir kamu işi yaratmak son derece ödüllendirici. Benim için ‘inşa’ kelimesi ‘mekân’ kelimesinden daha anlamlıdır ve sadece fiziksel olmaktan daha çok mecazi ve psikolojiktir. Bu çalışma ile enerjinin, tarihin, yaşamın ve anıların tarif edilemez kalitesini ifade etmek istedim. Bu yerleştirme kişisel deneyimlerden geldiğinden, birçok insanın aynı duyguyla bağlantı kuracağını umuyorum” sözleriyle açıklamıştır (URL 83).

Do Ho Suh’un, “Köprü Ev (Bridging Home)” adlı enstalasyon çalışması göstergebilimsel yöntem ve karma yöntem kullanılarak analiz edilmiş ve elde edilen veriler Tablo 18’de sunulmuştur.

Tablo 19: Do Ho Suh, “Köprü Ev (Bridging Home)” Adlı Enstalasyon Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.

	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Yan Anlam)
Göstergebilimsel Okuma	Üstgeçit üzerine yerleştirilerek oluşturulan enstalasyon çalışmasıdır (Resim 29).	Sanatçının Güney Kore’de çocukluğunu geçirdiği geleneksel “hanok” evi bir iki cadde arasında köprü görevi gören üstgeçit üzerine yerleştirilmiştir. Ev insanların içinden geçebilecekleri şekilde üstgeçitin işlevine uygun olarak yerleştirilmiştir.	Göç ve küreselleşmenin etkisiyle meydana gelen kültürel etkileşim, kültürel kimlik, yersiz yurtsuzlaşma, yabancı ve öteki gibi sorunlar incelenmiştir.
Tarihsel Okuma	Çalışma kapsamında elde edilen veriler incelendiğinde; sanatçının “Köprü Ev (Bridging Home)” adlı enstalasyon çalışmasında, tarihsel okumaya yönlendiren bir veriye rastlanmamıştır.		
Felsefi Okuma	Suh, öteki olarak nitelendirilmenin getirdiği sınırları, öteki ve yabancı olmanın ayrıca buna dair yaşanan olumsuz deneyimlerin, yersiz yurtsuz hissetmenin tasvirini güçlü bir metafor ile ifade edilmiştir. İnsanların kimliğini oluşturan ve değiştirilemeyen bazı unsurları sabit bir ev metaforuyla güçlendirmiştir.		
Sosyolojik Okuma	Göç ile yaşanan kültürel hareketliliklerin temsili için köprü işlevi gören üstgeçit bir metafor olarak kullanan sanatçı, galeri dışında gerçekleştirdiği büyük ölçekli enstalasyon çalışması ile daha geniş kitlelere ulaşabilmeyi amaçlamıştır. Küreselleşme ve göç yakınlaşan kültürleri ve aralarındaki iletişim ve etkileşimi üzerinden doğan yersiz yurtsuzlaşma, ait hissetmeme, yabancı olma, öteki olarak görülme gibi sorunlara dikkat çekmek istemiştir.		

Sanatçı Do Ho Suh’un, “Ev İçinde Ev (House in House)” (Resim 27) ve “Köprü Ev (Bridging Home)” (Resim29) adlı çalışmalarında öne çıkan temalar ve alt temalara ilişkin kelimeler kodlanarak oluşturulan tematik analiz modeli Şekil 11’de görülmektedir.



Şekil 11: Do Ho Suh, “Ev İçinde Ev (House in House)” (Resim 27) ve “Köprü Ev (Bridging Home)” (Resim 29) Adlı Enstalasyon Çalışmalarının Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.

2.6.2. Kim So Ja

1957 yılında Güney Kore’nin Taegu şehrinde doğan Kimsooja, çocukluğunu asker ailesiyle birlikte neredeyse iki yılda bir Kore Silahsızlandırılmış Bölgesi (DMZ) olarak bilinen yerlerde ikamet ederek geçirmiştir. Seul’deki Hong-Ik Üniversitesi sanat okulunda resim eğitimi almıştır (Bae and Dimitriadis, 2015, s.324). Kimsooja 1970’li yılların sonu ve 1980’li yılların başına dek almış olduğu resim alanında uzmanlaşmış ancak zamanla düz resim yüzeyi üzerindeki estetik kaygıları değişmiştir. Sanatçının resim yüzeyini sorgulaması sanatsal anlatılarını ifade etme yollarını aramaya teşvik etmiştir. Bu kaygı 1983 yılında annesi ile birlikte dikiş yaparken kumaşı bilindik anlamların dışında düşünerek ve sanatsal bir bakış açısıyla yaklaşarak yeniden keşfetmesini sağlamıştır. Fırça ve boya kullanmayı bırakan sanatçı, renkli baskılı kumaşlar ve onları bir bohça

demeti gibi yapmak ve sabitleştirmek için iplik ve iğne kullanmaya başlamıştır. Artık sanatçı için bottari geleneksel kumaşlarla yapılan resim ve heykel olmuştur (Kim, 2007, s.178-179).

Kimsooja geleneksel kumaş ve malzemelerinin yanı sıra video fotoğraf gibi yeni medya araçları kullanmakta aynı zamanda enstalasyon ve performans gibi çağdaş sanat pratikleriyle tanınmaktadır. Ayrıca sanatın birleştirici ve bütünleştirici gücüne, sanatın ve kültürün yaşanabilir bir alan oluşturduğuna inanmaktadır (URL 84). Kimsooja, disiplinler arası kavramsal sanat pratikler üreten, sanatçıyı ve izleyici bir araya getiren ve farklı kültürlerin etkileşimini sağlayan çağdaş işler üretmektedir. Çalışmalarında Budizm ve Taoizm gibi Doğu felsefelerinin ve inanç sistemlerinin izlerini taşır. Aynı zamanda Batı sanatından da yararlanan sanatçı Doğu ve Batıyı bir araya getirir. Ötekileştirmeyen kültür ve düşünme biçimlerini etkili bir şekilde kullanır. Kişisel deneyimlerini zaman, mekân ve kimlik üzerinden ele alarak kültürler arasında evrensel bir dil oluşturmayı amaçlar (Lussier, 2019, s.1-2). Buna örnek olarak sanatçının kendi ismi üzerinde yaptığı değişiklikten söz edilebilir.

Sanatçının adı ve soy adı Kim Soo Ja olarak yazılmasına rağmen bu ayrımı ortadan kaldırmış ve adını Kimsooja olarak yeni bir bakış açısıyla tek bir kelimeye dönüştürmüştür. Böylelikle cinsiyet, din, kültürel ve coğrafi kimlikleri, medeni hal gibi ayrımcılığı ve ötekileştirmeyi meydana getiren konulara eleştirel yaklaşmıştır (URL 85).

New York'ta bir süre yaşayan ve çalışmalarını halen uluslararası platformlarda sürdüren Kimsooja, çocukluğundan izler taşıyan ve günümüzde de pek çok kişinin yaşadığı bir yerden başka yere gitmek ve taşınmak olan göç ve hareket kavramına odaklanmıştır. Ayrıca Koreli kadınların karşı karşıya kaldığı kültürel zorluklara da atıf yapmaktadır (Bae and Dimitriadis, 2015, s.324-327). Aynı zamanda sanatçı, Güney Koreli kadınların toplum içerisindeki rollerine atıf yaparak başlamış olduğu işi daha da geniş bir çerçeveye oturtmuştur. Çalışmasının feminist ya da aktivist olarak nitelendirilmesini istememiştir. İnsanlığın değerine inanan sanatçı ayrımcılığın her türüsüne karşı olmuştur. Bu bağlamda “Bohça Kamyonu- Göçmenler (Bottari Truck- Migrateurs)” adlı çalışması tek bir anlam içermemektedir. New York'ta iken estetik ve biçimsel açıdan ele aldığı çalışmalarını Güney Kore'ye dönüştüğünde daha geniş bir bakış açısıyla göç, göçmen ve insanlığın kaderiyle ilişkilendirmiştir (URL 86) (Resim 30).

Kimsooja feminen görülen geleneksel bottari kumaşları ile 1997 yılında bir performans gerçekleştirmiş, yerel anlamlar taşıyan 1997 yılındaki çalışmasını 2007 yılında yeni bağlamlar ve evrensel bir dil kullanarak video, film, fotoğraf ve enstalasyon şeklinde yeniden sergilemiştir (Resim 30).



Görsel 30: Kimsooja, “Bottari Kamyonu- Göçmenler (Bottari Truck- Migrateurs)”, Performans, 2007.

Sanatçının “Bottari” olarak ifade ettiği bohça, ev eşyalarını geçici olarak koruyan ve taşımak için kullanılan geleneksel Güney Kore renk ve desenlerine sahip olan bez parçasıdır. Bottari, sanatçının performans, video ve fotoğraf gibi çalışmalarının temel malzemesi olmuştur. Bottari hem yerel ve geleneksel bir nesne hem de anı ve hatıraları canlandıran duygusal bir nesne özelliği taşımaktadır (Kim, 2007, s.178-179) (Resim 30).

Bottari Güney Kore kültüründe önemli bir yere sahip geleneksel bir bezdir. Eşya taşımak, düğün kutlama gibi özel günlerde ve özel eşyaları hediye etmek için bu kumaşlarla paketlenmektedir. Aynı zamanda eşyaları ve kıyafetleri muhafaza etmek, değerli eşyaları taşımak ve göndermek pek çok kullanım alanı bulunmakta Bottarilerin üretimi kadınlar tarafından yapılmaktadır. Düz ya da yamalarla (pachwork) yapılan renkli, nakışlı ve boyanmış kumaşlardır. Sanatçı Güney Kore kültüründe Bottari’yi bir kadının evdeki sosyal statüsünü kaybederek evden zorla çıkarılması olarak ifade etmiş ve bu anlam üzerinden bedenleri de bir tür Bottari olarak nitelendirmiştir (URL 87). Sanatçının bu ifadelerine dayanarak geleneksel Bottari malzemesini toplumsal sorunlarla

ilişkilendirdiği ve metafor olarak kullandığı söylenebilir. Kişilerin bedenlerini, Bottarının taşıma, saklama ve diğer birçok işlevsel yönlerine benzetmiştir. Sanatçının, bedenin olumlu ya da olumsuz duyguların ve anıların taşıyıcısı aynı zamanda bellekte muhafaza edilen anıların hatırlatıcısı ve geleceğe taşıyabilen koruyucusu olarak bir Bottarının kullanım şekilleriyle bağ kurduğu düşünülebilir (Resim 30).

Geleneksel bir malzeme olan Bottari, Güney Kore tarihinde birçok anlamsal değere sahiptir. Ancak sanatçı, Bottari'nin kendi yaşamında oluşturduğu bir anı üzerinden “Bohça Kamyonu- Göçmenler (Bottari Truck- Migrateurs)” adlı çalışmasının ana temasını belirlemiştir. Ailesi ile yaşadığı göç hareketlilikleri ve ailesinin kumaş endüstrisinden kazanç elde etmesi gibi anılarını, küreselleşmeyle artan göç hareketliliklerine ve göçebelik sorunlarıyla ilişkilendirmiştir (Kım, 2007, s.178). Sanatçı, “Bohça Kamyonu- Göçmenler (Bottari Truck- Migrateurs)” adlı performans çalışması için; “Şimdi anlıyorum ki, babamın askerlik görevi nedeniyle çoğunlukla Kore Silahsızlandırılmış Bölgesi (DMZ) yakın bir yerde, neredeyse her iki yılda bir, bir yerden başka bir yere taşınan ailemin tarihinden ortaya çıktı. Sürekli paketler sarıyor ve açıyorduk; bir şehirden diğerine, bir köyden diğerine geçerken, arkamızda sevdiğimiz insanları bırakarak ve yeni komşularla tanışarak sonsuz değişen yeni bir çevredeydik” sözlerini dile getirmiştir (Bae and Dimitriadis, 2015, s.325).

Ayrıca bu çalışmada Güney Kore halkının geleneksel ritüellerini ve inanç sistemlerini etkileyen Budizm ve Şamanizmin etkileri de görülmektedir. Sanatçının, kendi bedenini bir sanat malzemesi olarak kullanması ve Doğu felsefesinin esasları olan yaşamın ikiliği (kadın-erkek, ying-yang, yaşam-ölüm vb.) gibi unsurlardan beslenmesi bu duruma örnektir (Wait, 2021, s.21).

Üzeri büyük Bottarilerle dolu kamyonet (Resim 31), Kimsooja'nın çocukluğunda yaşadığı yerlerden geçmektedir. Bottarilerin üzerinde oturan sanatçı, kendi bedenini nilüfer çiçeğinin (lotus) bir temsili olarak kullanmış ve hem sanatın malzemesi hem çalışmanın öznesi hem de bir figürü olarak kendini tasvir etmiştir. Bu sanatsal deneyimi ve çalışmasının temasını; “Bottari kamyonu sürekli bu coğrafyada bulunmakta ve bu coğrafyada hareket ettiği için izleyiciler vücudumun yerini sorguluyor. Hareket halindeki başka bir Bottari olan bedenim şimdide, geçmişi takip ediyor ve aynı zamanda geleceğe doğru ilerliyor: kamyonun üzerinde hareketsiz oturarak kesintisiz bir hareket hali söz

konusu. Ve bu çalışmada kendimi kullanmama rağmen, zaman ve mekânın kesiştiği daha evrensel bir nokta bulmaya çalıştım” sözleriyle ifade etmiştir (Lussier, 2019, 5-6).



Görsel 31: Kimsooja, “Bottari Kamyonu- Göçmenler (Bottari Truck- Migrateurs)”, Fotoğraf, 2007.

Geleneksel bir motife dönüşen nilüfer çiçeği (lotus), Budizm sekiz uğurlu sembolleri arasında yer almaktadır. Suda kendi kendine ürediğine ve büyüdüğüne inanılan bu çiçek, Hinduizmde kozmik yaratılış ve Tanrısal dişiliği ifade etmektedir. Ayrıca çevrenin olumsuz faktörlerine rağmen bulunduğu yerde kalan ve güzelleştiren bir özelliği de vardır (Gibson, 2016, s.112, 123). Sanatçı, nilüfer çiçeğinin (lotus) anlam ve özelliklerinden esinlenerek kendi bedenini nilüfer çiçeğine (lotus) benzetmiştir. Bu benzetmenin kadınların sosyal yaşam içerisinde konumlarıyla ilgili bir metafor özelliği taşıdığı düşünülebilir.

Kimsooja Doğu kültüründe tüm renklerin kökü olarak kabul edilen siyah renk giymiştir. Bu renklerin anlamları vardır. Yin yang ve beş renk felsefesinden yararlanmıştır. Bu beş renk; mavi, sarı, beyaz, kırmızı ve siyahtır. Mavi Doğuyu, sarı merkezi, beyaz Batıyı, kırmızı Güneyi ve siyah Kuzeyi temsil etmektedir (Wait, 2021, s.221-22). Sanatçının renkleri özenle seçmesi farklı kültürlerle dair bir atıf olarak düşünülebilir. Aynı zamanda küreselleşme ve göç ile ortaya çıkan çok kültürlülük ve kültürel etkileşimin bir araya

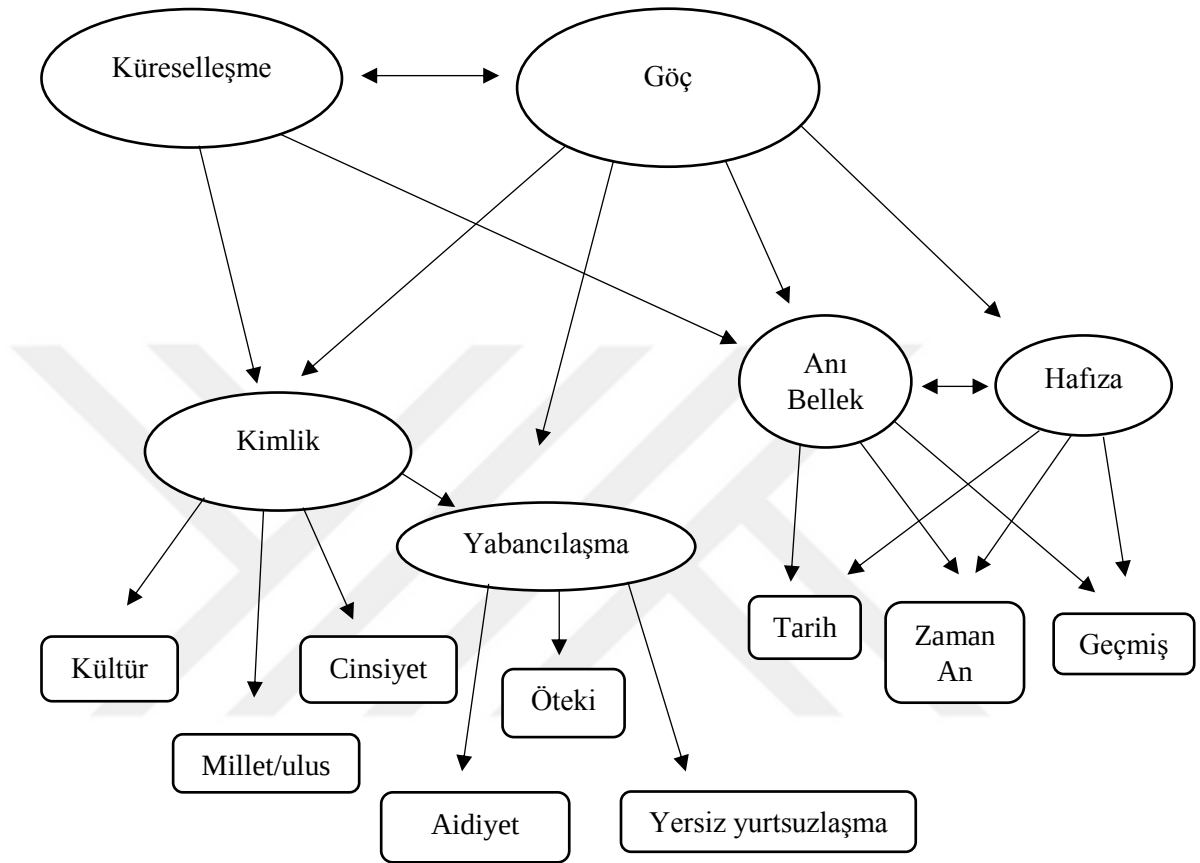
getirdiği farklı milletlerden insanları temsil ettiği ve Bottarilerin onların anı ve hatırlarını taşıdığı çıkarımı yapılabilir. Ayrıca farklı renklerin bir arada ve uyum içinde olması kültürel etkileşimin çeşitlilik, beraberlik ve farkındalık gibi olumlu sonuçları ile ilişkilendirilebilir.

Kimsooja'nın, “Bottari Kamyonu-Göçmenler (Bottari Truck-Migrateurs)” adlı enstalasyon çalışması, göstergebilimsel yöntem ve karma yöntem kullanılarak analiz edilmiş ve elde edilen veriler Tablo 20’de sunulmuştur.

Tablo 20: Kimsooja, “Bottari Kamyonu-Göçmenler (Bottari Truck-Migrateurs)” Adlı Enstalasyon Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.

