

**T.C
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ÇAĞDAŞ SANATTA YEREL/ GELENEKSEL
İMGELERİN RADİKAL KULLANIMI**

Şilan ATLI

**Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Şefik ÖZCAN**

Mardin 2018

**T.C
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ÇAĞDAŞ SANATTA YEREL/ GELENEKSEL
İMGELERİN RADİKAL KULLANIMI**

Şilan ATLI

**Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Şefik ÖZCAN**

Mardin 2018

T.C
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ONAYI

Enstitümüzün Güzel Sanatlar Anabilim Dalı 15765007 numaralı öğrencisi Şilan ATLI'nın hazırladığı “Çağdaş Sanatta Geleneksel/Yerel İmgelerin Radikal Kullanımı” başlıklı YÜKSEK LİSANS TEZ/ SANAT ESERİ RAPORU ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim- Öğretim Sınav Yönetmeliği uyarınca 17/10/2018 Tarihinde saat 10.00’da yapılmış, tezin onayına OY BİRLİĞİYLE karar verilmiştir.

Başkan
(Danışman)

Dr Öğr. Üyesi Şefik Özcan

Üye
Dr Öğr. Üyesi Rahman Işık Sarıalioğlu

Üye
Dr Öğr. Üyesi Haydar Balseçen

ONAY

Bu tezin kabulü, Enstitü Yönetim Kurulu'nun .../.../.. tarihi ve ... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

.../.../...
Enstitü Müdürü

...

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İNTİHAL RAPORU

ÇAĞDAŞ SANATTA YEREL/ GELENEKSEL İMGELERİN RADİKAL KULLANIMI

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın kapak sayfası, giriş, ana bölümler ve sonuç kısımlarında oluşan toplam 107 (YÜZYEDİ) sayfalık kısmına ilişkin 22/10/2018 tarihinde tez danışmanım tarafından TURNITIN adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı alıntılar dahil % 8'dir.

Uygulanan Filtrelemeler:

Kaynakça hariç

Alıntılar dahil

5 Kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç açıklamalar

Açıklamalar

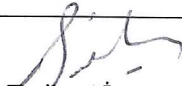
Mardin Artuklu Üniversitesi TURNITIN adlı intihal tespit programı sonucunda; azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Adı Soyadı: ŞİLAN ATLI

Öğrenci No: 15756007

Programı: RESİM

Statüsü: Yüksek Lisans


Tarih ve İmza

22.10.2018

Danışman Onayı

Dr. Öğr. Üyesi Şefik ÖZCAN



Ana Sanat Dalı Başkanı Onayı

Dr. Öğr. Üyesi Rahman Işık SARIALIOĞLU



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	iv
TEŞEKKÜR	vi
ÖZET	viii
ABSTRACT	x
GÖRSELLER LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1
1. ÇAĞDAŞ SANAT NEDİR, NE DEĞİLDİR?	3
1.1. Çağdaş Sanatı Anlamak ya da An(la)mamak! İşte bütün Mesele Bu	3
1.2. Çağdaş Sanatta Çağdaş Olan Nedir? Ya da Her Şey Zıddıyla mı Var?	5
1.3. Çağdaş'ın Sanatı.....	9
1.4. Son iyimser Yorumlar Her Şeye Rağmen Bir Umut.....	15
1.5. Küreselleşme	18
1.6. Çağdaş Sanatta Kavramlar, Sayıklamalar, Beyin Fırtınası	20
1.7. Çeşitliliğin Ötesi	23
2. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ: GENİŞ EKRANDAN BAKABİLMEK	25
2.1. Esas Mesele Kültür Endüstrisi Mi? Veya Çağdaş Sanat Böyle Mi Örgütlenir?	25
2.2. Eleştirel Kuram ve Postmodernizm	25
2.3. Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma	26
2.4. Kültür ve Yönetim.....	33
2.5. Yönlendirilen Kitleler	34
2.6. Tasarım Yönetimi-Yönetim Tasarımı Aynı Şeyler Olsa Gerek.....	38
2.7. Sanat Yönetilebilir Mi?	39
2.8. Küresel Kültür Mümkün Mü?	41
2.8.1. Kültür Ötesilik.....	42

3. DÜNYA VE TÜRKİYELİ SANATÇILARDAN GELENEKSEL İMGELERİN	
KULLANIMINA ÖRNEKLER.....	44
3.1. Dünya Sanatçıları ve Yorumlar.....	44
3.2. Türkiyeli Sanatçılardan Örnekler.....	71
3.3. Kendi Çalışmalarımın Örnekleri ve Yorumları.....	75
SONUÇ.....	84
KAYNAKÇA.....	85
ÖZGEÇMİŞ.....	93

TEŞEKKÜR

Bu tez fikri, günlük hayatta sıkça karşılaştığım geleneksel kıyafetlerle yapılan kına/düğün ritüellerinde ve yine sıkça karşılaştığımız “ tarihi” tv. dizilerinde abartılı kostümlerin geri geliş sebebini meraklan dolaylı oluşan fikir sonucu olgunlaşır oluşmuştur.

Kültür endüstrisi içinde, modern, çağdaş kavramlarının, yerel/ kültürel imge/değerlerle birlikte ele alındığında ortaya çıkan teorik tartışmaların, kültür ve sanat ile ilişkisi ve tüm olanı biteni anlama yolculuğu, heyecanlı ve eğlenceli. Bu eğlenceli yolculukta teşekkürü borç bildiğim birkaç ismi seslendirmem gerektiğini düşünüyorum:

Günümüz akışkan zamanlarında sanatı anlamlandırmanın, bilinenin, görünenin ötesinde yatan nedenlerin eğlenceli sularında yüzme fikrini veren, yüksek lisans dersleri sırasında yazdığım makaleleri de içeren tezimde/raporumda, yüksek lisans eğitimi ve sonrasında bu çalışmanın oluşmasında bana güvenerek bu konu üzerinde beni cesaretlendirdiği, tüm samimiyetiyle bilgisini paylaştığı, kritik zamanlardaki yol göstericiliği ve desteğiyle yanımda olduğu için başta değerli danışman hocam Şefik Özcan’a yürekten teşekkür ediyorum.

Lisans derslerinde ise vizyonuyla daima yanımda olan çok değerli hocam Nimet Keser’i anmadan geçmemem gerektiğini düşünüyorum.

Tüm okul arkadaşlarıma, sabır gösterdikleri için teşekkürler.

İngilizce kaynaklarımın çevrilmesi desteğinde kuzenim Pınar Doğan’a çok teşekkürler.

Benim için dönüm noktası sayılan, resim sanatına iyi bir başlangıç yapmamı sağlayan değerli hocam Ressam Orhan Umut’a, kelimelerle anlatamayacağım desteğini esirgemeyen, hep yanımda olduklarını hissettiğim tüm aileme, kardeşlerime ve eşim Mehmet’e teşekkürler.

Eğitimim sırasında çok değerli desteklerini aldığım ve zamanlarından çaldığım 
kadına özel teşekkür: Annem Őemsa, kız kardeŐim YeŐim, Kızlarım Fatma Zin ve Őemsa
Roni'ye ithafen...

Şilan DOĞAN ATLI

ÖZET

Yüksek Lisans Tez/ Raporu

ÇAĞDAŞ SANATTA GELENEKSEL/ YEREL İMGELERİN RADİKAL KULLANIMI

Şilan ATLI

Mardin Artuklu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Yüksek Lisans Programı

2018: 106 Sayfa

Bu tez/sanat eseri raporunda, Çağdaş Sanatta modern imgeler ile geleneksel/ yerel imgelerin ironi mesafesinde birlikte kullanımı, dünyadan ve Türkiye’den belirli çağdaş sanat örnekleri ele alınarak incelenmeye çalışılmıştır. Bunun yanında kendi çalışmalarımın ana eksenini bu ilişkinin sorunsallaştırılması üzerinden ortaya konulmuştur.

Günümüz dünyasında çağdaş sanat, belirli üretim stratejileri üzerinden kurgulanır. Yapıtların alınılanması da bu stratejilerin dayandığı parametrelerin anlaşılmasıyla mümkündür. Bu noktada yapıtların yardımına koşan bir metinselcilikten söz edilebilir. Nedir bu parametreler? Öncelikle yerellik ve yerelliğin dayandığı kültürel kodların sahneleştirilmesi, etnik/kültürel/cinsel kimlik haklarının tanınması yönündeki mücadeleler, ekolojinin sorunsallaştırılması vs, ana-akım merkezi politik ve sanatsal hegemonyaya dönük eleştirel yaklaşımların ifade edilmesinden söz edilebilir. Bunun yanında, ironiyi bir üretim biçimini olarak kullanarak Modern-Kapitalist uygarlık imgeleriyle yerel kültürel kodların iç içe kullanılarak yeni anlatım yapıları oluşturmak bu stratejilerin en bilindik ve belirgin olanlarını oluşturur.

Bu imgelerin nasıl kullanıldığını ve sözü edilen bağlamlarda nasıl yeniden kurgulandığını anlamak, Modern Sanat ile Çağdaş Sanat arasında bir çizgi çekmeyi gerekli kılmıştır. Bu nedenle, sanattan önce gelen ‘çağdaş’ kavramının neyi/neleri imlediği meselesi, bu raporun kapsamına alınan önemli bir girizgâhı oluşturmaktadır. Giorgio Agamben’in ‘Çağdaş nedir?’ makalesi bu noktada önemli bir başvuru kaynağı olarak ele alınmıştır. Bunun yanında, Cuauhtemoc

Medina'nın 'Çağdaş sanat:11 Tez' makalesi, Boris Groys'un esinleyici kitabı 'Sanatın Gücü', bu rapor kapsamında önemli bulduğum referans noktalarını zenginleştirmemi sağlamışlardır. Rapor, bunların dışında, imge-ideoloji, göstergebilim, hafıza-hatırlama ve Kültür Endüstrisi ekseninde incelenen literatür tarama ve belirli kuramsal söylem ve yaklaşımlarla çözümlenmeye çalışılmıştır.

Bu tez/sanat eseri raporu, kültür endüstrisi içinde, modern, çağdaş kavramlarının, yerel/kültürel imge/değerlerle birlikte ele alındığında ortaya çıkan teorik tartışma ve sanatsal üretimlerin Kültüralizm'le ilişkisini yeniden tartışma imkânını ortaya koymaya çalışıyor.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, İmge-İdeoloji, Global, Lokal, Kültür Endüstrisi.

ABSTRACT

Master Thesis

THE RADICAL USE OF LOCAL/TRADITIONAL IMAGES IN CONTEMPORARY ART

Şilan ATLI

Mardin Artuklu University
Institute of Social Sciences
Department of Fine Arts
2018: 106 Pages

In this thesis report, the use of local images with modern images along with irony in are intended to be handled out of Turkey and World Wide Contemporary art works examples and also my own work.

In today's world, contemporary art is constructed through specific production strategies. The reception of the works is also possible by understanding the parameters on which these strategies are based. At this point, we can mention a textualism that comes to the aid of works. What are these parameters? First of all, we can talk about the staging of the cultural codes on which the locality and locality is based, the struggle for the recognition of the rights of ethnic / cultural / sexual identity, the problematic of ecology, the expression of critical approaches towards mainstream political and artistic hegemony. In addition, using irony as a mode of production, creating new narrative structures using modern cultural-cultural images and local cultural codes intertwined is the most well-known of these strategies.

To understand how these images are used and how they are reconstructed in these contexts has made it necessary to draw a line between modern art and contemporary art. Therefore, the question of what the concept of contemporary constitutes an important input within the scope of this report. Giorgio Agamben's article "What is contemporary?" is considered as an important source of reference at this point. In addition to this report, article about Contemporary art by Cuauhtemoc Medina and an inspirational book by Boris Groy, "The

Power of Art” also enabled me to enrich the reference points that I found important within the scope of this report.

In order to understand how these images are used, it has been tried to be analyzed by literature review and certain theoretical discourse and approaches, which are, examined in the context of contemporary art, postmodernism, semiotics, memory-recall and culture industry.

The research provides an opportunity to re-discuss the relationship between multiculturalism and artistic production in the cultural industry, with the contemporary discussion of modern, contemporary concepts and local / cultural images / values.

Key Words: Contemporary Art, Image-Ideology, Global, Local, Cultural Industry.

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1.: Subodh Gupta, <i>Kontrol Hattı</i>	44
Görsel 2.: Gabriel Kuri, <i>Kutsal Üçlü</i>	46
Görsel 3.: Gabriel Kuri.....	46
Görsel 4.: Takashi Murakami, <i>Matango Çiçeği</i>	47
Görsel 5.: Goshka Macuga, <i>Atlama Kulesi</i>	48
Görsel 6.: Şirin Neşat, <i>Kralların Kitabı</i>	49
Görsel 7.: Şirin Neşat	49
Görsel 8.: Corneli Parker, <i>Soğuk Kara Madde,: Patlayan Görüntü</i>	50
Görsel 9.: Corneli Parker, <i>Bir Anıtın Bilinçaltı</i>	51
Görsel 10.: Jack Pierson, <i>Last Chance Lost (Son Şans Kaybedildi)</i>	52
Görsel 11.: Sturtevant, Gonzales- Torres, <i>İsimsiz (Amerika)</i>	53
Görsel 12.: Sturtevant, <i>Madonna</i>	53
Görsel 13.: Gillian Wearing, <i>Sırlar ve Yalanlar</i>	54
Görsel 14.: Pae White, <i>Duman Bilir</i>	55
Görsel 15.: Xu Bing"Anka Kuşları".....	56
Görsel 16.: Xu Bing" Gökyüzünden İnen Kitap"	56
Görsel 17.: Xu "Gökyüzünden İnen Kitap"	56
Görsel 18.: Tayeba Begum Lipi, <i>my Douters</i>	58
Görsel 19.: Tayeba Begum Lipi, <i>my Douters detay</i>	59
Görsel 20.: Tayeba Begum Lipi, <i>Ayakkabılar</i>	59
Görsel 21.: Tayeba Begum Lipi <i>Dikiş Makinası</i>	59
Görsel 22.: Ai Weiwei.....	60
Görsel 23.: Ai Weiwei, <i>Kaplan Kaplan, Kaplan</i>	60
Görsel 24.: Ai Weiwei <i>Ay çekirdekleri</i>	61
Görsel 25.: Bahram Hajou.....	63
Görsel 26.: Bahram Hajou.....	63
Görsel 27.: Alicia Ross	64
Görsel 28.: Alicia Ross	64

Görsel 29.: Mehwish Iqbal, <i>Home, Evden Uzakta</i>	65
Görsel 30.: Mehwish Iqbal, <i>Geyik Avı</i>	65
Görsel 31.: Mehwish Iqbal, <i>Habitus Living , Yırtıcı</i>	65
Görsel 32.: Mona Hatoum, <i>Keffieh</i>	67
Görsel 33.: Mona Hatoum, <i>Grater Divide</i>	67
Görsel 34.: “Turkish Delight” Reklamı.....	68
Görsel 35.: Neil Barrett Markasının Ürettiği Bir Tasarım T-shirt	69
Görsel 36.: Geleneksel Kıyafetlerin Satıldığı Bir Mağaza Vitrini	69
Görsel 37.: 1976 Basımı 50 Kuruş.....	70
Görsel 38.: Seçkin Aydın, “ <i>Babaannemi Taşıyamam, Ayrıca Onu Ne Giyebilir Ne Yiyebilirim</i> ”70	
Görsel 39.: Şener Özmen <i>İsimsiz</i>	71
Görsel 40.: Şener Özmen, <i>Optik Propaganda</i>	71
Görsel 41.: Kadir Akyol	73
Görsel 42.: Ahmet Güneştekin, <i>Güneş Yolu</i>	73
Görsel 43.: Ahmet Güneştekin	74
Görsel 44.: Şilan Atlı, <i>Çocukluk Bilgisi 4- Tulumba</i>	75
Görsel 45.: “Bilinçaltı 2” “ <i>Bebeklikte Kalma</i> ”	77
Görsel 46.: Şilan Atlı “ <i>Bilinçaltı 1</i> ” “ <i>Geçmiş ve Kökler</i> ”	78
Görsel 47.: Şilan Atlı, <i>video detay</i>	79
Görsel 48.: Şilan Atlı, <i>Video Art ‘Bilinçaltı’ 2 “ Kökler” video</i>	79
Görsel 49.: Şilan Atlı, “ <i>Dünya Evi</i> ”	80
Görsel 50.: Şilan Atlı, “ <i>Dünya Evi</i> ”	81

GİRİŞ

Günümüz Çağdaş Dünyası, 1970'lerden itibaren Neo-liberal ekonomi-politikalarla şekillenmeye başlamıştır. Fordist üretim sürecinden Post-fordist (Katı-seri üretim modelinden esnek üretim ve iş gücüne geçiş) üretim sürecine geçişle birlikte sanat dünyası da sanatın tanımından, sanat nesnesinin statüsüne, sanatçının 'kim'liğinden, alımlama süreçlerine kadar bir dizi genişlemeden ve yeniden tanımlamalardan söz etmeye başlamıştır.

Modernizmin mottolarından biri olan evrensellik yerine küreselleşme, yeni kavramsal yaklaşım olarak her düzeyde yerküreyi saran ağa dönüşmüştür. 80'lerden itibaren kapalı ulus-devlet yapıları, neo-liberal ekonomi-politikalar gereği, dış dünyayla kapitalist- serbest piyasa ekonomisinin isteklerine göre şekillenirken, sanat dünyasında da olağan üstü bir hareketlilik kendini göstermeye başlar. Esnek iş gücü, sürekli yer değiştirme, proje bazlı çalışmalar yeni bir üretim sistemine işaret eder. Yeni küresel ağ, merkez-çevre ilişkisini yerle bir ederek, neredeyse her yeri merkeze dönüştürür. Bu noktada yerel/kültürel kodlar, imgeler, bölgesel meseleler, her düzeyde sanatla başka türlü bir ilişkinin geliştirilebileceğinin imkânlarını açığa çıkartır. Burada Neo-liberalizmin kültüralist politikalarından söz etmek gerekir.

Yeni küresel dalga, her yerdeki potansiyelleri açığa çıkarma, bunların temsil taleplerini gerçekleştirme, pazara yeni, farklı, üretilen kimlikleri sürme gibi yeni bir üretim-dağıtım-pazarlama stratejisini ortaya koymasından incelenmeye değer bir pratik ortaya koyuyor. Bunu sanatın "kültürelleşme"si olarak tanımlıyoruz. Kültüralist politikaların şekillendirdiği sanatın kültürelleşmesi olgusu, etnik/otantik/kültürel/lokal kodların, imgelerin belirli dolayımarda yeniden üretimine, ironi, pastiş, parodi şeklinde sahnelenmesine yol açıyor. Tabi bu sözü edilen kültürel imgenin kendini sanat olarak sunmasının çoklu imkânları söz konusudur. Bunun yanında bireysel veya toplumsal belleğin, ya da gündelik yaşamın çeşitliliğinin dökümanter bir şekilde sunulması, bunun

ifade edilmesinde kullanılan kitle iletişim araçları vs. yeni medya/mecra olarak teknik ve medium imkânlılığını da, bu sürece dâhil etmiş oluyor.

Aslında tüm bu çeşitliliğin sahnelenmesinin, gösterilmesi arzusunun daha 1960-70'lerde ifade edildiği biliniyor. Adorno, daha o zamanlar, kültürün endüstrileşmesinden söz ederken, Guy Debord, gösteri toplumlarından bahsediyordu. Ve bunun sonucunun tüm yerküre düzeyinde çeşitliliğin nasıl bir örnekliliğe dönüştüğünü bugün deneyimliyoruz. Ne diyordu Foucault; “Görünürlük bir tuzaktır”.

Elbette ki tüm bu değişimi, bu yeni süreci anlamak, kavramak; temelde Modern düşünceyi anlamaktan geçiyor. Ancak, bizi bu yazı kapsamında ilgilendirecek olan, “Modern”den “Çağdaş”a doğru söz konusu edilen değişimin, sanatta ve teoride nasıl-neden gerçekleştiği ile ilgili olacaktır. Bu anlamda; I. Bölüm, Çağdaş sanatın ne olduğunu sorgularken, “çağdaş” nosyonuna da projeksiyon tutacak; bunun sanat tarihsel arka alanını referans noktalarıyla ele almaya çalışacak, ve Türkiye’de Modern ve Çağdaş ayrımını, ideolojik ve sanatsal ayrım noktaları üzerinden ele alıp, güncel sanattan ne kastedildiğini tanımlamaya çalışacaktır. II. Bölümde; kültür konusu ele alınacak ve Kültüralizmin ne olduğu üzerinde durulacaktır. Çağdaş sanatın kültüralist politikalarla ilişkisi bu bölümde açıklanmaya çalışılacaktır. III. Bölüm, dünya ve ülkemiz sanatçılarından örnekler ve çalışmalarımın dayandığı temel kuramsal argümanlara, güncellikle ilişkisine odaklanacaktır.

1. ÇAĞDAŞ SANAT NEDİR, NE DEĞİLDİR?

*“Ne İçindeyim Zamanın
Ne içindeyim zamanın,/Ne de büsbütün dışında;/Yekpare, geniş bir anın/Parçalanmaz akışında.
Bir garip rüya rengiyle/Uyuşmuş gibi her şekil,/Rüzgârda uçan tüy bile/Benim kadar hafif değil.
Başım sükütu öğüten/Uçsuz bucaksız değirmen;/İçim muradına ermiş/Abasız, postsuz bir derviş.
Kökü bende bir sarmaşık/Olmuş dünya sezmekteyim,/Mavi, masmavi bir ışık/Ortasında
yüzmekteyim.”¹*

1.1.Çağdaş Sanatı Anlamak ya da An(la)mamak! İşte Bütün Mesele Bu!

Çağdaş sanat nedir? diye soruyorsak, belli ki anlamak istediğimiz bir soru(n) ile karşı karşıyayız demektir. Çağdaş sanat’ı anlamak için hastasıyla empati kurmak isteyen bir hekim gibi onu dinlemek, ne hissettiğine, nasıl düşündüğüne, ne olduğuna bakmak gerekir belki de. Yanlış anlaşılmasın; “Çağdaş” hastalıklı bir şey değil elbette, biz de hekim değiliz muhakkak. Fakat çağımızı-dolayısıyla kendimizi ve ruhumuzu-(“Ruhunda ufak bir deliliği olmayan hiçbir mükemmel ruh yoktur” der psikologlar.) anlamamızın bir yoludur belki empati kurmak. Anlama birçok yoldan gidilebilir; kültürel, sanatsal, yerel, hissel, evrensel yollar gibi. Anlama hangi yolla gidilirse gidilsin, biraz eksik kalma ihtimalini hep barındıracaktır. Süregelen bir zamanı anlatmak işin zor kısmı çünkü.

Çağdaşı anlamak, “Çağdaşın” bize kendini gösterdiği kadarıyladır elbette. Bir de gizlediği, bizim onu bulup çıkarabildiğimiz, boşlukları doldurduğumuz kadarıyladır ve hatta söylemediğidir aynı zamanda.

Kavramlar üzerinde ortak bir dil yaratmak zorundayız. Başkalaşıyor olsalar bile, iletişim kurabilmek için ortak bir dil tutturmanın zorunluluğunu söyleyen Mehmet Yılmaz bir yapıtı incelerken kavramlara ve onların herkesçe bilinen manasına ihtiyaç duyduğumuzu belirtir.²

¹Ahmet Hamdi Tanpınar, “Ne İçindeyim Zamanın”, Bergson’cu zaman kavramının hissedildiği şiiridir.Bütün Şiirleri, (Haz. İnci Enginün) Dergâh Yayınları, İstanbul,1989.

²<https://mehmetyilmazmehmet.com/metinler-texts/modern-cagdas-guncel-postmodern-mehmet-yilmaz/>

Günümüz sanatı bu ortak dili yaratırken felsefe, sosyoloji, psikoloji, antropoloji gibi alanlarla da dirsek temasını sürdürüp zaman zaman iç içe geçip yol almıştır. İki iddiayı birden barındıran çağdaş sanatın çağdaş derken ki zaman vurgusu ve sanat derken ki değer vurgusu. Isabelle Graw (Çağdaş Sanat Nedir)³ Bu birleşik isim, evvela bize “Çağdaş”ı, sonra da “sanat”ı tanımlamaya, anlamaya çağırır. Çağdaşı anlayabilmek için de en azından bir adım geriye gidip “Modern”e bakmak gerekir. Modern neydi? Neleri içerir, neleri dışlardı? Ve nasıl “çağdaş”a evrildi?

Bu konuda birçok eleştirmen, düşünür ve yazarların zaman zaman farklılaşan, zaman zaman ortak paydada birleşen görüşlerine bakalım. Cuauhtemoc Medina, Ali Artun’un derlediği, “Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat” adlı kitaptaki makalesinde şunları yazar:

Kendine bir ikame bulma ihtiyacı duyan Çağdaş sanat, kendinden önceki dönemi de anlamak gerektiğini çağırır. “Zira “çağdaş”, öncelikle “modern”in ölümüne işaret eden bir terim olarak karşımıza çıkıyor.”⁴

Medina’nın bu ifadesini, temelde modernist paradigmanın iflası şeklinde değerlendirebiliriz. Şöyle ki; iki kutuplu dünyanın sonu, Berlin duvarının yıkılışı, Kapitalist burjuva teorisyenlerinin dillendirdiği tarihin sonu söylemleri, meta anlatılar çağının son bulmuş olduğu ifadeleri, yeni dönemi tanımlamadaki bir kavramlaştırmaya işaret eder. “*Bu sanat işlerini herhangi bir akım, mecra (medium) ya da coğrafi bölge kategorisi altında toplamayı olanaklı kılacak nesnel bir kıstasın olmadığını*”⁵ belirtir Kemal İz. Henüz gelişmekte olan bir sanat olmasından ve daha birçok sebepten muğlak bir tanım olmayı korumakta. “*Gerek son yirmi yıllık dönemde kayda değer bir akımın ortaya çıkmamış olması, gerek sanatçıların herhangi bir akım dâhilinde anılmaya yönelik özel bir çaba göstermemesi, gerekse de sanatçıların çalıştığı malzemelerin çeşitliliği ve melez (hybrid) karakteri nesnel bir kıstas belirlemenin neden güç olduğuna*

³ <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-nedir/2718>

⁴ <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-11-tez/874>

⁵ <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-what-is-contemporary-art/554>

ilişkin gerekçeler olarak sunuluyor.”⁶ Halen gelişmekte olan bir sanat olduğundan, tanımları da güçleştirmekte.