	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Yan Anlam)
Göstergebilimsel Okuma	Kamyonet üzerinde renkli bohçaların ve bir kadın figürünün bulunduğu enstalasyon çalışmasıdır (Görsel 30).	Birden fazla Bottari adı verilen geleneksel renk ve motifler bulunan bohçalar bir ticari kamyonet üzerinde iplerle sabitlenmiş şekilde yerleştirilmiştir. Kültürel ve sosyal bağlamları içermektedir (Görsel 30).	Sanatçı, sosyal ve kültürel unsurlardan beslenerek göç, kültürlerarası etkileşim, yerinden edilme, aidiyet, anı, toplumsal hafıza gibi konu ve kavramlar üzerinde durmuştur.
Tarihsel Okuma	Çalışma kapsamında elde edilen veriler incelendiğinde; sanatçının “Bottari Kamyonu-Göçmenler (Bottari Truck-Migrateurs)” adlı enstalasyon çalışmasında, tarihsel okumaya yönlendiren bir veriye rastlanmamıştır.		
Felsefi Okuma	Kimsooja, ailesiyle sürekli taşındığı ve yeni çevreler edindiği çocukluk dönemlerdeki anılarından yola çıkarak “Bottari Kamyonu- Göçmenler (Bottari Truck-Migrateurs)” adlı çalışmayı üretmiştir. Öncelikle göçebe yaşamın beraberinde getirdiği yer değiştirme, ait hissetmeme, sürekli yenilenen çevre ile bağ kuramama, uyum ve adaptasyon gibi zorlukları ulusal sınırların içerisindeki zorluklardan yola çıkarak işinde temalaştırmıştır. Ancak New York’ta bir süre yaşaması bu sorunlara dair bakış açısında köklü değişimlere neden olmuştur. Ulusal boyutta sadece Güney Kore üzerinden ele aldığı taşınma, yer değiştirme, göç, aidiyetsizlik, gibi konu ve kavramlara daha geniş bir perspektiften bakmaya başlamıştır.		
Sosyolojik Okuma	Sanatçı toplum içerisindeki din, dil, ırk ve cinsiyet gibi her türlü ayrımı reddetmiştir. Çatışma ve tezatlıkları vurgulamak yerine uyum ve denge arayışı içerisine girmiştir. Sanatın bütünleştirici özelliğiyle toplumsal ve kültürel farkındalığı artırma amacı içeren bir iş üretmiştir. Kimsooja sadece Güney Kore sınırları içerisinde yerinden edilme, yersiz yursuzlaşma ya da ait hissetmeme konularına değil dünya üzerindeki küreselleşme ile hızı artan göç ve göçmenlerin yaşadıkları zorluklara dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Kendisi gibi farklı kültürlerdeki göçmenlerin de duygu ve düşüncelerine hitap edebilmeyi amaçlamış, ötekileştirme yerine kültürel farklılıkların zenginliklerine yer vermiştir. Kültürel etkileşimin olumlu ya da olumsuz sonuçlarını nitelemek için geleneksel Bottari kumaşlarını ve bedenini kullanarak kültürel belleği ve toplumsal hafızayı canlı tutmuştur.		

Kimsooja'nın “Bottari Kamyonu- Göçmenler (Bottari Truck- Migrateurs)” (Görsel 30) adlı çalışmasında öne çıkan temalar ve alt temalara ilişkin kelimeler kodlanarak oluşturulan tematik analiz modeli Şekil 12’de görülmektedir.



Şekil 12: Kimsooja, Bottari Kamyonu- Göçmenler (Bottari Truck- Migrateurs) (Resim 30), Performans Çalışmasının Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.

2.6.3. Sang Ah Choi

Sang Ah Choi, 1971 yılında Güney Kore'nin Seul şehrinde doğmuştur. Choi, Seul'deki Ewha Kadın Üniversitesi'nde sanat dalında lisans eğitimini ve Güzel Sanatlar dalında yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Ayrıca ikinci yüksek lisans eğitimini ise Urbana'da bulunan Illinois Üniversitesi'nde resim alanında almıştır. Ulusal ve uluslararası ödülleri ve sergi çalışmaları olan Choi, sanatsal çalışmalarını Güney Kore, New York, Portland ve Oregon'da yapmaya devam etmektedir. Choi, çalışmalarını klasik ve kitsch ürünler ve resimlerle, Doğu ve Batı kültürü, tüketim kültürü ve kültürel kimliklerin betimlemeleriyle oluşturmaktadır (Roberts, 2012, s.9,70).

Sanatçı, Güney Kore’den göç edip Amerika’ya yerleştiğinde her iki ülkenin küreselleşme ile yaşanan kültürel etkileşiminin ve kültürel seviyelerinin iyi bir gözlemcisi olmuştur. Bu gözlemler çalışmalarında etkin rol oynamıştır (URL 88).

Güney Kore’nin kültürel özelliklerini taşıyan karışık resim görsellerini, ayrıntılı kesilmiş kağıtlar ile pop sanatı bir araya getirerek çağdaş tüketim kültürüne dair eleştiri içeren kavramsal bir iş üretmiştir.

Aynı zamanda sanatçı 1990’lı yıllarda Güney Kore’den Amerika’ya göç eden sanatçının kültürler arasındaki benzerlikler ve farklılıklar dikkatini çekmiştir. Sanatçı, yabancı olduğu bu ortamda Amerikan kültüründen beğendiği ve esinlendiği şeyleri kendine mal ederek, kendi kültürünün nesneleriyle melezleştirmeye başlamıştır (Fineberg, 2014, s.526) Geleneksel Kore resim figürleri Amerikanlaştırılmış karikatür tarzında yeniden yapılandırılmıştır. Sanatçı zaman ve kültür bağlamında çalışmalarını oluşturduğu için sembollerin ve görüntülerin anlamlarını yeniden yapılandırılarak yapı bozuma uğramaktadır (Roberts, 2012, s.8-9) (Görsel 32).

Choi, “Yiyebileceğiniz her şey-Her gün tatil, Kıtalararası çiçek ve kuş boyama: NY'den OR'ye, Rainbow (All you can eat-Holiday everyday, Transcontinental flower and bird painting: NY to OR, Rainbow” adlı çalışmasında resim yüzeyinin sınırlarını zorlayarak kağıtları ve resimleri keserek, katlayarak, iç içe geçirerek katmanlar oluşturarak klasik tekniklerin dışına çıkmaktadır. Aynı zamanda kişisel deneyimlerini, kültürel unsur ve sembollerle bir araya getirerek, sosyal ve kültürel konulara dikkat çekmektedir (URL 89).

Bununla birlikte, Choi’nin nispeten ucuz malzemeleri kullanması, tüketim kültüründeki tek kullanımlık idealinin altını çizmektedir. Hem görsel hem de teknik olarak, Choi’nin geleneksel Güney Kore figürleri çağdaş bir kültür gösterimi sunmaktadır. Geleneksel Kore resminde doğadan gelen semboller ölümsüzlük kavramı ile ilgilidir. Choi’nin çalışmasındaki içeriğinin merkezindeki ölümsüzlüğü niteleyen bu kavramın sembolleri tüketim kültürünün doyumsuzluğuyla ilişkilendirilmiştir (URL 90).

Choi, New York’tan Oregon’a yaptığı yolcululuğu geleneksel ve kültürel unsurlarla tasvir ederek tüketim kültürüne dair bir eleştiri yapmıştır. Amerika sokaklarının manzarasını ve kültürünü tüketim ve aşırılıkla ilişkilendirmiştir. “Yiyebileceğiniz her şey—Her gün tatil, Kıtalararası çiçek ve kuş boyama: NY'den OR'ye, Rainbow (All you can eat—Holiday

everyday, Transcontinental flower and bird painting: NY to OR, Rainbow” adlı çalışmasının her bir rafına birbirinden farklı anlam ve içeriğe sahip nesneler yerleştirmiştir. İlk rafta tatillere göre sınıflandırılmış pelüş oyuncaklar, ikinci rafta Choi’nin ve diğer farklı kültürlerden insanların yaşadığı kültürel eşitsizlikleri temsil eden katmanlı görseller, üçüncü rafta ise gökkuşağının renklerini oluşturan tahıl kutuları bulunmaktadır (URL 91).



Görsel 32: Sang Ah Choi, Yiyebileceğiniz her şey-Her gün tatil, Kıtalararası çiçek ve kuş boyama: NY'den OR'ye, Rainbow (All you can eat-Holiday everyday, Transcontinental flower and bird painting: NY to OR, Rainbow), 2007-2012.

- Üst rafta, sevgililer günü tatillerini temsilen üç pelüş oyuncak bulunmaktadır. Bunlar; üç ayı, bir kurbağa, bir kaplan ve köpek. Paskalya bayramı ve tatilini temsil edenler; tavşan ve tavşan kulaklı oyuncak ayılar. Dört Temmuz’u ve tatilini edenler; kırmızı, mavi, beyaz renkli ayılar ve bir köpek. Cadılar Bayramını temsil edenler; balkabakları ve beş diğer oyuncaklar. Şükran gününü temsil eden hindi ve aziz figürlü oyuncaklar. En son yer verilen tatil ise Noel olmuştur. Temsilleri son beş oyuncak penguin, köpek, kardan adam ve Noel babadır.
- Orta rafta, detaylı ve birbiri çerisine geçmiş katmanlı resimler bulunmaktadır. Kesişen oto yolları, billboardları, eyalet tabelalarındaki resimleri içermektedir. Ayrıca bu görseller McDonald’s Happy Meal paketinin esinlenerek oluşturulan

kutuların içerisine katmanlar halinde yerleştirilmiştir. Sanatçı, Güney Kore'nin geleneksel çiçek ve kuş resimlerinden esinlenmiştir. Seyahat manzaraları ile bu geleneksel figürleri bir araya getirmiştir. Kültürel eşitsizlikleri karmaşık yönlerini pop sanat teknikleriyle ve tüketimi simgeleyen yiyecek paketleme kutularıyla ifade etmiştir. Orta rafta, detaylı ve birbiri içerisine geçmiş katmalı resimler bulunmaktadır. Kesişen oto yolları, billboardları, eyalet tabelalarındaki resimleri içermektedir. Ayrıca bu görseller McDonald's Happy Meal paketinin esinlenerek oluşturulan kutuların içerisine katmanlar halinde yerleştirilmiştir. Güney Kore'nin geleneksel çiçek ve kuş resimlerinden esinlenmiştir. Seyahat manzaraları ile bu geleneksel figürleri bir araya getirmiştir. Kültürel eşitsizlikleri karmaşık yönlerini pop sanat teknikleriyle ve tüketimi simgeleyen yiyecek paketleme kutularıyla ifade etmiştir. Görseller canlı ve parlak renklere sahiptir. Kıvrımlı ve kesişen yolların karmaşık görüntüsü içerisinde eyalet tabelalarının üzerinde kuşlar, çiçekler bulunmaktadır. Dağlar, leylekler, ağaçlar ve bulutlar bulunmaktadır.

- En alt rafta ise birbirinden farklı tatlara sahip gıdaların paket rengi gök kuşağının renklerine göre sıralanmıştır. Bu renkler; kırmızı, sarı, turuncu yeşil mavi ve mordur (URL 92).

Choi, ilk rafta toplumsal öneme sahip olan özel günleri niteleyerek toplumsal hafızayı canlı kılacak bir yerleştirme yapmıştır. Özel günleri temsil eden figürlerin sınıflandırması ve bir yıl içerisinde zamana yayılmış olarak öne çıkarılması ve raflarda bulunması onların alınır satılabilir olması üzerinden meta ve tüketim kültürüyle ilişkilendirilebilir. Sanatçının ikinci raftaki çalışması, geleneksel Güney Kore figürlerinin bir yemek şirketinin paketlerine benzer kutulara yerleştirilen, tüketilen ve meta haline getirilen, basitleştirilen ve kullan at mantığıyla değersizleştirilen öteki kültürlerin bir temsil olarak açıklanabilir (Görsel 33). En altta bulunan raftaki gıdaların farklı olmasına rağmen gökkuşağı ile bir bütün ve uyumu göstermesi, farklı kültürlerin bir arada iken sunduğu zengin çeşitliliği ifade edebilir.



Görsel 33: Sang Ah Choi, “Yiyebileceğiniz her şey-Her gün tatil, Kıtalararası çiçek ve kuş boyama: NY’den OR’ye, Rainbow (All you can eat-Holiday everyday, Transcontinental flower and bird painting: NY to OR, Rainbow)”, Detay, 2007-2012.

Choi, Amerika’da yaşarken kendi kültürel değer ve unsurlarına daha da yakınlaşmıştır. Aynı zamanda öteki kültürlerin birbirleri arasındaki farklılıklar, iletişim ve etkileşimlerine odaklanmış ve sanatçı, işleri ile farklı kültürlerin birbirlerini nasıl gördüklerine ilişkin bir farkındalık oluşturmak istemiştir. Bu süreç içerisinde kendi kültürünün unsurlarını kullanıyor olsa da kültürel ve sosyal sınırları aşmayı amaçlamıştır. Geleneksel Güney Kore sembollerini yoğun bir şekilde kullanarak, onları tüketim kültürünü çağrıştıran nesneler ve sosyal simgelerle bir araya getirmiştir (URL 89).

Kültürel kimliğini ön plana çıkarmadan kendi gelenek ve kültürünün nesnelerini işlerinde kullanan sanatçının, kültürler arası zıtlıkları ve baskın kültürün diğer kültürler üzerindeki yıkıcı etkisine işaret ettiği söylenebilir.

Choi, “Yiyebileceğiniz her şey-Her gün tatil, Kıtalararası çiçek ve kuş boyama: NY'den OR'ye, Rainbow (All you can eat-Holiday everyday, Transcontinental flower and bird painting: NY to OR, Rainbow)” adlı çalışması hakkında “Farklı bir kültürde yabancı olmak benim için ezici ama heyecan verici bir deneyimdi. Çocukluğum ve gençliğim boyunca Kore’de Amerikan pop kültürüne maruz kaldığımı hissettiğim için ilk başta dilin tek zorluk olduğunu düşündüm. Ancak çok geçmeden kültürel yükselişin yaşamakla aynı

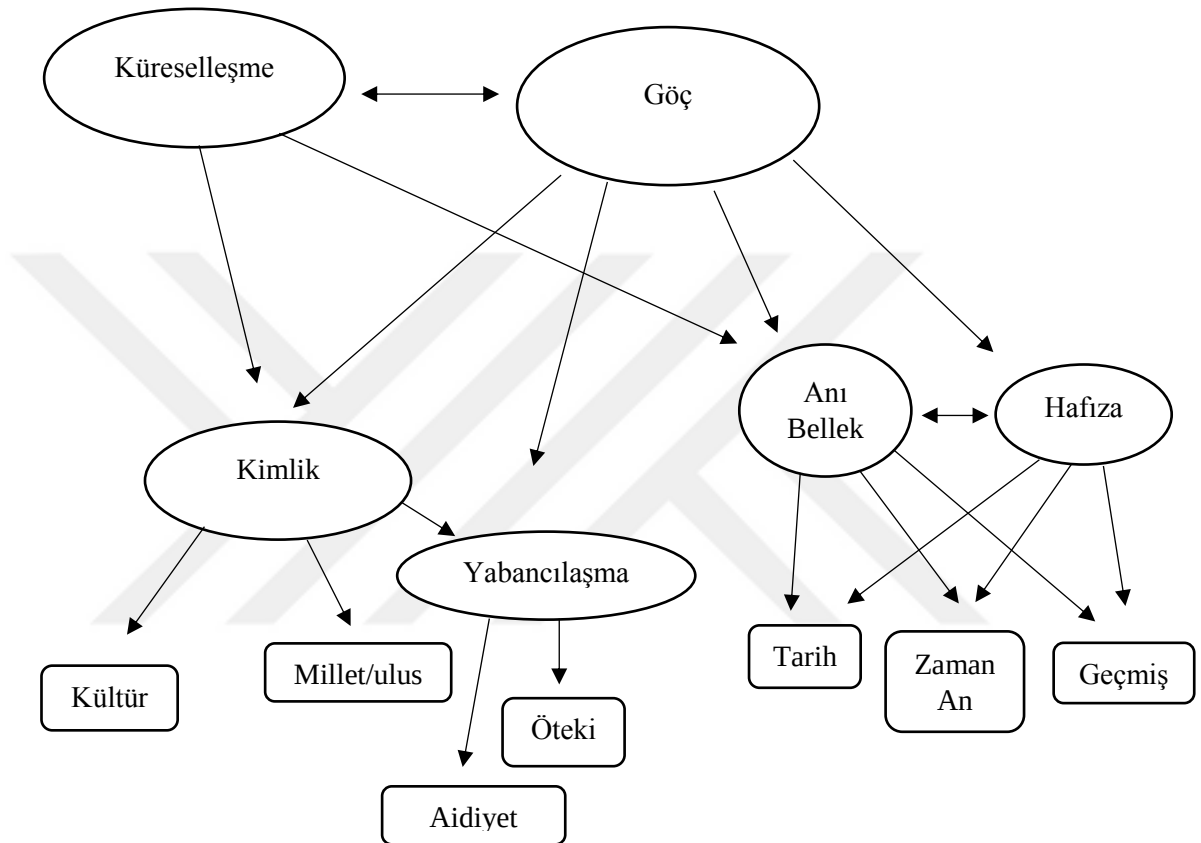
şey olmadığını bilerek uzun bir süreç olduğunu fark ettim” ifadelerini kullanarak kültürel etkileşimin olumsuz sonuçlarına dikkat çekmek istemiştir (URL 91).

Sang Ah Choi’nin “Yiyebileceğiniz Her Şey-Her Gün Tatil, Kıtalararası Çiçek ve Kuş Boyama: NY’den OR’ye, Rainbow (All You Can Eat-Holiday Everyday, Transcontinental Flower And Bird Painting: NY To OR, Rainbow” adlı çalışması göstergebilimsel yöntem ve karma yöntem kullanılarak analiz edilmiş ve elde edilen veriler Tablo 21’de sunulmuştur.

Tablo 21: Sang Ah Choi, “Yiyebileceğiniz Her Şey-Her Gün Tatil, Kıtalararası Çiçek ve Kuş Boyama: NY’den OR’ye, Rainbow (All You Can Eat-Holiday Everyday, Transcontinental Flower And Bird Painting: NY To OR, Rainbow” Adlı Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.

	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Yan Anlam)
Göstergebilimsel Okuma	Üç raftan oluşan, üç farklı yerleştirme görülmektedir. Oyuncaklar, karışık resim kutuları ve renkli gıda paketlerinin fotoğrafı bulunmaktadır. (Görsel 33)	Tüketim kültürünün sembollerinden olan bazı gıda kutuları, özel gün ve bayramları işaret eden oyuncaklar ve kültürel farklılıkları niteleyeceği düşünülen görseller görülmektedir (Görsel 33).	Kültürel etkileşim, tüketim kültürü, toplumsal hafıza ve ötekilik gibi konularla ayrıca meta kültürü ile ilgilidir.
Tarihsel Okuma	Çalışma kapsamında elde edilen veriler incelendiğinde; sanatçının “Yiyebileceğiniz Her Şey-Her Gün Tatil, Kıtalararası Çiçek ve Kuş Boyama: NY’den OR’ye, Rainbow (All You Can Eat-Holiday Everyday, Transcontinental Flower And Bird Painting: NY To OR, Rainbow” adlı enstalasyon çalışmasında, tarihsel okumaya yönlendiren bir veriye rastlanmamıştır.		
Felsefi Okuma	Sanatçı göç izlenimleri ve bunlar üzerinden edinmiş olduğu deneyimlerine “Yiyebileceğiniz her şey -Her gün tatil, Kıtalararası çiçek ve kuş boyama: NY’den OR’ye, Rainbow (All you can eat-Holiday everyday, Transcontinental flower and bird painting: NY to OR, Rainbow” çalışmasında yer vermiştir. Kültürel farklılıklara rağmen ortak duygu ve düşünceler oluşturabilmeyi amaçlamıştır. Tüketim kültürünün doyumsuz ve kullan at anlayışını sonsuz bir döngüye benzeten sanatçı geleneksel Güney Kore ölümsüzlük figürlerini tüketim kültürünün temsillerine dönüştürmüştür.		
Sosyolojik Okuma	Küreselleşme ve göç sonucu görülen kültürel etkileşimin yıkıcı yönlerine odaklanarak kişisel deneyimleri ile birlikte toplumsal hafızayı aktifleştirecek bir iş üretmiştir. Seçtiği figürler ile kültürel unsurların alınıp satılabilen, tüketilebilen şeylere dönüştüğünü ifade etmiştir. Çok kültürlü toplumlarda meydana getirebilecek yabancılığı ve aidiyetsizliği Doğu ve Batının sosyal unsurlarını ve geleneksel unsurları kullanarak aşmaya çalışmıştır.		