“Çağdaş sanat nedir?” sorusunun neden sorulmadığını soruyorlar Aranda, Wood ve Vidokle, giriş yazısında öncelikle. “Onlara göre, sınırlarını görünmez bir biçimde çizen “çağdaş”(contemporary), olmaktan ne gurur ne de utanç duyulan bir durum. Kavramsal düzeyde değerlendirildiğindeyse, “çağdaş”ın, günün sanatını betimlemek için kullanılan “modern”in yerini aldığı belirtiyorlar.”⁷ diyor İsabel Grow.

Modernizm büyük idealler ve kesin, sınırları belli bir ideolojyken postmodern dönemler muğlak ve nereye çekersek oraya giden belirsizlikte macera seven kaygan zeminlerde ilerledi. *“Bu değişimle birlikte modernizmin büyük anlatıları ve ülküleri yerlerini şimdinin deneyciliğine ve mevcut (present) olanın içkinliğine ilişkin bir görüş birliğine bırakıyor. Böylece çağdaş, bizi görünmezliğiyle mühürleyen görünmez bir bariyer, camdan bir tavan olarak kendini gösteriyor.”⁸ “Ne kadar anlaşılmaz ve çözümlenemezse o kadar iyi” oluyor.*

Eleştirmen ve yazarların uzlaştığı nadir konulardan biri, Çağdaş’ın Modern’in ölümüne işaret ettiği konusudur. Modernden sonra bir ikame sorunudur. şimdi’ye, mevcut’a, Günümüz zaman ve uzamında yer alana işaret ediyor. Modern’deki kesinlik yerini muğlaklığa bırakmış, ülküler, ütopyalar yitirilmiştir.

1.2. Çağdaş Sanatta Çağdaş Olan Nedir? Ya da Her Şey Zıddıyla mı Var?

Nasıl bir ‘çağ’bu? Çağ: Devir, devretmek, devredilmek, devirmek. Çağdaş, Modern’i devir mi aldı? Devirdi mi?

⁶<http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-what-is-contemporary-art/554>

⁷<http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-nedir/2718>

⁸<http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-nedir/2718>

John Rajchman⁹ “Çağdaş Yeni bir fikir mi?” isimli makalesinde, Çağdaş Sanatta Çağdaş olan nedir? diye soruyor ve bizde yeniymiş algısı yaratmadaki süreci tanımlayarak başlıyor ve şöyle diyor:

Modern sanattan farklı gelişen ve farklı pratikleri olan, adına da çağdaş sanat dediğimiz türün ne zamandan beri ortaya çıktığını¹⁰ soran Rachman, 1989 tarihinden sonrasını işaret ediyor. Birçok tarihçi de 1960’lar ve 70’leri tarihlenendiriyor. Savaş sonrası Avrupalıların modernizminin bitip New York kentinde daha çok yer bulduğunu belirtiyor Ranchman. “O anda ve o sahada, Avrupa modernizminin hikâyelerinden ve kaygılarından kurtulmuş yeni bir sanat fikri yükselmişti ve bu sanat, modernizme karşıtlığı üzerinden “çağdaş sanat” olacaktı”¹¹ diyor. Sergi mekânlarına ihtiyaç duymayan, Modernizmin kalıplarının yıkıldığı bir sanattan söz edilir oldu. “beyaz küp” mekânında sergilenmesi şart olmayan, hatta geleneksel heykel ya da resim becerilerini bile gerektirmeyen –ki bunlar da “alanlarını genişletme” sürecinden geçiyor, heykel “kaide üzerindeki figür”, resim “duvardaki tablo” olmaktan kurtuluyordu– görsel sanatlar, yeni, keşfedilmemiş bir alana adım atıyordu”¹². Bir mecraya bağımlı kalmayan, her mecraya açılabilen bir sanatçı söz konusu olmaya başladı.

Rachman, bu süreçte artık eleştirinin bir sanata dönüştüğünü söylüyor ve ekliyor: Süreç ilerledikçe Avrupa’nın da dâhil olduğu, farklı sanatları bir potada toplayabilen, disiplinler arası bir hal aldı. Kavramların dahi değiştiğini belirtiyor, mesela müzik yerine “ses sanatı” gibi.¹³

“Ardından bu “çağdaş” anla ilgili hikâyeler anlatılmaya ve yeniden anlatılmaya başladı. “Dönüm noktası”, Greenberg’e kafa tutan, Donald Judd’in özgül nesnelere, minimalizm ve ondan türeyen “post-minimalizm” miydi; yoksa sonradan “kurum eleştirisi”ne dönüşen “kavramsal sanat” mı? Yoksa mesele,

⁹<http://www.e-skop.com/skopbulten/ranci%C3%A8rele-beraber-dusunmek-cagdas-sanatta-cagdas-olan-nedir/3547>

¹⁰<http://www.e-skop.com/skopbulten/ranci%C3%A8rele-beraber-dusunmek-cagdas-sanatta-cagdas-olan-nedir/3547>

¹¹<http://www.e-skop.com/skopbulten/ranci%C3%A8rele-beraber-dusunmek-cagdas-sanatta-cagdas-olan-nedir/3547>

¹²<http://www.e-skop.com/skopbulten/ranci%C3%A8rele-beraber-dusunmek-cagdas-sanatta-cagdas-olan-nedir/3547>

¹³<http://www.e-skop.com/skopbulten/ranci%C3%A8rele-beraber-dusunmek-cagdas-sanatta-cagdas-olan-nedir/3547>

*Warhol'la birlikte "neo-avangard"ların Avrupa'daki "tarihsel avangard"ları dönüştürmesi miydi; veyahut, sonraları, 1980'lerde düşünüleceği gibi, mimarlığın öncülük ettiği büyük "postmodern" dönemecin bir parçası mıydı bu? Çeşitli yer değiştirme ve yolculuk örüntülerini izleyerek, farklı yollarla veya farklı açılardan ele alınan bu fikir ve onunla bağlantılı "çağdaş sanatın" doğuşu hikâyesi, ardından tüm dünyaya yayılacaktı.*¹⁴

Eleştirel kuramın doğuşuyla mimarlık ve şehircilik ilişkisini farklı bakışla okuyan mekân ve kenti temel alan ve göç ve coğrafya ekseninde küreselleşme söyleminin bugünkü durumuna gelişini açıklar.¹⁵

Çağdaşta yeni olan şeylerden biri de küratörlüğün evrimiyle ilgili, küratör çağı desek yeridir esasında. Ancak "star" küratörlerin emrinden, izninden geçen çalışmalar sergilenebiliyor ve "değerli" çalışmalar olabiliyor. Rachman'ın makalesinde küratörler de nasibini alır, şöyle ki; eskiden eleştirmenin gözüyle değerlendirilen çalışmaların artık sürekli seyahat eden, yeni "temalar" ve tartışmalar üreten küratörlere devredildiği yönünde bir eleştiri.¹⁶

Küratörlerin beğeni ve izleyici kitleleri de değişti bu süreçte. Modernizm eski olduğuna göre yeni koleksiyonerler ve "farklı" konseptlere yönelim olmalıydı. Rachman, çağdaş sanat üreticilerinin kendi geçmişinden bi haber, fuar, sergilere ve koleksiyonerlere devasa çalışma yetiştirme derdinde olduklarını belirtir.¹⁷

Çağdaş sanat ile "küresel"lik arasında ilişkiyle ilgili ise küresellikte ne kastedildiğine bakmak gerekir. "*Küresel*" kelimesinin nötr bir kelime olmadığını, hatta *bizatihi çağdaşa dair farklı fikirlerle birlikte değiştiğini görüyoruz.*"¹⁸ diye yorumlayan Rajchman, modernistler ve yeni küreselcilerin yeni açmazlar doğurduğunu belirtir. Yeni küreselliklerde yeni konular kendini gösterecekti elbette, bu konuyla ilgili olarak da

¹⁴<http://www.e-skop.com/skopbulten/ranci%C3%A8rele-beraber-dusunmek-cagdas-sanatta-cagdas-olan-nedir/3547>

¹⁵<http://www.e-skop.com/skopbulten/ranci%C3%A8rele-beraber-dusunmek-cagdas-sanatta-cagdas-olan-nedir/3547>

¹⁶<http://www.e-skop.com/skopbulten/ranci%C3%A8rele-beraber-dusunmek-cagdas-sanatta-cagdas-olan-nedir/3547>

¹⁷<http://www.e-skop.com/skopbulten/ranci%C3%A8rele-beraber-dusunmek-cagdas-sanatta-cagdas-olan-nedir/3547>

¹⁸<http://www.e-skop.com/skopbulten/ranci%C3%A8rele-beraber-dusunmek-cagdas-sanatta-cagdas-olan-nedir/3547>

şöyle der Rajchman: “Tabii ki, aynı sıralarda edebiyatta veya edebiyat kuramında geliştirilen “kimlik” ve “çokkültürcülük” (dolayısıyla “melezlik” ve “postkolonyalite”) meseleleriydi. Peki bu bağlamda bizatihi küreselliğe dair hangi fikirler icat edildi veya keşfedildi?”¹⁹ Küreselleşme yeni soru(n)lar doğurdu, bunlardan bazıları, kamusal alan, yurttaşlık, mültecilik, metropol şehirler ve şehirli yalnızlığı gibi çok şey saymak mümkün. Ranchman, Etiente Balibar’ın konferansında şu tespitleri aktarır:

“Üç küreselleşme modelini birbirinden ayırmaya çalışmış (merkez-çevre; medeniyetler çatışması; ağ ve şehir), ardından kendi modelini eklemişti: “ulus aşırı bir yurttaşlık” arayışında olan bir “sınır Avrupası”. Fakat günümüzün küresel mali krizinin, kartları yeni baştan karıştırıp karıştırmadığı açık değildir.”²⁰

Çağdaşta yeni olan küresellikle ilgili olarak Medina yorumunda ise, “çağdaş” salgın bir hastalığa benzetir ve dünyanın her yerine bulaştığına, genelleştigiğine yönelik yorum görürüz. Küresel kapitalizmin ne olursa olsun çökmüyor olmasını “yatay yönde” gelişiyor olmasına bağlar.²¹ Piyasa genişledikçe yeni eserler, yeni alıcılar artacak ve kendi ağını oluşturan elit topluluklar, burjuvalar ve sosyete takımı küresel sanatın tüm referanslarına başvuracaklardır. Dolayısıyla yerelliklere de başvuracaklardır.

Bugün tüm dünyada, zenginlerin galeri açtığını, bankaların kültür-sanat hayırseverliklerini izlemenin mümkün olduğunu görürüz. Ülkemizde de İş-Bank, Akbank gibi kurumların galerilerini örnekleyebiliriz. Bu durumu da şöyle yorumlar Medina:

“Çağdaş sanatı tanımlayan yeni küresel toplumsal bağlamda, imtiyazlarını kaybeden zengin bireyler (sanayi ve ticareti idare etme rollerini CEO bürokrasisine kaptırmışlardır), estetik “hayırseverlik” aracılığıyla belli bir yurttaş kimliği edinmeye çalışırlar. Bu şekilde, sanatçı, eleştirmen ve küratörlerin sağladığı hizmetlerden; simgesel sermayesi, “çağdaş”ı andırma bağlamında ticaret yapabilme becerisine dayanan hizmetlerden oluşan yeni bir toplumsal hizmet ekonomisiyle etkileşime girerler. Sonuç olarak çağdaş sanat, yeni özel jet sosyete ile bir jet proletarya arasındaki diyalektikle tanımlanan toplumsal yapı haline gelir.”²²

¹⁹<http://www.e-skop.com/skopbulten/ranci%C3%A8rele-beraber-dusunmek-cagdas-sanatta-cagdas-olan-nedir/3547>

²⁰<http://www.e-skop.com/skopbulten/ranci%C3%A8rele-beraber-dusunmek-cagdas-sanatta-cagdas-olan-nedir/3547>

²¹Cuauhtemoc Medina, *Çağdaş Sanat: 11 tez*, Editörler: Ali Artun & Nursu Özge, *Çağdaş Sanat nedir? Modernlik sonrasında sanat*, İletişim Yayınları, İstanbul, , 2014, s. 10.

²²Medina, s. 12-13.

Çağdaş'ın "Sanat" kısmına gelindiğinde ise, yine birçok farklı ses ve yorumla karşılaşırız. Bu farklı yorumlara açık oluşu yine çağdaşın kendi doğasıyla açıklanabilir.

Medina, "Çağdaş sanat" kavramının dışı dokunur bir içeriği olmadığını ve bunun en iyi göstergesinin de, her türlü pratik ayarlamaya açık olmasından kaynaklandığını belirtir. Yakın dönem sanat işlerini kategorilere ayırırken de kurnazlık yapan müze ve müzayede evlerinin bu hamlesi konusunda Medina, MACO'nun 1940 tarihini baz aldığını, TATE Modern'in de 1965 sonrasını başlangıç saydığını belirtir.²³

Tarihsel şerit anlamında bir tarihyazımının olmadığı günümüzde, Modern'den Çağdaş'a geçişi anlamak adına Modernizm'in nasıl temellendirildiğini, Ulus- Devlet söyleminin yitirilişini ve küreselliklerin oluşumunu izlemek gerekir.

Her dönem zamanı gelince kapanır ve "yeni", geçmişe göre kısmen "farklı" bir dönem başlar. Tıpkı "modern"ın kapanıp, "çağdaş"ın başlaması gibi. "*Modern'e olanların "çağdaş"ın da başına geleceğini, bir gün bu terimin de anlamına aykırı bir biçimde sabitleneceğini, özgüleştirileceğini ve kültür diyalektiğinde belli bir kaymanın göstergesi olarak eskiden kalma bir şey muamelesi göreceğini tahmin etmek zor değil.*"²⁴

Medina, Modern'e olanların Çağdaşın da başına geleceği kehanetini yapar ve çağdaş pratiklerin, popülerliğinin "*kullanıma müsait olan göndergelerden yararlanan entegre bir kültür*"²⁵ oluşuyla ilişkilenişi bağlamında değerlendirmek gerektiğini anımsatır.

1.3.Çağdaş'ın Sanat'ı

"Sanat nedir?" sorusu, "Çağdaş sanat nedir?" sorusuna yenik düşmüş durumda. Roelstraete ise sanatı, çağdaş kılının ne olduğuyla ilgileniyor olunması ve sanat olanın ne olduğunu belirlemek gerektiğinin altını çiziyor. Sanat nedir? demiyor, Sanat ne

²³Medina, s. 8.

²⁴ Medina, s. 9.

²⁵Medina, s. 7-9.

değildir? diye soruyor Roelstraete, “*insanlığın en büyük düşüncesi olarak sanatın, bir umudun ve ileride yatan henüz yerine getirilmemiş bir şeyin adı*”²⁶ vurgusunu yaparak umutkar bir vadedişten söz ediyor.

Cuauhtémoc Medina, 11 Tez’de Boris Groys’un makalesine geldiğimizde, “*Çağdaş sanat*” ilkesi, *tarih-aşırı bir hakikat ve çıkarırsızlık gibi idealist kavramları, şimdi ve burada geçerli olma iddiasıyla birleştiriyor.*”²⁷ diyor Groys. Çağdaş sanat’ın “zaman” kavramına odaklanan Groys, bu birleştiriciliği içinde yaşadığımız “an”da bile görebileceğimizi belirtir. Çağdaş sanattaki zaman göstericiliğinin belirli bir anı da kapsayabilirliğinin veya son yirmi yılın tamamını içine alabilirliğinin muğlaklığından söz ediyor olmasının heyecanını hissettiriyor.

Şimdi ve burada olan, içinde bulunulan anla ilgili yorum yapmak kuşkusuz çağdaş anlamada bulanıklık yaratan şeylerin başında gelir. Üzerinden zaman geçtikten sonra elbette ki tablo daha net okunabilir, şu anda olup biteni yorumlamakla zor bir işe girişmiş Medina.

Çağdaş sanatı içinde meteryal, herhangi bir kullanılabilir nesne yerine, markaya, etikete benzetir.²⁸ Hito Steyerl, Will Gompertz’in “*Postmodernizmle ilgili en harika şey istediğiniz hemen her şey olabilme özelliğidir*”²⁹ cümlesini çağırdı zihnime. Yalnız bu özellik, yine en rahatsız edici özellik olma potansiyelini de barındırabilir aynı zamanda.

Rajchman ise, “Felsefede yeni bir fikir mi çağdaş? diye soruyor, sanatın diğer disiplinlerle dirsek temasında olduğu gerçeğinin izinden gidiyor.

Çağdaş nedir? Sorusunun tekrar sorulduğunu, bunu siyaset, felsefe, tarih bağlamlarında cevap arandığını, Çağdaşın ne olduğu sorusu yine felsefeye, dolayısıyla yeni sorulara kapı aralıyor olduğunu gören Rajchman, avangard’ın bile tarihe

²⁶ Medina, s. 13.

²⁷ Medina, s. 54.

²⁸ Medina, s. 83.

²⁹ Will Gompertz, *Pardon Neye Bakmıştınız?*, Çeviren, Süreyya Evren, YKY, İstanbul, 2013. s. 295

karıştığını, çağdaşın felsefe ve eleştirel kuramla ne gibi bağlarının olabileceğini sorarak tam da felsefik bir tartışmanın içine sokuyor bizi.³⁰

“Çağdaş nedir?” sorusu –“Küresel nedir?” sorusuyla birlikte ele alınmasını gerektirir hale gelmiştir. Küresel bir tarih, felsefe ve sanat mümkün müdür?

Çağdaş anların yersiz- yurtsuz alanlarda, geçmişin birikip yeni bir şimdi oluşturduğu koşullarda meydana geldiğini belirtiyor Ranchman. Kent ve kültür hem felsefenin hem de sanatın, yegâne alanı olarak yerini alıyor.³¹

Boris Groys’un “Zamanın Yoldaşları” makalesine dönecek olursak, çağdaş sanatının adını, “çağdaşlığını açıkça ortaya koyduğu ölçüde” hak edeceğini yani bunun basit bir zamansallık meselesi olmadığını, “Çağdaş sanat nedir?” sorusunu sorarken içeriğinde “Çağdaş nedir?” sorusunu cevaplamamız gerektiğini belirtir. “şimdi ve burada” olmanın “mevcut olmak” anlamında olduğunu belirten Groys, *“Eğer sanat, mevcut olanın bulunuşunu, geçmişe ait gelenekler veya geleceğe ilişkin amaçlarca lekelenmemiş olarak ifade edebilirse otantik; otantik olması anlamında da, çağdaş olacaktır”*³² diyor.

Groys’a göre, çağdaş, “şimdi ve burada” anlamında değil, “zaman içinde” olmaktan çok; “zamanla” olmak anlamına geliyor. “yoldaş” anlamına gelen ifadenin “zamanın yoldaşı” anlamına geldiğini söylüyor.

*“Mevcutta –burada-ve-şimdide– bizi bu kadar ilgilendiren nedir?”*³³ diye soruyor Boris Groys.

Groys’un “mevcut”u sorunsallaştırdığını görüyoruz, ona göre mevcut bizi gündelik hayattan koparan bir şeydir, hep ertelediğimiz tasarımlardır.³⁴ “çağımız insanının” gündelik yaşamını nasıl ertelediğini, hep, bir ‘sonra’ya iten tembelliğin,

³⁰Medina, s. 19.

³¹<http://www.e-skop.com/skopbulten/ranci%C3%A8rele-beraber-dusunmek-cagdas-sanatta-cagdas-olan-nedir/3547>

³² Medina, s. 54.

³³ Medina, s. 54.

³⁴ Medina, s. 54.

tatminsizliğin kaynağını tespit ediyor. Sıkıcılık ve boş zamanlarda kaybolma anlarının çağımız hastalıklarına fokuslanıyor.

Bu noktadan sonra da artık çağdaşın bizim için önemli olmaya başladığını söylüyor. Kararsızlıkların ve ertelemelerin devri olduğunu belirtiyor.

Modern tasarımlara ilişkin tereddüdümüzün olduğundan, bunun kaynağının da esasen onların vaatlerine yönelik büyüyen bir inançsızlıkla doğduğunu iddia ediyor.

Groys, kalıcı sanat koleksiyonları ve müzelerle ilgili, geçmişte kalıcılığın göstergesi olan müzelerin geçiciliğe yöneldiğini, her şeyin geleceğin bile yeniden kurgulandığını bu şekliyle de kalıcı ve kararlı bir geleceğin yitirildiğini³⁵ söyleyerek alıştığımız müze kavramını altüst edip sorguluyor.

“Şimdiyi çoğalttıkları gibi yarını da çoğaltacaklar” oluşunun tek emin olunacak nokta olacağını ve *“bizim de onlara aynı inançsızlık hissiyle tepki göstereceğimizi”* belirtiyor.

Groys, sanatı belgelemeyle ilgili şöyle diyor: *“Sanat artık bu mecralar aracılığıyla sunulmaz, yalnızca onlar tarafından depolanır. Çünkü sanatı belgelemek, tanım olarak, sanat değildir. Sanatın belgelenmesi, tam da yalnızca sanata atıfta bulunmakla, artık sanatın kendisinin ulaşılabılır olmadığını, eksik ve gizli olduğunu açıkça gösterir.”*³⁶

Groys, Çağdaş Sanatı anlamamızı zorlaştıran paradokslarından biriyle ilgili de geleneksel sanatların aksine sinemada hareketsiz bir seyirci olduğunu tespitler.

Groys, “Çağdaş sanatçının” durumuyla ilgili olarak da, kitlelerin kendilerini youtube, twitter vb. sosyal medya mecralarında ifade edip, kitlesel sanat icra ettiğini, fotoğraf ve videoları bu mecradan yayınlatabildiklerini, çağdaş sanatın bir çeşit kitle kültürüne dönüştüğünü belirtir. Dahası böyle bir mecrada herkesin sanatçı olabileceğinin altını çizer. Groys böylesi bir ortamda: *“Çağdaş sanatın bu popüler başarısını çağdaş*

³⁵Medina, s. 64.

³⁶ Medina, s. 58.

sanatçı nasıl atlatabilir? Ya da herkesin sonunda sanatçı olabildiği bir dünyada sanatçı nasıl ayakta kalabilir?”³⁷ diye sormadan da geçemez.

Dolayısıyla, “tikel sanatçıyı diğer sanatçılar kitlesinden ayırt edebilecek bir estetik yargı ortaya koyabilen bir seyirci” ihtiyacının altını çizer.

Hal Foster, “Çağdaş sanat nedir?” sorusunu sorarken yapmış olduğu anketlere göre yorumluyor. Miwon Kwon’a göreyse, “*çağdaş sanat tarihi, hem zamansal bir paranteze hem de mekânsal bir kapsayıcılığa*” işaret ediyor.³⁸

Pamela Lee, erken doğum benzetmesi yaptığı çağdaş sanatı prematüre olarak değerlendiriyor.

Carol Yinghua Lu, “Çağdaş sanat nedir?” sorusuna yerel bir perspektiften bakarak, Çin’deki özel durumu değerlendiriyor. Çin çağdaş sanatının, uluslararası sanat piyasası için hiçbir zaman sıcak bir konu olmadığına da sözlerine ekliyor.”³⁹ Çin kültürünün hem batı hem de yerelden beslendiğini vurguluyor.

Groys, Ernst Jünger’in “modernliğin –tam anlamıyla tasarı ve planlar çağının– bize hafif bagajla (mit leichtem Gepäck) seyahat etmeyi öğrettiğini çok iyi bir biçimde dile getirmiştir. Modernlik, mevcudun dar yolunda ilerleyebilmek için fazla ağır; anlamla, mimesisle, geleneksel ustalık ölçütleriyle fazlasıyla yüklü görünen; miras alınmış etik ve estetik gelenekleri vs. bir kenara atmıştır.”⁴⁰ diyen bölümünde çağdaş sanatçının, küratörün hafif bagajla oradan oraya gönüllü koşuşturmacasının dayanılmaz hafifliğini sebeblemiştir.

Octavian Esanu’nun⁴¹ başlıklı metninin III. Kısımına, “Çağdaş Sanat Eseri Bir Dokümandır” metninde, Çağdaş Sanatın “Eserden” çok “Bir dokümana” dönüşme sürecini açıklar: Demokratikleşmeyi batılılaşmayla aynı anlamlarda kullandıklarını,

³⁷Medina, s. 66

³⁸<http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-nedir/2718>

³⁹<http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-what-is-contemporary-art/554>

⁴⁰ Medina, s. 55

⁴¹<http://www.e-skop.com/skopbulten/022012>

fakat asıl yapmaları gereken şeyin, yerel tarih yazımına ağırlık vermeleri gerektiği, çünkü ulusal tarihin çarpıtılmış, aydınlatıcı olmaktan uzak olduğunu belirtiyor. Kirletilmiş Sosyalist tarihin, yeniden inşası için de tarihi ulusallaştırıp SCCA'nın şubesi içinde dokümantasyon programlarıyla aydınlatmayı planlamak. *“Sanat tarihçileri de, sosyalizm döneminde resmi sanat tarihinin kalın ideolojik örtüsü altında saklı kalmış sanatsal deneyimleri gün ışığına çıkarmak için dokümantasyona başvurular.”*⁴²

Proje süreci sanatçısı, hedeflediklerini yapabilmek için, yani sınırsız seyahat, çalışmalarının sunumu, basımı, dolaşıma girmesi, akla gelebilecek her ayrıntının hesabını doküman şeklinde sunması gerekiyordu.⁴³

Dokümanlıktan projeye giden süreçle ilgili de şu yorumları görüyoruz: Kabakov'a göre geçmişteki sanatçı projeleri ile şimdiki arasında ciddi farklar olduğunu, geçmişte el yordamıyla veya “kervan yolda düzülür” benzeri yaklaşımla bakıldığını fakat şimdiki sanatçıların tam bir plan, tasarı, belirsizliğin esamesinin bile görülmediği “profesyonellik”te olduğunu belirtir. Çünkü *“Oysa bugün projenizdeki en ufak bir belirsizlik alameti, başarısızlık olarak değerlendiriliyor.”*⁴⁴ diyor.

Çağdaş sanatın böyle bir zihniyetle yol almış olması, sanatçıların bir dizi şeyi güncellemesi demektir: ödenek alabilmek için portfolyo hazırlamak, proje üretmek gibi. *“Eğer Van Gogh bugün genç bir sanatçı olsaydı, ne zaman ve neden aklını kaçıracağını; nasıl, ne zaman ve neden kulağını keseceğini en ince ayrıntısına kadar açıklayan bir proje önerisi sunması beklenirdi.”*⁴⁵ Yönetici ve küratörlere karlı bir yatırım gibi görünebilmek için adeta ölüm senaryosunun bile kusursuz olması gerekir.

Makalede çarpıcı olan, Neoliberal politikaların esasında sanatı asıl şekillendiren ana unsur olduğu gerçeğini ortaya koyuşudur. Bu konuyla ilgili de projecilik deneyiminin neoliberal politikaya yorumlayarak tüm bu süreci “ekonomik” zihniyetle örtüstürür. Çağdaş sanatla ilgili tüm tartışmaların temelini, bir reklamda Cem Yılmaz'a

⁴²<http://www.e-skop.com/skopbulten/022012>

⁴³<http://www.e-skop.com/skopbulten/022012>

⁴⁴<http://www.e-skop.com/skopbulten/022012>

⁴⁵<http://www.e-skop.com/skopbulten/022012>

söylettirilen replikteki gibi ‘tamamen duygusal!’ olan bir sebebe, ‘ekonomiye’ dayandırır makale.

Octavian Esanu, modern yönetim pratiklerini Foucault’un kitabı “Biyopolitikanın Doğuşu’nda, “*neoliberal yönetimsellik sanatının doğuşuyla birlikte toplumun tamamına ekonomik birimlerden oluşan bir varlık olarak bakılmaya başlandığını*”⁴⁶ belirtir.

Makale son söz olarak da, herkesi sahnede oynayan tiyatroya ve kişileri de tiyatroculara benzetir. Kimsenin bu oyundan kaçamayacağını sanatçıların dahi bu oyunu merkezinde olduğunu sanatçının da bu proje- tasarım- doküman oyununda merkeze oturtup sanatçıya, projesini ve dokümanlarını rekabete sokmalıdır, diyerek sonlandırır.⁴⁷

Neoliberal politikalar ile ilgili olarak yine Çağdaş Yeni Bir Fikir Mi? Makalesine dönecek olursak, durumu şöyle yorumlayan Ranchman, Berlin Duvarı’nın yıkılış tarihiyle başlayan politikaların, Avrupa’da küresel kapitalizmin yeni açılımlarını işaret ettiğini ve esasında göçmenlerin artışıyla yeni bir ırkçılığın ortaya çıkışını belirtir. “*Avrupa’da yeni bir yabancı düşmanı sağın ortaya çıkışıyla siyasî biçim kazanan bir ırkçılık.*”⁴⁸ olarak yorumlar.

1.4. Son İyimser Yorumlar, Her Şeye Rağmen Bir Umut

Çağdaş Sanat’ın siyasal eğilimlerle şekilleniyor olması gerçeğine rağmen umut barındıran yanlarının da olduğunu Medina, kültürel coğrafyaların dönüşüm ve yeni bir siyasal yönelimde olmaları ve yeni düzenlemeler içerdiği ve bunun da umut vaadedici olduğunu “*Bilhassa çevre ülkeler denen kesimden (Güney ve eski sosyalist dünyadan) gelenler için, “çağdaş”ın hâlâ belirli bir ütopyacı tınısı vardır*” diyerek açıklar. Sanat piyasasında her ne kadar güç dengesizlikleri aşikâr olsa da bu piyasaya müdahil olmak bile kazanım olarak görülebilir. Her ne kadar ‘merkez’den ‘çeper’e hareketi olsa da hiçbir şey için geç kalınmadığını, müdahil olabilmenin dahi bir kazanım olabileceğini,

⁴⁶<http://www.e-skop.com/skopbulten/022012>

⁴⁷<http://www.e-skop.com/skopbulten/022012>

⁴⁸<http://www.e-skop.com/skopbulten/ranci%C3%A8rele-beraber-dusunmek-cagdas-sanatta-cagdas-olan-nedir/3547>

“küresel sanat ortamlarında çevreyi temsil etme ihtiyacının dillendirilmesi, büyük ölçüde “çağdaş”ın üretimine katılma hakkına yönelik bir taleptir.”⁴⁹ Bir umut ışığı olarak yorumlayabiliriz.

Belleğin harekete geçirilmesi ve farklı kültürel arayışlar bir başka olumlu yanı. Bu konuyla ilgili olarak da, Çağdaş sanatın farklı coğrafyaları ortak sahnede buluşturabilme, farklı kültürleri ve toplumsal belleği canlandırması anlamında da anlamlı bulunuyor. Farklı coğrafyaların benzer sorunlarla tüm kesimleri birleştirdiğini, aynı ağa eklediğini gördüğümüzü belirtirken, ortak meselelerin bütünleştiriciliği yönünü vurguluyor. “Sanat ancak, kültürel yeniliği kolonyal ve emperyal metropollerde iyice yoğunlaştıran, öyle ki modernizmi tabiri caizse “NATO sanatı”yla özdeşleştirme raddesine varan anlatıların tedricen eskiyip gitmesi anlamına gelirse “çağdaş” oluyor.” şeklinde yorumlanıyor.⁵⁰

Çağdaş sanatla ilgili ufuk açıcı, umut vadeden tespitlerden birinde Medina bütünleşik alanların tehlikeli olabilecek özgül alanların tanımsızlaşması olabileceğini işaretler, daha ileri gidip bunun “sanatlar”ın tek bir göçebe ve çok-çeşitli pratik türü içinde birbiriyle kaynaşmasında radikal bir değer vardır: Her sanatçının veya kültürel hareketin, süreç içinde ürettiği mikro-anlatıların ötesindeki her türlü özgülleştirme girişimini yasaklayan bir pratik⁵¹ olabileceğini gösterir.

Böylece 1970 sonrasındaki deneycilik ve isyan duygusunu ortaya çıkaran bir yönü olduğunu çünkü “yeniden düzenleme”nin zorlayıcı yönüne tepki olarak, isyanın bastırılmış yönleri ortaya çıkardığını belirtir. “çağdaş sanat”, 20. yüzyılın devrimci tasarılarının çökmesinin ardından ortaya çıkan pek çok sanat, söylem ve toplumsal yapının bilfiil içerdiği bastırılmış deneyciliğin ve öznelik sorgulamasının sığınağıdır”⁵² diyor ve bu döngüsellik kırılmasıyla anlam bulacağını ekliyor.

⁴⁹ Medina, s. 16- 17.

⁵⁰ Medina, s. 14.

⁵¹ Medina, s. 17.

⁵² Medina, s. 17.

Medina, siyasal ve dūşünsel olarak çağdaş sanat kurumlarının ve mecralarının bir umut sığınağı olmasının tesadūf olmadığını, sol düşünce sisteminin hala ayakta kalan yönlerini beslediğini söyleyerek bir umut ışığı yakalıyor.

Ve Çağdaş Sanat'a yüklediği endüstriyel sistemin ezdiği pratikleri kurtarma misyonunu ve kültürel eleştiri ve radikalliği yine çağdaş sanatın "şimdi" ye teslim etmemek gerektiğini söyleyerek önemli bir sorumluluk yüklemiş oluyor Medina.

Nusret Polat ise "*Modern sanatın "ütöfik" bir dünya tasavvuru varsa, "çağdaş" sanatın heterotopik bir evren tasarımı olduğu kesindir*" diyor.⁵³

Tüm bu olup bitenler arasında olumlu bir konum yarat(a)bilme çabasını, Şefik Özcan şöyle açıklıyor ⁵⁴: "Çağdaş deneyimimizi sözcüklere döktüğümüz anda "çağdaş olmayan" olmaktan başka çıkar yolumuz olmadığını öne sürüyor. Belki de küresel sermayenin hiç olmadığı kadar bu dönemde, sanatı (güncel sanatı!), sanatçıyı desteklemeleri, kendilerini her türlü eleştiren çalışmalara, sermaye sahiplerinin sponsorluk yapmayı üstlenmeleri, kapitalizmin ünlü 'bünyesine dâhil etme' refleksinin en azılı olduğu dönemin bu dönem olduğunun işaretidir. Azılı dönem diyorum çünkü merkez- çevre ilişkilerinin, savaş karşıtı eylemlerin, radikal demokrasi hareketlerinin, ulus-devlet modelinin artık eskimeye başladığına dair söylemlerin, iktidarın bir bütün olarak çözümlenmeye başladığı yeni paradigmalardan, bu azgınlığın sebepleri arasındaymış gibi geliyor bana. Sanat, çoğulcu, katılımcı, aktivistçe gösterileriyle bu bağlamda, bir demokrasi hamlesi gibi görünüyor."

"Çağdaş Sanat Sadece Kendi Kendisiyle Çağdaş" makalesinde Baudrillard, Modern sanatı macera olarak görüyor ve bu maceranın bittiğini işaretliyor. Geçmiş ve geleceği olmayan kendi kendisiyle muhatap bir deneyim olarak görüyor.

Bergson'un zaman anlayışıyla eşdeğer giden Tanpınar şiirinde, Çağdaş zamanların, geçmişle bağını koparmamış, gelecek kaygısı duymayan ve an'a odaklanmış

⁵³ Nusret Polat, *Sınırları Aşındırmak- Modernizm ve Çağdaş Sanat Üzerine*, Belge Yayınları, İstanbul, 2017, s. 155.

⁵⁴ <http://sefikozcan.blogspot.com/>

zamanını görmek mümkün. Şair Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirinde söylediği gibi “Ne içindeyim zamanın ne de büsbütün dışında”.

Sanatçı ve tüketiciler arasındaki ve ortaya konan, adına sanat eseri denen şey arasındaki bir çeşit suç ortaklığından söz eder Baudrillard, ama asıl suç ortaklığının sanatın kendisi olduğunu belirtiyor. “*Gelgelelim asıl komplo, sanatın kendi kendisiyle kurduğu suç ortaklığında yatıyor. Gerçeklikle kurduğu ve onu gerisin geri gene kendi imgeleriyle beslediği gizli ortaklıkta...*”⁵⁵ diyor Baudrillard.

Mehmet Yılmaz da öznel isteklerin genel olgulardan bağımsız olamayacağını bu yüzden de bu sanatı hep birlikte yaratıyor olmakta olduğumuzu belirtiyor. Bu gizli ortaklıkla, içinde olmak isteyen de istemeyeni de içine alan hatta sıkı eleştireni daha çok içeren suç ortaklığının verdiği birlikteliğinin zamanı belki de.⁵⁶

Yazının başında, neredeyse 'hasta' diye tanımlanılan şeyden 'medet umacak' noktaya nasıl gelindi bilinmez ama küresel demokrasi hamlesi umudu, bu 'suç ortaklığını' katlanılır hale getiriyor gibi.

Çağdaş Sanat: zıtlıklarıyla var olan, paradoksal örüntülerle dolu bir o kadar da kendi içinde yalın, geçici, hafifletilmiş, küresel ve bir o kadar da yerel, zamansız ve zamanın yoldaşı, dilsiz ve çok dilli, ütopyalarını yitirmiş ve ya kurtuluşun ışığı, bir tek kendisi ve bir o kadar öteki, İzm'lerin sonu ya da kalan ve kuşatan tek 'izm', Kapitalizm!

1.5. Küreselleşme

Küreselleşme gibi 'uçsuz bucaksız' bir mevzuda birkaç kelam etmek gerektiğini fakat “küreselleşmenin yerellik ve gelenekle ilişkisi ile sınırlandırmalar yapma ihtiyacını

⁵⁵<http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-kendi-kendisiyle-cagdas-sanat/1862>

⁵⁶<https://mehmetyilmazmehmet.com/metinler-texts/modern-cagdas-guncel-postmodern-mehmet-yilmaz/>

belirtmek isterim. “Küreselleşme, kapitalizmin son yirmi yıllık politik, ekonomik dönüşümün bir doğurgusudur”⁵⁷ tanımı çıkış noktası küreselleşmenin.

Kapitalizm ve küreselleşme ilişkisi için birbirini besleyen bir yapıdan bahsediyoruz diyebiliriz. Zaman zaman da birbirlerine ivme kazandırıyorlar. Serbest piyasa ekonomisinden ve dünyayı hâkimiyetine alan bir yapı bu. Para hareketleri ve rant ekonomisi olarak da yorumlanabilir. “1980’lerde başlayan bu “durum” 1990 sonrası küresel ölçekte finansal oligarşisine dönüşmüştür”⁵⁸

Küreselleşme ekonomi ilişkisi aşikâr, ayan beyan görülüyor. Ama küreselleşmenin sadece ekonomik boyutu yok, çıkış noktası bu olsa bile, neredeyse hayatın tüm alanında: kültürel, sosyal vb. Ama bizi ilgilendiren kısmı daha çok toplumsal, ekonomik ve sosyal boyutları.

“Küreselleşme aynı zamanda bilgisayar ve iletişim ağının dünya üzerindeki kullanımının yaygınlaşmasıdır.”⁵⁹ Teknolojik gelişimin küreselleşme ağının genişlemesindeki etkisini tahmin etmek zor olmasa gerek. Bilgisayar ve iletişim, teknoloji ve ekonomik boyutu toplumsallığı da etkilemiştir ve görsel kültürün yaratılmasını el birliği ile sağlamış, görsel kültürü dönüştürmüştür.

“Küresel sermayenin örgütlendiği bu yeni orta sınıf hem kültürel nesnelere üreticisi hem de tüketicisidir.”⁶⁰ diyen Yıldırım, kültür üretiminin günümüzde promosyonda, ambalajlamada ve ürün tanıtımının başarılı bir gösteriye dönüştürülmesi, sunulmasında yattığını belirtiyor. Bu açıdan tüm mecralar, tüm dünya, ekranlar, kentler, meydanlar gösteri alanıdır.

⁵⁷Sercan Yıldırım, Tasarlanmış Derinliksizlik Karşıtı Tasarlanmış Derinlik ve Nüvel Mimarlığı, Arredamento Mimarlık Dergisi, Dosya: Mimarlık ve Küreselleşme, Sayı, 2000/ 10 s. 81.

⁵⁸Yıldırım, s. 81.

⁵⁹Yıldırım, s. 81.

⁶⁰Yıldırım, s. 81.

*“Küresellik yalnız iletişim ve beğeni ortamı değil kabullenildiği ortamda bir çok değer yargısını da birlikte getirmekte.”*⁶¹ Bu değer yargıları arasında, dinsel, dilsel ve kültürel farklılaşmanın sayılabileceğini ve bunların zenginlik olarak kabul edilmesi gerekliliğini vurgulayan Özkan, tüm bu evrensel diyebileceğimiz değerlerin yerel değerler ve kültürel zenginlikle çelişmediğini de belirtir. Özkan, evrenseli arama, kavrama yolunda yereli de bulup, değerlendirip sanatta nitelikli olarak kullanmak gerektiğini, böyle yapılırsa “küresel köy”de sesimizi duyurabilip farklı renkleri duyumsaya bileceğimizi salık verir. Küresel köyün her kültürün kendi varlığını sergilediği alan olursa anlam kazanacağını ekler.

*“Evrenselliği ya da küreselleşmeyi kültürel değerleri yadsıyıp yok eden, kent kültürünü sıradanlaştıran, yapıları tekdüzeleştiren bir “öcü” gibi gördüğümüzde çağın dışına düşüp bir geçmiş tutkunu olmamız işten bile değil.”*⁶² derken de yine Özkan, küreselleşmenin hem yıkıcı hem de tekrar “yeniden” yapıcı ya da yıkarak yapıcı yönünü dile getirir.

1.6. Çağdaş Sanatta Kavramlar, Sayıklamalar, Beyin Fırtınası

Postmodern sanatta, birçok farklı yöntemin farklı bakış açılarının sanat alanında herhangi bir akım, dönem, üslup gibi farklılıkları gözetmeksizin karşımıza çıktığını görüyoruz. Üstelik de bunu yaparken, günümüz dönemde diğer dönemlerde olduğu gibi yıkarak değil, üst üste eklenerek, kendine dâhil ederek yeniden yorumlayarak gerçekleştirmekte.

Çağdaş sanatın kendi ifadesini en iyi biçimde dört farklı medyumda göstermiş olduğunu belirten Nusret Polat, bunların: Enstalasyon, performans, video ve fotoğraf olduğunu belirtir.⁶³ Biz bu medyumları incelemek yerine kavramlarda yoğunlaşacak olursak: 20. yy sonundaki postmodern durum ve dönemin ürünleri olarak karşımıza

⁶¹Suha Özkan, Küresel Köy’de “Gourmet” ye de “Fast Food”a da Yer Ver, Arredamento Mimarlık Dergisi, Dosya: Mimarlık ve Küreselleşme, Sayı, 2000/ 10 s.77-78.

⁶²Özkan, s. 77.

⁶³Polat, s., Sınırları Aşındırmak- Modernizm ve Çağdaş Sanat Üzerine, Belge Yayınları, İstanbul, 2017, s.157.

birçok kavram çıktığını görüyoruz. Esasen düşünsel arka planını 1960'lardaki post-yapısalcı (yapısökümcü) felsefenin beslediği postmodernizm; felsefe, mimari, edebiyatta olduğu gibi sanat alanında da kök tutarak modernizm- modernite-modernlik gibi modern düşünce ve kavramlara eleştirel bir bakış getirmiştir. Bu durum her bir alanda farklı sorgu ve tartışmaların filizlenmesi, yeni kültür biçimlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Melez: kavram olarak biyoloji bilimine ait olan, bu alandaki düşünce sistemiyle türetilmiş ve özünde bu alanın girdilerini taşıyan⁶⁴“Melez”in anlamında kapalı da olsa bir tür üretkenlikten ve sürdürülebilirlikten bahsedilebilir. Postmodernizm, genetik olarak “yenilik, alışılmamışlık, geçicilik, parçalılık, dinamiklik” kodlarını taşıması, türlü melezlik olasılıkları için verimli olduklarının işaretidir denebilir.

Kültür ve sanat, geçmişten beslenerek yeniden üretilen, üzerine eklenerek gelişen bir yapıdadır. Dolayısıyla tüm sanat ürünleri bir anlamda melezdır denebilir, çünkü hiçbiri için tam anlamıyla bir özgünlükten bahsedilemez diyebiliriz. Sanatçı ürününü geçmişte yapılmış olandan esinlenerek bir araya getirir. Öte yandan sanatta çoğu zaman bir özgünlük de aranır. Taklit ve özgünlük arasındaki belirsizlik bir muamma durum olarak düşünülebilir.

Çifte Kodlama: Daha çok birkaç şeyin bir arada kullanılması şeklinde kendini gösterir, ironi ile yapılan yeni eski, geçmiş gelecek gibi ikililiklerin kullanımı olarak kendini gösterir. Edebiyatta tezat sanatı gibi düşünülebilir.

Pastiş (Pastiche): “*Direkt bir kopya olmayan ama başka bir sanat eserinden ödünç alınan tarz ve elemanlar kullanılarak yapılan sanat eseri*”⁶⁵ olarak tanımlar Keser.

Geçmiş İle Günümüz Arasındaki İlişki: Geçmiş ile günümüz arası ilişkinin “hafıza” ve “nesnelere” üzerinden açıklaması tezin örnekler bölümlerinde de mevcut.

⁶⁴ Sercan Yıldırım, Tasarlanmış Derinliksizlik Karşıtı Tasarlanmış Derinlik ve Nüvel Mimarlığı, Arredamento Mimarlık Dergisi, Dosya: Mimarlık ve Küreselleşme, Sayı, 2000/ 10 s.57.

⁶⁵Nimet Keser, *Sanat Sözlüğü*, Ütopya Yayınları, Ankara, 2009, s.249.

Küreselleşmenin etkileriyle geçmişi bugünde de yaşatma koruma isteği bu yaklaşımı doğurmuş olabilir. Anı yazınsalı uzak bağlantısallık kurmuş olabilir.

Geçmişi bugünde yaşatmak isteği, bir çok sanatçının ilham kaynağı ve arzusu olmuştur.

İroni (Alaycı tutum): Edebiyatta da sıkça kullanılan “ironi” Nimet Keser’in Sanat Sözlüğünde şöyle tanımlanır: “*İmgeleri ya da sözcükleri kullanarak gerçek anlamla çelişen, ya da onu gizleyen anlatım biçimi*”.⁶⁶ Keser, ironinin, şeylerin gerçekte göründükleri şey olmadıklarını algılamayı gerektirdiğini belirtirken görünenin arkasında başka şeyleri de aramak gerektiği anlatmış olabilir. Burada söylenen ile kastedilen şey arasında zıtlık olması gerekir. İroninin esasen eleştirel olduğunu belirten keser, genellikle mizahi, hakaret, iğneleme amacı güdüldüğünü belirtir. İroninin gerçekleşmesi, izleyicinin kullanılan ifadede birden fazla anlamın olduğunu farkında olmasına ve ironiyi kullanan kişinin de izleyicinin bu durumunu bilmesine bağlı olduğunu belirtir Keser.

Sanatla Yaşamın Birleştirilmesi: Sanat hayat birlikteliği sosyoloji ve mimarının de desteğini almıştır. Sanat için hayatı, hayat için sanatı feda etmeden ikisini aynı anda yaşatma isteği ile hayatın içinde sanat formunda yaşanmaktadır.

Melezleştirme (Hybridisation): Çağdaş Sanat dendiğinde anahtar kavramlardan birinin hibritlik (melezlik) olduğunu ve geleneksel imgelerin bellekten gelip “şimdi”ye konakladığını düşünürsek, “şimdi”deki bulunuşluğunu da bir melez olduğunu, tam olarak geçmişin aynısı olmadığını görürüz.

Hibrit, kelime anlamıyla olarak tanımlanan, genellikle biyoloji ve genetik bilim, doğa biliminden transfer edilmiş bir kavram olduğunu görürüz. Latince kökenli bu sözcük melez kavramıyla değişimli olarak kullanıldığı söylenebilir.⁶⁷

⁶⁶Keser, s. 172.

⁶⁷Duygu Özderya, Arredamento Mimarlık, Tasarım Kültür Dergisi, 112441, 2013 sayı 11Dosya: Hibrit, s.57.

Mezlek disiplinler arası çaprazlamada veya belli bir alana ait bilginin farklı bakış açılarıyla yeniden filizlendirilmesinde sıkça kullanılan verimli bir kök olarak kavramsallaştırılmıştır.

Eklektizm: Eklektik kavramı mezleşmenin bir türü olarak düşünülebilir. Her eklektik ürün farklı birden çok birimin bir araya gelmesi nedeniyle varoluşsal olarak mezeldir denebilir. Melez disiplinler arası bir kavramken, sanatsal bir terime veya üsluba işaret eden eklektik, daha özelleşmiş, tanımlı bir karışımı belirtmek için kullanılır daha çok.⁶⁸

Metafor: Keser, iki farklı tanım verir. Birinci olarak *“Bir şeyin başka bir şey olarak tasavvur edilmesi, simge”*⁶⁹ ikinci olarak da metaforun, iki anlamlı bütün arasında doğal olarak bekleneni değil de beklenmeyen ilişkiyi kurarak şaşırtmak olduğunu belirtir. Metaforun, görünen ve görünmeyen metafor çeşitlerinin de olduğunu, görünen metaforda benzetilen ile benzeyenin aynı bağlamda görülebildiğini fakat görünmeyen metaforda ise, ne benzeyenin ne de benzetilenin görünebildiğini açıklar.

1.7.Çeşitliliğin Ötesi

Groys’un makalesinin adı da olan bu başlıkla kültürel çalışmaların tarihsel gelişim konusunu postmodern ve özgürlük adına uygulanan liberal baskı karşısındaki bireyin tepkisi olarak ortaya çıkan, *“bireysel olarak öznenin yavaş olma, farklı olma, kendine ait premodern kültürel kimliğini el konulamayan meşru bir bagaj gibi geleceğe taşıma hakkını savunmak istemesi”*⁷⁰, şeklinde özetleyebileceğim ve bana, geleneksel imgelerin yeniden ortaya çıkışını anlamlandırarak *“bireysel olarak özne”* ve *“piyasa”*nın rolü konusunda giriş niteliği olabilecek Groys’un yol göstericiliği ile devam etmek istiyorum.

“Öznenin gitmekte olduğu yer yerine gelmekte olduğu yerle daha yakından ilgilenmek ve bu doğrultuda çeşitliliği, farklılığı takdir edip değerlendirmek çok daha

⁶⁸Berk Buluklu, Arredamento Mimarlık, Tasarım Kültür Dergisi Dosya: Hibrit, 112441, 2013, sayı 11, s.64

⁶⁹Keser, s. 210.

⁷⁰Boris Groys, *Sanatın Gücü*, eviren, F. Candil Erdoğan, Hayalperest Yayınevi, İstanbul. 2013, s.154.

*iyidir.*⁷¹ diyen Groys, böylece, çeşitliliğe ve farklılığa ilgi duyulduğunu belirtir ve bu duyulmakta olan güçlü ilginin sebebini ilerleme adına siyasi düşünceler tarafından marjinalleştirilmesine bağlar. Baskılanma savunulmasının diktesiyle olduğunu savunur.