Sang Ah Choi'nin “Yiyebileceğiniz her şey-Her gün tatil, Kıtalararası çiçek ve kuş boyama: NY'den OR'ye, Rainbow (All you can eat-Holiday everyday, Transcontinental flower and bird painting: NY to OR, Rainbow” (Görsel 32) adlı çalışmasında öne çıkan temalar ve alt temalara ilişkin kelimeler kodlanarak oluşturulan tematik analiz modeli Şekil 13'te görülmektedir.



Şekil 13: Sang Ah Choi, “Yiyebileceğiniz her şey-Her gün tatil, Kıtalararası çiçek ve kuş boyama: NY'den OR'ye, Rainbow (All you can eat-Holiday everyday, Transcontinental flower and bird painting: NY to OR, Rainbow”, Performans Çalışmasının Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.

2.6.4. İk Joong Kang

1960 yılında Güney Kore'nin Cheongju şehrinde doğan İk Joon Kang, 1984 yılından itibaren New York'ta yaşamaktadır. Ayrıca çalışmalarını New York'ta sürdüren Kang, lisans eğitimini Seul Hong-Ik Üniversitesinde ve Güzel Sanatlar Yüksek Lisans eğitimini ise New York Pratt Enstitüsünde aldığı eğitimlerle tamamlamıştır. Kang, ulusal ve uluslararası birçok sergide yer almış olmakla birlikte, 1997 yılında 47. Venedik Bienali'nde Özel Başarı ödülüne görülmüştür. Sanatsal kariyerine devam etmek için Güney Kore'den ayrılmış olan sanatçı, çalışmalarında Güney Kore kültürünün

özelliklerini korumuş ve Güney Kore yaşamının içerisinde bulunan estetik biçimleri yansıtmıştır (Kım, 1998, s.38-39).

Sanatçı aynı zamanda kişisel, politik ve siyasi temel haklar konulu birçok sosyal sorumluluk projesinde yer almıştır. Kore Cumhuriyeti ve Unicef tarafından düzenlenen Amazed World adlı projesi ve San Francisco Uluslararası Havalimanında kalıcı bir Duvar Projesi ile dünyanın farklı ülkelerinden, kültürlerinden, siyasi inançlarından ve dinlerin çocukların yaptıkları resimleri proje kapsamında sergilemiştir (URL 93).

New York'a taşınan sanatçı, şehir içerisindeki yolculuklarında küçük tuvallere binlerce resim yapmıştır. Şehrin hızı, enerjisi ve hareketliliğini konu edinen Güney Kore ve Amerika kültürünün farklı ve benzer yönlerini araştırmıştır. Kang'ın bu küçük boyutlu çalışmalarında, etkilendiği sanatçı Nam June Paik'in çalışmalarını anımsatan özellikler vardır (URL 94). Sanatçı, küçük boyutlarda tuvalerin taşınabilir olması açısından işlevine önem vermiştir. Ayrıca bu tuvaler sanatçının işlerinde kültürel farklılıkları not aldığı, gözlemlerine yer verdiği anısal belleğini simgeleyen not ve anı defterlerine dönüşmüştür. Yabancı bir ülkede hayatın günlük akışı içerisinde hayata dair verdiği tepkileri bu tuvallere geçirmiştir (URL 95). Bununla birlikte bir süre sonra çok kültürlü ortama sahip New York'ta yaşayan sanatçı, göçmen bir kişi olarak kişisel deneyimlerinden yola çıkmış ve göç ve göçmenler hakkında farkındalık oluşturmaya amaçladığı evrensel boyutta işler üretmeye başlamıştır. Küreselleşme ve etkileriyle ilgilenen sanatçı, Güney Kore'nin tarihi ile ilgili işler üretmeye çalışmış ve bölünmüş Kore değil bütün tek bir parça Kore hayalini işlerine yansıtmak istemiştir (URL 94) (Görsel 34). Sanatçı kendi kimliğini kültürünün unsurları ile ifade ederek göç ve göçmenlik konulu işler üretmiştir.



Görsel 34: Ik-Joong Kang, “1392 Ay Kavanozları (Rüzgâr)/1392 Moon Jars (Wind)”, Enstalasyon, Porselen, 2008-2010.

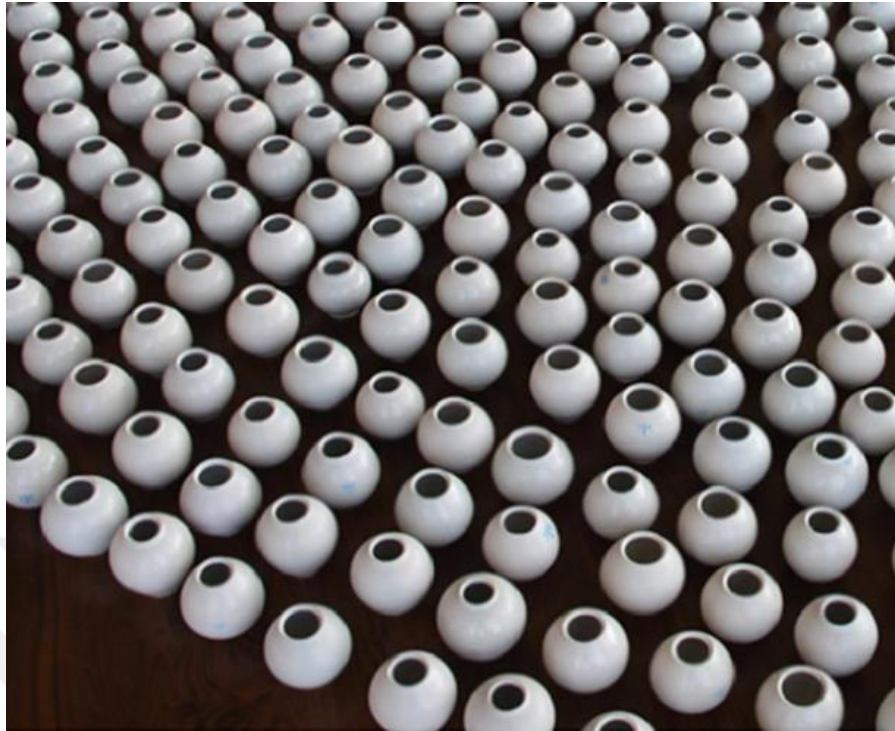
Sanatçının “1392 Ay Kavanozları (Rüzgâr)/1392 Moon Jars (Wind)” adlı çalışması heykel ve hazır nesne olarak kullanılan Ay Kavanozlarının sayısı bin üç yüz doksan iki adettir. Bu sayı 1392-1911 Joseon Hanedanlığı’nın tarihsel bir dönemini, Kore alfabesinin gelişimini ve Ay Kavanozlarının ilk yapıldığı dönemi hatırlatıcı özellikler taşıdığı için önemlidir. Ayrıca sanatçı, anıtsal enstalasyon yerleştirmeleri ile Güney Kore’nin tarihiyle ilgilenmekte ve birleşmiş bir Kore hayalini işlerine yansıtmaktadır (URL 93). Aynı zamanda çalışmanın ismine eklenen rüzgâr kelimesi izleyicilere Kore tarihinde yaşananları hatırlatması ve belleklerinde canlı tutmalarına yönelik geçmişten geleceğe anıları getiren bir metafor olarak kullanılmıştır. Sanatçı geleneksel Güney Kore ay kavanozunu “gökyüzünü ve kalbi taşıyan/yansıtan bir kap” olarak değerlendirmiştir (URL 96).

Ay Kavanozları geleneksel, tarihsel ve maddi niteliklere sahip olan ismini dolunaydan almış geleneksel Güney Kore kavanozlarıdır. 1970’li yıllar ve 1980’li yıllarda Ay Kavanozları ile Güney Kore kimliği arasındaki ilişki üzerinde siyasi görevlilerin önemli rolü bulunmaktadır. Choson tarihini koruduklarını belirtmek amaçlı Ay Kavanozlarının kültürel ve tarihsel özellikleri ön plana çıkarılmıştır. Güney Kore ulusal kimliğinin tarihine ve geleneklerine dayanan Ay Kavanozlarının Güney Kore’nin milli duygularını temsil ettiği görülmüştür (Horlyck, 2022, s.137-138).

Ay Kavanozları Konfüçyüsçü bilgeliliği ayrıca Kore'nin eğitimli aristokrat sınıfının ekonomik krizlere karşı önlem alma girişimlerinin simgesi olarak ifade edilebilir. Ay Kavanozlarının yapım aşaması, sanatçının Kore ile Ay Kavanozları arasında kurduğu bağı anlaşılır hale getirmektedir. Kavanozların yapımında yumuşak bir kil kullanılmasından dolayı iki ayrı parça halinde pişirilip daha sonra tek parçaya dönüştürülmesi gerekmektedir. İki yarım küre haline getirilen kil hamuru, sırlanmadan önce el ile birleştirilmektedir (URL 97). Bununla birlikte Ay Kavanozları, aynı malzemenin iki farklı parçasının bir araya getirilmesinden dolayı “bütünlüğün ve birleşmenin” bir simgesi haline gelmiştir. Ayrıca parçaların da Kore'yi simgeleyen özelliğe sahip olduğu düşünülmektedir. Çünkü parça kelimesi Korece “Geumsugangsan”, “güzel nehirler ve dağlar gibi ipek işlemeler” anlamına gelmektedir. Sanatçı bu anlam doğrultusunda dağlar ve nehirler ülkesi olan Kore ile Ay Kavanozları ilişkilendirmiştir (Wright, 2016, s.76).

Ay Kavanozları sadece dekoratif bir ürün değil aynı zamanda Güney Kore ülkesi için tarihsel öneme sahip, sosyal, siyasal ve kültürel anlamlar içeren kültürel bir nesne olarak ifade edilebilir. Sanatçının bu kültürel nesneyi işinde kullanması ve kimliğini kültürüyle ifade etmesi diğer topluluklar içerisinde aidiyetsizlik ve yabancılık gibi kaygılarının bir işareti olarak görülebilir.

Sanatçının siyasi içeriğe sahip olan “1392 Ay Kavanozları (Rüzgâr)/1392 Moon Jars (Wind)” adlı çalışmasının temel kavramları bütünlük ve ayrılıktır. Kavanoz yapım aşamasında iki ayrı küre parçası Kore siyasi yönetimine etki ederek ülke içerisinde iki farklı görüşten liderleri destekleyen ve ülkenin bölünmesine neden olan Sovyetler Birliği ve Amerika'yı ve ayrıca bölünmüş Kore'yi temsil etmektedir (URL 96). Ay kavanozları Güney Kore kimliği ve kültürüne ilişkin soyut olan fikirleri ve duyguları somut terimlerle ifade eden bir anlam taşımaktadır. Güney Kore kültürünün ve ulusal kimliğinin bir simgesi haline gelmiştir (Horlyck, 2022, s.133).



Görsel 35: Ik-Joong Kang, “1392 Ay Kavanozları (Rüzgâr)/1392 Moon Jars (Wind)”, Enstalasyon, Detay, Porselen, 2008-2010.

Ay Kavanozları sadece evrensel boyutta Güney Kore ulusal kimliğini temsil etmemiş aynı zamanda kültürel sektöründe ötesinde pek çok bağlamda kullanımı artmıştır. Sanatçıya göre kavanozların pürüzsüz yüzeyi, şekli, yüzeyindeki küçük çatlaklar ve döngüsel formu zaman ve bellekle, tarihi ve milli duygularla, kültürel kimlik ve insan ilişkileriyle ilgilidir (Horlyck, 2022, s.135) (Görsel 35).

Sanatçının, “1392 Ay Kavanozları (Rüzgâr)/1392 Moon Jars (Wind)” adlı çalışmasında göç eden insanların kendi deneyimlerini ve anılarını hatırlatabilecek olan kültürel nesneler ile dolaylı yollarla bir iletişim ve etkileşim kurduğu düşünülmektedir. Kültürel nesneleri kullanarak yabancı bir ülkede benzer sorunları yaşayan insanların ait oldukları ve yabancı hissetmeyecekleri yerleri hatırlatmak istedikleri söylenebilir.

Sanatçı Ay Kavanozları ile yalnız siyasi ya da tarihsel geçmişi dile getirmenin ötesinde ulusal kimlik ve kültürel kimlik arasındaki ilişkiye de dikkat çekmektedir. Ayrıca kendi ülkesinden uzakta yaşıyor olması sanatçının kültürel özlemini artırmış ve bu özlem sanatçının “1392 Ay Kavanozları (Rüzgâr)/1392 Moon Jars (Wind)” adlı işine hafıza, bellek, aidiyet, yabancılaşma ve yersiz yurtsuzluk kavramlarıyla yansımıştır (Horlyck, 2022, s.134-135).

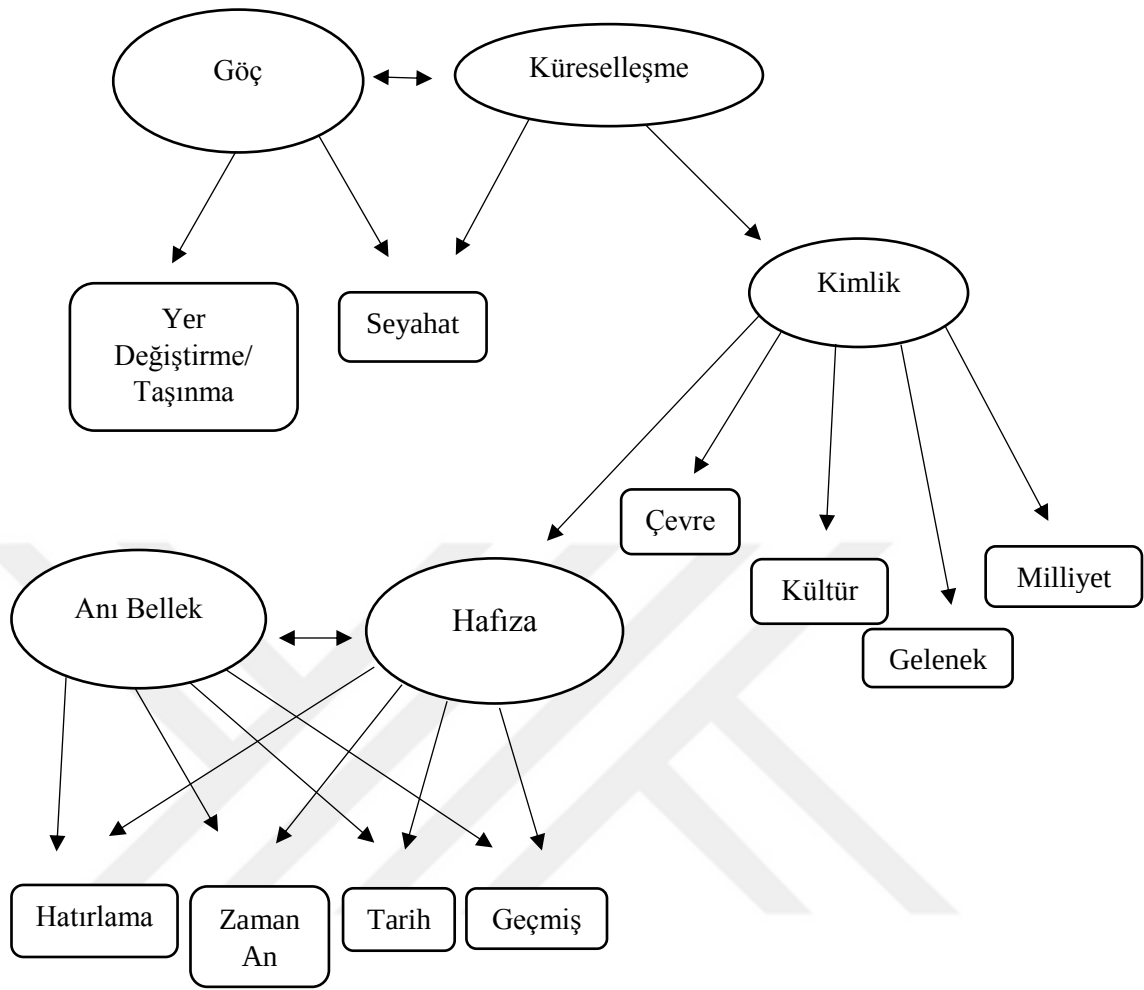
Sanatçının “1392 Ay Kavanozları (Rüzgâr)/1392 Moon Jars (Wind)” çalışması ulusal sınırları aşarak yabancılık, aidiyetsizlik ve yersiz yurtsuzlaşma gibi kavramların kültürel kimlikle ifade edilmesine bir örnek olarak gösterilebilir.

Ik-Joong Kang’ın, “1392 Ay Kavanozları (Rüzgâr)/1392 Moon Jars (Wind)” adlı enstalasyon çalışması, göstergebilimsel yöntem ve karma yöntem kullanılarak analiz edilmiş ve elde edilen veriler Tablo 22’de sunulmuştur.

Tablo 22. Ik-Joong Kang, “1392 Ay Kavanozları (Rüzgâr)/1392 Moon Jars (Wind)” Adlı Çalışmanın Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.

	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Yan Anlam)
Göstergebilimsel Okuma	“Ik-Joong Kang, 1392 Ay Kavanozları (Rüzgâr)/1392 Moon Jars (Wind)” adlı enstalasyon çalışmasında bin iç yüz doksan iki adet beyaz kavanoz bulunmaktadır.	Geleneksel Güney Kore Ay Kavanozları ahşap bir zemin üzerine dairesel bir döngü gözetilerek dizilmiştir (Görsel 34).	Geleneksel ve kültürel bir nesne olan Ay Kavanozları ile kültürel ve ulusal kimliğin ifadesi söz konusudur. Yabancılaşma, toplumsal hafıza, aidiyetsizlik, yersiz yurtsuzlaşma ve kültürel bellek gibi kavramlar üzerinde durulmuştur.
Tarihsel Okuma	Çalışmada Kore tarihinde yaşanan siyasi sorunlar ve ülkenin Güney ve Kuzey olarak ikiye bölünmesine, bunun ardında yatan tarihi ve politik olaylara dikkat çekilmiştir. Sanatçı Güney ve Kuzey Kore’nin ortak geçmişindeki kültürel ve geleneksel nesne olan Ay Kavanozları yerleştirmesi ile birleşik Kore arzusunu ifade etmek istemiştir.		
Felsefi Okuma	New York’a göç eden sanatçı, “1392 Ay Kavanozları (Rüzgâr)/1392 Moon Jars (Wind)” adlı çalışması ile geleneksel ve kültürel bir nesne olan Ay Kavanozlarının tarihsel değerinin yanı sıra anlamsal değeri ve yapım süreçlerinin özelliklerini “Korelilik” ile ilişkilendirerek kültürel ve ulusal kimlik ile bağ kurmuştur.		
Sosyolojik Okuma	Kang, toplumsal hafıza ve kültürel bellekte Kore tarihinde yaşanan ülkenin ikiye bölünme olayını hatırlatma amacıyla kavramsal bir iş üretmiştir. Aynı zamanda “Korelilik” kavramına dikkat çekerek birleşik bir Kore hayalini işiyle ifade etmiştir. Sanatçının çalışması sadece kendi ülkesiyle ilgili değil aynı göç ve göçmenliğin olumsuz sonuçlarıyla ilgilidir. Yabancı bir ülkede yaşadığı kişisel deneyimini kültürel kimliğinin sınırları dışına taşımaya çalışarak yabancılaşma, yersiz yurtsuzlaşma ve aidiyetsizlik gibi kavramlara yer vermiş, kültürel farklılıklara dikkat çekmiştir.		

Ik-Joong Kang’ın “1392 Ay Kavanozları (Rüzgâr)/1392 Moon Jars (Wind)” (Görsel 34) adlı çalışmasında öne çıkan temalar ve alt temalara ilişkin kelimeler kodlanarak oluşturulan tematik analiz modeli Şekil 14’te görülmektedir.



Şekil 14. Ik-Joong Kang, “1392 Ay Kavanozları (Rüzgâr)/1392 Moon Jars (Wind)” Adlı Enstalasyon Çalışmasının Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.

2.6.5. Yee Sookyung

Yee Sookyung 1963 yılında Güney Kore Seul’de doğmuş ve lisans ve yüksek lisans eğitimini Seul Ulusal Üniversitesi’nde resim alanında eğitim almıştır. Sookyung, Güney Kore’de yaşayan ve sanat çalışmalarını sürdüren disiplinlerarası işler üreten resim ve heykel sanatçısıdır. Ulusal ve uluslararası birçok sergi ve bienale katılan sanatçı 57. Venedik Bienali’nde (2017), Güney Kore pavyonunda yer almıştır (URL 98). Sanatçı, geleneksel ve kültürel nesneleri, porselen vazo kırıklarını, seramik kırık sepetleri, altın yaprakları, çerçeveleri, antika ve atık malzemeleri bir araya getirerek ve yeniden yorumlayarak çağdaş işler üretmektedir (Chambers, 2014, s. 126). Geleneksel malzemeler kullanarak ve geleneksel altın onarım boyama tekniklerinden faydalanarak kendi kültürünün özelliklerini ön plana çıkardığı görülmüştür.

Sanatçı, çalışmasının temel malzemelerinden olan altın tozu ve altın yapraklarını kullanma fikrinin özünde “geum” teriminin “çatlak veya çizgi” ve “altın” anlamlarının önemli yer edindiğini ifade etmiştir. Ayrıca geleneksel Japon seramiğinde uygulanan “kintsugi” adlı teknik ile birlikte Güney Kore’nin geleneksel boyama tekniği kullandığını belirtmiştir (Gomez, 2019, s.6) (Görsel 35). Sanatçının “Dönüşen Vazo (Translated Vase)” adlı enstalasyon çalışmasında görülen farklı iki kültürün geleneksel öğelerini taşıması kültürel etkileşime ve kültürel kimliğin sınırlarının aşılmasına dair bir örnek niteliği taşıdığı söylenebilir.



Görsel 36: Yee Sookyung, “Dönüşen Vazo (Translated Vase)”, Enstalasyon, 2013.

Sookyung, farklı sanatsal alanlarda ve disiplinlerde çalışmalar sergileyen, örneğin video çalışmalarında veya multimedya enstalasyonlarında olduğu gibi yeni teknolojilerden yararlanan bir sanatçıdır. Ancak en çok bilinen “Dönüşen Vazo (Translated Vase)” adlı enstalasyon çalışmalarından oluşan serilerdir. Bu çalışmalar ile Yee, izleyiciyi çalışmasına daha net gözlerle bakmaya ve işi yorumladığı bağlamı sorgulamaya

yönlendirecek şekilde somutlaştırmıştır. Örneğin, “Dönüşen Vazo (Translated Vase)”, Güney Koreli çağdaş usta seramikçilerle iş birliği içinde oluşturulan ve halen devam eden bir heykeller serisidir. Bu seramik ustaları, geleneksel “Joseon Baekja (beyaz porselen) veya Seladon (açık yeşil sır)” tarzlarında çalışmakta ve mükemmel vazoların fırından çıkmasına izin vermektedirler. İstenilen ölçütün altında yapılan porselenler, kırılarak atılırlar. Bu aşamada Yee, atılan vazoların parçalarını toplar ve bir araya getirerek bazen iç kısımdan çelik iskeletlerle destekleyerek amorf özelliklere sahip işler üretir (Chambers, 2014, s.127). Kırılıp atılmış porselen parçaları altın tozuyla ve yapraklarıyla birleştirilerek değeri yükseltilmiştir.

Sanatçı bu teknik ile hata ve başarısızlığı ortadan kaldırmak için her çatlığa altın tozu doldurmak, vurgulamak, geliştirmek ve güzelliği aramayı amaçlamıştır. Atalarının piştikten sonra vazolarda oluşan çatlaklardaki güzelliği vurgulaması gibi kırık parçaları birleştirerek bir güzellik ve bütünleştiriciliği vurgulamaya yönelik işler üretmiştir (Leyun, 2017, s.152-153) (Görsel 37).



Görsel 37: Yee Sookyoung, “Dönüşen Vazo (Translated Vase)”, Enstalasyon, Detay, 2013.

Sookyoung, kırılmış vazo parçalarını epoksi ile doldurarak ve bir araya getirerek altın varakla kapladığı çatlakları aynı zamanda boşlukları yeniden tanımlayarak hem yapım

sürecinin tekniklerini hem de vazonun aslını yapı bozuma uğratmıştır. Ayrıca sanatçı çalışmasını, Yahudi ve Hristiyan teolojisinde sosyal dağılmayı simgeleyen “kırılmadan dolayı gelen bir güzellik” sözlerine dayandırmaktadır. Mecaz bir anlama sahip olan bu sözleri sosyal hastalıklara bir tedavi gibi düşünerek yorumlamış ve parçaları bir araya getirmedeki “iyileştirici” yaklaşımıyla özdeşleştirmiştir (Chambers, 2014, s.126). Sanatçının birleştiricilik ve bütünleştiricilik vurgulamaları küreselleşme ile meydana gelen kültürel farklılıklara işaret edebilir. Farklı kültürler arasındaki sosyal ve kültürel pek çok yanlış anlaşılmaya dair onarıcı bir yaklaşımı benimsediği düşünülebilir.

Parçalanmanın anlamı ve bu kırık parçaları yeniden yapılandırma fikri sanatçının kültürel kimliğe ve bireysel ilişkilere odaklanmasını sağlamıştır. Ayrıca kültürün insanlığın ilk tarihten bugüne dek farklı kültürel geçmişlerden gelen farklı insanlar arasındaki bağlantıları nasıl etkilediği konusu üzerine yoğunlaşmıştır (Ding, 2018, s.8). Bu bağlamda sanatçının kültürlerarası farklılıkları ve aralarındaki bağı ifade etmek için birbirinden farklı vazo parçalarını ve altın tozu ile yapılan çizgileri bir metafor olarak kullanmıştır.

Sanatçı, “Dönüşen Vazo (Translated Vase)” adlı enstalasyon çalışması ile birleşik figürlerin geleneksel ve fiziksel özellikleri aracılığıyla, kimliğin her zaman bir eleştirel alan olduğunu öne sürmüştür (Gomez, 2019, s.6). Çalışmasında amorf şekillerle iç benlik ve dış benlik arasındaki etkileşimin kimliğe her zaman farklı biçimlerde yansıdığını ifade etmek istediği düşünülebilir. Aynı zamanda kimlik kavramı üzerinde çevrenin, dilin ve kültürün olumlu olumsuz etkilerine vurgu yaptığı söylenebilir.

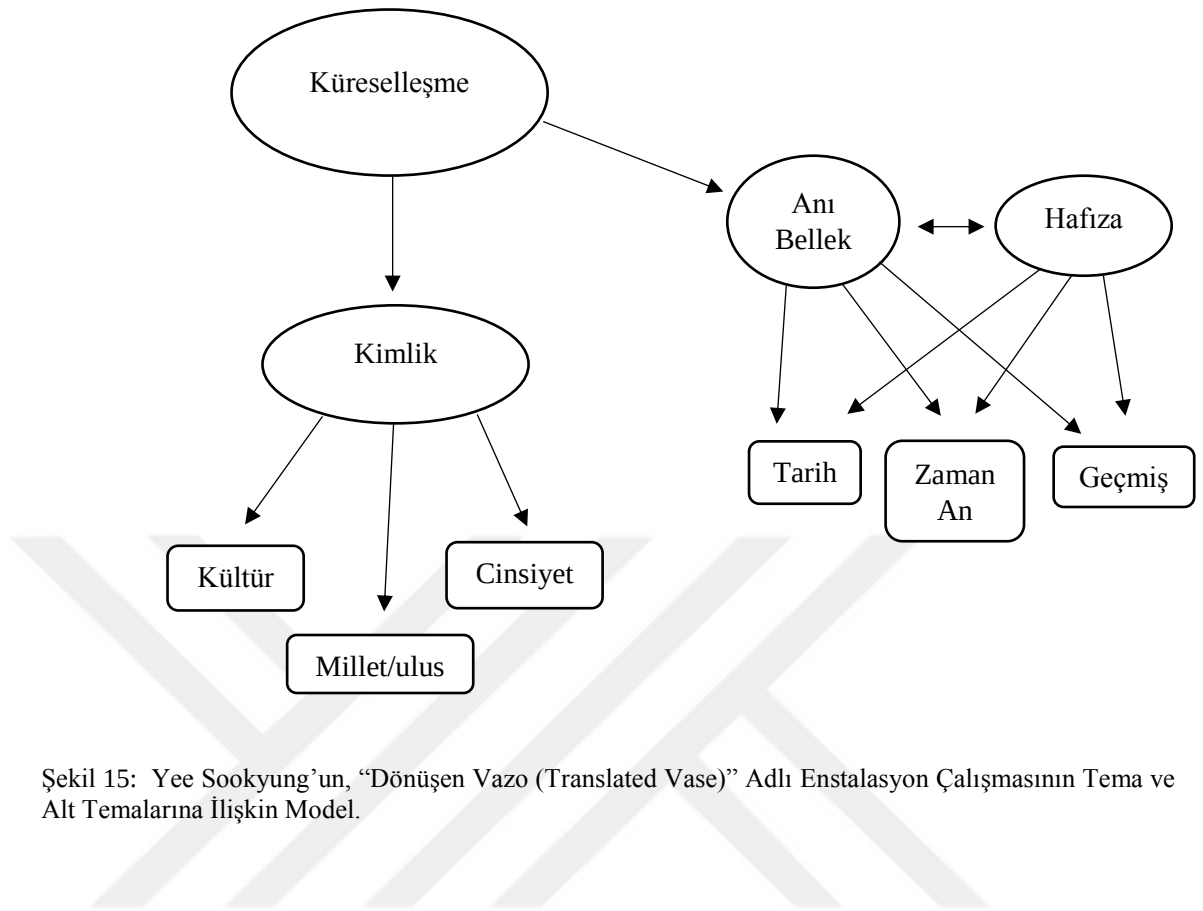
“Dönüşen Vazo (Translated Vase)” adlı çalışmasında Kore seramik geleneğinin sınırlarını aşarak söz konusu malzemeyi deneysel sanat alanına taşımaktadır. Ayrıca tarihi seramik anlatısından kopan sanatçı, çalışmalarının önemli bir kısmını, Asya kıtası ile birlikte kendi ülkesinin kültürü ve geleneğine odaklandığını dile getirmiş ve ayrıca çalışması hakkında “Vazo parçalarıyla çalışmak kültürümüzü ve vazonun tarihini incelememi aynı zamanda geleneksel Kore dansını öğrenmemi sağladı” diyerek ifade etmiştir. Sanatçı bu bakış açısıyla Uzak Doğu sanat ortamıyla bir bağ kurmayı ve Uzak Doğu kimliği arayışını sürdürmeyi amaçladığını vurgulamıştır. Aynı zamanda küreselleşmenin beraberinde getirdiği çok kültürlülüğün kültürel kimlikler ve bireysel ifadeler üzerindeki etkisine dikkat çekmek istemiştir (Leyun, 2017, s.155-158).

Yee Sookyung'un, "Dönüşen Vazo (Translated Vase)" adlı resim çalışması, göstergebilimsel yöntem ve karma yöntem kullanılarak analiz edilmiş ve elde edilen veriler Tablo 23'te sunulmuştur.

Tablo 23: Yee Sookyung'un, "Dönüşen Vazo (Translated Vase)" Adlı Çalışmasının Göstergebilimsel Yöntem ve Karma Yöntem ile Analizi.

	Gösterge	Gösteren	Gösterilen (Yan Anlam)
Göstergebilimsel Okuma	Kırılmış vazo parçaları ile yapılan "Dönüşen Vazo (Translated Vase)" adlı enstalasyon çalışmasının fotoğraf görüntüsüdür.	Geleneksel Güney Kore vazolarının kırık parçaları amorf bir biçimde birleştirilerek çatlakları, hataları ve kusurları kapatmak için altın tozu kullanarak yapılmış bir enstalasyon çalışmasıdır. (Görsel 36).	Küreselleşmenin etkisiyle meydana gelen kültürlerarası kültürel etkileşimden doğan farklılıkların ve benzerliklerin kültürel kimlik üzerindeki etkileri konu edinilmiştir. Toplumsal ve kültürel belleğe dair atıflar içermektedir.
Tarihsel Okuma	Güney Kore'nin güçlü tarihi geçmişinin simgelerinden biri haline gelmiş olan hatasız üretimin amaçlandığı geleneksel vazolar kullanılmıştır. Vazonun tarihsel, sosyal ve kültürel anlamları üzerinden çağdaş bir yorum yapılarak yapı bozum gerçekleştirilmiştir.		
Felsefi Okuma	Güney Kore'nin geleneksel ve kültürel nesnelerini kullanan sanatçı, onarım tekniğini insani ilişkilerle ve kültürel farklılıklarla ilişkilendirmiştir. Kırık ve çatlakların değerli madenlerden biri olan altın tozuyla doldurulması sonucu hem maddi değerini arttırmakta hem de manevi değerini arttırmaktadır. Kırılan vazoların yeniden bir araya getirilme süreci bağlamını ve anlamsal değeri üzerinde yeni bakış açıları oluşturmaktadır.		
Sosyolojik Okuma	Sanatçı, çalışmasında Güney Kore vazosunun kırılmış parçalarından, geleneksel boyama tekniklerinden ve Japonya'nın geleneksel "kintsugi" tekniğinden yararlanarak kendi kültürü ve Japonya kültürünü sentezlemiştir. Çalışmada farklı kültürlerin etkileşimine ve bu etkileşimin olumlu olumsuz sonuçlarına kültürel kimlik kavramı üzerinden dikkat çekilmiştir. Kültürlerarası farklılıkları birbirinin aynısı olmayan kırık vazo parçalarıyla, farklı kültürlerin birbiriyle olan etkileşimini de geleneksel Güney Kore boyama tekniğini kullanarak ifade etmek istemiştir.		

Sanatçı Yee Sookyung'un, "Dönüşen Vazo (Translated Vase)" (Görsel 36) adlı çalışmalarında öne çıkan temalar ve alt temalara ilişkin kelimeler kodlanarak oluşturulan tematik analiz modeli Şekil 15'te görülmektedir.



Şekil 15: Yee Sookyung'un, "Dönüşen Vazo (Translated Vase)" Adlı Enstalasyon Çalışmasının Tema ve Alt Temalarına İlişkin Model.

SONUÇ

Bu araştırmada Uzak Doğu ülkelerinden olan Çin, Japonya ve Güney Kore'nin 1980 sonrası çağdaş sanatında ve sanatçı işlerinde sosyokültürel etkilerin ve kültürel etkileşimin nasıl ve nelerle yansıdığı ele alınmıştır. Bu ülkelerde görülen küreselleşme olgusu ve göç hareketleri ile kültürel etkileşimin bağı kuramsal açıdan incelenerek açıklanmıştır.

Çalışma kapsamında, 1980 sonrası Uzak Doğu çağdaş sanatında küreselleşme ve göç olgusunun etkisiyle görülen yenilikleri, sanat ortamını etkileyen anlayışları, göstergeleri ve kültürel olgu ve olayları anlamak aynı zamanda açıklamak amacıyla; sanat eleştirmenlerinin, kuramcılarının ve sanatçıların görüşleri incelenmiştir. Çalışma sürecinde araştırma kapsamına alınan sanatçı işlerindeki konu, tema ve içeriklerin sosyal, siyasal ve kültürel unsurlarla ilişkisel bağları incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

1980'lerin sonunda küreselleşmenin de etkisiyle Uzak Doğulu çağdaş sanatçıların göç etmesi ve kitle iletişim araçlarını kullanarak kendilerini ve işlerini dünyaya tanıtilabilmesi, Batı sanatında yeni bakış açılarına kapı aralamıştır. Küreselleşmenin büyük etkilerinin ve yaşanan göç hareketlerinin, Batı sanat merkezlerinin kapsamını genişletmesine neden olduğu görülmüştür.

Uzak Doğu ülkelerinden Çin, Japonya ve Güney Kore çağdaş sanatının Batı sanatı içerisinde yer edinmesinde küreselleşme ve göç olgusunun etkileri görülmekle birlikte Bourdieu'nin "Kültür Sermayesi", Adorno'nun "Kültür Endüstrisi" ve Baudrillard'ın "Simülasyon" gibi kavramlarının da önemli rol oynadığı tespit edilmiştir. Bourdieu, sanat ile ilişkilendirdiği "Kültür Sermayesi" kavramının ekonomik güçten daha önemli olabileceği görüşündedir. Adorno, "Kültür Endüstrisi" kavramı ile kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasının kültürel ve geleneksel ürünleri metalaştırdığını vurgulayarak sanatın bu durumdan uzak kalabilen tek alan olduğunu ifade etmiştir. Baudrillard ise "Simülasyon" kavramıyla, gerçekliğin ortadan kaldırıldığı görüntüler,

göstergeler, her türlü sanatsal kaygı, nesneler ve ayrıca görüntülerin asıllarının tüketildiğini iddia etmektedir. Bu görüşlerin, Batı sanat ortamını ve sanatın anlamlandırmasındaki belirleyici özellikleri şekillendirdiği çıkarımı yapılabilir. Çalışma kapsamında elde edilen veriler değerlendirildiğinde Çin, Japonya ve Güney Kore ülkelerinin sanatsal gelişmeleri takip etmeye, kendi sanatlarını geliştirmeye ve kültürel unsurlarını korumaya ve tanıtmaya yönelik politik ve siyasi girişimlerinin de bu görüşlerle ilişkisi olduğu belirlenmiştir.

Batı'da modernizm ve postmodernizm arasındaki ayrım açık ve net olmakla birlikte çağdaş sanat terimi İkinci Dünya Savaşı sonrasında belirgin olarak kendini göstermiştir. Batı'da çağdaş sanatın ortaya çıkışı, 1960'lı yılların sonu ve 1970'li yılların başına karşılık gelmesine rağmen Uzak Doğu ülkelerinden Çin, Japonya ve Güney Kore özelinde sözü geçen tarihsel kronolojinin birbirinden farklı olduğu bilgisine ulaşılmıştır.

Aynı zamanda Batı'da bir öncekine tepki olarak doğan ve tarihsel bir dizgiye sahip olan avangard, modernizm ve postmodernizm gibi sanat akımları arasındaki ayrımlar net iken bu ülkelerde belirgin bir tanımlama görülmemiştir. Avangard, modernizm ve postmodernizm akımlarının aynı zamanda Uzak Doğu çağdaş sanatını tanımlamak amacıyla da kullanıldığı görülmüştür. Bu tanımlamalar Batı çağdaş sanatı ile Çin, Japonya ve Güney Kore çağdaş sanatı arasındaki kronolojik farkı göstermektedir. Sözü geçen ülkelerin çağdaş sanat ortamında; avangard, modernizm ve postmodernizm akımlarının aynı anda görülmesi ve belirli bir kronolojik sıra takip etmemesi bu akımların Uzak Doğu çağdaş sanatı içerisinde eşzamanlılık, benzerlik ve belirsizlik gibi kavramlarla olan ilişkisi bakımından açıklanmıştır.

Çin, Japonya ve Güney Kore çağdaş sanat ortamında çağdaş sanatçılar, Batı çağdaş sanatı ve üslubuna göre tanımlanmakla birlikte bu durum Uzak Doğu sanatının zenginliğini ve karmaşıklığını ortaya koymaktadır. Ayrıca bu ülkelerde çağdaş sanatın başlangıcında ve gelişmesinde, hızla büyüyen ve gelişen ekonominin ve bu ülkelerin siyasi-politik yaklaşımlarındaki değişim ve gelişmelerin etkisi olduğu tespit edilmiştir. Bu süreçte küreselleşmenin bir sonucu olarak tüketim toplumunun büyümesi, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ve popüler kültür gibi değişkenler sanata da yansımıştır. Uzak Doğu sanatının gelişmesinde önemli bir yere sahip olan Çin'in, diğer Uzak Doğu ülkelerinden sayılan Japonya ve Güney Kore'nin çağdaş sanat ortamının gelişmesinde de etkili olduğu görülmüştür.