Hükmedici postmodern beğenin renkli çeşitliliğe olan ilgisinin kökenini “piyasa” olarak belirleyen Groys, bunun piyasa tarafından şekillendirilmiş ve piyasa menfaatine yönelik bir beğeni olduğu, bu açıdan, çeşitli ve farklı olana karşı duyulan beğenin doğuşunun, küreselleşen enformasyon, medya ve eğlence piyasasının 1970’lerde doğmasıyla ve 1980’ler ile 1990’larda bu piyasaların genişlemesiyle ilişkili olduğunu hatırlatır.”⁷²

Genişleyen piyasa, o piyasaya sunulan malların çeşitliliğini ve farklılaştırılması gerektirir, dolayısıyla kültürel çeşitlilik ve farklılık siyasetini piyasa güdülü bir çeşitlenme ve farklılık olabileceği ilişkisini akla getirir. Groys, bu pratiği şöyle yorumlar: Kendi farklı kimliğini korumak isteyen birey ile o kimliğini baskılayan şekilde, hatta bir üçüncü seçenek olarak kültürünü satılıp sunulabilen bir şeye dönüştüren şekilde geliştiğini belirtir.

*“Çağdaş postmodern eleştirel söylemi böylesine hızlı bir şekilde akla yatkın ve aynı zamanda böylesine derinden muğlak kulan şey, kültürel çeşitlilik ile kültür piyasalarının çeşitlendirilmesi arasındaki karışıklıktır.”*⁷³

Piyasalar tarafından, görünüşte parçalara ayrılmış kültürel gerçeklikler birbirine bağlanmış, evrenselleşmiştir. Groys’un tabiriyle *“piyasanın evrenselliği metalaştırılan çeşitlilik ve farklılık sayesinde perdelenen, gizli, belirsiz, görselleştirilmemiş bir evrenselliktir. Bu yüzden postmodern kültürel çeşitliliğin, aslında, kapitalist piyasaların evrenselliği için kullanılan bir rumuz olduğunu söyleyebiliriz”*.⁷⁴

⁷¹Groys, s. 154.

⁷²Groys, s. 155.

⁷³Groys, s.155.

⁷⁴Groys, s. 156.

2.KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ: GENİŞ EKRANDAN BAKABİLMEK

2.1.Esas Mesele Kültür Endüstrisi Mi? Veya Çağdaş Sanat Böyle Mi Örgütlenir?

Kapitalin Sanatla ilişkilenme biçimine bakacak olursak, Uzun süre paranın, sanatı baskılamış yer yer yönetmiş yer yer sanatı var etmiş olduğunu görürüz. Sanat mı sermayeyi beslemiş? Yoksa sermaye mi sanatı ve sanatçıları desteklemiş, sponsor olmuş? İkişi birbiriyle bağımlı bir ilişkiye mi sahip? Koca bir endüstrinin mi ortasındayız?

Adorno, Kültür endüstrisinin işleyiş mekanizmasını açıklarken sistemin her şeyi kontrol altında tuttuğunu söyler. Bu kontrol altına alışı da öğle yapar ki farkına varılmadan onu içselleştirerek yaptığının altını çizer. Endüstri yeniyi ve tanıdık olanı başka biçimlerde birleştirdiğini tüketimin yapısını belirleyen ve tüketim yapısına göre ürünler oluşturulan bir sistem Tüm bu sistemin özünde hep birbirinin açıklarını kapatan ve birbirlerinin işine yarayan bir yapı olduğundan söz eder.¹

2.2. Eleştirel Kuram ve Postmodernizm

Endüstri, -cümlem ütöpik gibi görüne bilir ama tam tersi olarak- tüm insanları eşitler. Adorno, *“Kültür endüstrisi, müşterilerinin kasten ve tepeden bülünleştirilmesidir.”* derken yıllar yılı “düşük kültür” “yüksek kültür” diye ayrıştırılmış toplumları her iki kutbun da zarar göreceği, bir kazancının olmayacağı şekilde manipüle edip bir kesimi uygarlaştırıp öteki kesimi spekülasyonlarla eritip yok edip nihayetinde eşitlemiş sayılacak.²

“Kültür endüstrisi eski olanla tanıdık olanı yeni bir nitelikte birleştirir.” Planlı ve bile isteye müşterileri kendi yapısına uyduran bir sistemden söz ediyoruz. Kitlelerin tüketim alışkanlıklarının saptanıp bu alışkanlıklara göre yeni düzenlemelerle planlanan

¹Theodor w. Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, Çevirenler: Nihat Ünler, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, Sanat Hayat 12, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 33.

²Adorno, s.33.

bir sistem. Adorno özetle "tekel" döneminde kapitalizmin artık açık ekonomik saldırılarla değil üst yapısal (kültürel) saldırılarla kitleleri esir aldığını ve aslında faşizmin, sermayenin dolaylı yollarla ulaşmak istediği noktaya açık açık varmaya çalışılması olduğunu söyler bize. Bunu yaparken artık kültürün de herhangi bir fabrikasyon metadan farksız olduğunu ancak bu metaların bireylerin bilincine saldırdığı için aslında kapitalizm için daha hayati olduklarını da söyler bizlere. Artık oluşturulan tüketim kalıplarıyla kitleler niceliksel olarak eşitlenirken zihinlerine de niteliksel eşitlik sinyalleri gönderildiğini anlatır.

2.3. Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma

Aldatılan küresel toplumda her şey özünde birbirine benzer üstelik vitrine sunulduğunda da hep "yeni bir şey" gibi sunulur. Kitle kültürü salgın bir hastalık gibi virüsünü herkese bulaştırır ve her şeyi aynılaştırır. Yine kendi organları olan TV. Medya organları, politikacılar bir orkestranın uyumu edasıyla birbirine eşlik eder. "*Günümüzde kültür her şeye benzerlik bulaştırır.*"¹ Adorno'ya göre tekel her şeyi eşitler makro kosmos ve mikro kosmos tekelin penceresinden bakınca aynıdır.² diyen Adorno kültürel farklılık diye sunulan şeylerin büyük pencereden bakınca nasıl da aynılaştırıldığını fark etmemizi sağlıyor.

"*Günümüz teknik akılsallığı egemenliğin akılsallığıdır; kendine yabancılaşmış toplumun zorlayıcı karakteridir.*"³ Bu akılsallık "aydınlanma"ya inanmış halkların, kitlelerin kendinden bihaber oluşudur.

Kültür endüstrisinin bizi adım adım nasıl ele geçirdiğini gözler önüne seren Adorno, bir birine bağımlı bu kurumları açıklarken sistemin kopmaz halkalar gibi biri olmadan diğerinin de olamayacağını veya birine un lazımsa diğerinin ateşe ihtiyacı olması gibi bağımlı bir ilişkiden söz eder. Şirketlerin bankaya, bankanın film sektörüne,

¹Adorno, s. 47.

²Adorno, s. 48.

³Adorno, s. 49.

ötekinin, berikine bağımlılığı gibi. “Kültür endüstrisinin katı birliği, siyasetin yükselen birliğine tanıklık etmektedir”.⁴

Bizlere “farklı, özgün vs.” gibi sıfatlarla lanse edilen şeylerin esasında endüstrinin kendi işine yarar ayrımlar olduğunu belirtir Adorno, farklı olan şeyin kitap, dergi filmlerdeki farklar olmadığını, sistemin tüketiciyi sınıflandırabilmek için oluşturulduğunu düşünür. Bunun “tüketicilerin sınıflandırılmasına, örgütlenmesine ve kayda geçirilmesine hizmet eden”⁵ ayrımlardan olduğundan söz eder.

Tüketim kültürünün ilkelerini açıklarken de Adorno, tüketiciyi kültür endüstrisine bağımlı kılıp sonra tedavi reçetesini de sistemden karşılmasını beklediğini, tüketicini kendisini endüstrinin bir nesnesi şeklinde hissetmesini sağlamak olduğunu söyler. Üstelik bunları yaparken de tüketiciye bir doyum sağlıyormuş hissi uyandırır. Elindekiyle yetinebilmeyi kavramış kitleler ister. Gündelik yaşamdan kaçmak isteyen kitlelerin vaat karşısında dayanamayıp kendini evi terk eden çocuk örneğindeki gibi kaçıp, gidip, tabir yerindeyse, boyunun ölçüsünü alıp, tekrar terk ettiği yere cennetmiş gibi, mutlulukla geri dönmesini sağlar.

“Tüketiciler kendilerini boş zamanlarında bile üretimin birliğine uydurmak zorundadır.” derken Adorno, endüstrinin belli bir şematizminin olduğunu ve bunu dahi bir hizmetmiş gibi sunduğunu belirtir. Bu şematizmden kaçış mümkün değildir, bireyin elinden alınmıştır. Çünkü endüstri bunu bir hizmet şeklinde sunmakta olduğunu belirtir.⁶ Sanat yapıtlarında, yapıtın kalitesinden çok tekniğin, efektin reklamın, makyajın sunumun öneminin arttığını görmek mümkün, bu da kültür endüstrisinin “her şeyin pazarlanabilirliğinin” sonucu. “Etkiden başka bir şey bilmezken, etkinin asiliğini kırdı ve onu yapıtın yerini alan formülün boyunduruğu altına soktu.”⁷

Bizlere stil gibi gösterilen şeylerin dahi Kültür Endüstrisinin bir kandırmacısı, dayatması olduğunu, Adorno’nun, Batı düşüncesine göre artık stil yaratılmadığı

⁴Adorno, s. 51.

⁵Adorno, s. 51.

⁶Adorno, s. 53.

⁷Adorno, s. 54.

endişelerinin yersiz olduğunu çünkü bizatihi endüstrinin kendisinin, düşünülmemişi bile düşünüp onu nasıl çoğaltıp pazarlayacağını daha şimdiden düşündüklerinin bile bir stil olduğunu söyler.⁸

Nesnelerin kullanım değerini ve onlardan alınacak keyfi hissetmek yerine sadece o nesneye sahip olmanın artık yeterli olduğunu, bir şeyi satın almanın ve tüketmenin⁹ elde ettiği sermaye ile kendisini star, kral, patron zannedip prestij kazanmaya çalışan “Vitrinde Yaşamayı” seven toplulukların oluştu bir halde olduğunu tespit eder. Stil yaratmak günümüz kandırmacalarından, zaaflarından biridir. Stil yaratmakla ilgili olarak devam eden Adorno stil yoluyla sanat yapıtlarının bize bir şeyler vadettiğini, bu vaatleri çeşitli sanat formlarına sokulduğunu söyler. Fakat hiçbir şekilde sanat yapıtının vaatlerden vaz geçmeyip yerine getiremeyeceği vaatleri vermeye devam ettiğini belirtir.¹⁰ Kültür endüstrisi kitlelere bağımlıdır ve kitlelerin varlığıyla varlık bulur. Kitleler bu endüstriyi oluşturur¹¹

Kültür endüstrisi en yalın haliyle standartizasyon ve kültürel şeylerin yanlış bir şekilde tekelleşmesini ve belli bir düzene dayanmasını içerir. ve biz insanların da belli bir standarda tabii olduğunu çünkü kurumların bizim ihtiyaçlarımız ve taleplerimize dayanan (ve aslında tamamen üretilmiştir bu talep ve ihtiyaçlar) standart ürünler ortaya çıkarttığını söyler. Bir kısır döngü şeklinde dönüp durur.

Sistemi ayakta tutan şeylerden birinin de her şeyin hareket halinde olup sürekli yenilediği, hiçbir şeyin aynı kalmadığı, kalmayacağı vaadi. Çünkü ancak yeniden üretimle sistemi ayakta tutabileceklerini bilmeleri gerçeğini gösterir Adorno.¹² Yani esasında yeni olan tek şeyin “yenini dışlanması” oluşu diyebiliriz.

Sanatın tüketim alanına dönüştüğü, dışlananları acımasızca sistemin içine nasıl dahil ettiğini Adorno adım adım açıklar. Sanatın eskiden beri bir tüketim alanı olduğunu

⁸Adorno, s. 56.

⁹Adorno, s. 96.

¹⁰Adorno, s. 60.

¹¹Adorno, s. 110.

¹²Adorno, s. 65.

fakat hiçbir dönemde bu kadar yoğun ve hızlı olmadığını belirtir. Kültür endüstrisini süreci hızlandırırken bunu ilke haline getirdiğini, ve bunu gittikçe daha incelikli yaptığını vurgular. *“Beethoven ile Casino de Paris’in sentezini gerçekleştirmeyi” başarabilen bu sistem için “Çifte bir zaferdir bu: dışarıda hakikat olarak ortadan kaldırdığı her şeyi, içeride yalan olarak keyfince yeniden üretebilir.”*¹³ diyor Adorno kendi tabiriyle.

Kültür endüstrisinin yarattığı illüzyon gözleri öğlesine kamaştırmıştır ki kitleler artık özgürlüklerini sistemin eline gönüllü bir şekilde teslim etmiştir. Medyanın gücünü çok iyi kullanan endüstri, izlettiği filmlerle bizi gerçek dünyadaymış gibi hissettirir. Bu sanal gerçeklikle bize yaptırmak istediği her şeyi yaptırır.

Tüketicileri bu denli etkileyebilirliğini eğlence üzerinden yapar.¹⁴ Kültür endüstrisi ile kitlelerin eğlenme isteğindeki bağımlı ilişkiyle ilgili olarak da Adorno;

“Şu nokta kesinlikle doğrudur: kültür endüstrisinin gücü, tüketicide yaratmış olduğu gereksinimle bir olmasına dayanır. O, gücünü bu gereksinimlerle basit bir karşılık ilişkisine girmekten almaz; bu karşılık mutlak iktidar ile güçsüzlük arasında olsa bilse. Eğlence, geç kapitalizm koşullarında çalışmanın uzantısıdır. Mekanikleştirilmiş emek süreciyle yeniden baş edebilmek için ondan kaçmak isteyen kimselerin aradığı bir şeydir.”

paradoksuyla yorumlar¹⁵.

Sistemin psikolojik olarak nasıl işlediğini “Arzu” üzerinden yorumlayan Adorno, arzunun hiçbir zaman karşılanmadığını, onun sürekli baskılandığını belirtir. Her zaman “arzu nesnesini” hatırlatan hareketler yapar fakat asla o nesne elde edilmez “ön hazzı kamçılar.” diyerek arzunun hiç doldurulamayacak boşluğunu anlatır ve devam eder:

*“Hiçbir erotik sahne yoktur ki, kıskırtıcı imalar ile ima edilen o noktaya kesinlikle varılmaması gerektiğine ilişkin göndermeleri bir arada barındırmasın”.*¹⁶

Bireyler sistem tarafından, sistemin yeniden üretimi olması için beslenir.

Hiçbir zaman doldurulamayacak boşluğu doldurma çabasını, bu endüstrinin en önemli yasası olarak görür Adorno. Hatta bu tatmin olamamama durumunu dahi *“yoksunluk içinde gülerek doyuma ulaşmalarını sağlamaktır.”*¹⁷ diyerek açıklar Adorno.

¹³ Adorno, s.66.

¹⁴ Adorno, s.68.

¹⁵ Adorno, s.68.

¹⁶ Adorno, s.72.

¹⁷ Adorno, s. 74.

İlkelerden bir diğzerinin de tüketicinin tüm ihtiyaçlarının yine endüstri tarafından giderilebileceğı yanılığını oluşturmak olduğunu belirtir Adorno.¹⁸ Eğlence adı altında kitleleri esir alan, zamanı kontrolsüzce harcayan bir ağın içindeyiz. Öznenin teslimiyetçiliğini artıran bunu eğlenerek yaptıran bir sistemin içindeyiz.¹⁹

Eğlencenin hem sanat karşıtı olduğunu, hem de sanatı öven bir yanının olduğunu gördüğümüzü belirten Adorno da sanatın varoluşla ilgili karşıtlığının onu yine birbirinden ayıran anlaşılmaz kılan yönüne vurgu yapacağını belirtir. “*Kültür endüstrisi, yalnız stil hakkındaki değil katharsis (arındırma) hakkındaki hakikati de ortaya çıkarır.*”²⁰ Yani insanların duygulanması, arınması, eğlenmesi endüstrinin denetimindedir.

Konumunu sağlamlaştıran bu endüstri artık hepimizi ele geçirmiştir çoktan ve bunları sanki biz istiyormuşuz, biz talep ediyormuşuz gibi yapar.

Öznelliğini ve karar verme yetisini teslim almış insanlara, bir de sahiden karşılık verecekmiş gibi, ne istediklerini sorma gibi bir küstahlıkta olduklarını belirtir Adorno.²¹ “Bireyselliğin”, “özgünlüğün” tercih meselesi olduğunu düşünüyor olabiliriz fakat Adorno, birer yanılısama olan bireyselleşmenin tüm üretim tarzının tek tip olmasına bağlar. Fakat sadece bununla kalmadığını ifade eder. Birey diğzerleriyle aynı olduğu noktada birey olur yani hiçbir zaman birey olamaz. Saçının bir tutamını farklı boyamak ya da istediğı kıyafet tarzını seçmekte sözde bir bireysellik olduğunu özünde bireysel olmadığını vurgular “*Bu durumda bireysellik, genel olanın rastlantısal olanı, rastlantısallığını ele verecek biçimde damgalama yeteneğine indirgenir.*”²² der.

Bireysellelikle ilgili olarak Adorno, genel olan o kadar güçlüdür ki neredeyse parmak izimiz ve imzamız gibi der. Herkesin “sözde birey” olduğunu çünkü tersi durumun trajik olduğunu belirtir. Bireyselleşmenin başarılmadığını, insanların

¹⁸Adorno, s. 75.

¹⁹Adorno, s. 75.

²⁰Adorno, s. 78.

²¹Adorno, s. 79.

²²Adorno, s. 91.

özgürmüş gibi görünmelerine rağmen ekonomik ve toplumsal kodlarının olduğunu belirtir.²³

Bireysellik takıntısı kültür endüstrisinde başarıyı yakalamıştır. Adorno bu başarıyı toplumun zayıf noktalarını kendi içinde yeniden ürettiği olabilmeye bağlıyor²⁴.

Kapitalist sömürü düzeni içinde sermaye için, bütün dünya, tüketilebilir bir deneyim olarak görülmektedir, sanatta bu durumdan nasibini almıştır. Sanatın halka açık parklar gibi paketleyip sunulduğunu belirten Adorno bunun sanatın özgürleşip halkın yaşam biçimi olması demek olmadığını, aksine sanatı değerli kılan yapıların çöktüğüne işaret ettiğini söyler²⁵

Medyanın reklamlar üzerinde gücüne dikkat çeker Adorno. Paketlenen ürünlerin reklam sayesinde her eve servis edilebildiğini belirtir. “*Reklam, kültür endüstrisinin yaşam iksiridir.*”²⁶ diyor Adorno.

Artun ise, Endüstri tarafından desteklenen bir sanattan bahseder. Ali Artun, sermayedarın sanata desteğini, Galeriler, Fuarlar ve bienallerin bankalardan destek aldığı örnekler üzerinden anlatıyor, Artun’a göre Miami Basel’in, Akbank’ın da Contemporary İstanbul’u desteklediği yönündedir. Uluslar Arası Ticaret Merkezlerinin birçok sanat işinde adını duymak mümkündür.²⁷

Kültür endüstrisinin geleneksel, bilindik, geçmişe ait şeyleri nasıl pazarlayıp sunduğu sistem ile ilgili Adorno da şöyle özetlemiştir:

Kültür endüstrisi sistemini biraz daha detaylandırdığımızda, sistemin öyle sıradan bir sistem olmadığını görürüz. “*Kültür endüstrisi bildik şeyleri yeni bir nitelikte birleştirir.*” Tüm dallarda, bütün dalların birbirine eklemlendiği sistemde açık kapı bırakılmaksızın bir oluşan sistem mevcuttur. Kitlelerin sözde ihtiyaçları belirlenmiş,

²³Adorno, s. 92.

²⁴Adorno, s. 93.

²⁵Adorno, s. 98.

²⁶Adorno, s. 101.

²⁷Ali Artun, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, Sanat Hayat 22, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015. s.198.

hesaplanmıştır, dağıtım stratejileri belirlenmiştir, reklam ve pazarlama hazırdır. Bunları yaparken de kitleleri manipüle edebilirler. *“Kültür endüstrisi, yöneldiği milyonların bilinç ya da bilinçsizlik düzeyi üzerinde yadsınamaz bir biçimde spekülasyon yaparken, kitleler birincil değil ikincildirler, hesaplanmışlardır; mekanizmanın eklentileridirler.”*²⁸

Müşteri ile endüstri arasında bir iletişimden de söz edilemez çünkü tek taraflı bir monologdur aslında, endüstrinin kendi kendisiyle yaptığı. Çünkü “etken” olan endüstridir “edilgen” olan kitlelerdir. *“söz konusu olan, onlara üflenen ruhtur, efendilerinin sesidir.”*²⁹ Bizlerin duygusal anlamlar yüklediği, “yeni” gibi gelen şeylerin “yeni” kar kapısı olduğunu, değişmeyen şeyin ise endüstrini mütemadiyen “kar” talep etmesidir³⁰ diyerek yorumlar.

Tüketicinin bilincinin nasıl manipüle edildiğine dair: Entelektüelleri koyuna benzeten Adorno, olup biteni ironik bulur. Kültür endüstrisini sunduğu her şeye bu denli boyun eğen tüketicilerin durumunu, aldatmacayı gördüğü halde -sanki bile isteye yapıyormuşçasına- aşağılanmayı göze alarak kabul ettiklerini belirtir. *“Aslında bir doyum olmayan bu doyumlara sıkı sıkıya sarılmaktan vazgeçtikleri anda yaşamlarının tamamen çekilmez olacağını sezinliyor, ama bunu kendilerine itiraf edemiyorlar.”*³¹ der.

Sinema ve filmler yoluyla kültürlerin nasıl eritildiğini, kaynaştığını, etkileştiğini görebiliriz. Adorno son dönem sinemaların geçmişteki özgün meyhaneleri ve o dönemin ruhunu yerle bir ettiğini düşünür. *“Hiçbir vatan, onu yücelten, beslendikleri ve birbiriyle karıştırılmayacak her şeyi, birbirine karıştırmak için aynılaştıran filmlerdeki işleniş biçiminden sonra hayatta kalamaz.”*³² diyerek, koruyamadığımız kültürün, bizi biz yapmaktan çıkarıp, biz olmayan, başka bir şeye dönüştürüp, bizi yok edeceğini anlatır. Kültürün eritildiği, sahte mutlulukların yaratıldığı yalancı bir aydınlıkta gözleri kamaştırılan insanların durumuyla ilgili olarak da: aslında tüm olan bitenin istenildiği gibi olduğu yanılgısıyla yapıldığını, mutlulukla karşılanması gerektiğinin telkin

²⁸Adorno, s. 109.

²⁹Adorno, s. 110.

³⁰Adorno, s. 110.

³¹Adorno, s. 115.

³²Adorno, s. 116.

edildiğini belirtir. Gerçeklerin gizlendiği karanlıkta, gözlerimizin kamaşması beklenir.³³

2.4. Kültür ve Yönetim

“Kültürden söz eden, bilerek ya da bilmeyerek yönetimden de söz ediyor demektir.” diyerek Yönetimden bağımsız olan bir kültürün olamayacağına işaret ediyor Adorno. Kültür sözcüğünü tepeden bakan olanları organize eden bir gücün varlığını kabul etmemizi salık veriyor çünkü kültürü kapsayan birçok şeyin din, felsefe vb. bağımsız olamayacağını düşünüyor.³⁴ Adorno yönetilen bir kültür fikrinin insanları rahatsız edeceğini, serbest, kendiliğinden gelişen bir kültür anlayışı istediklerini fakat bu kapanıklığın da kendi içinde sorun olduğunun bilindiğini, bu nedenle de insanların kültürlerini serbestçe yaratıp yaşatmak için çaba sarf etmeleri gerektiğini söyler. Birçok dil gibi inanç gibi içine kapanan kültür yok olur gider. Adorno da: Yönetilen bir kültürü duyarlı olan hiç kimsenin içine sindiremeyeceğini bildiğini söyler. “Kültür, planlanıp yönetildiğinde zarar görür; ama kendi haline bırakıldığında, kültürel olan ne varsa yalnızca etkisini değil varlığını da yitirmeye yüz tutar”.³⁵ paradoksu özetliyor gibi. Yönetim derken ne demek istediğimizi iyi düşünmemiz gerektiğinden bahseden Adorno, yönetimin artık toplumsal kuvvetlerden uzak, yalıtılmış bir devlet yönetimi olmadığının da altını çiziyor.³⁶

³³Adorno, s. 119.

³⁴Adorno, s. 121.

³⁵Adorno, s. 122.

³⁶Adorno, s. 123

2.5. Yönlendirilen Kitleler

Kültür endüstrisinin motor gücü ekonomi gibi görünse bile kesin bir şey söylemek mümkün değildir, çünkü soyut bir şeyden söz edilmektedir. Fakat bilinen bir şey var ki kitleler, insanlar tarafından değil karlarına kar katmak isteyen daha fazla parsel kapmak isteyen bir sistemdir. Tekelleşme sorunudur.

“Tekelleşmenin artışının sorumlusu, mübadele ilişkisinin tüm yaşama yayılması olabilir.” diyen Adorno, bütün her şeyin belirlenmiş kurallarla bütünselleştirilmesinin zeminini tekelleşmeyle sağlanıldığını düşünür.³⁷ Kültür ile yönetim arasındaki ilişkiyi, bireysel iradenin dışında, tepeden ve kasti genel olanın kurallarını özel olana da dayatır. Bu yüzden de bu ilişki birbiriyle bağdaşamayan uyumsuz bir ilişkidir. *“Yönetimin kültürden talep ettiği, esas olarak heteronomdur.”*³⁸ Adorno’nun gözünde çatışkıdır.

Kültür ile yönetim çatışkısının antik çağdan beri gelen bir soyda devam ettiğini düşünmek mümkün. Tarih boyunca bu merciler isim değiştirmiş olsa dahi hep olagelmıştır. Adorno da bu mevzu ile ilgili sanat tarihindeki örnekler bakıldığında kolektif davranılmasını gerektiren bir durumda tüm yönetimlerin tepeden, mimar ve sanatçıların her işine detaylı yaklaşım müdahale edildiğinin bilinen bir olgu olduğunu belirtir.³⁹ Devlet sanatçıları her dönem devletin istediği yönde sanat üretmişlerdir.