Küreselleşmenin etkisi sadece ekonomik ve bölgesel olarak tanınmayı değil aynı zamanda sanatsal ve kültürel hareketliliği ve tanınırlığı da beraberinde getirmiştir. Bununla birlikte ekonomik, siyasal, sosyal, politik ve stratejik bakımdan farklı dinamiklere sahip olan bu ülkelerin Uzak Doğu temsiliyetiyle Batı çağdaş sanatı içerisinde önemli ve fark edilir bir konumda olduğu belirlenmiştir. Kendi ülkelerinde ulusal sanat ortamında önemli bir yer edinen Uzak Doğu sanatı ve sanatçıları Batı sanatı içerisinde ise “öteki” olarak görülmüştür. Çalışma kapsamında yapılan incelemelerde Uzak Doğu sanatı Batı sanatına eş değer ve benzer olarak görülmemekle birlikte Batı sanatı ortamındaki çok kültürlü yapı içerisinde Uzak Doğu temsilleri yalnızca çeşitlilik sunan “öteki sanatçı/kültür/kimlik” konumunda kalmıştır.

Bu araştırmada küreselleşme ve göç olgusunun etkisiyle görülen kültürel etkileşim ve sosyokültürel etkiler bağlamında; geleneksel ve kültürel unsurlardan beslenerek bu unsurları işlerine yansıtan ve sentezleyen 1980 sonrası Uzak Doğu çağdaş sanatını temsil ettiği düşünülen Çinli beş sanatçı, Japon beş sanatçı, Güney Koreli beş sanatçı olmak üzere on beş sanatçı ve bu sanatçıların toplamda yirmi iki adet çalışması incelenmiştir.

Sanatçı işlerindeki alt anlamlar tarihsel, felsefi ve sosyolojik okumalarla yorumlanarak netleştirilmiştir. Kültürel etkileşimin 1980 ve sonrası Uzak Doğu çağdaş sanatı ve sanatçı işleri bağlamında; geleneksel ve kültürel unsurlarının yansımaları tema ve içerikleri üzerinden tespit edilmiştir. Uzak Doğu çağdaş sanatı üzerinde politik ve ekonomik hareketliliklerin, teknoloji alanındaki değişim ve gelişmelerin bunlarla birlikte sosyokültürel etkiler ve kültürel etkileşimin yansımalarıyla yeni konular ve temaların oluştuğu görülmüştür.

Araştırma kapsamında elde edilen veriler incelendiğinde; Çin’de yaşanan tarihi ve siyasi olayların ve aynı zamanda ekonomik gelişmelerin etkilerinin, Çin çağdaş sanatında politik eleştiriler içeren çalışmalarla ön plana çıktığı belirlenmiştir. Araştırma sürecinde bahsi geçen sanatçılar, politik eleştirel yaklaşımlarıyla tarihsel ve sosyal konuları referans alarak ulusal ve uluslararası düzeyde görünürlüğü olan kavramsal işler üretmişlerdir.

Çalışma kapsamında yer verilen Çinli sanatçıların Kültür Devrimi’nin olumsuz sonuçlarını sosyal ve tarihsel bağlamlar ile ilişkilendirerek sanat pratiklerine yansıttıkları görülmüştür. Toplumun anı/belleğinde izleri olan siyasi ve tarihsel olayları toplumsal

hafızada canlı kılabilen ve aynı zamanda kültürel ve geleneksel unsurlardan beslenen resim, heykel, enstalasyon ve performans gibi sanat pratikleriyle gündeme getirmişlerdir.

Sanatçıların işlerinde, Çin’de yaşanan sorunlarla birlikte başka ülkede hayatlarını sürdürürken karşılaştıkları ötekileştirilme sorunları da etkili olmuştur. Bu durum farklı bir coğrafyada çeşitli nedenlerden dolayı yaşayan sanatçıların kendi ülkelerine, kültürlerine ve kimliklerine dair bakış açılarını yeniden şekillendirmelerini sağlamıştır. Çalışma kapsamında yapılan incelemelerde, Batı çağdaş sanatı içerisinde “öteki” olarak yer edinen Çinli çağdaş sanatçıların bireysel kimlikleriyle değil kültürel kimlikleriyle ön plana çıktıkları belirlenmiştir.

Sanatçıların, sanat pratikleriyle gelenek ve kültürlerini yeniden keşfetmeye yönelerek toplumsal sorunlara uluslararası düzeyde cevap aradıkları sonucuna varılmıştır. Ulusal ve uluslararası düzeyde siyasal ve sosyal olaylarla ilişkilendirdikleri yabancılaşma, aidiyetsizlik, yersiz yursuzlaşma, anı/bellek ve kimlik gibi temaları, aynı zamanda geleneksel ve kültürel unsurlardan beslenerek kendi sanat pratiklerine yansıttıkları görülmüştür. Bu unsurlar geleneğe dayalı fikirleri, değerleri ve anlamları içermekle birlikte geleneksel sanat tekniklerini, üslupları ve aynı zamanda geleneksel ve kültürel nesnelerin tümünü kapsamaktadır. Özelde ise ailenin dağılması, kendi kültürüne yabancılaşma, bireysel haklar ve ifade özgürlüğü, kültürlerarası iletişim ve etkileşimin sonuçları, farklı diller arasındaki yanlışlar, göç sorunları, kişisel deneyimler, doğal afetlerin yıkıcı sonuçları, sanat ve zanaat kavramları, doğa ve toplum arasındaki uyum- denge, tarihsel ve kültürel anı/bellek gibi konu ve içerikleri ele aldıkları sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca sanatçıların çalışmalarında ön plana çıkardıkları konu, tema ve içerik doğrultusunda geleneksel ve kültürel unsurları metafor olarak kullandıkları ve bağlamını değiştirerek yapı bozuma uğrattıkları tespit edilmiştir.

Bu araştırmada, Japon çağdaş sanatının gelişiminde Çin’in Batı sanatı içerisindeki konumunun etkili olduğu belirlenmiştir. Ayrıca elde edilen veriler incelendiğinde Japonya’nın ekonomik olarak büyümesinin ve Batı ile ticari ilişkiler kurmasının, Batı sanatı ile tanışmasını hızlandırdığı görülmüş ve Japonya’nın çağdaş sanat ortamının başlangıç ve gelişim sürecinin Çin’den farklı olduğu tespit edilmiştir. Sanatçılar hükümet tarafından desteklenmiş, sanatın ve kültürün tanıtılması için yatırımlar yapılmıştır. Ayrıca 1980 sonrası küreselleşme ile kültürel çeşitliliğin artması ve göç hareketlerinin sonuçları sanatçı işlerinde etkin bir şekilde görülmüştür. Bu dönemde Japon çağdaş sanatçıları

kendi ülkelerinde ulusal düzeyde iken Batı sanatı içerisinde “öteki” olarak yer edinmişlerdir. Bu durum sanat pratikleri üzerinden detaylı bir şekilde incelendiğinde; sanatçıların yabancılaşma ve yersiz yurtsuzlaşma gibi kavramları kendi kültürel kimlikleriyle ifade ettikleri söylenebilir. Ayrıca popüler kültürün ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasının ve tüketim kültürünün artmasının sanatçı işlerindeki yeri ve önemi belirlenmiştir.

Bu çalışmada Japon çağdaş sanatçılarının tarihsel ve sosyal olaylar doğrultusunda geleneksel ve kültürel unsurlardan beslenerek işler ürettikleri görülmüştür. Sanatçıların, anı/bellek, hafıza, yabancılaşma, yersiz yurtsuzlaşma ve aidiyetsizlik, kültürel kimlik gibi temaları çalışmalarına yansıttıkları tespit edilmiştir. Bu temaların içeriğine yönelik elde edilen veriler incelendiğinde; mekâna atıf, kişisel anı ve deneyimler, savaş ve sonuçları, göç ve göçmen sorunları, kültürlerarası iletişim ve etkileşim, kültürel kimliğin korunması, cinsiyet ve kültürel vb. her türlü ayrımcılık, ötekilik gibi tarihsel ve sosyal bağlamlar ışığında konu ve içeriklerin sanatçı işlerinde ön plana çıktığı görülmüştür. Sanatçıların kültürel ve geleneksel inançlar, kıyafetler, dini unsurlar, efsanevi anlatılar ve ejderhalar, geleneksel sanat anlayışı ve teknikler gibi birçok unsurdan beslendikleri belirlenmiştir. Aynı zamanda sanatçıların geleneksel ve kültürel nesneleri kendine mal etme, metafor olarak seçme, şok etme, ironi ve hiciv yapma ve yapı bozuma uğratma gibi stratejilerden yararlandıkları görülmüştür.

Araştırmada yer verilen bir diğer Uzak Doğu ülkesi Güney Kore’nin ise tarihte yaşanan siyasi olaylar ve sonrasında yapılan Dünya Olimpiyatları ile Çin’in de etkisiyle Batı sanatıyla tanışma imkânı bulduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güney Kore çağdaş sanatında etkin bir şekilde görülen küreselleşme ve göç olgusu bağlamında yabancılaşma, aidiyetsizlik, anı/bellek, hafıza ve kimlik gibi temaların sanatçı işlerinde yansımaları olduğu tespit edilmiştir. Araştırma sürecinde, Güney Kore hükümetinin “Korecilik” politikasının Güney Kore çağdaş sanatına ilişkin etkileri tarihsel okuma yaklaşımı kullanılarak sanatçı işleri üzerinden değerlendirilmiştir. Aynı zamanda çalışma kapsamında yer verilen sanatçı işlerinde; çok kültürlülük, kültürel etkileşim ve göç hareketliliğinin sonucunda; kültürel kimlik, göç ve göçmen sorunları, kültürel etkileşim, sınırların ortadan kalması, her türlü kimlik ayrımının reddedilmesi, sanat ve kültürün tüketilmesi/metalaştırılması, kültürlerin birbirine yakınlaşması, bireysel ve toplumsal anılar, kişisel deneyimler, ait hissetmeme ve tek bir Kore arzulamak gibi konu ve içerikler

görülmüştür. Sanatçılar çalışmalarını oluştururken seçtikleri konu, içerik ve temaları enstalasyon, heykel, performans ve video-fotoğraf gibi sanat pratikleriyle ifade etmişlerdir. Aynı zamanda sanatçıların, kendi geleneksel ve kültürel unsurlarını kültürel kimliklerinin birer temsili olarak seçtikleri ve bu unsurları koruyarak çalışmalarına dahil ettikleri aynı zamanda bağlamını ve işlevini değiştirerek yapı bozuma uğrattıkları görülmüştür.

Araştırma kapsamında incelenen ve değerlendirilen; sosyal, siyasal, tarihsel ve ekonomik açıdan pek çok farklı dinamiğe sahip olan bu üç ülkede çağdaş sanatın başlangıcının tarihsel olarak birbirleriyle neredeyse aynı zamana denk geldiği tespit edilmiştir. Sözü geçen ülkelerin sanatçıları, kendi sanat ortamlarında ulusal düzeyde önemli bir yere sahipken Batı sanatı içerisinde “öteki” olarak görülmüşlerdir. Bu durumun, sanatçıların kendi kimliklerini ifade etme biçimlerinde geleneksel ve kültürel unsurları ön plana çıkarmasına neden olduğu görülmüştür. Bununla birlikte sözü geçen ülke sanatçılarının hayatlarını konu edinen belgeler ve röportajlardan elde edilen dokümanlar incelendiğinde; bu sanatçıların kültürün, coğrafyanın ve kimliklerin sınırlarını aşmayı amaçlayarak evrensel bir sanat dili oluşturmak, kültürel etkileşim ve iletişimin birleştirici yönünü vurgulamak ve ötekileştirmekten uzak durmak gibi kaygılar taşıdıkları tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel, Y. (2001), *Kültür endüstrisi kitle toplumunun açmazları*, İstanbul: Şehir Yayınları.
- Adıgüzel, Y. (2019), *Göç sosyolojisi*, (1.Baskı) Ankara: Nobel Yayınları.
- Akay, A. (1996), *Kıvrımlar: 1990’larda plastik sanatlar*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Alptekin, D. (2011), *Toplumsal aidiyet ve gençlik: üniversite gençliğinin aidiyeti üzerine sosyolojik bir araştırma*, Selçuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Konya. Web Sayfası: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=Po5lwsEaU9Ng6w-1EJvwhw&no=W4QXp1lf0GMqlOzzd0dXTg> (Erişim Tarihi: 20.06.2021).
- Antmen, A. (2014), *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*, (6. Baskı), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antoinette, M. (2014), *Asia present and resonant: themes of connectivity and world-making in contemporary asian art* p. 23-46, Contemporary Asian Art and Exhibitions, Connectivities and World-making, Michelle Antoinette and Caroline Turner, ANU Press: The Australian National University.
- Artun, A. (2018), *Çağdaş sanat ve kültüralizm* (3.Basım), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. ve Örgen N. (2017), *Çağdaş sanat nedir* (3.Basım) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, E. (2005), *Popüler Türk kültürünün dünya kültürlerine etkisi ve katkısı*, Uluslararası VI. Türk Kültürü Kongresi, Ankara.
- Atmaca, S. (2017), *Uzakdoğu sanatı ve güncel okumalar*, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi Resim Ana sanat Dalı. Web Sayfası: https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/581940/yokAcikBilim_10153054.pdf?sequence=-1&isAllowed=y (Erişim Tarihi: 30.03.2021).
- Avcı, S. Uslu, M. (2019), *Ai Weiwei’nin muhalif sanatı*, Araştırma Makalesi, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt: 13, Sayı: 23, s.19-29. Web Sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/636884> (Erişim Tarihi: 12.05.2021).

- Avril, E. (2007), *Wenda Gu: forest of stone steles*, johnson museum of art, Cornell University. Web Sayfası: <https://museum.cornell.edu/exhibitions/wenda-gu-forest-stone-steles> (Erişim Tarihi: 12.05.2021).
- Bae M. and Dimitriadis G. (2015), *Travelling home(s): contemporary korean art after the postcolonial*, Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education, 36:3, p.314-328. DOI: 10.1080/01596306.2014.901786. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01596306.2014.901786?scroll=top&needAccess=true> (Erişim Tarihi: 18.06.2021).
- Bal H. (2004), *İletişim sosyolojisi*, Isparta: No 42Süleyman Demirel Üniversitesi Yayınları.
- Barthes, R. (1993), *Göstergebilimsel seriüven*, (Çev. Rifat, M. ve Rifat S.), (1.Basım), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baş, E. (2016), *1990 sonrası göçle gelen kültürel etkileşimin disiplinlerarası sanata yansımaları*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, İzmir: Yüksek Lisans Tezi. Web Sayfası: https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=OykDDDeWBWTL9-Wm52sZBrIyEusqoEG9-wtWaS4pmk5dG_jurr5yFdhn0lQBWHR1S (Erişim Tarihi: 20.08.2021).
- Bayraktar, G. (2017), *Bireysel ve kolektif bellek aralığında sanatta kimlik okumaları*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara. Web Sayfası: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=MzP7PYssFqdb3WlJlr oAkUGDje2-MVKqHf4HAG6ufKvyJPUJXJ0SfrLJdwY5DAQ9> (Erişim Tarihi: 18.08.2021).
- Becker, T. (2011), *So sorry–never sorry. ai weiwei’s art between tradition and modernity*, Asian and African Studies XV, 1, p. 113–126, 7(510).
- Bedir Erişti, S. D. (2017). *Görsel Araştırma Yöntemleri*. S.D. Bedir Erişti(Ed.). *Görsel Araştırma Yöntemleri Teori, Uygulama ve Örnek* içinde (ss.1-7). Ankara: Pegem Akademi, 2. Baskı.

- Boeree, C. G. (1980), *Alienation and the perception of personality*, Doctoral Dissertation, Oklahoma State University. Web Sayfası: <https://www.proquest.com/docview/303085967?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true> (Erişim Tarihi: 19.01.2020).
- Braun V. and Clarke, V. (2019), *Psikolojide tematik analizin kullanımı*, S. N. Şad, N. Özer ve A. Atlı (Çevirenler), Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi – Journal of Qualitative Research in Education, 7(2), 873-898. Web Sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/709441> (Erişim Tarihi: 07.09.2020).
- Büyüköztürk, Ş., E. Kılıç Çakmak, Ö.E. Akgün, Ş. Karadeniz, F. Demirel (2013). *Bilimsel araştırma yöntemleri*, Ankara: Pegem Akademi.
- Can, G. Şahmaran (2016), *Küreselleşmeyle gelişen yabancılaşma kavramı ve sanat*, International Journal of Social Science, No: 51, p. 229-236.
- Cateforis, D. (2003), *Gu Wenda's united nations: a consideration of two monuments*, Yishu: Journal Of Contemporary Chinese Art, President. Katy Hsiu-chih Chien, Editor: Ken Lum, Volume 2, No:4, Chong-yuan Image Ltd., Taipei.p. 18-25. Web Sayfası: <https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/16992/Cateforis2003.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim Tarihi: 31.12.2021).
- Cavazzuti, F. (2011), *L'arte di mariko mori la preghiera della sciamana*, In Lingue e Culture dell'Asia Orientale Tesi di Laurea, Venezia.
- Cebeci, M. (2015), Birinci Basım, *Sosyolojik açıdan göç ve göçmenlerin sosyal kültürel entegrasyonları: kavramsal bir çalışma s.135-158*, Disiplinlerarası Göç ve Politikaları Sempozyumu, İstanbul: İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi. Web Sayfası: https://scholar.google.com.tr/scholar?q=Sosyolojik+a%C3%A7%C4%B1dan+g%C3%B6%C3%A7+ve+g%C3%B6%C3%A7menlerin+sosyal+k%C3%BClt%C3%BCrel+entegrasyonlar%C4%B1:+kavramsal+bir+%C3%A7al%C4%B1%C5%9Fma&hl=tr&as_sdt=0&as_vis=1&oi=scholar (Erişim Tarihi: 08.01.2021).

- Cengiz, E. (2010), *Popüler kültür ve sanat*, Folklor/Edebiyat, Cilt:16, Sayı:64, 4. Web Sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/255292> (Erişim Tarihi: 08.08.2020).
- Cevizci, A. (1999), *Felsefe sözlüğü*, 3.Baskı, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Chambers, M.C. (2014) Epistle and Episteme: Yee Sookyung's The Very Best Statue and the Art Object as Social Space, *Text and Performance Quarterly*, 34:2, 125-143, DOI: 10.1080/10462937.2014.884239. (Erişim Tarihi: 11.02.2022).
- Chiu, M. (2008), *Chinese contemporary art: 7 things you should know*, AW Asia and The Contributors, Powers Printed in China. Web Sayfası: https://www.societyforasianart.org/sites/default/files/CCA7Things_EnglishVersion_2008.pdf (Erişim Tarihi: 12.05.2022).
- Cho, S.R. (2017), *A study on oriental formative criticism to major artists of the 85 new wave* (중국 85 신조 작가에게 보여지는 동양적 조형성 비평 연구), Gwangju Biennale Foundation, V.6, 18, p.593-604. Web Sayfası: <https://www.kci.go.kr/kciportal/ci/sereArticleSearch/ciSereArtiView.kci?sereArticleSearchBean.artiId=ART002304397> (Erişim Tarihi: 27.11.2021).
- Chu, M. (2003), *China reinvented: the art of overseas chinese artist in the united states*, *yishu: journal of contemporary chinese art*, President. Katy Hsiu-chih Chien, Editor: Ken Lum, Volume 2, No:4, Chong-yuan Image Ltd., Taipei. P.7-9.
- Chung C. (2016), *Satire and metaphor in ai weiwei's participatory art: focusing on his works after 2005*(아이웨이/이웨이(艾未未)의 참여미술 속 풍자와 은유- 2005 년 이후의 작품을 중심으로), Korean Association Of Art History Education, V.2, P.149-181. Web Sayfası: <https://www.kci.go.kr/kciportal/ci/sereArticleSearch/ciSereArtiView.kci?sereArticleSearchBean.artiId=ART002083442> (Erişim Tarihi: 29.11.2021).

- Chung, C. (2012), *Formation and development of chinese political pop art* ([특집 03] 중국 ‘정치 팝 아트(政治波普藝術)’의 형성과 전개), *Journal of Korean Modern & Contemporary Art History* 23 June, 146-173.
- Chung, K. and Yeon, N. (2020), *East asian traditional culture and contemporary fiber art -focused on korea, china, and japan-* 동아시아 전통문화와 현대섬유미술 -한국, 중국, 일본을 중심으로-, Hongik University, v.21, no:4 p. 377-388. <https://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE10627923> (Erişim Tarihi: 01.02.2022).
- Chung, K. and Yeon, N. (2020), *East asian traditional culture and contemporary fiber art -focused on korea, china, and japan-* 동아시아 전통문화와 현대섬유미술 -한국, 중국, 일본을 중심으로-, Hongik University, v.21, no:4 p. 377-388. <https://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE10627923> (Erişim Tarihi: 21.02.2022).
- Chung, M. (2012), *Frank lloyd wright and asian art: a search for a new perspective on the interaction between western and asian art* (프랭크 로이드 라이트와 아시아 미술 동서미술교류를 바라보는 새로운 관점의 모색), Korea Association For History Of Modern Art, *Journal of History of Modern Art* 31, p.105-132.
- Chung, M.W. (2013), *The typographic traits and meaning of xu bing's 'text art'* (수빙(Xu bing) 미술의 타이포그래피적 특성과 의의), Far East University, Department of Advertising and Visual Contents Design, p. 459 – 471.
- Chung, S. (2012), *On the recent movements in korean contemporary art*, “korean contemporary art”, p.10-20, Miki Wick Kim, Prestel Munich, London, New York.
- Clark, J. (2014), *The worlding of the asian modern* p.67-88, Contemporary Asian Art and Exhibitions Connectivities and World-making Michelle Antoinette and Caroline Turner, Published by ANU Press.

- Cowen, T. (2000), *'In praise of commercial culture'*, Harvard University Press Combridge, Masachusetts, London and England.
- Çeber, T. (2018), *Plastik sanatlardaki üretimlerde ele alınış biçimiyle göç olgusu*, s.97-109, Sanat ve Tasarım Dergisi.
- Çelebi Erol, C. (2020), *Göçün öteki yüzü, türkiye çağdaş sanatında göç olgusu*, Ulakbilge, 47 (2020 Mart): s. 400–407.
- Çelik Yılmaz, N. (2018), *Sanat ve kültür endüstrisi*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt:11 Sayı: 61, s. 452-459.
- Çetin, E. (2019), *Kimlik ve hafızanın sanat nesnesi üretimine etkisi*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Çalışma Raporu, Ankara.
- Danto Arthur C. (2014), *Çev. Zeynep Demirsü, Sanatın sonundan sonra-çağdaş sanat ve tarihin sınır çizgisi-* (2.Basım), İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Dastarlı, Elif (2020), *Kimlik, madun, öteki...postkolonyal teoriler bağlamında çağdaş sanatı tartışmak*, Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi, Araştırma Makalesi, 5(8): 85-104
- Deleuze, G ve Guattari, F. (1990), *Kapitalizm ve şizofreni*, Göçebebilimi İncelemesi: Savaş Makinesi, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Dellaloğlu, B. (2003), *Frankfurt okulu'nda sanat ve toplum*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Dellaloğlu, B. (2018), *Frankfurt okulu'nda sanat ve toplum*, Say Yayınları, İstanbul.
- Deniz Çalık ve Özge P. Çınar, “geçmişten günümüze bilgi yaklaşımları bilgi toplumu ve internet”, 09- XIV. Türkiye’de İnternet Konferansı Bildirileri 12-13 Aralık 2009 Bilgi Üniversitesi, İstanbul (s.77-88).
- Ding, X. (2018), Learning Culture: Cultural Relationship in Masked Lanterns, Graduate School of Art Theses, In Partial Fulfillment Of The Requirements For The Degree Of Master Of Fine Art. ETD 103. <https://doi.org/10.7936/K7RB7418>.
- Doyeon K. and Hongjoong K. (2016), Rebirth of cultural heritage in chinese contemporary art works- focused on ai weiwei and song dong's art works (중국

현대미술 작품에서 문화 유물의 재탄생- 아이웨이웨이와 송동의 작품을 중심으로), Volume 15, Issue 4, p. 105 – 132.

Duffy-Boscagli, B. (2021), "Intrinsically linked: selfhood, politics and complex emotions in xiaogang's bloodline series", *The Macksey Journal: Vol. 2, Article 41*.

Durdu, Z. (2013), Kimliğin dönüşümü ve kültürel küreselleşme, *The Journal of Academic Social Science, Volume 6, Issue7*, p.345-365.

Düzce, G. Ve Kurt, S. (2021), “Soylulaştırma” kavramı üzerinden üretim yapan sanatçılara yönelik bir inceleme, *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, Cilt/Sayı 11/no 1 Haziran*, e-ISSN: 2146- 9059 s.109-124.

Ekici S. ve Tuncel G. (2015), Göç ve insan, *Birey ve Toplum Dergisi, Cilt5, Sayı9*.

Erden, E. Osman (2016), *Modern sanatın kısa tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Erdoğan, M. (2013), Küresel çağda çağdaş sanat ve küresel sanat pazarı, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt/Vol.: 15- Sayı/No: 1* (75-98).

Ergur, Ali (2015), *Sosyal bilimlerde temel kavramlar*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Erickson, B. (1999), *Xu bing's square word calligraphy*, “The Art of Xu Bing” *Beijing Beat* Issue 9.

Eriksen J.M. and Stjernfelt F. (2010), *Culturalism—from idea to unconscious presupposition* (Kulturalizam—od ideje do nesvesne pretpostavke, Article In Sociologija, Vol. LII, N° 4, p. 359-376. DOI: 10.2298/SOC1004359E https://www.researchgate.net/publication/49600688_Culturalism_From_idea_to_unconscious_presupposition adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi:11.02.2022).

Esanu, O. (2017), Çev. Nursu Öрге, *Çağdaş sanat aslında neydi? neoliberal dönemde çağdaş sanatın örgütlenmesi ve soros çağdaş sanat merkezleri* s. 95-126, *Çağdaş sanat nedir? modernlik sonrasında sanat*, Editör: Ali Artun ve Nursu Öрге, Ankara: İletişim Yayınları.

Esmer, Hayri B. (2013), *Kültür tarihi*, Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

- Etchison, A. (2016), *The malleability of memories and the persistence of the past: an analysis of zhang xiaogang's "bloodline" series and its contemporary connections*, History of Art 4815: Art of Modern China April 21, p.3-19.
- Fineberg, J. (2014), *1940'tan günümüze sanat varlık stratejileri*, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Fischer, E. (2017), Çev. Cevat Çapan, *Sanatın gerekliliği*, İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Fujimura Mai, F. (2012), Japanese contemporary art of the postmodern period -focusing on new wave and new painting phenomena of the 1980's- (포스트모던 시대의 일본 현대미술 -1980년대 뉴 웨이브와 뉴 페인팅 현상을 중심으로-), Kwangwoon University, *Kwangwoon Academy of Advanced Studies, Volume 13, Issue 6*, P. 509-523.
- Foster, H. (2015), *The Artist as Ethnographer? The Traffic in Culture*, University Of California Press.
- Gans, H.J. (2018), Çev. Emine Onaran İncirlioğlu, *Popüler kültür ve yüksek kültür*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gedük, S. (2018), Çin sanatının vazgeçilmez ekolü: mavi-beyaz porselenler, *Yemek ve Kültür Dergisi, Sayı:52*, s.106-115.
- Giddens A. and Sutton P. W. (2016), Çev. Ali Esgin, *Sosyolojide temel kavramlar*, Ankara: Phonix Yayınevi.
- Gibson, C. (2016), Çev. Cem Alpan, *Semboller nasıl okunur*, İstanbul: YEM Yayınları.
- Gomez, R. F. (2019), Transboundary Aesthetics In Contemporary Korean Women Artists, Paper presented at the 21st ICA (International Congress of Aesthetics). Possible Worlds of Contemporary Aesthetics: Aesthetics between History, Geography and Media, University of Malaga (Spain).
- Gorman, C. (2013), *Yasumasa morimura: appropriator of images, cultures, and identities*, A Thesis Submitted to the Graduate College of Bowling Green State University Degree.

- Gökalp, E. (2012), *Sosyolojiye giriş (1. Basım)*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Gönç Şavran, T. (2012), *Sosyolojide araştırma yöntem ve teknikleri (1. baskı)*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Gönç Şavran, T. (2015), *Sosyolojide araştırma yöntem ve teknikleri (1. baskı)*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Gülmez, B. (2013), *Kültür tarihi*, Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Gürani, F.Y. ve Arabalı Koşar, S.T. (2018), Do ho suh eserlerinde tekstil malzemenin mimari öğelerde semiyotik bağlamda değerlendirilmesi, *Volume 7, sayı / issue 52*, DOI: 10.7816/idil-07-52-03.
- Güven Ak, K. (2020), “Sanatın kimliği, kimliğin sanatı”. *Ulakbilge*, 48: s. 601–620. (Doi: 10.7816/ulakbilge-08-48-10).
- Güvenç, B. (2010), *Türk kimliği, kültür tarihinin kaynakları (3.basım)*, Remzi Kitabevi.
- Hack, B. (2016) Subculture as social knowledge: a hopeful reading of otakuculture, *Contemporary Japan*, 28:1, P. 33-57, (DOI: 10.1515/Cj-2016-0003).
- Held, D. (1999), *Global transformations: politics, economics and culture*, Polity and Stanford University Press, London.
- Hicks, A. (2015), Çev. Dilek Şendil, Mine Haydaroglu, Süreyya Evren, *Küresel sanat pusulası/21.yüzyıl sanatında yeni yönelimler*, İstanbul. Yapı Kredi Yayınları.
- Ho, O. (2014), *Under the shadow: problems in museum development in asia. p.179-198*, Contemporary Asian Art and Exhibitions Connectivities and World-making Michelle Antoinette and Caroline Turner, Published by ANU Press.
- Hoffie, P. (2014), The irreverent contemporary and radical tradition p.109-128, Contemporary Asian Art and Exhibitions Connectivities and World-making Michelle Antoinette and Caroline Turner, Published by ANU Press.
- Holton, R. (2013), Çev. Kasım Karaman, *küreselleşmenin kültürel sonuçları*, Sosyoloji Konferansları No: 47 (2013-1) 59-75.

- Horlyck, C. (2022), The Moon Jar: The Making of a Korean Icon, *The Art Bulletin*, 104:2, 118-141, DOI: 10.1080/00043079.2022.2000269 <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00043079.2022.2000269> adresinden erişilmiştir (Erişim Tarihi: 07.06.2022).
- Hu, X. (2021), *Is takashi murakami's art an exploration of symbolism? international department*, Peking University Experimental School, Jiaxing, Zhejiang 314050, China, p.560-564.
- Hung W. (2010), *Contemporary chinese art: primary documents*, Duke University Press Books.
- Hung, W. (2005), *Wu hung on contemporary china art*, Lingnan Art Publishing House.
- Hung, W. (2011), From “modern” to “contemporary” p.35-40, *A Case in Post-Cultural Revolutionary Art, Vol 1* | ISSN 2155-1162, Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture.
- Huseynova, H (2021), *Contemporary interpretation of the form of classic furniture together with string art*, A Thesis Submitted To The Institute Of Graduate Studies Of Near East University.
- İpek, A. Nur (2018), Sanat eserine dönüşen hafıza, *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, Haziran, Cilt 03, Sayı 04, s: 243-257.
- Jaehyu, C. (2018), *Murakami takashi's changing “superflat” after the 2011 great east japan earthquake*, Seoul National University, p.345- 366. (DOI:10.18075/jcs..67.201807.345).
- Jaworski A. (2017), *Language ideologies in the text-based art of xu bing: implications for language policy and planning*, In James W. Tollefson And Miguel Pérez-Milans (Eds.) *The Oxford Handbook Of Language Policy And Planning*. New York: Oxford University Press. https://www.academia.edu/33396598/Language_ideologies_in_the_text_based_art_of_Xu_Bing_Implications_for_language_policy_and_planning (Erişim Tarihi: 12.01.2022).

- Jung, H. (2015), *Descriptions of the cultural revolution in early 1990s chinese film and painting*, University of California, San Diego, p.247- 271.
- Kanlıkılıç, N. (2021), *Aidiyet ve sınır kavramlarının sanattaki yansımalar*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Ankara: Yüksek Lisans Tezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> (Erişim Tarihi: 03.04.2022).
- Karaduman, S. (2010), *Modernizmden postmodernizme kimliğin yapısal dönüşümü*, Yaşar Üniversitesi, 5(17): 2886-2889.
- Kaya, Y. (2018), Jean baudrillard'ın simülasyon kuramı ve tansel türkdoğan'ın sanat uygulamaları, *Araştırma Makalesi: Sanat Yazıları*, Sayı: 39, Sayfa: 313-323.
- Kaya, N. (2021), *Unutma ve hatırlama bağlamında çağdaş sanatta bellek içerikli yaklaşımlar*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara.
- Kayıkçı, M. (2007), Adorno'nun kültür endüstrisi kavramı üzerine, *Bilim Eğitim ve Düşünce Dergisi*, Sayı. 2, s. 27-30.
- Kee, J. (2011), *Introduction contemporary southeast asian art*, The Right Kind of Trouble, Third Text: 25:4, p.371-381.
- Kee, J. (2012), *Field and stream the terrain of contemporary asian art*, The Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art, (Brisbane: Queensland Art Gallery), p. 66-71.
- Kee, J. (2016), *"The scale question in contemporary asian art,"* Japan Foundation Asia Center: Art Studies, Associate Professor, Department of the History of Art, University of Michigan, Vol 2, p. 34-41.
- Kesner, L. (2008), *The enigma of face in zhang xiaogang's portraits*, In Chinese Painting-Zhang Xiaogang-Fang Lijun-Feng Mengbo. Praha: Kant, p.44-50.
- Khan, D. (2007), *M. questions of cultural identity and difference in the work of yasumasa morimura*, Mariko Mori and Takashi Murakami, Degree of Master of Arts in Art History, University of Canterbury. <https://core.ac.uk/download/pdf/35458251.pdf>. (Erişim Tarihi: 21.03.2021)

- Kılıçarslan, Ç.V. (2019), *Heykelde ev imgesi*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul. https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/487760/yokAcikBilim_10292637.pdf?sequence=-1&isAllowed=y. (Erişim Tarihi: 15.09.2021).
- Kılıçarslan, R. Özgül (2007), *Günümüz sanatında zaman ve bellek kavramlarının görsel açılımları*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Kim, H. Y. (2007), *The fabric of nomadism: stitching the global and the local*, “Global and Local Art Histories” Chapter Nine, p.170-184, Edited by Jeffery C. and Minissale G., Cambridge Scholars Publishing 15 Angerton Gardens, Newcastle, NE5 2JA, UK.
- Kim, M. (1998), *How Can Korean Artists Overcome Obstacles At Home And Indifference Abroad To Become Internationally Successful? The Degree Of Master Of Arts*. New York. <https://www.proquest.com/docview/1685034702/fulltextPDF/89B3C10127AE43D5PQ/1?accountid=15875> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 01.03.2022).
- Kısaoğulları Cançat, A. (2015), Güncel çin sanat ortamı; “cynical realizm”, *Sanat Tasarım Dergisi*, s. 65-75. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192625> (Erişim Tarihi: 21.10.2021).
- Kim, B. (2013), The contemporariness of korean art and critical discourse (한국미술의 동시대성과 비평담론), Kyonggi University, vol., no.41, pp. 197-224. (DOI: [10.15819/rah.2013..41.197](https://doi.org/10.15819/rah.2013..41.197)).
- Kim, S.N (2018), New approaches to tradition and contemporary practices through cai guo-qiang's works, (카이 구어 창 (Cai Guo-Qiang) 의 작품을 통한 전통에의 접근 방법의 모색), *Art Education Research Rreview*, Vol.32, no.1, p. 147-170.
- Koç, A. (2021), *Çağdaş sanatta kültüralizm olgusu ve etkileri*, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Kayseri: Sanatta Yeterlilik Tezi.

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> (Erişim Tarihi: 02.01.2022)

Koç, A., Aykut A. (2021), Birinci Basım, 'Çağdaş sanatta kültüralizm olgusu etrafında gelişen stratejiler', s. 1-34, Çağdaş Sanat Gündemi, May/Mayıs 2021, Lyon.

Koçak, G. (2002), *Ukiyo-e, Anadolu sanat*, Anadolu Üniversitesi Yayınları. Yıl: 2002, Sayı: 13, 141-147.

Koh, D. (2011), Chinese contemporary art and criticism in the era of globalization: wu hungs experimental art vs. gao minglus transnational avant-garde (전 지구화 시대의 중국 현대미술과 비평 우흥의 실험적인 예술: 가오밍루의 트랜스 내셔널 아방가르드), Korea association for history of modern art, *Journal of History of Modern Art* 29, p.69-99.

Koh, D. (2015), Nomadic readymade in chinese contemporary art- ai weiwei and ni haifung – (중국 현대미술과 노마딕 레디메이드 아이웨이웨이와 니하이펑), *Journal of History of Modern Art* 37, p.7-33.

Koh, D- Y. (2010) *Murakami's 'little boy' syndrome: victim or aggressor in contemporary japanese and american arts? inter- asia cultural studies*, 11:3, 393-412, DOI: 10.1080/14649373.2010.484179.

Kulak, Ö. (2014), *Theodor adorno: kültür endüstrisinin kısılcacında kültür*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara.

Kuo, J, C. (2007), *Chinese ink painting now, distributed art publishers, Inc.* New York,

Kurul Tural, N. (2004), *Küreselleşme ve üniversiteler*, Ankara: Kök Yayıncılık.

Lee, P. (2011), *Representing identity in flow: xu bing's art since immigration (1991-2003)*, no.37, p.251-274.

Lee, J. (2014), *The impact of globalisation on korean contemporary art since 1989*, PhD Thesis, Submitted for Examination, Courtauld Institute of Art, London.

- Lee, S. (2014), *The art of artists' personae: yayoi kusama, Yoko Ono, and Mariko Mori*, Degree Of Doctor Of Philosophy In Art History In The Graduate College Of The University Of Illinois At Chicago.
- Lee, S. (2015), Mariko mori and the globalization of japanese “cute” culture: art and pop culture in the 1990s (森萬里子與日本「可愛」文化的全球化: 一九九零年代的藝術與流行文化), *Art Studies*, June 2015, Issue 16, pp. 131-168.
- Leyun, M. (2017), *Estudio De Los Usos De La Cerámica En Las Prácticas Artísticas Contemporáneas*, Departamento de Escultura Facultad de Bellas Artes. UPV/EHU.
https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/24051/TESIS_LEYUN_ORRICO_M_AITE.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Erişim Tarihi: 20.11.2021).
- Li, Y. J. (2008), *In/from the art of wenda gu and trinh t. minh-ha, toward a transnational model of art education*, The Pennsylvania State University The Graduate School College of Arts and Architecture, Doctor of Philosophy.
- Lisica, C. (2010), *Beyond consumption: the art, Merchandise And Global Impact Oftakashi Murakami And A Superflat Generation*. Presented to the University of the Arts London in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy.
https://www.academia.edu/4537704/Beyond_Consumption_The_Art_Merchandise_and_Global_Impact_of_Takashi_Murakami_and_a_Superflat_Generation_PhD_thesis_UK_ (Erişim Tarihi: 12.12.2021).
- Lu, S. H.-P. (1997), *Art, culture, and cultural criticism in post-new china*, New Literary History, Vol. 28, No. 1, Cultural Studies: China and the West (Winter, 1997), p. 111-133, Published By: The Johns Hopkins University Press.
<https://www.jstor.org/stable/i20057394> (Erişim Tarihi: 02.01.2022).
- Lu, C. Y. (2017), Çev. Zeynep Baransel, *Çağdaş dönüş. tek çağdaş sevdası*, Birçok Dünya s. 127-144, Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat, Editör: Ali Artun ve Nursu Öрге, Ankara: İletişim Yayınları.