Müdahalelerin çalışmalara yansıdığını belirten Adorno, yönetim ve sanatçının, geçmişteki bu “uyumlu birliktelik” sözünün tamamen romantik bir temenni olduğunu, her dönem uyumsuz ve çatışık olduğunu belirtir. Geçmişteki bu yönetim mercilerinin kiliseden tutun da şehir devletlerine, daha sonra da mutlakiyetçilere kadar evrildiğini görmenin mümkün olduğundan söz eder.⁴⁰

³⁷Adorno, s. 125.

³⁸Adorno, s. 128.

³⁹Adorno, s. 130.

⁴⁰Adorno, s. 130.

Adorno, zamanla değişen bu ilişkinin günümüzde de çeşitli şekillerde kendini gösterdiğini vurgular.”⁴¹ Kültürel olanı denetleyenler, her dönemde mevcuttu ve kurumlara bağlı büyük sanatçılar dahi zaman zaman eleştirel zaman zaman kanıksayan tavır içindeydi, böylesi bir hakikatle yapılanmaktaydı. Fakat geçmişteki bu yapılanmanın günümüzdeki “*sipariş*” adı altında yapılan kadar kuşkuolu olduğunu belirtir.⁴²

Yöneticiler ile sanatçıların çatışmalarının günümüze yeteri kadar ulaşamamasının nedenlerinden biri de o dönemlerde bütün olası çatışmaların elbette ki yöneticilerin lehine sonuçlanacağını baştan belli olmasının bilinmesidir.

Günümüzde, yine de, geçmişteki gibi kesin bir kabulden ziyade, eleştirel sesler de çoğunlukta tabii ki. Bir iyimser yorum olarak Adorno, her şeye rağmen insan soyunun devamı için, önemli olan eleştiri mekanizmasını zorunlu kıldığını belirtir. Bu eleştirel momentin, eğilim olmadığını, “farklı” olanların maruz bırakıldığı şiddete, tek tipleştirip yok edilmeye bir zorunlu tepki, bir başkaldırı olduğunu belirtir.⁴³

Artık günümüzde kültür kavramı nötrleşmiş bir kavram olarak karşımıza çıkıyor aydınlanmayla birlikte. Kültürün nötrleşmesi, karşı mekanizmaya karşı koymadan, uyum sağlamasını sağlıyor. Günümüz için ise yine iyimser yorumla Adorno, günümüzdeki durumu değerlendirirken aşırı dışa vurumsal yorumlarda bile kurumların destek verebildiğini, seyirciye eserin ulaşabilmesi için çaba sarf ettiğini belirtiyor. Sanatçının da kurumsal olanı suçlayabildiğini, nötrleşme alameti olarak belirtiyor.⁴⁴

Sosyalleştirilmiş toplum hiçbir şeyi dışarıda bırakmaz ve ele geçirdiği kültürel olanı etkiler, dönüştürür. Adorno, kültür ile yönetim arasındaki gerilimin bir hakikati ortaya çıkardığını belirtir. Bu hakikat de kültür kavramının da bu momente dâhil olup “*bu momentin meydan okuyan yararsız yanı, işe yaramaz olarak, hatta kötü işlerde yararlı olarak, makine yağı olarak, başka türlü var olan olarak, hakikat dışı olarak,*

⁴¹Adorno, s. 130.

⁴²Adorno, s. 131.

⁴³Adorno, s. 131.

⁴⁴Adorno, s. 133.

*kültür endüstrisinin müşteriler için tasarlanmış metası olarak hoşgörülür.*⁴⁵ oluşu olmasındır.

Toplumun her kesimi bundan etkilenmiştir bir şekilde. Hatta hiç bulaşmamışlıklarıyla övünenler bile.⁴⁶ Yönetim de korunaklı değildir, sistem kendini devamlı yeniden üretir: *“Yönetim ise, üretken olduğu kabul edilen insana yalnızca dışarıdan dayatılmaz. Kendini onun içinde çoğaltır. Zaman içindeki bir durumun, kendisini onaylayan öznelere yarattığı, harfi harfine kabul edilmelidir.”*⁴⁷

Kültür çoktandır kendisiyle çelişerek bazen de suç ortaklığı yaparak bu güne gelmiştir. Ve yönetim sürecine, onun yönetilen bir eklentisi biçiminde katılmaktadır: Kültür yönetimi geçmişten miras aldığı suçu işlemeye devam eder, bu suç, kitleleri belli bir kalıba sokup, paketleyip, pazarlayıp bir seyirlik tüketim nesnesine dönüştürmedir. Kültürün başarısız sayıldığı durum ise şudur; şayet insanı ham durumdan kurtarıp yükseltildiğine inanılıyorsa başarısız olmuştur.⁴⁸ Bu kadar kendi üzerinde düşünülmüş bir kültür politikasından beklenenleri ise Adorno şöyle yorumlar, kültürü genel bir kabul olarak görmeyip eleştirip, sorgulayıp bir değer haline, sürdürülebilir bir hale getirince işlevsel olabilir.⁴⁹ “Kültür rastgele tüketildiğinde ise manipülasyona açık bir yönünün olduğunu da belirtir Adorno. *“Öznelere yalnızca kültür tarafından, nesnel disiplinin iletilmesiyle özne olur ve onun yönetilen dünyadaki sözcüleri, her halükârda uzmanlardır.”*⁵⁰ diyen Adorno, hepimizin bildiği bir çelişkiye “kimin uzman olduğuna karar verecek olanın da bir uzman olması gerektiği” kısır döngüsü ile işlerin esasında iç içe geçtiğinin, birbirini beslediğinin görünmesini sağladığına işaret eder.

Kültürün özelleştirilmesi hadisesi, iktidarın rolünün ne kadar mühim olduğunun bir kez daha altını çiziyor. Esas meselenin iktidarlar tarafından yönlendirilen kitleler

⁴⁵Adorno, s. 133.

⁴⁶Adorno, s. 135.

⁴⁷Adorno, s. 138.

⁴⁸Adorno, s. 142.

⁴⁹Adorno, s. 145.

⁵⁰Adorno, s. 147.

olduğu ve bunun da ciddi bir mesele olduğunu Ali Artun da kültürün özelleştirilmesiyle evrensellik değerinin de yok olacağını belirtir. Özelleştirmenin mülkiyet ve ekonomik meseleden önce, siyasal bir mesele olduğu gerçeğini unutmamak gerektiğini dřnr⁵¹ Sanat bir şekilde tüketim kültürünün bir parçası haline gelmiştir. Buna dair de Artun: sanatın tüketim kültürünün bir parçası haline gelmiş olmasının eleştirilmesi gerektiğini söyler.⁵² Artun, Baudrillard’dan alıntılıyarak, gösterge üretiminin bir gereksinim haline geldiğini, bu haliyle de tüketimin kendisinin bir üretime döndüğünü belirtir. Yani bir nesne, bize nesnenin esas işlevinin dışında bazı kodlarla, göstergelerle statü ve imaj hakkında mesajlar iletebilir. Böylesi bir tüketimin de kültürel bir olaya dönüşmesinin kaçınılmazlığını vurgular.⁵³ *“Zamanımızda tasarımın giderek sanatı boyunduruğu altına aldığını görüyoruz”*⁵⁴ diyen Artun, ağdaş hayat ve tasarım kültürü üzerine yorum yapar. Artun, hayatımızın her alanını kuşatan bir tasarım evrenini tanımlar, bu evren cinselliğimizden, bedenimize; mutfaktan midemize, giyindiğimizden dinlediklerimize tüm yaşam alanlarını kuşatan bir evrendir. ğle bir evrendir ki düşünme biçimimiz ve nasıl ve hangi sözcüklerle konuşacağımız ve neyi nasıl ne kadar hissedeceğimizi dahi tasarlayan, belirleyen bir evrendir. Dolayısıyla bizi baştan yaratan, kimlik oluşturan “metamorfoz” etkisi olan bir evren. Bu dönüşüm sonrasında da sadece şekle bakılan bir son.⁵⁵

Ali Akay ise bize, bienal ve sergilerden onca zengin koleksiyonercinin, mzeci, politikacı ve sermayedarların bu “büyük olayda” yer alma izlenimleriyle her pavyonun kendi içinde nasıl kltrleştiğini ve kapitalizmin işleyiş koşullarında kültürün kapitalizasyonundan nasıl geçtiğini yorumlayarak, ülkelerin bienal ve fuarlarda grnebilme heveslerini, kapitalizmin kültür üzerinde ne denli etkili oluşuyla açıklar *“Dünya sistemi kltrleşiyor; turizm kltrleşmiş vaziyette; şimdi ise ağdaş sanatın bu*

⁵¹ Artun, s. 49.

⁵² Artun, s. 51.

⁵³ Artun, s. 51.

⁵⁴ Artun, s. 59.

⁵⁵ Artun, s. 60.

kervana katıldığını gözlemlemekteyiz."⁵⁶ Her şeye bu kadar bulaşmış olan şey Çağdaş Sanata neden bulaşmasın ki, ya da bulaşmaması mümkün mü ki.

2.6. Tasarım Yönetimi- Yönetim Tasarımı Aynı Şeyler Olsa Gerek

Toplumsalın kültürelleşmesinin bir başka görünümünün de 'yaşantıların markalaştırılması salgını' olduğunu belirten Artun, markalanmanın hayati öneme sahip olduğunu, kapitalizmi yönetenlerin markalaşmayı önceliklediğini belirtir. Markalandırmanın boyutlarını ise bireyin kendisinden tutun da şirketlerin tamamına kadar yayılan bir yeni gerçeklik inşası olarak tanımlar. Bu markalaşmanın bir üründen ziyade, belirli semboller üretmek üzerine geliştirildiğini belirtir.⁵⁷ Tasarım ve yönetimin birbirinde ayırmanın yersiz olduğu günümüzde, Artun, "*sonuçta insanlar yönetilmek üzere tasarlanmaktadır*", der. Sonuçta karşılıklı bir onay ve birlikteliğe de işaret eden bu durum için "*rızaya dayalı otokrasi*" tabirini kullanır Artun. Neo-liberal politikalar denilen sistemin yani kültürcülüğün özetini yapar Artun. Dolayısıyla kültüralizm de bu iktidar sistemlerinin nasıl anlamlandırılacağını "tasarlayan" şeydir.⁵⁸ Başka bir ifadeyle Kültüralizm, bütün varoluşumuzun gösteri nesnesi haline gelmesini ve daha estetik bir ifadeyle anlatılmasını tasarlayan sistemdir.⁵⁹

⁵⁶Ali Akay, *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*, Belge Yayınları, İstanbul, 2016, .s.186

⁵⁷Artun, s. 69.

⁵⁸Artun, s. 70.

⁵⁹Artun, s. 71.

2.7. Sanat Yönetilebilir Mi?

Andy Warhol 1975'te "para yapmak sanattır" ya da tersten söylerse "*En müthiş sanat ticarettir*"⁶⁰ der. Donald Kuspit'in aktarımıyla, ticaret sanatının sanattan sonra geldiğini, sanat işlerine reklam sanatı şeklinde başladığını ama ticaret sanatıyla bitirmek istediğini aktarır. Asıl olmak istediği şeyin, bir sanat tüccarlığı olması veya ticaret sanatçılığı olmak istemesi olduğunu aktarır. "Fabrika" ismini verdiği atölyesinde gerçekte de yaptığı budur aslında. İplik fabrikasındaki çalışma sisteminden pek bir farkı yoktur.

Sanat yönetiminin şirket yönetme mantığına dönüşmesi 1970'leri işaret eder. Bu da Neo-liberal politikaların ortaya çıkışına tekabül eder. Bugün birçok üniversite 'tasarım fakülteleri' ne dönüştürülmüş ve 'sanat yönetimi' dersleriyle de akademik boyutla taçlandırılmıştır.

Kültürün özelleştirilmesinin sonucu olarak tüm sanat faaliyeti yapan kurumların da özelleşmesi demek olduğunu belirtir Artun. Özelleşen kurumların şirketleşme mantığıyla hareket etmesinin kaçınılmazlığını getirir. Bienaller ise bu süreçlerin sahnesi gibidir.

*"Sanat yönetimi, sanatın korporasyonlara özgü yönetim dokusuna eklemlenmesi, esnek işletim sistemlerine emilmesi veya başka terimlerle post-Fordist sevk ve idare disiplinine soğurulmasıdır."*⁶¹ diyen Artun, sanatçıların nasıl bir bienalden ötekine "modern seyyahlar" gibi turlayıp durduklarını, göçebelik, yersiz-yurtsuzluk, melezlik (hybridity) efsaneleştirildiğini görmenin mümkün olduğunu belirtir.

Artun, bienallerin nasıl işlediğini çözümlerken, bienallerin tüm dünya sanatçılarının ortak paylaşım alanı olduğunu, tüm aday sanatçıların dahi bu platformda "görünebilmek" için pek hevesli olduklarını belirtir.⁶² Artun özetle, kapitalist ekonomik

⁶⁰Artun, s. 103.

⁶¹Artun, s. 120.

⁶²Artun, s. 120.

sistemin sanatla ilişkilene biçimini ve günümüz politikalarla ilişkisinin kaçınılmazlığını vurgulamıştır.⁶³

Ara sonuç

Adorno'ya göre bu endüstri “*vadettiğini yerine getirmeyen sahte tatminler dayatarak insanları kandırmaktadır.*”⁶⁴ Tıpkı geleneksel imgeler kullanarak geçmiş bugün de yaşatmaya çalışan, fakat bir türlü o geçmişteki hazzı alamayan herkes gibi.

Adorno, bir sorun olarak gördüğü kültür endüstrisini, sıradan, kendiliğinden oluşan bir şey olmadığını, kar amacıyla bir ürüne dönüşen nesnelere olduğunu belirtir.

“Gösteri Toplumuna” dönüşen dünyada, her davranış kişilerin yaşam biçimini yansıtır hale geliyor. Nusret Polat ise bu durumu: “*Kısacası artık her şey, kapitalizmin hizmetinde meta fetişizmini merkezine koyan “gösteridir”*”⁶⁵ diyor.

Sonuç olarak, karşılaştığımız gerçek; kültür ve sanatı siyasetten ve ideolojiden bağımsız düşünemediğimizdir. Bunlar davranışlarımızı, yaşantılarımızı biçimlendirmekte. Bu değişim ve dönüşüm, çoğu kez farkında olmadan gerçekleşmekte. Tepeden tahakkümle oluşan durumdan, kültür ve sanat da kaçınılmaz biçimde etkilenmekte. Kültür endüstrisine bakarak, kültür ve sanatın ideoloji ile bağlantısını, dolayısıyla birey ve toplum yansımalarını görebiliriz. Küreselleşmenin, kültür ötesiliği artırması ve kültür yönetiminin imgelemimize nasıl sızdığını anlamak da mümkün hale gelmiştir.

Sanat vitrinindeki herkes, kitle kültürü ve tüketim kalıplarıyla uyum içindedir. Bu açıdan tüm sanat “tasarımları” bu sisteme daha iyi hizmet etmek için varlık gösterirler. Çağdaş sanat, ekonominin pazarlama, sunum, satış mantığıyla tasarlanan kurum haline gelmeye başladı. Kapitalizmin organı medya da buna hizmet etti.

Çağdaş sanatın gösterdiği kodları takip ettiğimizde, kültür endüstrisinin düşüncü biçiminin alışkanlığa dönüştüğünü görmüş oluruz diyor Artun.⁶⁶ “*Günümüzde, kablolu*

⁶³Artun, s. 128-129.

⁶⁴Adorno, s. 74-75.

⁶⁵Polat, s. 166.

televizyon kanalları, belirli eğilimdeki gazeteler veya Web üzerindeki internet siteleri gibi birçok mikro “kültür” olgusu belirlemiştir.”⁶⁷ Ve hayatı-sanatı yönlendirmeye dönüştürmeye devam etmektedir.

2.8. Küresel Kültür Mümkün Mü?

Özetleyecek olursak, itici güç olarak bilime inanan, ilerlemeye yönelik hedefleri olan bir modern sanat vardı. Büyük anlatılar bitmişti. Yerine postmodernizmin yatay yayılımı almıştı. Lyotard öyle diyordu.

Büyük anlatı’lar bittiğine göre doğmalar da geride kalmıştı. Postmodernizm bu minval üzerine kurulup mitleşmişti. Bu çağ, ‘tek evrensel doğru, evrensel bir doğrunun olmamasıdır’ denen bir çağdı. Herkesin doğrusu kendine idi; her şey, her şeyle ilişkilenebilirdi. Kapitalizmin varlığı ve kendini garantiye alışı, gündelik hayat ile bağlantısındaydı. Her şeyini ondan türetiyordu ve bu nedenle yok olma ihtimali yoktu. Kapitalizmin “tüketim” ve “geçicilik” temelli yaklaşımı vardı. Bu geçicilik ve tüketim karşısında bireylerin, çılgınca, hayata tutunabilmek için, kalıcılık simülasyonuna kapılışı vardı. Üretmek için tüketmek yerine, tam tersi söz konusuydu. Yani üretim ve kalıcılık, sadece tüketim ve geçiciliğe hizmet ediyordu.

Küresel ekonominin birleştiriciliği ise tektipleştirerek oluşturulan bir geleneksizlik oldu. İnsanlar ya bağnazca geçmiş ve tarihine sığındı, fazlasıyla kültürünü sahiplenip geçmişle yatıp kalkar oldu. Ya da tersi etkiyle aidiyetsiz, silik, benzer oldu.

Postmodernizmin ne olduğundan ziyade ne olmadığı üzerinden açıklanıyordu. Tıpkı tezimin başında açıklamaya çalıştığım, “Çağdaş Sanat nedir?” sorusuna “Çağdaş Sanat ne değildir?” şeklinde yanıtlanması gibi. Kendini tanımlayamama dünyası olmuştu ve bu tanımlayamazlık her tür kimlik siyasetinde pusula olmuştu. Evrensel değer yitimi yerini, evrensel sermayenin yarattığı kültür almıştı.

⁶⁶ Artun, s.120

⁶⁷ <https://oraclered.wordpress.com/>

Kültürlerin karşılaşması (göçlerle, yaşam koşullarının hızlı değişimiyle, çağımızın sanal ve dijital çılgınlığıyla, medyayla vs.) kaçınılmaz olduğu gibi şüphesiz, onların ürünlerinin melezleşmesi de doğal ve kaçınılmaz hale gelmişti. Yerel anlam ile evrensel değerlerin barışıklığı mümkün hale gelmişti. Melezlik, günümüzde her alana sinmiş bir durum haline gelmişti.

2.8.1. Kültür Ötesilik

Son dönem yaklaşımlarda ise “Kültür ötesilik” diye bir kavramdan söz ediliyor oldu. Tate Britanya sayfasında da ‘kültür ötesi’ kavramı ile ilgili, “ *Kültürlerin dışında, –melez bile olsa- veya hiç bir kültürün izini taşımayan, “renksiz” bir sanat eseri olabilir mi? Bu kavrama tarihsel perspektiften bakarsak, tarihin dışında bir sanat yaratılabilir mi?*” diye soruyor ve ekliyor: “*Şu da bir geçektir ki; postmodern sanat, öylesine finansal ekonomi üzerinde yükseldi ki, aynı finans çevreleri derin bir küresel kriz içindeyken ve onun sanat dilinin maddesel temelleri ortadan kalkarken sanatın aynen kalacağı düşünülemez. Ancak bu, değişimin böylesine çabuk olacağı anlamına gelmiyor*”⁶⁸ diyor.

Tate Britanya sayfasında, küratör Nicolas Bourriaud’un ürettiği “Altermodern” denen kavramdan bahsediyor. Kelime ‘Alternatif’ ve ‘Modern’ terimlerini birleştirmiş. Küreselleşmenin etkileri olan ve herkesin yaşam tarzını değiştiren iletişim ağları, göçler, modern seyyahlık halleri, haliyle yeni bir yaşam formu olduğundan, bunun da yeni “küresel algı” yarattığından bahsediyor. Sanatçılara da yeni alanlar açtığı kuşkusuz tabii ki.

Editöre göre Nicolas Bourriaud şöyle devam ediyor: “*Artık, biçimleri taşıyabilecek kökler, içinden yeni varyasyonların çıkacağı kültürel temeller, çekirdek yok, sanatsal dilin sınırları da yok artık.*” Yani ona göre sanat üretimi artık, belli bir kültür noktasından değil, küresel bir kültür perspektifinden başlayacak. Ortaya çıkan ürünler de, belli bir kültürün izlerini taşımayan ve hâkim bir kültürün olmadığı, melez özelliklerden oluşan bir karakter taşıyacak.”⁶⁹

⁶⁸<https://www.tate.org.uk/context-comment/audio/altermodern-tate-triennial-2009-curators-talk>

⁶⁹<https://www.tate.org.uk/context-comment/audio/altermodern-tate-triennial-2009-curators-talk>

Küresel dünyanın kültürleri nasıl etkilediğini yorumlayan editör, kültürel farklılıkların törpülediğinden, sınırların silikleşip zaman zaman ortadan kalktığından bahsediyor. Kültürlerin kendine has tarihinin varlığını da yitirdiğini belirtiyor.

Küreselleşmenin tarihe bakışı da değiştirdiğini belirten Tate Britanya editörü, şöyle diyor:

“Bourriaud, bu değişimler üzerinde şekillenen sanatçıların da, “imlerle dolu, kültür-ötesi alanları irdeleyerek çok yönlü ifade ve iletişim şekilleri arasında yeni yollar yaratabilmek amacıyla, farklı coğrafyalarda olduğu gibi, farklı tarihsel dönemlerde de dolaşmaya” başladığını ileri sürüyor”⁷⁰

Sanatçıların bu yeni modern dünyaya ayak uydurmak için farklı arayışlar içinde olduklarını ve bugünün sanatını oluştururken *“farklı kültürel grupların kültürel değerlerini”* yeni yorumlar oluşturma ihtiyacı sonucu ve sanatçıları *“onları global ağına içine katmak”* amaçlı işler olduğunu belirtiyor.

“Yeniden-yükleme süreci” dediği bu süreçte melezleşme etkilerinden ziyadesiyle yararlandıdığı görülüyor ve altermodern hareketin melezlikten beslenen ve standartlaşan dünyaya alternatif olasılık arayan bir hareket olduğu açıklanıyor.

Çağdaş Sanat Nasıl Okunur kitabının yazarı Michael Wilson: *“Bourriaud, Altermodernizm, kültürlerin yozlaşması ve otonomiye karşı verilen mücadeleyle ilgili bir akımdır. Ayrıca giderek daha da standartlaşan bir dünyada, eşsiz bir şey üretebilmeye de alakalıdır”⁷¹* diyor.

⁷⁰<https://www.tate.org.uk/context-comment/audio/altermodern-tate-triennial-2009-curators-talk>

⁷¹ Michael Wilson, *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur- 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak*, Çeviren: Firdevs Candil Erdoğan, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2015, s. 172

3.DÜNYA VE TÜRKİYELİ SANATÇILARDAN GELENEKSEL İMGELERİN KULLANIMINA ÖRNEKLER

3.1. Dünya Sanatçıları ve Yorumlar

Bütün bunlardan yola çıkarak, dünyada ve Türkiye’de postmodern ve Altermodern diyebileceğimiz, geleneksel imgeleri çalışmalarında radikal biçimde uygulayan sanatçı ve çalışma örneklerine bakacak olursak şöyle:

Subodh Gupta



Görsel 1. Subodh Gupta, Kontrol Hattı, Tate M. Trienali, (Paslanmaz çelik çelik iskelet, paslanmaz çelikten yapılmış kap kacak, 1000x1000x1000 cm. Yerleştirme görüntüsü. Tate Britain, Londra, 2008

Hintli sanatçı Subodh Gupta ile başlayalım, çünkü yukarda bahsettim Küratör Bourriaund’un beğenip sergilere dâhil ettiği bir sanatçı. “Line of Control” (2008) çalışması Altermodern sergisinden verilebilir.(Görsel 1)

Bu çalışmada Gupta, atom bombasını andıran bir görseli, kendisi ve Hint mutfağı için önemli olan kap kacak, tencere, tava malzemeleriyle yapmış. Görseldeki insanlarla kıyaslırsak, devasa çalışmanın, atom bombasıyla ilişkisini dade güçlü hissederiz. Neredeyse salonun tavanına kadar yükselmiş.

Tate editörü: “*içeriğe bakarsak, politik anlamda, soğuk savaş yıllarının paranoyasının sembolüyle, günlük kullanım araçlarının bir araya getirilmesi, yukarıda bahsettiğim tarihsel bakışa bir örnek sunabilir.*”¹ diyor.

Çağdaş Sanat Nasıl Okunur kitabında Michael Wilson, ”Hindular için mutfak en az ibadet odası kadar önemlidir” der Gupta. Yaşamın temellerine ilişkin kavramların – beslenme, yıkım, yaşam ve ölüm- Kontrol Hattı’nda buluşması, yapıta neredeyse ruhani bir boyut katar”² der.

Mutfak öğeleri ile yıkım bulutlarının birleştiriciliği, tarih referansı ve politik ifade edilişi ile postmodernin standart nesnesine dönüştürülmüş diyebiliriz.

Wilson, “*Özellikle sefer tası, sanatçının eviyle ve çocukluğuyla ilgili anıları hem de taşralı Hindistan toplumunun hiper kapitalist çizgide geçirdiği dönüşümün olumsuz etkileri açısından sık sık yapıtlara girer*”³ der.

¹<https://www.tate.org.uk/context-comment/audio/altermodern-tate-triennial-2009-curators-talk>

² Wilson, s. 172.

³ Wilson, s. 172.

Gabriel Kuri



Görsel 2. Gabriel Kuri, *Kutsal Üçlü*(Üç Kopyalı Makbuz), 2004, Elle dokunmuş duvar halısı, 350 x115cm.