- Lussier, L. (2019), *Kimsooja: contemplating the human condition*, 8. Edition, Art History Graduate Student Society, Render Graduate, Art History (SSAC), Carleton University, Ottawa, Canada. <https://carleton.ca/aah/wp-content/uploads/RENDER-8-Lauren-Lussier.pdf>. (Erişim Tarihi: 08.02.2022).
- Macionis, John J. (2012), Çev. Vildan Akan, *Sosyoloji*, (13.Basım), Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.
- Mahiroğulları, A. (2005), Küreselleşmenin kültürel değerler üzerine etkisi, *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, Sayı 50, s.1275-1288.
- Manzo, L. C., (2003), “Beyond house and haven: towarda revisioning of emotional relationships with places”, *Journal of Environmental Psychology*, 23.
- Marcuse, H. (1975). Çev. A. Timuçin, T. Tunçdoğan, *Tek boyutlu insan*, İstanbul: May Yayınları.
- Marshall, G. (1998), *Sosyoloji sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marshall, G. (2009), Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, *Sosyoloji_sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Medina, C. (2017), Çev. Özge Çelik, Çağdaş Sanat: 11 Tez s. 7-18, *Çağdaş sanat nedir? modernlik sonrasında sanat*, Editör: Ali Artun ve Nursu Öрге, Ankara: İletişim Yayınları.
- Mitsuyama -Wdowiak, K. (2015), *Shinro ohtake and post-war japanese avant-garde art*, *World Art*, 5:1, p.117-142, (DOI: 10.1080/21500894.2015.1064023). <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/21500894.2015.1064023?needAccess=true> (Erişim Tarihi: 12.10.2021).
- Moriyama, A. (2020), “*A companion to textile culture*”, *japanese textile culture: the example of junichai arai and five other creators*, p. 353-370. https://www.researchgate.net/publication/343672203_Japanese_Textile_Culture_The_Example_of_Junichi_Arai_and_Five_Other_Creators (Erişim Tarihi: 09.01.2022).
- Nigris, O. D. (2016), “The infrastructural shift in contemporary chinese art: biennials and contemporary art museums”, *Journal of contemporary Chinese art*, Volume 15,

p.56-72.

https://www.academia.edu/24520577/_The_Infrastructural_Shift_in_Contemporary_Chinese_Art_Biennials_and_Contemporary_Art_Museums_ (Erişim Tarihi: 02.08.2021).

Obermeyer-Kolb, K. (2011), "A contemporary spin on tradition: xu bing's cultural exploration," *Journal of Undergraduate Research at Minnesota State University, Mankato*: Vol. 11, Article 10.

Oğuz, E. (2014), *Çoklu 'sanat kimliği'*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, (Sanatta Yeterlilik Tezi), Ankara, Erişim Adresi: <http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11655/2350/e6e73ccb-4f6a-457c-98d4-ac4c6bb29af3.pdf;sequence=1>. (Erişim Tarihi: 11.02.2022).

Oğuz, E. (2017). *Temellükten postprodüksiyona: yasumasa morimura örneği*, *Idil*, 6 (39), s.3455 – 3474. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1514498063.pdf> (Erişim Tarihi: 11.02.2022).

Öğüt, Çağdaş G. (2008), *Popüler kültürün toplumsal etkileri ve pop sanat*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, İzmir: Yüksek Lisans Tezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> (Erişim Tarihi: 12.01.2022).

Özdemir, E. (2010), *Kimlik kavramı ve teorik yaklaşımlar*, *Eğitim Bilim Toplum*, 8(32): 9-29.

Özdemir, N. (2018), *"Kültür değişimleri ve teknoloji" s.205-236, Cumhuriyet Dönemi Milli Düşünce Sistematiğinde Erol Güngör Sempozyumu*, Bildiriler, Ankara: Yayın Hakkı: Türkiye Yazarlar Birliği.

Özer, S. (2019), *Çağdaş sanat yöneylemlerinde yeni kültürel ekolojiler*, Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarım Ana Sanat Dalı. Sanatta Yeterlilik Tezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> (Erişim Tarihi: 22.01.2022).

- Park, S. (2014), *China's system critical art- focusing on 'ai weiwei'* (중국의 체제 비판적 예술 - '아이웨이웨이(艾未未)' 작품을 중심으로), Goldsmiths, University of London, MFA Fine Art, Master Degree.
- Pırlanta, G. (2019), Göç ve kültürel etkileşim (kuzey kıbrıs türk cumhuriyeti'nin tarihi sürecinde göç ve kültürel etkileşim ile birlikte değişen yaşam alanları) s.573-596, İstanbul: İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Yayınları No: 28.
- Quas, S. (2017), Experimentation in contemporary art in china: xu bing and zhang xiaogang, The National Art School, Sydney, MFA Research Candidate.
- Roberts, P. F. (2012), Curator's notes, Portland A Biennial of Contemporary Art, Printed by B&B Printsource Tigard, Oreg.
- Robertson, R. (1990), *Mapping the global condition: globalization as the central concept*, Theory Culture Society, London, Sage, p. 15-30.
- Robertson, R. (1998), Çev. Gülcan Seçkin & Ümit Hüsrev Yolsal, *'Toplum kuramı, kültürel görecelik ve küresellik sorunu', kültür, küreselleşme ve dünya sistemi*, Ankara: Bilim ve Sanat.
- Robertson, R. (1999), Çev. Gülcan Seçkin & Ümit Hüsrev Yolsal, *Küreselleşme, toplum kuramı ve küresel kültür*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Rzayeva, S. (2020), Küreselleşmenin kültürel akışları ve somut olmayan kültürel miras üzerindeki etkileri, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, Cilt: 13, Sayı: 29, s.33-52.
- Sağlam, F. (2020), Kültürel belleğin sanatla yeniden deneyimlenmesi: doris salcedo örneği, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Aralık, s.579-601. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1473570#:~:text=K%C3%BClt%C3%BCrel%20Bellek%20ve%20Sanat%20%C4%B0li%C5%9Fkisi,zamanlarda%20tekrarlanarak%20%C5%9Fekillenir%20ve%20s%C3%BCrd%C3%BCr%C3%BCl%C3%BCr> (Erişim Tarihi: 12.05.2021).
- Sarı, Ü. (2006), *Kitle kültürü ve popüler kültür bağlamında, kitle iletişim araçlarının kitle kültürüne etkileri: örnek olarak pop star türkiye yarışması*, İstanbul Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> (Erişim Tarihi: 21.02.20210.)

Sarup, M. (2004), Çev. Abdülbaki Güçlü, *Postyapısalcılık ve postmodernizm*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Schertges, D. M (2019), Contemporary asian art and western societies: cultural “universalism” or “uniqueness”, In Asian Modern Art, *Asian Journal of German and European Studies* volume 4, Article number: 6.

Seeman, M. (1975), Alienation studies, Annual Review of Sociology, Cilt.1, 91–123.

Sheng, K. V. (2016), *Fantasies of 'home-making' in the works of yin xiuzhen*, Mona Hatoum And Nikk S. Lee, University Of York, History Of Art. <https://etheses.whiterose.ac.uk/15360/1/THESIS.pdf>. (Erişim Tarihi:03.01.2022).

Sikes, E. (2013), *A matter of perspective: anti-authoritarian gestures in the political art of ai weiwei*, A thesis proposal presented to The Art History Faculty DAAP, The School of Art College of Design, Architecture, Art and Planning University of Cincinnati, In candidacy for the degree of Master of Arts in Art History.

Skaggs, M.L. (2012), *Fluidity and transformation: positioning the art of cai guo-qiang*, College of Fine Arts of Ohio University, Master of Arts Degree.

Smith, G. E. (2016), Çev. Y. B. Gülgeç, *Ejderhanın evrimi, ejderha kültürü, mitleri ve efsaneleri*, The Evolution of the Dragon, Altıkkırkbeş Yayınları.

Song, D.S and Cho, Y.I. (2016), *A study on xu bing's artworks contributed to expansion of printmaking in contemporary chinese art* (중국 현대미술에서의 판화 매체 확장을 일으킨 쉬빙(徐冰) 작품 연구), Korean Society of Cartoon and Animation Studies, Cartoon and Animation Studies 45, p.321-343.

Sorace, C. (2014), *China's last communist: ai weiwei*, published by: the university of chicago press stable, The University of Chicago Press Stable, Critical Inquiry, Vol. 40, No. 2 (Winter 2014), p. 396-419.

- Sousa, A.M. (2014), *Painting superflat: post-painterly figuration*, Commodity-Life And Spectral Return İn Japanese Contemporary Painting, p.238-246.
- Stjernfelt F. & Aarhus U. D. (2013), “What is culturalism?” – The Anatomy of a Contemporary Disease in Academia and Politics, Aalborg University.
- Storey, J. (2009), *Cultural theory and popular culture: an introduction (fifth edition)*, London: Pearson Longman.
- Şahiner, R. (2015), *Çağdaş sanatta temsiliyet krizi (1.baskı)*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şen, B. (2008), *Türkiye’de Küreselleşme Tartışmaları ve Sonuçları*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> (Erişim Tarihi: 12.10.2021).
- Tagore-Erwin, E. (2018), "Contemporary japanese art: between globalization and localization", *Arts And The Market*, Vol. 8 No. 2, p.137-151. (<https://doi.org/10.1108/AAM-04-2017-0008>).
- Tan, C. (2008), Playing cards with cézanne: how the contemporary artists of china copy and recreate, The University of Texas at Austin, Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy.
- Taş, L. (2007), *Yabancılaşma ve kimlik*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> (Erişim Tarihi:12.10.2021).
- Taylor, C. (2000) Birinci Baskı, *Tanınma politikası çokkültürcülük*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tekin Karabey, A. (2020), *Güncel sanatta bir kültürel bellek olarak terkedilmiş alan*, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara. <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/373074> (Erişim Tarihi: 11.12.2021)
- Tomlinson, J. (2004), *Küreselleşme ve kültür*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

https://www.academia.edu/5494060/We_Asians_Modernity_visual_art_exhibitions_and_East_Asia (Erişim Tarihi: 15.12.2021).

Whitham G. and Pooke G. (2018), ev. Tufan Gbkin, *ağdaş sanatı anlamak*, (1. Baskı), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Wright, K. D. (2016), North Korea on Display in Seoul: The NK Project and Imaginative Engagement through Art in the Twenty-FirstCentury Museum, Kahn, R. and Gibson, L. K., *Museological Review: The Global Microphone*, University of Leicester. *Museological Review* Issue 20p. 73-83.

Wu, W. (2017), *Spreading seeds: ai weiwei's sunflower seeds and his performative personality received in the west*, Theses Scripps Student Scholarship.

Wong, C.M. (2015), *Writing China: Gu Wenda, Victor Segalen and Their Steles*, *Literature Compass* 12/8 (2015): 385–395, 10.1111/lic3.12247. https://www.academia.edu/16002950/Writing_China_Gu_Wenda_Victor_Segalen_and_their_Steles (Erişim Tarihi: 12.12.2021).

Xiaoming, H. (2021), Is takashi murakami's art an exploration of symbolism? *International Department, Peking University, China*, v.582, p.560-564. Web Sayfası: <https://www.atlantis-press.com/article/125961428.pdf> (Erişim Tarihi: 21.02.2022).

Xu, G. (2003), Why hair, china reinvented: the art of overseas chinese artist in the united states, *Yishu: Journal Of Contemporary Chinese Art*, President. Katy Hsiu-chih Chien, Editor: Ken Lum, Volume 2, No:4, Chong-yuan Image Ltd. Taipei.p.10-12. http://yishu-online.com/wp-content/uploads/mm-products_issues/uploads/yishu_07.pdf (Erişim Tarihi: 21.10.2021).

Yang, X. (2003), New with old: gu wenda's art and chinese traditions, *China Reinvented: The Art Of Overseas Chinese Artist In The United States*, *Yishu: Journal Of Contemporary Chinese Art*, President. Katy Hsiu-chih Chien, Editor: Ken Lum, Volume 2, No:4, Chong-yuan Image Ltd. Taipei.p.13-18. http://yishu-online.com/wp-content/uploads/mm-products_issues/uploads/yishu_07.pdf (Erişim Tarihi: 21.09.2021).

- Yardımcı, S. (2018), *Canavar: kültüralizm ne zamandı?* s.103-151, Çağdaş Sanat ve Kültüralizm/Kimlik ve Estetik, Derleyen: Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2005), *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (8. baskı), Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011), *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (8. Baskı), Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yoshimoto, M. (2014), Beyond 'Japanese/Women Artists' Transnational Dialogues in the Art of Nobuho Nagasawa and Chiharu Shiota Midori Yoshimoto Third Text, 28:1, p.67-81, DOI: 10.1080/09528822.2013.86771, <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/09528822.2013.867711?needAccess=true> (Erişim Tarihi: 22.01.2021).
- Yurdabakan İ. (2002), Küreselleşme konusundaki yaklaşımlar ve eğitim, Eğitim Araştırmaları, *Eurasian Journal of Educational Research*, Issue 6, p. 61-64. Web Sayfası: https://www.researchgate.net/profile/Irfan-Yurdabakan/publication/236003901_Kuresellesme_Konusundaki_Yaklasimler_ve_Egitim_The_Approaches_about_Globalization_and_Education/links/56fa45d108ae38d710a35e30/Kuresellesme-Konusundaki-Yaklasimler-ve-Egitim-The-Approaches-about-Globalization-and-Education.pdf (Erişim Tarihi: 31.12.2020).
- Zencirkıran, M. (2016), *Sosyoloji*, İstanbul: Dora Yayıncılık.

İNTERNET KAYNAKÇASI

- URL 1: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Eylül 2020).
- URL 2: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Ekim 2021).
- URL 3: <https://www.artsy.net/gene/contemporary-asian-art> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 2021).
- URL 4: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Aralık 2021).
- URL 5: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Aralık 2020).

- URL 6: Artun, A (2012), Tema: Sanat ve Kültüralizm, e-skop dergi, <https://www.e-skop.com/skopbulten/skopdergi-gelecek-sayi-tema-sanat-ve-kulturalizm/783> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Aralık 2020).
- URL 7: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden erişilmiştir (Erişim Tarihi: Aralık 2021).
- URL 8: Belting, H. (2017),  ağdaş Sanat-Etnik Kimlik. Sanat Tarihi, <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanat%E2%80%93etnik-kimlik/3272> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 04.07.2019).
- URL 9: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden erişilmiştir (Erişim Tarihi: Aralık 2021).
- URL 10: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ai-weiwei> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Ocak 2022).
- URL 11: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ai-weiwei> adresinden erişilmiştir (Erişim Tarihi: Ocak 2022).
- URL 12: Pes, J. (2017), Ai Weiwei Harnesses His Celebrity to Show Global Scale of Refugee Crisis, <https://news.artnet.com/art-world/ai-weiwei-harness-his-celebrity-to-tell-refugees-stories-from-around-the-world-1169267> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Ocak 2022).
- URL 13: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ai-weiwei> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Ocak 2022).
- URL 14: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/78215> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Ocak 2022).
- URL 15: <https://www.theartstory.org/artist/ai-weiwei/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Ocak 2022).
- URL 16: Bingham, J. (2010), The Unilever Series: Ai Weiwei: Sunflower Seeds <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds> adresinden erişilmiştir.(Erişim Tarihi: şubat 2022).
- URL 17: <https://www.theartstory.org/artist/cai-guo-qiang/life-and-legacy/#nav> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: şubat 2022).

- URL 18: McClister, N. (2010), Cai Guo-Qiang Philadelphia Museum Of Art And The Fabric Workshop And Museum, <https://www.artforum.com/print/reviews/201003/cai-guo-qiang-40031> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Şubat 2022).
- URL 19: <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/then-and-now-china-an-old-new-tradition-9076/> adresinden erişilmiştir (Erişim Tarihi: Şubat 2022).
- URL 20: (2009) We Meet Cai Guo-Qiang, The Chinese Artist Who Paints With Exploding Gunpowder, https://www.youtube.com/watch?v=ViVEUa9bn8w&ab_channel=Motherboard adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Şubat 2022).
- URL 21: (2017), Then and Now: China, An Old New Tradition, <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/then-and-now-china-an-old-new-tradition-9076/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Şubat 2022).
- URL 22: Nguyen, G. (2008), Cai Guo-Qiang Responds to Olympics Fireworks “Controversy” <http://magazine.art21.org/2008/08/22/cai-guo-qiang-responds-to-olympics-fireworks-controversy/#.Yg6MW-jP3IU> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Şubat 2022).
- URL 23: <https://publicdelivery.org/cai-guo-qiang-philadelphia/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Şubat 2022).
- URL 24: <https://www.theartstory.org/artist/cai-guo-qiang/#nav> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Şubat 2022).
- URL 25: <https://publicdelivery.org/cai-guo-qiang-philadelphia/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Şubat 2022).
- URL 26: McClister, N. (2010), Cai Guo-Qiang Philadelphia Museum Of Art And The Fabric Workshop And Museum, <https://www.artforum.com/print/reviews/201003/cai-guo-qiang-40031> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Şubat 2022).
- URL 27: <https://www.theartstory.org/artist/cai-guo-qiang/#nav> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Şubat 2022).

- URL 28: <https://www.theartstory.org/artist/cai-guo-qiang/#nav> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Şubat 2022).
- URL 29: Jobson, C. (2015), Artist Cai Guo-Qiang Sends a 500-Meter Ladder of Fire into the Sky Above China, <https://www.thisiscolossal.com/2015/08/sky-ladder-cai-guo-qiang/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Şubat 2022).
- URL 30: Yan, Y. (2017), 'Sky ladder' - Documenting the art life of Cai Guoqiang, https://news.cgtn.com/news/7a4d6a4d77597a6333566d54/share_p.html adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Şubat 2022).
- URL 31: <http://www.xubing.com/en/about> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Şubat 2022).
- URL 32: Bing, X. (2018), Language And Nature <https://www.inkstudio.com.cn/exhibitions/30-language-and-nature-xu-bing/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Mart 2022).
- URL 33: https://www.theartstory.org/artist/xu-bing/#pnt_2 adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Ocak 2022).
- URL 34: Furfuro, D. (2020), The Mixed Media Installations of Xu Bing, <https://ina-contemporary.art/portrait/mixed-media-installations-xu-bing/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Mart 2022).
- URL 35: (2020), Xu Bing in "Beijing" Art in the Twenty-First Century, <https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s10/xu-bing-in-beijing-segment/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Şubat 2022).
- URL 36: Bing, X. (2018), Language And Nature, <https://www.inkstudio.com.cn/exhibitions/30-language-and-nature-xu-bing/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Mart 2022).
- URL 37: <http://www.xubing.com/en/work/details/198?year=1994&type=year#198> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Şubat 2022).
- URL 38: <http://www.xubing.com/en/work/details/204?year=1996&type=year#204> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Şubat 2022).