Görsel 3. Gabriel Kuri, *Boyutlarını anlamlandırmak adına böyle bir görsel kullanıldı.*

2004 tarihli “Kutsal Üçlü”(Üç kopyalı Makbuz)(görsel 2), Meksika doğumlu sanatçı Gabriel Kuri'nin, Meksika'da aynı dükkânda yaptığı alışverişlerden sonra aldığı üç kredi kartı makbuzunu elle dokuyarak işlediği beyaz, sarı ve pembe renkli üç duvar halısından ibaret bir triptiktir. Anıtsal büyüklükteki her parça, on iki ay arayla aynı

ürünlerin alındığını gösteren makbuzları betimler. “Yapıtın gösterişli malzemesi ve bayrağı çağrıştıran biçimi, kullanılan kaynağın mütevazı yapısının aksine ona asil bir hava katar. Kuri, memleketi Meksika’nın geleneksel el sanatları konusunda ünlü kenti Guadalajara’dan gelen asistanlarıyla birlikte, 2001’den bu yana benzer duvar halıları üretmektedir”⁴

“Kuri, atılabilir eşyalara manevi ve siyasi önem atfedilmesinin sağlayan yöntemlere hayli yoğun odaklanmıştır. Elbette, atfedilen bu önemin altında şiirsel bir ironi de saklıdır”⁵ diyen Wilson, atık eşyaları geleneksel imgelerle bütünleşebilirliğini gösteren Gabriel Kuri’nin çalışmalarını yorumlamıştır.

Takashi Murakami



Görsel 4. Takashi Murakami, *Matango Çiçeği*, 2001-2006 Fiberglas, demir, yağlıboya ve akrilik boya, 315 x 204,7 cm. Aynalar Galerisi, Versay Sarayı.

Japonya’nın Tokyo kentinde doğan sanatçı, Japon geleneğinden ziyadesiyle yararlanan bir sanatçı. “Sanatçının Süperflat”(süperdüz) dediği estetik yaklaşımdır. Sanatçıya göre “süperdüz” mefhumunun temeli, “manga ”da ve “anime ”de zirveye varan iki boyutlu geleneksel Japon çizimlerine dayanmaktadır.”⁶ Tate editörü (görsel 4) “Matango Çiçeği” çalışmasını şöyle yorumluyor: “Jeff Koons ve Xavier Veilhan gibi

⁴Wilson, s. 222.

⁵Wilson, s. 222.

⁶Wilson, s. 266.

diğer çağdaş sanatçıların izinden giden Takashi Murakami, *Flower Matango (Matango Çiçeği)* ,(görsel 4) Takashi Murakami'nin bir dizi müdahalesinin bir parçası olarak 2010 yılında Versay'daki yapıtlar arasında en dikkat çekici yere yerleştirilmiş büyük, çok renkli fiberglas bir ayaklı vazodur.”⁷ Moda markalarıyla bir işbirlikçi olan Murakami uzun süredir ticarileştirme suçlamalarıyla karşı karşıya olsa da fakat girişimci başarısı, kendisine kendinden emin bir elitin himayesinde bulunan, 18. yüzyıl ressamı olan Versailles'e meşru bir mirasçısını andırdığını belirtiyor editör.⁸ Wilson, “Böyle bir çalışma Murakami'nin uluslararası prestijine ve uzun zaman önce sanat dünyasını aşarak popüler kültür, ticaret, moda dünyasına giren yapıtlarına duyulan ilgiye birinci elden tanıklık etmeyi de mümkün kılıyordu. Bu Bakımdan Murakami, kuşkusuz Andy Warhol'a çok şey borçludur ama “sanat işi(piyasası)” konusuna yeni, benzersiz bir Japon yorumu getirmiştir.”⁹ diyor.

Goshka Macuga



Görsel 5. *Goshka Macuga, Atlama Kulesi, (1928) Paul Nash'e ithaf, 2007, Yerleştirme, 1976 yılında üretilmiş Rus dalış takımı, kulaklıklar, alıntı aktaran ses kayıtları, karışık teknik, Tate Britain, Londra.*

Polonya Varşova doğumlu sanatçı, bir dizi sanatsal yeniliğe odaklanmak yerine “belirli bir anın ruhuna” yoğunlaşan yapıtta sanatçı öznel, şiirsel bir yaklaşım benimser. Goshka “Günümüz Sanatı” serisinde açılan 2007 tarihli “İlişkili Nesnelere” için o

⁷<https://www.tate.org.uk/context-comment/audio/altermodern-tate-triennial-2009-curators-talk>

⁸<https://www.tate.org.uk/context-comment/audio/altermodern-tate-triennial-2009-curators-talk>

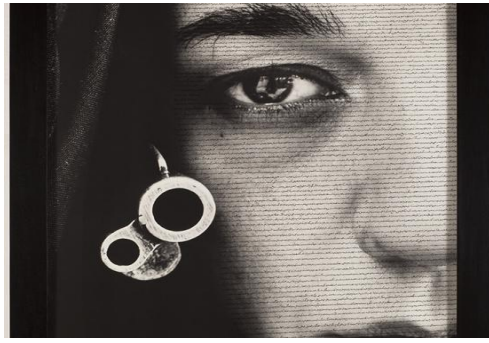
⁹ Wilson, s.266.

arşivleme, sergi yapma ve müze ekranın kurallarını keşfetmek için Tate Arşivi ve Koleksiyonu'ndan nesnelere seçmiştir¹⁰. “Bir bütün olarak “Atlama Kulesi”(1928) Paul Nash'e İthaf” (Görsel 4)ve “İlişkili Nesnelere” Macuga'nın eski fikirlerin, eski etkinliklerin izlerini yepyeni ve beklenmedik şekillerde yeniden gündeme getirmek suretiyle sonu olmayan bir araştırma sürecine girdiğini anlatır.”¹¹

Şirin Neşat



Görsel 6. *Kralların Kitabı, fotoğraf*



Görsel 7. Şirin Neşat

Şirin Neşat 1957 İran Kazvin doğumlu. “Çarpıcı fotoğraflarında ve videolarında, büyük oranda, gerek kültürel gerek cinsel gerek ideolojik gerekse dini ikilemlerin yan yana getirilmesi ve bunların sorgulanması hâkimdir.”¹²

¹⁰ <https://www.tate.org.uk/context-comment/audio/altermodern-tate-triennial-2009-curators-talk>

¹¹ Wilson, s. 238

¹² Wilson, s. 276

Şirin Neşat'ın “*Kralların Kitabı*” sergisinde İran kültürünün klasik edebiyat eseri Firdevsi'nin Şehnamesinden esin alarak oluşturulmuş. Sanatçının politik duruşunun da etkilelerinin görülebildiği çalışması video formunda sergilenip fotoğraflarla desteklenmiş. Abdellah Karroum, “*Şirin Neşat'ın antik mitolojiler ve günümüzün olayları arasındaki paralellikleri, özgün şiirsel anlatımı ve güçlü yorumuyla fotoğraf, kaligrafî, şiir ve filmle ifade ettiği çalışmalarının gerçek anlamının, kendimizi eserin içine yerleştirerek bulabileceğimizi düşündüğünü belirtiyor.*”¹³ Mitolojiyi, geçmiş bugüne örtüştürüp yerellekle ve İran yazı karakterinin büyüyle bir araya getirip kişisel hikâyesi ve feminist bakışıyla postmodern bir bakış sergilemiştir.

Cornelia Parker



Görsel 8. Cornelia Parker, *Soğuk Kara Madde*,: *Patlayan Görüntü*, 1991 Karışık teknik, muhtelif boyutlarda, Tate, Londra.

¹³www.architectureoflife.net



Görsel 9. Cornelia Parker, *Bir Anıtın Bilinçaltı*, 2003, Pisa Kulesinin altından alınmış toprak, tel, muhtelif boyutlarda, Yerleştirme görüntüsü, Britanyalı Mimarlar Kraliyet Enstitüsü, Londra.

1956 İngiltere doğumlu. Onu reddeden sanat okullarında öğretmenlik yaparken, yıllardır ticari sanat pazarına karşı çıktı ve 1997'de Turner Ödülü'ne aday olana kadar bir galeri tarafından temsil edilmedi.¹⁴

Parker genellikle, etkili tarihsel özellikleriyle, geçmişleriyle ve çağrışımlarıyla öne çıkan, garip bir şekilde sıradan görünen nesnelere, imgelerle, malzemelerle uğraşır. Yapıtları tanıdık figürlerle, tarihi yerlerle, sıra dışı olaylarla ilişkilendirilse de bunlar, görsel izlerin kısmen veya tamamen dönüştürülmesi yoluyla farklı birer kanıt niteliği kazanır. Sanatçının temel süreci, ya yeniden düzenlemek ya da tekrar bir araya getirmekten ibarettir.¹⁵

Fiziksel bakımdan “Bir Anıtın Bilinçaltı” (görsel 9), Parker’ın 1991 tarihli “Soğuk Kara Madde: Patlayan Görüntü”(görsel 8) en bilinen yapıtlarından biridir. İlk yapıt sanatçının Britanya ordusunca bombalanan bir kulübenin parçalarını düzenlemesiyle yapılmıştır; ikincisi, İngiltere’nin güney sahilindeki ünlü intihar noktasından, Beachy Head’deki bir tepeden aldığı kireç taşı parçalarından oluşur.¹⁶

Parker, duvarın ve izleyicinin üzerine dramatik gölgeler atan, merkezi bir ışıkla, mekânı yeniden toplayıp, mekânda asılı duran ve barınak parçalarını topladı - “adeta bir araya geliyorlarmış gibi, bu yüzden hasarı bir sessizlikten deneyimleyebilirsiniz. Ve

¹⁴<https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/7838693/Cornelia-Parker-interview.html>

¹⁵Wilson, s. 294.

¹⁶Wilson, s. 294.

başlığında ima edilen kozmik rezonansa sahip olmasını istedi: “Büyük Patlama” ile bir ilişki kurdu.

Parker, kendi çalışmasıyla ilgili şöyle diyor: “Çalışmamın her yerinden gelen fikirlerin konuları var. Onları basit ve doğrudan bir şekilde kristalleştirmeye çalışıyorum, izleyici istediği yere gidebiliyor.”¹⁷

Jack Pierson



Görsel 10. Jack Pierson, *Last Chance Lost (Son Şans Kaybedildi)*, 2007, Metal, neon ışıkları, tahta ve plastik, 61 x 122 x 8 cm. Los Angeles, Country Museum of Art.

ABD’li sanatçı “Pierson, metin heykeller yapmaya 1991’de başladı” diyor Wilson ve ekliyor “Bu yapıtlar çağdaş bir haiku gibi, pek çok anlam katmanı içerebilir”¹⁸ Haiku sanatı: Japonlarda en kısa şiir türü. Geleneksel bir imgenin çağdaş yorumuyla karşı karşıyayız yine.

Eski Las Vegas otelleri ve kumarhanelerine geri dönen eski neon harfleri bulduğu nesnelere birleştirilerek kelime heykelleri oluşturuyor. Her mektubun anlatacak kendi hikayesi vardır ve Pierson bunu bir araya getirerek, anlam ve muğlaklıkta yeniden ifade edilen sözcük ve cümleleri bir araya getirerek vurgular. Eğik ve uyuşmayan mektuplar, rastlantısal olarak The Boneyard'da bir araya getirilmiş sözcükleri, sanki hiç kimseyi aydınlatmamış, önceki içi boş amaçlardan sıyrılmış gibi gösteriyormuş gibi görünür.

¹⁷<https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/7838693/Cornelia-Parker-interview.html>

¹⁸Wilson, s. 302.

Lost *Chance Lost*, Las Vegas casinolarının parlak, yanıp sönen ışıklarının ardında yatan yalnızlığı ve kaçınılmaz başarısızlığı çağırır.¹⁹

Sturtevant



Görsel 11. Sturtevant, *Gonzales- Torres, İsimiz (Amerika)*, 2004, Ampuller, kauçuk, muhtelif boyutlarda, yerleştirme görüntüsü, Venedik.



Görsel 12. *Madonna*

Sturtevant (Amerikan, 1924), 1964'te çağdaşlarının eserlerini “orijinal”, yazarlık ve sanatın içyapılarının araştırılması için bir kaynak ve katalizör olarak en ikonik sanat eserlerini kullanarak “tekrar et” etmeye başladı. Görüntü kültürü. Jasper Johns ve Andy Warhol'un eserleri (görsel 11) ile başlayan Sturtevant, başlangıçta Pop sanatının görsel mantığını, sanat tarihinin işleyişini gerçek zamanlı olarak rahatsız edici bir şekilde araştırdı. Daha iyi bilinen erkek sanatçıların çalışma versiyonlarını yapan bir kadın olarak, yüzyıl ortası modernizminin ve postmodernizmin hiyerarşileriyle neredeyse fark edilmeden geçmiştir. 1960'larda ve 1970'lerde yaptığı çalışmalar, proto-elverişliliğinde basit bir şekilde mimik egzersizler gibi görünse de, Sturtevant, kendi tarzı olarak stili

¹⁹www.realitybitersartblog.blogspot.com

benimseyen ve zamanının sanatını, çıkarılacak gevşek bir “skor” olarak kabul eden bir sanatçı olarak daha iyi anlaşılmaktadır. Kopyalardan çok daha fazlası, Johns'un bayraklarının, Warhol'un çiçeklerinin ve Joseph Beuys'un yağlı sandalyelerinin versiyonları, yapım, dolaşım ve kanonlaşmanın özelliklerini ortaya koyan sanat eylemleri üzerine çalışmalar yapmıştır.²⁰

“Sturtevant’ın yapıtlarının yeniden camiada görülmesini sağlayan “sempatik” iklim, 1980’lerin sonunda gündeme gelen kendine mal etme akımıyla gelişti. Mevcut imgeler ile biçimleri “tarihi, geleneği, üslubu harmanlama” yaklaşımı ve postmodernizm doğrultusunda yeni bir bağlama oturtan sanatçılar, sanat yapıtının “aurası” anlayışını sarstılar; “biriciklik, emsalsizlik” algısını yeniden tanımladılar”²¹

Gillian Wearing



Görsel 13. Gillian Wearing, *Sırlar ve Yalanlar*, 2009 Sesli ve renkli video, 58 dk. 56 saniye.

Bitanya’lı sanatçı, geleneksel günah çıkarma imgesini farklı boyutta sunuyor bizlere. Wilson: “Video filminde her şeyi itiraf et!” bu zorlu ancak meydan okuyan davet Gillian Wearing’in yapıtlarının içeriğini oluşturma yaklaşımını özetler²² diyor.

²⁰ www.momo.org

²¹ Wilson, s. 348.

²² Wilson, s. 370.

Wearing'in "Britanyalı Genç Sanatçılar" neslinin akıl hocası olarak itibar kazanmasını sağlayan esas yapıt, 1992-1993 tarihli fotoğraf serisi "Başkasının sizin söyleme bizi istediği şeyleri değil sizin söylemelerini istediğiniz şeyleri söyleyen tabelalar" dır.²³

Pae White



Görsel 14. Pae White, *Duman Bilir*, 2009, Pamuk ve polyester, 289,6 x 670,6 cm. San Francisco Modern Art Müzesi.

İlk olarak 2010 Whitney Bienali'nde sergilendi ve burada bir dizi 36 çizimlerle gösterilen, beyaz dumanlı sarım halkalarını zengin siyah bir zemine yakın bir şekilde yansıtan ve Mannerist tarzda aydınlık ve karanlık bir kontrast sunan bir görüntü.²⁴ (Görsel 14) Duvar halıları modern sanatta da çağdaş sanatta da alışılmadık bir yaklaşımdır ancak elbette White'ın projesinin de öncülleri vardır, diyen Wilson, Le Corbusier'in söylemiyle hayranlık duyduğu "göçebelerin duvar resimleri"dir, diyor.²⁵ "Duman Bilir" ve diğer çalışmalarındaki halıları geleneksel el sanatları gibi görünse de konusu- gelip geçicilik- ve kullandığı malzemeler itibarı ile "anın resmini" yapar.

²³ Wilson, s. 370.

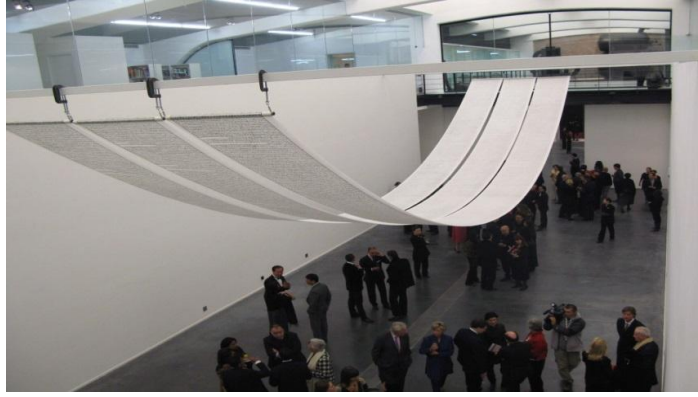
²⁴ <https://www.artinamericamagazine.com/reviews/pae-white/>

²⁵ Wilson, s. 372.

Xu Bing



Görsel 15. Xu "Anka Kuşları" kuş tüyleri ve pense, testereler, tornavidalar, plastik.



Görsel 16. Xu "Gökyüzünden İnen Kitap"



Görsel 17. Xu "Gökyüzünden İnen Kitap", Karışık teknik, yerleştirme görüntüsü, National Gallery of Canada, Ottawa, 1998.

Ünlü Çin çağdaş sanatçısı Xu Bing'in eserleri, dünya çapında büyük sergilere ve koleksiyonlara dâhil edilmiş.

(Görsel 15) “Endüstriyel Pekin'deki inşaat alanlarından gelen artıkları ve döküntülerden oluşmaktadır. Resimde iki adet anka kuşu, bir erkek ve diğer kadın-100 fit ve 90 feet uzunluğunda boy gösterilmektedir. Bu kuşların yerleştirilmesi sanatçı tarafından büyüleyici bir şekilde dile getirildi”, diyor. Seyircinin sanat eserlerinin etrafında dolaşmasına ve bu çöp yığınları ve atık malzemeden bu kadar güzel ve anlamlı bir şeye nasıl dönüştüğünü gerçekten takdir etmesine izin veriyor, diye ekliyor.

Çalışmanın oluşum aşamasını ise şöyle anlatıyor: “Xu Bing iki yıl boyunca Pekin'deki inşaat alanlarından atık topluyordu. Her kuş 12 ton ağırlığındaydı ve kurulumun bir fuar sanat sergisinde her seferinde yer alması gerekiyordu.”

Bu sanat dışı materyaller, izleyiciye sanatçıdan bir ifade duygusu verir ve sembolik çalışma içinde katmanlı anlamlar oluşturur. Ayrıca, çağdaş ve geleneksel Çin sanat kültürü arasındaki ilişkileri ve bağları gösterir. Geleneksel fikirleri ve kavramları alıp aşına olmayı düşündüğümüz bir şeye değiştirir (örnek: materyaller), ancak analiz ettikten sonra, bu yabancılaşır. Çin'deki Anka kuşu, evreni yöneten dört büyülü ve manevi hayvandan birini temsil ediyor. Barış, refah, şans, birlik ve gücü simgeliyor. Bunu anlayarak, Anka kuşunun geleneksel ve çağdaş anlayışlarını yansıtabiliriz ve bir kültürü, aslında biz ayrılıncaya kadar anlamamış olduğumuzu fark ederiz.²⁶

Sembolik Anka kuşları, bulunan nesnelere kullanılarak temsil edilmiştir, örneğin: kuş tüyleri ve pense, testereler, tornavidalar, plastik ve tatbikat topluluklarını temsil etmek ve kuşların vücudunu şekillendirmek için katmanlı kürekler kullanılmıştır. Anka kuşlarının arkasında çeşitli anlam katmanları vardır. Bu sadece Çin ve Batı yorumlarının ötesine geçer, ancak konum, materyal ve izleyici bir araya gelir ve ona belirli bir bağlam verir.²⁷

²⁶www.bellasartanalysis.weebly.com

²⁷www.bellasartanalysis.weebly.com

Xu, Kültür Devrimi ve Tiananmen Meydanı'ndan iki önemli tarihi olay yaşadı. Bu deneyimler üzerinden yaşayarak Xu, kültürünü ve geçmişini kavramsal sanatıyla yansıtıyor.

Tiananmen Meydanı'nın katliamı öncesi / döneminde, Xu "Gökyüzünden İnen Kitap" (Görsel 17- 16) adlı ilham verici ve göze açık bir anıtsal enstalasyon yarattı. İşin tamamlanması dört yıl sürdü ve şu anda Pekin'deki Çin Sanat Galerisi'nde. Bu sanat eseri, ince' ye benzer özellikleri paylaşan 4000 yeni karakteri içeriyor. Bu alışma, büyük miktarlarda yoğun eleştirilere yol açtı ve birçok kişi, Çin kültürünün yıkıcı bir eleştirisini buldu. İşin tamamlanması dört yıl sürdü ve şu anda Pekin'deki Çin Sanat Galerisi'nde. Materyalleri ve tarihi olayları bir araya getirme konusundaki başarısını "bir yandan anlamak bir yandan da anlaşılmak" için öğrenme yeniden öğrenme deneyimini yansıtır, diyerek ifade ediyor.²⁸

Tayeba Begum Lipi



Görsel 18. *Tayeba Begum Lipi, my douters 2012*

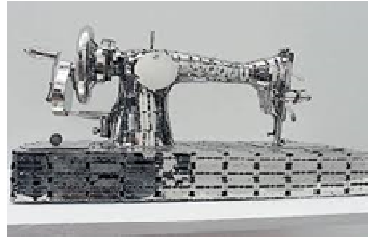
²⁸Wilson, s. 382.



Görsel 19. *detay*



Görsel 20. *Tayeba Begum Lipi 2015.*



Görsel 21. *detay*

Bangladeşli sanatçı 1965 doğumlu. Çalışmalarında tıraş bıçağı gibi eril bir malzemeyle paslanmaz çelik kullanıyor sıklıkla. Kadın bedeni teması en belirgin olanı. Video ve enstelasyonlarında kadın marjinalliğini dillendiriyor. Seçtiğı objeler de kadınların daha çok haşır neşir olduğı kadın iç çamaşırı, küvet, tuvalet masası. Bunları bir araya getirirken de çengelli iğne ve jilet kullanıyor.

Materyal seçiminde kesici aletleri seçen sanatçı alışık olmadığımız bir nesneyi geleneksel formlara dönüştürüyor.

“Kırsal kesimde doğumda kullanılan jilet, sanatçının çocukluğunda gözlemcisi olduğu evde, ebe ile doğan yeğenlerinin ve kuzenlerinin doğumunda kullanıldığı için görsel hafızasına kazınmış bir malzeme. Lipi, ilkin fabrikasyon jilet kullanırken, daha sonra farklı büyüklüklerdeki objeleri için özel üretim jilet kullanmaya başlamış”²⁹

Lipi, Bangladeş’i bienal ve sergilerde çokça temsil etmiş, geleneği marjinal bir şekilde yansıtan bir sanatçı.

Ai Weiwei

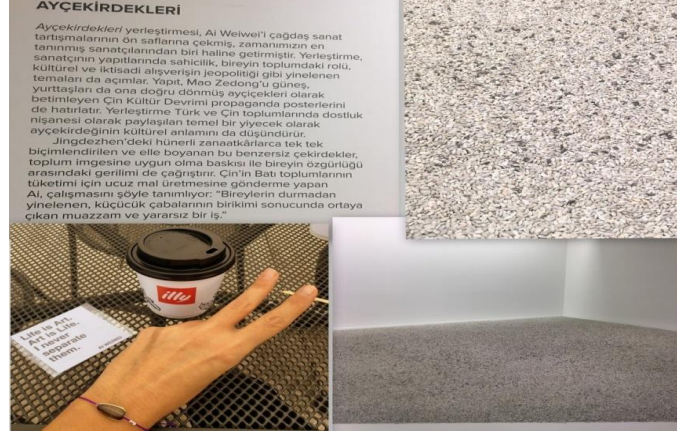


Görsel 22. Ai Weiwei, porselen boyanmış, yerleştirme görüntüsü.



Görsel 23. Ai Weiwei, Kaplan Kaplan, Kaplan, porselen boyanmış, yerleştirme görüntüsü.

²⁹ www.blog.kavrakoğlu.com



Görsel 24. Ai Weiwei Ay Çekirdekleri 2010, Boyanmış porselen yerleştirme görüntüsü, foto imgelemblokcu.com

Çağdaş sanat denince ilk akla gelen isimlerden biri sanırım Ai Weiwei. Çinli sanatçı olduğunu vurgulamak gerek çünkü Çin kültüründen ziyadesiyle faydalanmayı bilmiş. Akbank'ın desteğiyle(dikkatinizden kaçmamıştır ki sponsorlar ya bankalar ya da büyük şirketlerdir) Türkiye'de açtığı sergi de çokça konuşuldu. Sergi sunumu dâhil her şey çağdaş sanatın tüm gereklerini yerine getiriyor, yaşam öyküsünün sunumu da dâhil. Çin geleneksel sanat tarihini Andy Worhol'dan "alıntıladığı" bir imgeyle yeniden ve ironik biçimde radikal bir hale getirebilmeyi ustalıkla yapıyor.

Sergi metninden hareketle eser yorumları şöyle: *"Porselenin Osmanlı-Çin ilişkilerindeki rolünden esinlenen Ai'nin İstanbul'daki ilk sergisinde bu malzemeye ağırlık vermesi, izleyiciye bu benzersiz sanatçının insanlık durumuna dair yorumunu derinlemesine araştırma fırsatı sağlarken sanatçının, malzemenin tarihsel bağlamına yaklaşımını da gözler önüne sermekte."*³⁰

Ai Weiwei, Sığınmacı sorununu, savaşları, harabeleri, travmaları tema edinen sanatçı Yunan mitolojisinden de yararlanıyor ve duvar kâğıdı formuna getiriyor.