- URL 39: <http://www.artnet.com/artists/zhang-xiaogang/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Mart 2022).
- URL 40: https://www.saatchigallery.com/artist/zhang_xiaogang# adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Mart 2022).
- URL 41: <http://www.artnet.com/artists/gu-wenda/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Mart 2020).
- URL 42: <https://www.artsy.net/artwork/gu-wenda-united-nations-man-and-space> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Mart 2020).
- URL 43: <https://artradarjournal.com/2011/06/15/words-in-arts-wenda-gu-on-rewriting-and-reranslating-traditional-culture/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Mart 2020).
- URL 44: <https://artsandculture.google.com/asset/united-nations-series-china-monument-temple-of-heaven-gu-wenda/qAEKdGptiiRNJw> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Mart 2020).
- URL 45: (2004), Wenda Gu: A Home Of Hair-By Regan Golden- Mcnerney For Midwest Art History Society, <http://wendagu.com/publications/on-wenda-gu/regan-golden-mcnerney.html> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Mart 2022).
- URL 46: <http://www.artasiapacific.com/Magazine/91/GuWenda> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: Mart 2020).
- URL 47: http://wendagu.com/installation/forest_of_stone_steles/concept.html adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 21.10.2021).
- URL 48: http://wendagu.com/going-pop/performances/wenda-gus-wedding-life/wedding-life_5-06.html adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 10.05.2021).
- URL 49: (2020), Stars: Six Contemporary Artists From Japan To The World, <https://www.itsliquid.com/stars-six-contemporary-artists-from-japan-to-the-world-2.html> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 05.02.2021).
- URL 50: <https://www.guggenheim.org/exhibition/c-murakami> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 11.01.2022).

- URL 51: Jones, J. (2014), Takashi Murakami's Art From Disaster, <https://gagosian.com/media/gallery/press/2014/cd2e1c5ec122c2aaa3ab640ef08717bd.pdf> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 12.05.2021).
- URL 52: <https://gagosian.com/artists/takashi-murakami/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 22.05.2021).
- URL 53: Binlot, A. (2014), In a New Show, Takashi Murakami Visits the Dark Side, <https://gagosian.com/media/gallery/press/2014/648cf87a91c29caecaa2bb9044ad5ada.pdf> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 10.02. 2020).
- URL 54: <https://gagosian.com/media/gallery/press/2014/3009a9b5c097efb6400828c5d96f6637.pdf> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 10.03.2021)
- URL 55: <https://www.theartstory.org/movement/superflat/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 11.06.2021).
- URL 56: Hampton, M., 727 About, <https://www.sartle.com/artwork/727-takashi-murakami> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 12.10.2021).
- URL 57: Israel, M. (2014), Takashi Murakami After Tohoku, <https://gagosian.com/media/gallery/press/2014/3009a9b5c097efb6400828c5d96f6637.pdf> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 12.10.2021).
- URL 58: (2016), "Takashi Murakami: The 500 Arhats" Works of Murakami #1: The 500 Arhats - "Blue Dragon" and "White Tiger" <https://www.mori.art.museum/blog/2016/02/blog-takashi-murakami-the-500-arhats-works-of-murakami-1-the-500-arhats---blue-dragon-and-white-tiger.php> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 25.04.2021).
- URL 59: (2015), Takashi Murakami, In the Land of the Dead, Stepping on the Tail of a Rainbow, 555 West 24th Street, New York <https://gagosian.com/exhibitions/2014/takashi-murakami-in-the-land-of-the-dead-stepping-on-the-tail-of-a-rainbow/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi:08.10.2021).

- URL 60: Fragao, J. (2014), Takashi Murakami review: a welcome return to a more disturbing style, <https://gagosian.com/media/gallery/press/2014/bb619d8a7b2f611cd07b50af376789de.pdf> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi:08.10.2021).
- URL 61: Rao, M. (2014), Takashi Murakami's 'Land Of The Dead' Lives Up To Its Terrifying Name, <https://gagosian.com/media/gallery/press/2014/f93b5a075343a00f2e3062ead0287e63.pdf> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 12.05.2021).
- URL 62: (2019),https://www.art-it.asia/top/admin_ed_pics/200389 adresinden erişilmiştir (Erişim Tarihi: 21.10.2021).
- URL 63: (2017), How Weaving Sculptures In The Air Creates Parallel Worlds, <https://wepresent.wetransfer.com/stories/chiharu-shiota-on-art-memory-and-belonging> adresinden erişilmiştir (Erişim Tarihi: 08.12.2021).
- URL 64: (2019), Departure, an immersive installation by Japanese artist Chiharu Shiota at the Jameel Arts Centre, Dubai, <https://www.xibtmagazine.com/2019/06/departure-an-immersive-installation-by-japanese-artist-chiharu-shiota-at-the-jameel-arts-centre-dubai/> adresinden erişilmiştir (Erişim Tarihi: 11.03.2022).
- URL 65: (2019), Internal Line Installation- Chiharu Shiota, <https://www.japanhousesp.com.br/en/exposicao/internalline/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 12.05.2022).
- URL 66: <https://www.hisour.com/chiharu-shiota-the-key-in-the-hand-japanese-pavilion-venice-biennale-2015-54985/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 18.09.2021).
- URL 67: Suzuki, J. (2015), <https://president.jp/articles/-/18775> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 18.11.2021).
- URL 68: (2014), Kimono with Flowing Water Design, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/659421> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 11.01.2022).

- URL 69: Artist Profile, Moriguchi Kunihiro, <https://www.sainsbury-institute.org/e-magazine/issue-12-summer-2015/issue-12-summer-2015-artist-profile/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 22.03.2022).
- URL 70: Blonsky, M. (2014), Waves, Waterfalls, and Whirling Water on Japanese Kimono, <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2014/waves-waterfalls-and-whirling-water> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 22.03.2022).
- URL 71: <https://www.widewalls.ch/magazine/10-japanese-artists-under-50/mariko-mori> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 25.06.2021).
- URL 72: (2015), Mariko Mori – Burning Desire (1996), <https://tchetcuti.wordpress.com/2015/02/27/mariko-mori-burning-desire-1996/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 11.02.2021).
- URL 73: Razdar, D. Mori Mariko: Toward Postmodern Japanese Identity, https://www.academia.edu/34123777/Mori_Mariko_Toward_Postmodern_Japanese_Identity adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 22.11.2021).
- URL 74: Michalarou, E. (1999), Mariko Mori, <http://www.dreamideamachine.com/?p=2070> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 10.02.2022).
- URL 75: Yasumasa Morimura, <http://www.artnet.com/artists/yasumasa-morimura/biography> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 21.04.2022).
- URL 76: Jansen, C. (2018), Japanese artist Yasumasa Morimura faces off with Old Masters in New York, https://www.wallpaper.com/art/yasumasa-morimura-japan-society-gallery#0_pic_0 adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 18.03.2022).
- URL 77: Güldemet, A. (2019), Yasumasa MORIMURA | Bitmeyen Yeniden Yorumlar (52.Sayı), <https://kontrastdergi.com/yasumasa-morimura-bitmeyen-yeniden-yorumlar-52-sayi/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 18.04.2022).
- URL 78: <https://www.artsy.net/artwork/yasumasa-morimura-sen-cun-tai-chang-portrait-futago> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 12.03.2022).

- URL 79: Gotthardt, S. (2018), Why Yasumasa Morimura Places Himself in Art History's Most Famous Scenes <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-yasumasa-morimura-places-art-historys-famous-scenes> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 17.03.2022).
- URL 80: Portia M. and Placino O. (2016), Korean Contemporary: Continuing Process and Discourse, Articulation of Silences, https://www.academia.edu/40039900/Korean_Contemporary_Continuing_Process_and_Discourse_Articulation_of_Silences adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 01.05.2021).
- URL 81: <https://www.tate.org.uk/art/artists/do-ho-suh-12799> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 11.04.2022).
- URL 82: (2019), Transparent Walls: The Work of Do Ho Suh, <https://edgeeffects.net/transparent-walls/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 21.11.2021).
- URL83: https://www.theartro.kr/kor/artnews/event_view.asp?idx=1810&b_code=20e&page=3&searchColumn=&searchKeyword=&b_ex2=&r_b_ex3=&r_b_ex8= adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 11.02.2022).
- URL 84: İnce, A. T. (2019), Kimsooja'nın Beden Yerleştirmeleri ve İzleyici Etkileşimi, 4. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi https://www.academia.edu/45391046/KIMSOOJANIN_BEDEN_YERLE%C5%99ET%C4%B0RMELER%C4%B0_VE_%C4%B0ZLEY%C4%B0C%C4%B0_ETK%C4%B0LE%C5%99E%C4%B0M%C4%B0_Kimsoojas_Body_Installations_and_Interaction_of_the_Viewer adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 11.05.2022).
- URL 85: (2014), http://www.kimsooja.com/texts/diana_augaitis_2014.html adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 11.05.2022).
- URL 86: http://www.kimsooja.com/texts/sunjung_kim_2001.html adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 10.04.2022).
- Url 87: http://www.kimsooja.com/texts/sunjung_kim_2001.html adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 10.04.2022).

- URL 88: <https://www.studios-efanyc.org/sang-ah-choi> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 11.03.2022).
- URL 89: <https://www.sangahchoi.com/about> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 22.03.2022).
- URL 90: http://www.numeral.com/geringArchive/2004/Sang-ah_Choi.html adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 09.03.2022).
- URL 91: Kook-Anderson, G. (2020), Daily Art Moment: Sang-Ah Choi, <https://nwfc.pam.org/daily-art-moment-sang-ah-choi/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 11.04.2022).
- URL 92: All you can eat—Holiday everyday, Transcontinental flower and bird painting: NY to OR, Rainbow <https://portlandartmuseum.org/learn/educators/resources/posters/all-you-can-eat-holiday-everyday-transcontinental-flower-and-bird-painting-ny-to-or-rainbow/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 11.03.2022).
- URL 93: (2020), <http://www.kangcollection.com/artists/ik-joong-kang?view=slider#4> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 09.03.2022).
- URL 94: Guggenheim, Ik-Joong Kang, Collection Online, <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ik-joong-kang> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 11.03.2022).
- URL 95: Trezzi, N. (2015). Ik-Joong Kang <https://flash---art.com/article/ik-joong-kang/> adresinden erişilmiştir. (11.04.2022).
- URL 96: IK-Joong Kang, 1392 Moon Jars (Wind), <https://www.guggenheim.org/artwork/26824> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 11.04.2022).
- URL 97: (2016), Ik-Joong Kang: The Moon Jar, <https://www.galleriesnow.net/shows/ik-joong-kang/> adresinden erişilmiştir. (12.04.2022).
- URL 98: <https://www.locksgallery.com/artists/yeesookyung> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 11.02.2022).

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Görsel 1: Ai WeiWei, “Coca-Cola Logolu Han Vazosu”, 1995, Seramik, 25x28cm, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/78215> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 03.02.2022).

Görsel 2: Ai WeiWei, Ay Çekirdekleri, Enstalasyon, Porselen, Tate Modern, 2010, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 08.02.2022).

Görsel 3: Görsel 3: Ai WeiWei, Ay Çekirdekleri (Detay), Enstalasyon, Porselen, Tate Modern, 2010, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 15.02.2022).

Görsel 4: Cai Guo-Qiang, Tarihin Ayak İzleri: 2008 Pekin Olimpiyat Oyunları Açılış Seremonisi için Havai Fişek Projesi. Pekin, 8 Ağustos 2008, http://www.chinadaily.com.cn/china/2008-08/26/content_6971048.htm adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 09.01.2022).

Görsel 5: Cai Guo-Qiang, Düşen Çiçekler, Philadelphia Sanat Müzesi ve Kumaş Atölyesi ve Müzesi, Philadelphia 2009-2010, <https://caiguoqiang.com/projects/projects-2009/fallen-blossoms/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi:01.02. 2022).

Görsel 6: Cai Guo-Qiang, Gökyüzü Merdiveni, Huiyu Adası, Quanzhou, 2015, <https://caiguoqiang.com/projects/projects-2015/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 15.02.2022).

Görsel 7: Xu Bing, Gökyüzünden Kitap (Book from the Sky), Enstalasyon, 1987-1991, <http://www.xubing.com/en/work/details/206?year=1991&type=year#206> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 24.02.2022).

Görsel 8: Xu Bing, Kare Kelime Kaligrafisi: Halk İçin Sanat, 56,5 x 170,5 cm, Kâğıt Üzerine Mürekkep Resim, 1994-1996, <http://www.xubing.com/en/work/details/198?year=1994&type=year#198> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 05.03.2022).

- Görsel 9: Xu Bing, Kare Kelime Kaligrafisi, Halk İçin Sanat (Detay), Kare Kelime Kaligrafi Kılavuz Kitabı, 1994-1996, <http://www.xubing.com/en/work/details/204?year=1996&type=year#204> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 19.02.2022).
- Görsel 10: Zhang Xiaogang, Bloodline: Big Family No 3 (Soy: Büyük Aile No 3), 1995, <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/april/01/zhang-xiaogang-explained-in-5-paintings/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 16.02.2022).
- Görsel 11: Zhang Xiaogang, Bloodline: Big Family No 3 (Details), Soy: Büyük Aile No 3 (Detaylar), 1995, <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/april/01/zhang-xiaogang-explained-in-5-paintings/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 02.03.2022).
- Görsel 12: Gu Wenda, Birleşmiş Milletler Serisi-Çin anıtı: Cennet Tapınağı, Enstalasyon, 1998, https://www.info.gov.hk/gia/general/200607/19/P200607190085_photo_361501.htm adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 01.03.2020).
- Görsel 13: Gu Wenda, Birleşmiş Milletler Serisi-Çin anıtı: Cennet Tapınağı (Detay), Enstalasyon, Saç, 1998, https://www.researchgate.net/publication/332088688_Racial_hair_the_persistence_and_resistance_of_a_category/figures adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 02.04.2022).
- Görsel 14: Gu Wenda, Birleşmiş Milletler Serisi-Çin anıtı: Cennet Tapınağı (Detaylar), Enstalasyon, 1998, <http://www.wendagu.com/uploads/upload/20150824/1440395402616.jpg> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 06.10.2021).
- Görsel 15: Gu Wenda, Taş Steller/Kitabeler Ormanı, Enstalasyon, 1993-2001, <https://www.artsy.net/artwork/gu-wenda-forest-of-stone-steles-retranslation-and-rewriting-of-tang-poetry> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 11.04.2020).
- Görsel 16: Gu Wenda, Taş Steller/Kitabeler Ormanı, Enstalasyon, Detaylar, 1993-2001, <https://www.artsy.net/artwork/gu-wenda-forest-of-stone-steles-retranslation-and-rewriting-of-tang-poetry> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 07.10.2021).

- Görsel 17: Takashi Murakami, 727, 1996, <https://www.moma.org/collection/works/88960?> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 02.1.2021).
- Görsel 18: Takashi Murakami, Mavi Ejderha, 2012, <https://www.mori.art.museum/blog/2016/02/blog-takashi-murakami-the-500-arhats-works-of-murakami-1-the-500-arhats---blue-dragon-and-white-tige.php> adresinden erişilmiştir (Erişim Tarihi: 11.04.2022).
- Görsel 19: Takashi Murakami, Mavi Ejderha, Detay, 2012, <https://www.mori.art.museum/blog/2016/02/blog-takashi-murakami-the-500-arhats-works-of-murakami-1-the-500-arhats---blue-dragon-and-white-tige.php> adresinden erişilmiştir (Erişim Tarihi: 11.04.2022).
- Görsel 20: Takashi Murakami, Mavi Ejderha, Detay, 2012, <https://www.mori.art.museum/blog/2016/02/blog-takashi-murakami-the-500-arhats-works-of-murakami-1-the-500-arhats---blue-dragon-and-white-tige.php> adresinden erişilmiştir (Erişim Tarihi: 11.04.2022).
- Görsel 21: Chiharu Shiota, The Key In The Hand/Eldeki Anahtar, Japonya Pavyonu, 56. Venedik Bienali, 2015 <https://www.chiharu-shiota.com/the-key-in-the-hand-1> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 21.10.2021).
- Görsel 22: Chiharu Shiota, The Key In The Hand/Eldeki Anahtar, Enstalasyon, Detaylar, Japonya Pavyonu, 56. Venedik Bienali, 2015 <https://theoldreader.com/profile/freckle?page=29> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi:21.10.2021).
- Görsel 23: Kuniyiko Moriguchi, Kimono with Flowing Water Design/ Akan Su Tasarımı ile Kimono, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/659421> adresinden erişilmiştir (Erişim Tarihi: 21.01.2022).
- Görsel 24: Mariko Mori, Ateşli Arzular (Burning Desire), Fotoğraf, 304.8x609.6x2cm, 1997-1998.<http://www.artnet.com/magazine/features/itoi/itoi11-20-3.asp> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 11.01.2021).

Görsel 25: Edouard Manet, Olympia, T.Ü.Y.B, 130 x 190 cm, 1863 <https://www.pivada.com/edouard-manet-olympia> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 12.04.2022).

Görsel 26: Yasumasa Morimura, Portre (İkiz), Fotoğraf, 210 cm x 300 cm, 1988-1990. <https://contemporaryorcontroversial.wordpress.com/2015/08/10/yasumasa-morimura-portrait-futago-1988/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 12.04.2022).

Görsel 27: Do Ho Suh, Ev İçinde Ev (House in House), Enstalasyon, 530x1283x1297cm, 2013. <https://www.wallpaper.com/art/sheer-will-artist-do-ho-suhs-ghostly-fabric-sculptures-explore-the-meaning-of-home> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 11.02.2022).

Görsel 28: Do Ho Suh, Ev İçinde Ev (House in House), Enstalasyon, Detay, 530x1283x1297cm, 2013. <https://londonkoreanlinks.net/2017/06/12/art-night-suh-do-ho/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 22.11.2021).

Görsel 29: Do Ho Suh, Köprü Ev (Bridging Home), Lonra, 2018. <https://2019.artnight.london/do-ho-suh/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 22.11.2021).

Görsel 30: http://www.kimsooja.com/projects/2008_bottari_truck_migrateurs.html adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 11.05.2022).

Görsel 31: http://www.kimsooja.com/projects/2008_bottari_truck_migrateurs.html# adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 11.05.2022).

Görsel 32: Sang Ah Choi, All you can eat—Holiday everyday, Transcontinental flower and bird painting: NY to OR, Rainbow <https://nwfc.pam.org/daily-art-moment-sang-ah-choi/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 11.04.2022).

Görsel 33: Sang Ah Choi, All you can eat—Holiday everyday, Transcontinental flower and bird painting: NY to OR, Rainbow, Detaylar <https://nwfc.pam.org/daily-art-moment-sang-ah-choi/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 11.04.2022).

Görsel 34: Ik-Joong Kang, 1392 Ay Kavanozları (Rüzgâr)/1392 Moon Jars (Wind), Enstalasyon, Porselen, 2008-2010. <https://www.guggenheim.org/artwork/26824> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 12.04.2022).

Görsel 35: Ik-Joong Kang, 1392 Ay Kavanozları (Rüzgâr)/1392 Moon Jars (Wind), Enstalasyon, Detay, Porselen, 2008-2010. <https://www.galleryhyundai.com/gallery/artist/20000000105/work/700> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 12.04.2022).

Görsel 36: Yee Sookyung, “Dönüşen Vazo (Translated Vase)”, Enstalasyon, 2013. <https://www.locksgallery.com/artists/yeesookyung#12> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 17.05.2022).

Görsel 37: Yee Sookyung, “Dönüşen Vazo (Translated Vase)”, Enstalasyon, Detay, 2013. [locksgallery.com/artists/yeesookyung#13](https://www.locksgallery.com/artists/yeesookyung#13) adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 17.05.2022).

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı, Soyadı: Feyza ÖZÇELİK

Uyruğu: Türkiye (T.C.)

Eğitim

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Yüksek lisans	Erciyes Üniversitesi Güzel Ssanatlar Enstitüsü Resim Programı	2022
Lisans	Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü	2018
Lise	Melikgazi Merkez İmam Hatip Lisesi	2009

Yabancı Dil

İngilizce (E).