³⁰<https://omurunyazilari.wordpress.com/>

“Han Hanedanının Vazosunu Düşürmekte” çalışması, yok edilen tarihi mirasın ikona kırıcı tasavvurudur.³¹

Ay çekirdekleri yerleştirmesi, Ai Weiwei’i, neden en iyi çağdaş sanatçılardan biri listesine taşıdığıнын görsel ispatı gibi. Birey ve toplumdaki yeri, kültürel ilişkiler temayı oluşturuyor. Çin devrimi tarihi arka planı, ay çekirdeği metaforunun düşündürdüğüleri (dostluk vb) ile bütünleşiyor.

Çin’in imajının sahte mal üretme gibi kötü bir ünle anıldığını düşünürsek Ai, çalışmasını şöyle yorumluyor: *“Bireylerin durmadan yinelenen, küçücük çabalarının birikim sonucunda ortaya çıkan muazzam ve yararsız bir iş.”*³²

Evrin Altuğ şöyle yorumluyor: Eserin belleğimizde kalanlar mı yoksa anlattığı gerçekler mi olduğu, barındırdığı anlamların değerinin ne olduğu üzerine düşündürüyor olduğu şeklinde. Yorumu da şöyle: *“Gündelik nesnelere ilişitirilen geleneksel imge göndermeleriyle olduğu kadar, geleneksel üretim yöntemlerinin günümüz sanatında ifade özgürlükleri ve saygınlıklarını ne denli muhafaza edebildiklerini de tartışan pek çok delili içinde barındırıyor.”*³³

Tarihi ve kültürel çağrışımları güçlü çalışmalarını, sanatçının duygu ve düşünce süzgecinden geçirip başka formlarda veya başka sunumlarda görmek mümkün. *“Odysseia'dan natürmort geleneğine, ay çekirdeklerinden taksi cam kollarına kadar pek çok nesnede, taşıdıkları kültürel ve siyasal bilgi potansiyelini açığa çıkaran bir ayırıştırıcı olma özelliğini gösteriyor.”*³⁴

Algıladığımız her şeye yeniden yorum getiren, dolayısıyla bizim de o nesneye yeniden bakmamızı sağlayan çalışmalar var. İroniyi, hem dramatik hem de metaforik olarak sunabiliyor. İkonakırıcı, radikal ve aktivist duruşu hem çalışmalarının hem de yaşantısının bir vazgeçilmezi olmuş görünüyor.

³¹ <https://omurunyazilari.wordpress.com/>

³² <https://omurunyazilari.wordpress.com/>

³³ <http://www.artfulliving.com.tr/yazar/evrim-altug-u-594>

³⁴ <http://www.artfulliving.com.tr/yazar/evrim-altug-u-594>

Banu Çarmıklı ise Ai Waiwei'yi ikonik buluyor, gelenek ile ilişkisi ve günümüze aktarım şeklini eleştirel ve sorgulayıcı, sahici bulduğunu belirtiyor.³⁵

“İnanılması güç bir değişkenliği olan bu heykel, (sanatçının kendisinin de porsel işçiliğini bilmesine rağmen) porselenden üretilmiş ve Çin'in Jingdezhen kasabasındaki zanaatkârlar tarafından gerçeğe birebir benzeyecek şekilde elle boyanmış 100 milyon tane çekirdekten ibarettir.”³⁶

Bahram Hajou



Görsel 25. *Bahram Hajou*



Görsel 26. *Bahram Hajou,*

Suriye'de doğdu. 20 yaşındayken memleketinden ayrıldı ve orada Güzel Sanatlar Akademisi'nde okumak üzere Bağdat'a gitti. Daha sonra, Almanya'nın Münster

³⁵<http://www.banucarmikli.com/porselenin-protest-hali/>

³⁶Wilson, s.22.

kentindeki çalışmalarını tamamlayıp yerleşmeden önce Prag'a ve daha sonra Doğu ve Batı Berlin'e taşındı.³⁷ Uluslararası İstanbul Trienali, “Yurtsuzlaşma” temasına katılan Hajou'nun çalışmalarında “Yurtsuzlaşma” temasıyla güncel bir konu olan mülteci ve göç kavramlarına değiniyor. Çalışmalarında Suriye'den, çocukluğundan imgelere de yer veriyor. Geleneksel kıyafet ve aksesuarlardan olan “poşu” sık sık resimlerinde yer buluyor. Bellek, kaydetmek, saklamak. Dışa vurulana kadar. Paylaşılan, gösterilene kadar beklemek. Belleğe sığdırılan Savaşlar, katliamlar; çocuklar, kadınlar, nesnelere, kırılmalıklar, Hajou'nun imgelerine sızmış durumda.

Alicia Ross



Görsel 27. Alicia Ross



Görsel 28. Alicia Ross

1981 ABD doğumlu sanatçı, Alicia Ross'un çalışmaları, fotoğraf, fiber, video ve kurulum kullanarak kadın kimliğinin çeşitli yönlerini araştırıyor. Son zamanlarda büyük

³⁷https://www.athrart.com/artist/Bahram_Hajou/biography/

ölçekli nakış çalışmaları için dikkat çeken Ross'un çalışmaları, el ve makine arasında benzersiz bir melezleşme içeriyor.³⁸

Mehwish Iqbal



Görsel 29. *Mehwish Iqbal, Home Evden Uzakta, 60mm x 1200mm x 260mm, İplik ve metal, (40 parça) 2016. Diaspora Yapım Makinelerinde Kurulum, Blacktown Arts Center, 201*



Görsel 30. *Mehwish Iqbal, Geyik Avı, 2011, Baskiresim*



Görsel 31. *Habitus Living, Yırtıcı 2016*

³⁸www.aliciaross.com

Mehwish Iqbal (1981 doğumlu) bir Avustralyalı/Pakistanlı görsel sanatçısıdır. Sanat pratiği, baskı, resim, heykel, çizim ve enstalasyon sanatını kapsamaktadır. Çeşitli katmanlarda manifold görüntü oluşturmak için kâğıtlarını tercih ettiği ortamlardan biri olarak kullanıyor. Son dönem çalışmalarında heykeltıraşlık çalışmaları, kömür, keçe, iplik ve seramik gibi çok çeşitli ortamlarda yer almakta ve onun heykelleri, insanın doğal dünyaya olan karşılıklı ilişkilerinden ilham almaktadır. Çalışmaları çağdaş toplumdaki kadınların konumu, çocukların rolü ve küresel göçün yükselen fenomeni ile yakından ilgilidir.

“İkbal'in eserleri, giyim, insan formu, metin, doğal çevre, felsefe ve Sufi şiirinden, özellikle de Rumi, Bullay Şah ve Allama İqbal'in çalışmalarından ilham alır.

Yenilikçi “geri dönüştürülebilir ruhlar” başlıklı serisinin ilk “Victoria Marinov Ödülü” ne layık görüldü. Avustralyalı bir Müslüman Kadın”.³⁹

Geleneksel, yerel birçok nesneyi, göçten önce hafızasında yer etmiş nesnelere canlandıran sanatçı için şöyle diyor: “Mehwish'in daha edebi eserleri, göçmenlik deneyimi hakkında konuşmak için çocuk taşıyan böceklerin, kuşların, haritaların ve kadınların motiflerini kullanır”.⁴⁰ “İmgesel Zaman” / “Imaginative Time” adlı karma sergide yer alan çalışmasında ise gün içinde, gündelik hayatta farkına varmadığımız, fakat karşılaşıncaya da bizi kendimize getiren imgelerin zamanını sorgulayıp irdeliyor.”⁴¹

³⁹ www.accessartist.org

⁴⁰ www.habitusliving.com

⁴¹ www.kulturlimited.com

Mona Hatoum



Görsel 32. *Mona Hatoum, Keffieh 1993-99*



Görsel 33. *Mona Hatoum, Grater Divide, 2002. Hafif çelik, 80 inç x değişken genişlik ve derinli. Fotoğraf: Iain Dickens*

Beyrut doğumlu ve Filistin kökenli Mona Hatoum, İngiltere’de yaşayıp üretiyor. Çok çeşitli mecrada çalışma üretiyor, enstalasyondan videoya fotoğraftan yerleştirmeye, nesnelere alışık olmadığımız formda ve büyüklükte sunarken kadın duyarlılığı ve yaşanmışlıkların izini görebileceğimiz hassasiyette çalışmalar sergiliyor. Şiirsel dili ve politik hassasiyeti de katıyor işlerine.⁴² Ortadoğu halklarının yakından tanıdığı ve simgeleşmiş bir nesne olan poşu (Kefiye) Hatoum’un çalışmasında (Görsel 32) farklı ve incedikli bir boyut almış durumda. Bloкта bu çalışmayla ilgili şöyle diyor: “Nezakət” kurulumunda zeminde düzenlenmiş bir dokuma ve küreler yaratmak için kendi saçını kullanan sanatçının vücuduna geri dönüyoruz. Son olarak, kadınların saçlarından yapılan bir "Keffieh", bu tarzdaki karışımlar tarafından belirsiz çalışmalar, insanın kafasını

⁴²<https://www.e-flux.com/announcements/141201/mona-hatoum/>

kapsar, kadınların saçları tüm kırılğanlıklarına ve tuhafliklarına maruz kalır. Keffieh 1993-99⁴³, Görsel 33'te ise yine kadın duyarlılığıyla mutfakta kullanılan geleneksel bir nesnenin devasa boyutlara getirilerek, kadınların mutfaktaki ilişkilerine dair büyük cümleler eden bir çalışmasını görüyoruz.

Günlük Hayattan Örnekler



Görsel 34. "Turkish Delight" reklamı

Reklamlar üzerinden gelenekselin dönüşümünü izlemek mümkün. Afiş ve reklamlarda kullanılan geleneksel imgeler hemen hemen her görselde, her medya organında, panolarda, çikolatada, çorapta iğneden ipliğe her şeyde kendini gösterir.

Farklı kültürlerden içeriğin bir arada olduğu reklam stratejilerinde, birden fazla kültüre ait simgesel, görsel ya da dilsel / fonetik ileti ve mesajlar bulunmaktadır. Bu görsel (Görsel 34) 1960'lı yıllarda yayınlanan bir dergi reklamıdır. Göçmenliğin getirdiği bir melezlik tüm dünyaya hâkimken, böyle kültürlerin birlikteliği de kaçınılmazdır.⁴⁴

Bu reklamda Tanrıbilir şöyle diyor: " İngiltere'de yaşayan Türklerin ve diğer Doğuluların ilgisini çekmek, onları ikna etmek için bir şekerleme satış reklamı için tasarlanmıştır. Reklamda "Doğu'dan gelen muhteşem tat" sloganıyla, "Turkish Delight"

⁴³ <http://www.Leoniepariswordpress.com>

⁴⁴ Yunus Kaya, Güncel Sanatta Yeni bir Yaklaşım Olarak Melezlik STD 2017 Aralık- Sayfa 165-183

adı verilen ürün, bir İngiliz markasıdır. Reklamda, Doğu masal kültüründen alınan uçan bir halıyla eğlenceli görünen bir yolculuğa çıkan Avrupalı kadın, FRY's Turkish Delight yemektir. Reklamda kullanılan dil İngilizce, ürün Türk şekerlemesi, ancak İngiliz markası bir ürün, görseller ise Doğu ve Batının melez bir bütünlemesi olduğu görülmektedir.⁴⁵



Görsel 35. Neil Barrett markasının ürettiği bir tasarım t-shirt.

Ünlü bir markanın t-shirt tasarımında ünlü Mona Lisa'nın, anarşist eylemlerde simge olan poşu gibi geleneksel bir nesneyle yorumlanışını görüyoruz.



Görsel 36. Bağlar/ Emek Caddesi'nden bir mağaza vitrini.

Bu görselde (Görsel 36) Güneydoğu bölgesinin birçok şehrinde görebileceğimiz bir görsel var. Düğün ve kına ritüellerinde, -gündelik hayatta çok modern olsalar dahi – kına gecelerinde son derece geleneksel giyinmek gerektiğinin icat edildiği şu günlerde,

⁴⁵Yunus Kaya, Güncel Sanatta Yeni bir Yaklaşım Olarak Melezlik STD 2017 Aralık- Sayfa 165-183

geleneksel folklorik diyebileceğimiz kostümlerin satın alınabileceği mağazaların sokağı oluştuğunu görmek mümkün.



Görsel 37. 1976 basımı 50 kuruş

Kızımın para koleksiyonunda tesadüf eseri bulduğum bu görsel (Görsel 37), ilk kez sivil bir yüzün, Türk parasındaki görseli. Bizim için önemli olan yönü ise, görseldeki kadının geleneksel kıyafetleri yorumlayan bir tasarımcı kadının olması.

3.2. Türkiyeli Sanatçılardan Örnekler

Seçkin Aydın



Görsel 38. Seçkin Aydın, “Babaannemi Taşıyamam, Ayrıca Onu Ne Giyebilir Ne Yiyebilirim”, 2015, Yerleştirme/Kostüm, 40 x 40 cm, Pestil, dikiş ipi.

1980 Diyarbakır doğumlu sanatçının çalışmasıyla ilgili kendi yorumunu, çocukluk yıllarında Diyarbakır’ın göçlerle sarsıldığı dönemdeki anılarından, sanatçının ifadesiyle “-içimde giderek yayılan bir irin gibi-, benliğimde koca bir çukur açtıktan sonra dış dünyayla kendisi arasındaki en ince tabakadan sızarak ve içimde kocaman bir boşluk

bırakarak beni terk etmesinin temsilidir.” diye açıklar. Terk ettiği çocukluk fantezilerinin, kopamadığı, yanında taşıdığı anılarının sanatsal yansımasını görmek mümkün.

Geleneksel bir gıda olan yöresel tatların olmazsa olmazı, üzüm suyundan elde edilen bu gıdanın babaanne temsiline dönüşmesi, sanatçının duygu dolu açıklamasıyla daha anlamlı hale gelirken, öldürülmek istenen fakat yanında taşımak istediği çocukluğunun yaşatılan kısmının vücut bulmuş hali adeta. Aydın, çocukluk fantezilerinin coğrafi ve siyasi koşullara göre şekillenmek zorunda olduğunu da altını çizer.⁴⁶

Şener Özmen



Görsel 39. Şener Özmen *İsimsiz*, 2009



Görsel 40. Şener Özmen, *optik propaganda*, 2012

⁴⁶www.seckinaydin.blogspot.com

Güncel sanatçı, sanat eleştirmeni ve yazar Şener Özmen, 1971 Şırnak, İdil doğumlu. Senelerdir Diyarbakır'da sanatsal üretimini devam ettirmekte. Kendisi her ne kadar bir çok çalışmasında evrensel göndermeleri olan işler yapmış olsa da ironik dille kullandığı sembolik poşu nesnesini şöyle yorumlamakta: “*Abdulhalim Karaosmanoğlu, Üniversite döneminde tanıştığı arkadaşlardan poşuyu öğrendiğini, poşuyu tanımanın biraz da Kürtleri tanımak olduğunu çünkü bazı şeylerin bir simge ve metaforik anlamlar içerebildiğini söyler.*”⁴⁷

Poşu ya da kefie, aynen “Türk Kahvesi”nin yazgısında olduğu gibi (Türkiye’de Türklerin icadı, Yunanistan’da “Yunan kahvesi” adıyla Yunan icadı bir nesne) Ortadoğu’nun tamamında gelenekselleşmiş bir imge, kimileri için sınır, kimileri için öteki olmak, kimileri için isyan demek.

Fakat Sanatçımız Özmen, bu algıyı ters yüz eden çalışmasıyla geleneksel bir imge olan, Ortadoğu coğrafyasında birçok ülkede farklı simgeleri olan bu nesneyi radikal biçimde yorumlamıştır. Bu açıdan Karaosmanoğlu da Özmen’in çalışması için poşunun anlamını tersyüz eden, ironik bir halle, hatta alaycı biçimde bize bir şeylerin farklı gittiğini sezdirir olduğunu anlattığı yorumunu görürüz.⁴⁸

Joseph Beuys’a göndermeleri olan diğer çalışmalarının yanı sıra bu çalışmada da ortak bir his olduğu söylenebilir bu konuda Karaosmanoğlu, Özmen’in keçe malzemesi yerine bölgeye özgü başka malzemeler kullandığını belirtiyor.⁴⁹ Özmen’in çalışmalarında yerellik nesnelere olan bağlarda olsa bile, olabildiğince evrensel ağlara sahip bir ileti sunabiliyor.

Arter’in üç yeni sergiye daha ev sahipliği yaptığı sergi haberinde bunlardan ilki olan Şener Özmen’in “Filtresiz” isimli çalışmasında, Banu Çarmıklı’nın yorumu şöyle: Özmen’in sergisi mekânın üç farklı köşesine yerleşmiş üç ayrı “taht” konseptinden oluşuyor. Sıcak iklimlerde, genellikle dış mekânda kullanılan “taht”lara gönderme yapan

⁴⁷<http://www.altust.org/category/sayi-15/>

⁴⁸<http://www.altust.org/category/sayi-15/>

⁴⁹<http://www.altust.org/category/sayi-15/>

bu yapılar hem kendi başlarına birer yapıt olarak hem de başka yapıtları taşıyan birer platform olarak beliriyorlar bu sergide.”⁵⁰

Kadir Akyol



Görsel 41. *Kadir Akyol*

1984 Mardin doğumlu sanatçı Kadir Akyol, modern ile geleneğin soğuk biraradalığını geleneksel “dantel” nesnesi ve teknolojinin tekelden yürütüldüğü dönemdeki tek kanallı TV görüntüsü ile yapıyor. Bu iki imgenin gerilimini ve ironisini sunmaya çalışıyor.⁵¹

Ahmet Güneştekin



Görsel 42. *Ahmet Güneştekin, “ Güneş Yolu”*

⁵⁰<http://www.gazetevatan.com/banu-carmikli-900425-yazar-yazisi-dunya-sanatinda-turk-ruzgari/>

⁵¹<http://ummuhankazanc.blogspot.com/>



Görsel 43. Ahmet Güneştekin (*Ölümsüzlüğe Yolculuk*)

1966 Batman, Garzan doğumlu. Haberlere göre Türkiye'nin en çok satan, en yüksek fiyatlara satan sanatçılarından biri. Haber yorumlarında Güneştekin'in son sergisi Zülkarneyn ile ilgili, bir TV kanalında belgeseller yapan sanatçının, daha çok Anadolu'nun çeşitli yerlerinden yıllar boyunca derleyip topladığı hikâyeler, efsaneler, mitsel anlatılardan beslendiğini görüyoruz. Zülkarneyn'in "çift boynuzlu at" manasından yola çıkarak geçmişi ve günümüzü birleştiren, yine ikircikli anlamına yoğunlaşıyor.⁵² Habere göre, "Ölümsüzlüğe Yolculuk", hikâyedeki anlatılara sadık kalarak, hikâyedeki nesnelere anlamına uygun ölümsüz sembolü ve sayıları da yine, sözel tarih anlatısıyla örtüşür biçimde seçilip sunumu yapılmış.⁵³

"Ölümsüzlük Odası"nın yapımı büyük bir heyecanla devam ediyorken yapılan bir haberde ise şöyle diyor: "Bu yapıtın oluşum fikri yıllar öncesine dayanıyor: 2004'te Göbeklitepe ile buluşmam, öncesinde Gılgamış, daha sonra Zülkarneyn ve son olarak Laleş. Kadim zamanların mitolojik hikâyeleri ve inançları bu fikrin doğmasına yol açtı."⁵⁴

Güneştekin'in malzemelerinin çeşitliliği de dikkate değer bir mevzu. Aynalar, kafatasları, boynuzlar. Biraz mitolojik biraz dinsel göndermeler, modernin ve geleneğin görkemli, fazlasıyla da gösterişli birlikteliğine dönüşüyor.⁵⁵

⁵² <https://www.haberler.com/unlu-ressam-ahmet-gunestekin-in-eserleri-8931836-haberi/>

⁵³ <https://www.haberler.com/unlu-ressam-ahmet-gunestekin-in-eserleri-8931836-haberi/>

⁵⁴ www.deskgram.org

⁵⁵ www.sondakika.com

3.3.Kendi Çalışmalarımdan Örnekler ve Yorumları

“İnsan bazı günleri, kitapların arasında kurutmak istiyor”⁵⁶

Şair, bazı “hatırlanması” güzel günleri kitap arasında değil ama bu dizeler arasında kurutup saklamış olsa gerek. Şairle aynı hissiyatla çocuklukta bazı anları, o anları çağrıştıracak nesnelere yanında taşıma iç dürtüsüyle sanatına, çalışmalarına yansıtanlara selam olsun.



Görsel 44. Şilan Atlı, *Çocukluk Bilgisi 4- Tulumba, Stor perde Üzerine akrilik boya, 160x 225 cm, 2016*

Groys, ise “Sanat, bütünüyle, bir anı elinde tutma, belirsiz bir süreliğine o anı kaçırmamam isteğiyle başlar”⁵⁷ der. Birçok sanatçı, düşünür sanat yapma isteği duyuyorsa; varoluşsal sebeplerle, kendi anılarını yaşatma isteğiyle veya sonsuzluğu yakalama dürtüsüyle yapıyor olabilir.

⁵⁶www.1000kitap.com

⁵⁷Boris Groys, *Sanatın Gücü*, Çeviren, F. Candil Erdoğan, Hayalperest Yayınevi, İstanbul. 2013 s. 90.

Roland Barthes, görüntünün farklı birçok kişinin okumasına sunulmuş olduğunu ve bu kişilerin tek bir bireyde aynı anda mükemmel bir biçimde var olabileceğini belirtir. Tıpkı sözcükler gibi.⁵⁸

Roland Barthes, “Nesnenin Anlambilimi” başlıklı makalesinde, “*anlamdan kurtulan hiçbir nesne olamayacağını*”⁵⁹ söylemektedir, bizler de çaresizce nesnenin görünen ve görünmeyen anlamlarının peşinden gitmekteyiz.

Seslerde anlam aramak daha mümkün gibi görünse de görüntü ve nesnelerin de anlam yüklü olduğunu belirten Barthes, makalesinde nesnenin görülmesi beklenen şey olduğunu, özneye göre belirlenen bir düşünme olduğunu ve nesnenin herhangi bir şey olduğunu belirtiyor. “Anlam belirtme” sözünün dahi anlam belirttiğini ve bir şeyin anlamını belirtmekle bir şeyi iletmenin farklı şeyler olduğunu da eklemek gerektiğini belirtiyor. “*Anlam belirtmek nesnelerin yalnızca bilgileri taşımadığı (bilgi taşıma durumunda iletme söz konusudur), ama göstergelerden oluşan yapıları dizgeler, yani özellikle farklılık, karşıtlık ve aykırılık dizgeleri oluşturduğu anlamına gelir*”⁶⁰

Sanat toplum için midir yoksa sanat için mi, gibi tartışmalara imgenin olanakları açısından bakan Taburoğlu: imgenin olanaklı olduğu ara yer, insanın, yapmanın alanı olarak ayırt ettiğimiz zanaat ile estetiğin, sanatın birleştiği bir açıklığı tanımlar. İmge, hem kullanım nesnelere yaratılmasının imlediği türden genel faydanın esas olduğu bir ‘ortaklığı’; hem de sanat nesnelere sahip olduğu türde bir ‘tekilliği’ barındırır. Yani sanat işleri, bir bakıma hem toplum hem de kendisi içindir, der. Özellikle icraya dönük avangart ve popüler sanat işlerinde yapmanın, edimin, poiesis’in sanat işlerine dolaysızca izlenebilir,⁶¹ der.

⁵⁸Roland Barthes, *Görüntünün Roteriği*, Sanat ve Müzik. Çeviren, Ayşenaz Koç- Ömer Albayrak, YKY, İstanbul, 2007, s.36

⁵⁹ Roland Barthes, *Göstergelimsel Serüven*. Çeviren, Mehmet Rifat, Sema Rifat. YKY, İstanbul, 2012. s.197.

⁶⁰ Barthes, s.195.

⁶¹ Özgür Taburoğlu, *Resim, Söz ve Yazı*. Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2013. s. 61.

Gündelik hayatta kullanılan nesnelere farklı bir yerde veya biçimde kullanıldığını görmek şaşırtıcı olabiliyor. Ve bu şaşırtmaca sanatta sıkça kullanılıyor.(Görsel 43) Bu karşılaşmada, bize kodlananlar ile alışkanlıkların başka türlü de hissedilip algılanabileceğini hissettirmesi açısından anlamlıdır. Boris Groys, gerçek hayattaki nesnelere karşılaştığımızda üzerinde egemenlik ya da güç sahibi olmadığımızı, yaşamda, belirli olaylara ve belirli görüntülere, süresini kontrol edemediğimiz şekilde, her zaman, kazara tanık olduğumuzu, bu yüzden de “*Sanat, bütünüyle, bir anı elinde tutma, belirsiz bir süreliğine o anı kaçırmama isteğiyle başlar*”⁶² derken sanatçının an’ı, zamanı elinde tutma, hafızada kalanları yaşatma çabasını anlamamızı sağlıyor.

Didem Madak’ın şiirindeki (*Ya siz,/ Nasıl bilirdiniz çocukluğunuzu/ ey cemaat? /Nasıldı Öldürdüğünüz birinin cenaze namazını kılmak?*)⁶³ gibi öldürülmek istenen çocukluğu yaşatma isteğidir. Gündelik hayatta unutturulmaya çalışılan “çocukluk” geleneksel bir nesneyle, çocukluğundan kalma bir an’ın ortasına atabilir bir “yetişkin”i. Tabii ki bile isteye yanımızda taşımak istiyorsak çocukluğumuzu, bu daha mümkün hale gelebilir.



Görsel 45. Şilan Atlı “Bilinçaltı 2” “Bebeklikte Kalma” 60x80cm Tuval üzeri akrilik 2014

Bu çalışmada, bireye kodlanmış birçok şeyin bilinçaltımızda, ancak biraz eşeleyince ortaya çıkabilen, bizi yönlendiren güçlü şeylerin olabileceği ihtimalini

⁶² Groys, s. 90

⁶³ Didem Madak, *Ah’lar Ağacı*, Metis Yayınları. İstanbul, 2017, s.30

düşündüğüm süreçte ortaya çıkmıştır. Annelik, evlatlık eş olma durumlarının, rollerinin oluşumunda her ne kadar özgün bireyler olmaya çalışsak da köklerde derinlerde o kadar da özgür olmadığımızı geleneksel bazı değerlerle kuşatıldığımızı ima yoluyla anlatmaya çalışma isteğiyle, geleneksel bazı nesnelere kullanarak (kaneviçe yastıklar –ki “bir yastıkta kocasınlar’a gönderme yapar- kundaklanan bebekler) nesnelere gücüne yaslanarak anlatılmıştır. Yalnız burada kundağa alınan sadece bebek değil, annenin kendisidir de. İroniye yaslanan bu çalışma “kutsal anne bebek” saadetinden çok gerilimle yüklüdür. Başlarının üzerinde yürüyen kökler, siyah dallar da gerilime eklenmiştir.

Hafıza, neyin akılda tutulduğu bir ideolojik inşanın mı konusudur. Yoksa unutulmayıp akılda kalanların toplamı mıdır? Bile isteye akılda tuttuklarımız ve unutup bir sebeple gün yüzüne çıkardıklarımız mıdır?

*“Neredeyse sadece geçmişi algılayabiliyoruz, çünkü ‘saf’ şimdi, geleceği kemiren geçmişin engellenemeyen ilerleyişidir.”*⁶⁴ Yani şu anda olmuş olmak, esasen yanımızda geçmişi taşımış olmayı da içerir diyebiliriz.

Bilinç katmanları, hatırladıklarımız, unutmak istediklerimiz ve unutamadıklarımızla dolu. *“Tarihin altında, hafıza ve unutuş./Hafıza ve unutuş altında, yaşam./Ama yaşamı yazmak başka bir hikâye./Sonu yok”*.⁶⁵

⁶⁴Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, Çeviren, Işık Ergüden, Dost Kitabevi, Ankara, 2007. s. 91.

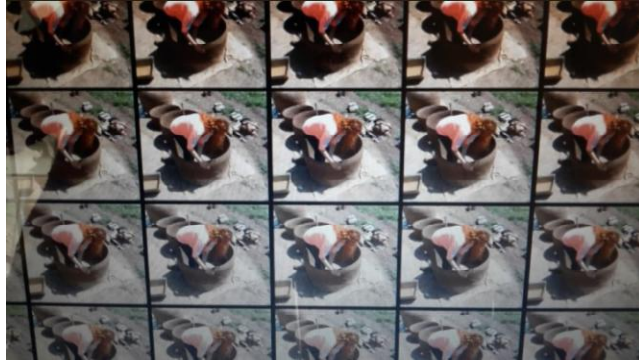
⁶⁵Paul Ricoeur, *Hafıza Tarih Unutuş*. Çeviren, M. E. Özcan, Metis Yayınları, İstanbul . 2012. s. 555



Görsel 46. Şilan Atlı, “Bilinçaltı 1” “Geçmiş ve Kökler”, 70x100cm, Tuval üzeri akrilik 2014

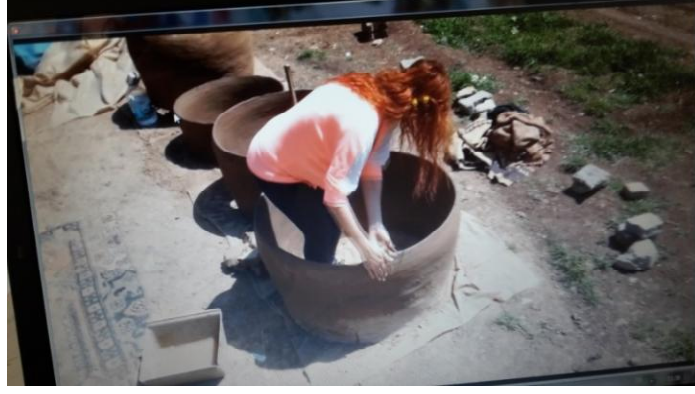
Bilinçaltı serisinin parçası olan bu çalışmada yalnızmış gibi görünen bireyin, köklerden, gelenekten çok da azade olmadığını yine bir takım geleneksel nesnelere (kaneviçe yastıklar, kundak örtüsü) anlatmaya çalışmıştır.

“İmge sadece sanat işlerinin değil, herhangi bir düşünsel eylemin de kökenlerinde yer alabilir. Ampirik olmayan düşünme biçimi olarak ‘speculum’ ya da “spekülasyon”, kökünden de anlaşılabilirliği gibi, görmeyle ilgili bir taraf saklar”⁶⁶, der Taburoğlu.



Görsel 47. Şilan Atlı, video detay

⁶⁶ Taburoğlu, s. 22.



Görsel 48. Şilan Atlı, 'Bilinçaltı' 2 "Kökler" video 3.42sn 2014, Video Art

"Kökler- Bilinçaltı" temasıyla ilgili düşünme sürecinde beliren bu video art çalışması, Güneydoğu Anadolu bölgesinde sıkça rastlanan bilhassa şehirlerin kıyısında, şehirlerarası yolların üzerinde mekân tutmuş geleneksel tandır ekmeği yapımında kullanılan bir malzeme olan tandır fırınına ve bunun çağrışımlarına odaklanmıştır. Mitsel göndermeleri de olabilecek bereket, ekmek ve üretken kadının yanı sıra, bu fırını yaparken kullanılan malzemenin de "hava, su, ateş ve toprak" dörtlüsünün çağrışımları ve doğa ile ilişkilenesidir.

Genellikle yöre halkından kadınların tandır fırını yapımını üstlenmesi bilhassa dikkat çekicidir, fakat beni etkileyen esas mesele geleneksel malzemeye klasik biçimde yaklaşım veya belgeselci gözüyle bakıp olanı aktarmak değil, izleyenin zihninde sorular oluşturabilmek için Görsel 47'de izlediğimiz, adeta arı kovanına dönüşen çoklu görüntüde, adeta arı gibi bir kovandan ötekine girip çıkan kadının çağrışımlar yoluyla daha içsel bir yolculuğa çıkmak istemesidir.



Görsel 49. Şilan Atlı “Dünya Evi” stor perde üzerine yapılmış akrilik resim, ahşap, cırt cırt, ampul aydınlatma, çadır yerleştirme görüntüsü.



Görsel 50. Şilan Atlı “Dünya Evi” stor perde üzerine yapılmış akrilik resim, ahşap, cırt cırt, ampul aydınlatma, çadır yerleştirme görüntüsü.

Görsel 49’deki çalışma, “ev, sınırlarımız, göçebelik” temalarını düşünürken ve iki çocuklu –o zamana kadar göreceli özgür olduğunu zanneden- bir kadının evde sıkışmışlığı duygusu sırasında oluşmuştur. Gelenekse imgeler, çadır kavramından başlayarak aile fotoğrafındaki kaneviçe yastığa sıçrayarak ve ağacın kovuğundan girilebilen çadır, yuva ev metaforuyla devam eder.

Mekân sanatında izleyicinin rolü büyüktür. Deepak Ananth yerleştirme sanatında izleyicinin önemine ilişkin olarak, izleyici etkileşiminin hatta mekânla kurulan ilişkinin birbiriyle paslaştığını ve birbirini etkilediğini belirtir.⁶⁷

Yerleştirme sanatında izleyiciye bir açıklama sunulabileceği gibi sunulmaması da seçenektir. İzleyici tamamen kendi usunda olanlarla yeni bir yorum da katabilir. İzleyicinin hissiyatı önem kazanır veya çalışmanın izleyicide nasıl anlamlar yarattığı.

İmgenin izleyiciyle, okurla buluştuğu, etkileşim içine girdiği, konuştuğu zaman oluşan durumlarla ilgili olarak Taburoğlu şöyle der; “hem yazara hem de okura yer açan imge, bir yandan da zamanımızı niteleyen ‘post-yapı’ nın gereği olarak, belli bir sanat ya da düşünce işinin yaratıcı ve izleyicilerinin karşılıklı iletişimine, alışverişine, paylaşımına ait ifade parçalarıdır. Post-yapı’da hem yazar hem de okur olabilen özne/nesne, okuduğu, gördüğü, işittiği, içerisine karıştığı eylem alanına hem bağlanır, deyim yerindeyse ‘boyun eğer’ hem de dâhil olduğu yapıyı yeniden kuran, yazan, inşa eden ve bozan bir taraf olabilir. Özne ve yapını bu karşılıklı eylemliliği, yüzyüzeliliği, post-yapısal, postmodern toplumsal ve beşeri kurumların esasını oluşturur”⁶⁸

Dünya-Evi: Bir Yörünge-Sınır:

Bir merkezden eşit uzaklıktaki noktaların geometrik yerine “çember” denir.

(Görsel 48-49) Bir “yörünge”, bir (ya da birden fazla) merkez etrafında izlenen yol ise eğer, bu yol, o merkezin çekme ve itme kuvvetlerinin “sınır”ı anlamına da gelir o halde. Bir yörüngede kalmak, sürekli olarak bir sınırdadır demek ki. Görünmez ama hissedilir bir sınırdadır. Şüphesiz, buradan, bir sınırı aşmanın, “yörüngeden çıkmak” anlamına gelebileceği sonucu da çıkar.

Merkezcil ve merkez-kaç kuvvetlerin bir sınırı ya da “denge hattı” olarak anlaşılacak bir yörünge, bir alan, bir “mekân” tanımlar. Belki de ev, böyle bir

⁶⁷Ananth, Deepak, *Başlangıçta...Varışta*. Çeviren, Işık Ergüden. Bellek ve Sonsuz. Haz. Uwe Fleckner. Norgunk Yayıncılık, İstanbul. 2005. s. 206.

⁶⁸ Taburoğlu, s. 21.

mekândır; çeken ve iten kuvvetlerin etki alanlarının sınırında, bir yörüngede kalmaktır, bir evde olmak.

Bir ağaç kovuğunda kök salmaktan kozmik ölçülere, gündelik hayattan zihinsel dünyalara kadar her oluş ve varoluş bir evin yörünge-sınırında mı varlık bulmakta yoksa?

Dünya sarmal/küre şeklindedir. Bu küreyi, enine 180 tane paralel, boyuna da 360 tane meridyen itina ile dilimlere/bölmelere ayırır. Dilimlenmiş olan parçalar da bazen “doğal” su, çöl, dağ ile; bazen de “yapay” tel, hendek, mayınla bölündükçe bölünür. En gerçeğinden, korkuncundan(şakası yok). Bölünmelerin birinde, bir kereye mahsus, doğarız. Orası (doğduğumuz yer) bizim yurdumuz olur, evimiz olur. Sınırın öte tarafı ise “yurt dışı”. Kimileri bu sınırları rahatlıkla geçer ellerindeki sihirli kartla. Kimileri geçemez. Yurtlarında da kalamazlar. Sınırlarındaki tel örgülerde asılı kaldıkları da olur, ya da suda boğuldukları, çölde susuz öldükleri. Dünyadaki bütün “gözler” onları gözetler. Ama onlar hem seyirliktir hem görünmezdirler. Çok dikkatli bakanlar bazen onları iz, bazen leke olarak görebilirler.

İnsan dünya şeklindedir. İkiye bölünmüştür. Beden ve ruh/zihin. Beden, lime lime bölünmüştür: Baş, gövde, kollar ve bacaklar...Bölündükçe bölünmüştür: Organ, doku, hücre, hücre çeperi... Bedenimizin “içi “ vardır, bir de “dışı”. Derimiz ‘sınır’ımız olur. Görünmez olan, ikinci parçamız olan ruh için de bölünmekten kaçamamıştır diyebiliriz: Bilinç/Altı/Dışı. Bölük pörçük edilen insan, “Ben kimim?” dediğinde nevroitik, “Ben yokum” dediğinde psikotik, “ Ben bazen yokum, bazen kimim?” dediğinde de “sınırdan” olmaktan kaçamaz. Velhasıl, “Borderline” “Sınır”da olmak her zaman mesele (patolojik) olmuştur. Gerçek sınırlar ya da farazi sınırlar olsun...

Bütün bu itmeler, çekmeler, gitmeler, gelmeler(ya da gidememeler, gelememeler) ; “iç” ve “dış” kuvvetler, bizi, en temel “ yörüngemiz” olan “ev”(ren)den , “çatı”dan çok da uzaklaştırmaz. Bir çatı altında, kadınlık, annelik, babalık, (çocukluk: bile isteye yanımızda taşıdığımız). Evlatlık “rol”lerini, bize kodlanan geçmişten, kök salmış geleneklerden kaçamadan, zaman zaman gerçekleri “perde”leyerek, zaman zaman

“perde” ye yansıtarak izlekletirir, g6r6n6r hale getirir ve ya gizli g6zetenleri g6rmezden geliriz...

B6t6n ev(ren)i bir çadır altında g6ebe(gezin) ve ya YerleŖik(k6k salmıŖ) yaŖayabiliriz. Belki de t6m oluŖumuz, bir evin sınırında, h6cre eperindedir, geemediğimiz.

“Kaç sınırı geçtikten sonra evimize varmıŖ oluruz?”⁶⁹

⁶⁹ Theodoros Angelopoulos,” Leyleğin Geciken Adımı”, Sinema filmi. 1991.

SONUÇ

Tez/sanat eseri raporu boyunca, aslında yapmaya çalıştığım şey tam olarak şu oldu; Çağdaş/güncel sanat üretiminin -Türkiye’de ve dünyada- genel anlamda stratejileri nelerdir? sorusunun olası cevapları üzerine düşünmek ve bu düşünömler ekseninde kendi üretimlerime anlamlı bir kavramsal çerçeve oluşturmak. Raporun yazım sürecinde ele almaya çabaladığım kuramlar, çağdaş/güncel sanat yazımında kullanılan egemen kavramlar yine bu anlama evrenine dairdir.

Günümüz çağdaş kültüründe, Neo-liberal ekonomi politikalar, kültürelleşme olgusu anlaşılmadan, sanatın anlaşılması pek olası görünmüyor. Dahası bu olgulardan uzak bir okuma oldukça naif kalıyor. Bu açıdan felsefe, sosyoloji, antropoloji ve kültür çalışmalarına paralel bir sanat okumasının gerekliliği ortada duruyor. Bunun temelde günümüz sanatının ekonomi-politiği ile de ilgisi vardır. Nihayetinde tüm yerkürede mantar gibi biten bienaller, ulusal kimliğin gösterisi anlamında sanat festivalleri, ve bir bütün olarak kültür diplomasisi de sanatın güncel yapısını anlama konusunda az önce belirttiğim anlamda parametreleri gerekli kılıyor. Bu genel manzara içinde yerelliğin, yerel kültür ve imgelerin çağdaş bir çevrim içinde yeniden ele alınması tam da Kültüralizm olgusu ile anlaşılabilir. Çünkü bunun negatif ve pozitif olmak üzere iki etkisinden söz edebiliriz. Negatif düzeyde ele alacağımız şey; Küresel serbest piyasanın kültür politikalarına sürekli otantik, eksantrik diyebileceğimiz tüketilebilir mallar akışını sağlamak ki bu Batı düşüncesinin sürekli kendini olumlu anlamda onaylama tarihsel refleksini canlı tutar. Pozitif düzeyde ise; yerelin kendi gerçekliğinden yola çıkarak kendini tanıma, anlamlandırma ve çağın dilini kavrayıp kendini dönüştürebilme kapasitesinden söz edebiliriz. Bu aynı zamanda bir eşitlik bilincini ve mücadelesini de beraberinde getirir.

Günümüz çağdaş sanatında yerel/kültürel imgelerin modern çağdaş imgelerle yeni bağlamlarda birlikte kullanımı piyasanın isterlerine göre şekillenmediği sürece olumlu, kapsayıcı potansiyelleri ortaya çıkarabilir. Bu aynı zamanda Immanuel Wallerstein’in

sözünü ettiği Avrupa evrenselciliğine karşıt, evrensel evrensellikleri anlamamızı da sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W., (2014). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, Çevirenler: Nihat Ünler, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, Sanat Hayat 12, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W., Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Çevirenler: Nihat Ünler, Elif Öztarhan Karadoğan, Ankara: Kabalcı Yayınevi.
- Akay, A. (2016). *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*, İstanbul: Belge Yayınları.
- Ananth, D(2005).. *Başlangıçta...Varışta*, Çeviren: Işık Ergüden. Bellek ve Sonsuz. (Haz. Uwe Fleckner). Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- Anderson, P. (2002). *Postmodernitenin Kökenleri*, Çeviren: Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları
- Angelopoulos,(Yönetmen) T. (1991). “*Leyleğin Geciken Adımı*” sinema filmi. Senarist: Petros Markaris. Yunanistan.
- Artun, A. (2015). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, Estetik Modernizmin Taşfiyesi*, Sanat Hayat 22, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baker, U. (2015). *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*, Harun Abuşoğlu, İstanbul: Birikim.
- Barnet, R. J., Cavanagh, J. (1995). *Küresel Düşler* Çeviren: G. Şen, İstanbul: Sabah Yayınları.
- Barthes,R. (1999). *Yazı ve Yorum*, Çeviren: Tahsin Yücel, İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes,R. (2007). *Görüntünün Roteriği, Sanat ve Müzik*. Çeviren: Ayşenaz Koç- Ömer Albayrak, İstanbul: YKY.
- Barthes, R. (2012). *Göstergebilimsel Serüven*. Çeviren: Mehmet Rifat, Sema Rifat. İstanbul: YKY.
- Bauman Z. (2002). *Sosyolojik Düşünmek*, Çeviren: Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Becer, E. (1999). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek*, Çeviren: Işık Ergüden, Ankara: Dost Kitabevi.
- Bergson, H. (2013). *Metafiziğe Giriş*. Çeviren: A.Altınörs. İstanbul: Paradigma Yayınları.

- Berk B.(2013) Arredamento Mimarlık, Tasarım Kültür Dergisi, 112441, 2013 sayı 11Dosya: Hibrit s.64
- Berman, M. (2006). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çeviren: Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boris, G. (2013). *Sanatın Gücü*, Çeviren: F. Candil Erdoğan, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Boym, S., (2009). *Nostaljinin Geleceği*. Çeviren:F.B. Aydar, İstanbul: Metis Yayınları.
- Büyükkol, S. (2012). *Postmoder Sürece Klasizmin Yansımaları: Klasizm Dönemine Ait Resimlerin Postmoder Yorumu*: DOI: 10.7816/idil-01-05-11 idil dergisi s.174, 2012
- Coward, R., Ellis, J. (2008). *Dil ve Maddecilik*, Çeviren Veysel Kılıç, İstanbul: Toroslu Kitaplığı.
- De Lillo, D. (2002). *Beyaz Gürültü*, Çeviren: Handan Balkan, Ankara: Dost Kitabevi.
- De Oliveira, N., Oxley, N., Petry, M. (2005). *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı*. Çeviren: Osman Akınhay. İstanbul: Akbank Sanat.
- De Saussure, F. (2001). *Genel Dilbilim Dersleri*, Çeviren: B. Vardar, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Debord, G. (2010). *Gösteri Toplumu*, Çeviren: Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U. (1997). *Yorum ve Aşırı Yorum*, Çeviren: Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları.
- Gompertz, W. (2013). *Pardon Neye Bakmıştınız?* Çeviren: Süreyya Evren, İstanbul: YKY
- Groys B., (2013) *Sanatın Gücü*, Çeviren: F. Candil Erdoğan, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu*, Çeviren: Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları.
- Ilgaz, C. (2000). *Küreselleşme ve 1980 Sonrası Türk Basınına ve Toplumuna Yansıma*. İstanbul: Doğan Ofset Yayınları.
- Kantürk, B. (2011). *Güncel Sanatta Bellek Üretimi-Yeni Arşiv Ve Haritalandırma Pratikleri*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

- Kaya, Y. (2017). *Güncel Sanatta Yeni bir Yaklaşım Olarak Melezlik*, STD 2017 Aralık-Sayfa 165-183
- Keser, A. (2004). *Çokuluslu Şirketler ve Çokuluslu Şirketlerde İnsan Kaynakları Yönetimi Yaklaşımı*, <http://www.akademikbakis.org/eskisite/1/2.pdf>
- Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*, Ankara: Ütopya Yayınları..
- Keser, N. (2012). *İktidarın Resmi*, Adana: Karahan Kitabevi.
- Korkmaz, S., Arslan, A. G. (2015). *Küreselleşme Sürecinde Çok Uluslu Şirketlerin Afiş Tasarımlarının Göstergibilim Açısından Değerlendirilmesi*, *Sanat Yazıları*,; (32): 139-164, 2015
- Liotard, L. F., (2013). *Postmodern Durum*, Çeviren: İsmet Birkan, Ankara: BilgeSu Yayınları.
- Madak, D. (2017). *Ah'lar Ağacı*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Medina, C. (2014) *Çağdaş Sanat: 11 tez*. Editörler: Ali Artun & Nursu Özge, *Çağdaş Sanat nedir? Modernlik sonrasında sanat*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özkan, S. (2000) *Küresel Köy'de "Gourmet" ye de "Fast Food"a da Yer Ver*, *Arredamento Mimarlık Dergisi*, Dosya: Mimarlık ve Küreselleşme, Sayı, 2000/ 10 s.77-78
- Özkiraz, A, (2007). *Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum*, Konya: Çizgi Kitabevi.
- Özderya, D. (2013) *Arredamento Mimarlık*, *Tasarım Kültür Dergisi*, 2013 sayı 11 Dosya: Hibrit. s.57
- Özmen, Ş. (2007). *Travma ve Islahat*, İstanbul: LİS Yayınları.
- Polat, N, (2017). *Sınırları Aşındırmak- Modernizm ve Çağdaş Sanat Üzerine*, İstanbul: Belge Yayınları.
- Püsküllüoğlu, A. (2002). *Türkçe Sözlük*, İstanbul: Doğan Kitap.
- Ricoueur, P. (2012). *Hafıza Tarih Unutuş*. Çeviren: M. E. Özcan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Rifat, M. (2013). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları*. İstanbul: YKY.
- Simmel, G. (2012). *Modern Kültürde Çatışma*, Çevirenler: Tanıl Bora- Nezile Kalayıcı-Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.

Şimşek, M.E. (2014). *Moderniteden Postmoderniteye Uzanan Bir Köprü: Zygmunt Bauman*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Bölümü yüksek lisans tezi, Erzurum.

Taburoğlu, Ö. (2013). *Resim, Söz ve Yazı*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Tanır, A. K. (2015). *Frida Kahlo'nun Umut Ağacı Adlı Yapıtı: Bir Göstergibilim Analizi*, Sanat Yazıları, (32): 185-197, 2015

Tanpınar, A.H. (1976). *“Ne İçindeyim Zamanın”*, Bütün Şiirleri, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Yıldırım, S.(2000) Tasarlanmış Derinliksizlik Karşıtı Tasarlanmış Derinlik ve Nüvel Mimarlığı, Arredamento Mimarlık Dergisi, Dosya: Mimarlık ve Küreselleşme, Sayı, 2000/ 10 s.57-58.

Walter, B. (2005). *Pasajlar*, Çeviren: Ahmet Cemal, İstanbul: YKY.

Williams, R. (2005). *Anahtar Sözcükler*, Çeviren: Savaş Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları.

Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur- 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak*, Çeviren: Firdevs Candil Erdoğan, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Yaykın, M. (2009). *Fotoğraf İdeolojisi*. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

<https://sf.artist-access.com/>

<http://www.aliciaross.com/>

<http://www.artfulliving.com.tr/yazar/evrim-altug-u-594>

https://www.athrart.com/artist/Bahram_Hajou/biography/

<http://www.banucarmikli.com/porselenin-protest-hali/>

<http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-kendi-kendisiyle-cagdas-sanat/1862>

<https://deskgram.net/>

<http://www.e-skop.com/skopbulten/022012>

<http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-nedir/2718>

<https://www.haberler.com/unlu-ressam-ahmet-gunestekin-in-eserleri-8931836-haberi/>

<https://www.habitusliving.com/>

<http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-what-is-contemporary-art/554>

<http://www.altust.org/category/sayi-15/>

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/mona-hatoum>

<http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-11-tez/874>

<https://www.e-flux.com/announcements/141201/mona-hatoum/>

<https://www.gazeteduvar.com.tr/dunya-forum/2017/05/04/theodor-w-adorno-ve-kultur-endustrisi-uzerine/>

<http://sefikozcan.blogspot.com/>

<http://www.e-skop.com/skopbulten/ranci%C3%A8rele-beraber-dusunmek-cagdas-sanatta-cagdas-olan-nedir/3547>

<http://seckinaydin.blogspot.com/>

<https://omurunyazilari.wordpress.com/>

www.sondakika.com

<http://www.gazetevatan.com/banu-carmikli-900425-yazar-yazisi-dunya-sanatinda-turk-ruzgari/>

<https://mehmetyilmazmehmet.com/metinler-texts/modern-cagdas-guncel-postmodern-mehmet-yilmaz/>

<http://ummuhankazanc.blogspot.com/>

<https://www.tate.org.uk/context-comment/audio/altermodern-tate-triennial-2009-curators-talk>

www.architectureoflife.net

<https://www.artinamericamagazine.com/reviews/pae-white/>

<https://bellasartanalysis.weebly.com/>

www.blog.kavrakoğlu.com

<https://kulturlimited.com/2018/01/31/kare-art-galleryde-imgesel-zaman/>

www.momoorg.com

www.realitybitersartblog.blogspot.com

<https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/7838693/Cornelia-Parker-interview.html>

<http://ummuhankazanc.blogspot.com/>

ÖZGEÇMİŞ

1976 Diyarbakır doğumluyum. Sağlık Meslek Lisesinden 1994'te mezun olup hemşirelik yapmaya başladım. Dicle Üniversitesi Türkçe Öğretmenliğinden 2002'de mezun oldum. Aynı üniversitenin Resim- İş Öğretmenliğinden 2014 yılında mezun oldum. 2015 yılının Aralık ayında Artuklu Üniversitesi Güzel Sanatlar bölümünde yüksek lisansa kabul edildim.

Bir devlet ortaokulunda Türkçe öğretmenliği yapmaktayım. Aynı zamanda iki kız çocuğu annesiyim.

İletişim Bilgileri: silanatli@gmail.com