

Sanatın Ateş Hattı: Eleştirel Tavrın Odağı Haline Gelen Yapıt

Ahu ANTMEN

Öğr.Gör.,

Marmara Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Temel Eğitim Bölümü

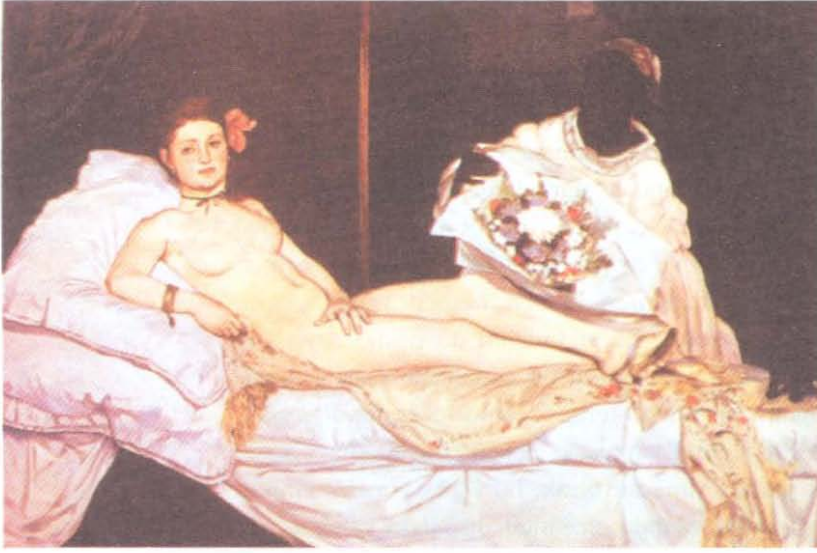
Sanat Yazarı, Eleştirmen

Ülkemizde "Plastik Sanatlarda Eleştiri Sorunu"nu tartışmak, yıllardır dile getirilen, ancak bir türlü çözüm bulunamayan bazı sorunları yeniden ve yeniden gündeme getirmeyi gerektiriyor. Üstelik bu sorunları yalnızca plastik sanatlar ortamı yaşamıyor Türkiye’de; sinema ve popüler müzik gibi daha geniş kitleye yönelik alanlar dışındaki tüm alanlarda ‘eleştiri sorunu’ nun varlığından söz edilebilir. Ülke çapında yılda ortalama 1250-1500 serginin açıldığı bir ortamda¹ gazete ve dergilerin düzenli olarak eleştirmen bulundurmamaları, televizyon kanallarının hemen hemen yalnızca sansasyonel sergileri ve/veya sansasyona açık etkinlikleri duyurmaları ve aksi yönde taleplerin oluşmamış olması, toplumsal bir çerçevede plastik sanatlar olgusuna nasıl bakıldığıнын bir tür göstergesi olarak değerlendirilebilir. Gazete ve dergilerimizde bir tarama yaparsak, üstelik bu taramayı sanat dergilerini de kapsayacak şekilde yapacak olsak, bu alana yönelik tanıtım yazıları ve söyleşilerin yeğlendiği, olumlu eleştiriler dışındaki yazıların ise genellikle yayımlanmadığı görülebilir. Eleştiri nedense hakaret gibi algılanmakta ülkemizde.

Bu bağlamda, Türkiye’de sanatçılar arasında yapıtın yapıtıya yönelik eleştiri örneklerinin de pek bulunmadığını söyleyebiliriz. Sanat tarihinin genellikle zincirleme biçimde birbirine tepki olarak doğan akımlar etrafında örüldüğünü –ya da bu sürecin en azından böyle anlatılageldiğini– ve Türkiye’de de sanatçıların bu tarihe yabancı olmadıklarını varsayarsak,

¹ Türkiye çapında 2000 yılında 1275, 2001 yılında 1304, 2002 yılında 1559 serginin açıldığı saptanabilmıştır: Türkiye Sanat Yılığ: 2000/2001/2002, yay. haz. Zeynep Rona-Ahu Antmen, Sanat-Bilgi-Belge Yayınları 2001, 2002, 2003

başka akımlara, başka yaklaşımlara, başka sanatçı kuşaklarına duyulan eleştirel mesafenin yapıtlar aracılığıyla ifadesini hemen hiç bulmaması belki de şaşırtıcı. Ülkemizde, sanatçılar, başka sanatçıların yapıtlarıyla genellikle 'ithaf' türünde bir ilişki kuruyor. Batı sanatında çok sayıda örneğine rastladığımız ve konumuzun geniş çerçevesini oluşturan 'parodi' türündeki yapıtların birkaç örneğine son yıllarda rastlanmasına karşın Türkiye'de genel olarak bu tür bir sanatsal strateji sanatçılar tarafından pek uygulanmıyor. Bu yazı, Batı sanatında belki de ivmesini sözünü ettiğimiz türde zincirleme bir etki-tepki dinamiğinden alan bazı örnekler üzerinde durarak, özellikle 'post-modernist kırılma'dan sonra sanatçının bir tür eleştirmen, sanat yapıtının ise eleştiri metni gibi bir işlev kazandığı durumları irdelemeye çalışacak. 20. yüzyılda hemen tüm sanatların başvurduğu bir strateji olarak parodi özelinden bakmadan, daha çok sanatçıların eleştirel tavrına odaklanarak ele alınan örnekler, 'eleştiri sorunu' bağlamında kendi ülkemizin sanatsal yaklaşımlarına üzerine düşünebilmenin bazı yollarını açabilir düşüncesiyle seçildi.



Edward Manet
Olympia, 1865.
Tuval Üzerine Yağlıboya,
130x190 cm.

Sanatçının başka yapıtlar aracılığıyla içinde bulunduğu ortama ilişkin eleştirel tavrını kendi yapıtı aracılığıyla dile getirmesinin çeşitli boyutları var. Bilindiği gibi post-modern süreçte başka yapıtlardan alıntı yapmak ya da onları yeniden yorumlamak, kimi zaman modernizmin dışlayıcı (ya da Greenberg'çi söylemle

'arındırıcı') tavrının aksine çoğulcu bir yaklaşım içinde, kimi zaman da o yapıtları ayakta tutan formüllerin, prensiplerin maskesini düşürmek adına sık sık başvurulan bir yöntem oldu. Bu tür yapıtlarda eleştiri mekanizmasının işleyebilmesi için izleyicinin eleştirilen yapıta, sanatçısına, dönemine dair bilgi sahibi olması gerekir; o mekanizmanın işlerliğinin, dahası yapıtın anlaşılmasının tek geçerli koşulu bu olur. Bu tavrın, dinamiğini gerçekten de sanat tarihinin o etki-tepki zinciri içinde mi bulduğu yoruma açıktır elbette, ama modernist sürecin bir yıkımlar ve yeniden doğuşlar silsilesi içinde izlenimcilik, dışavurumculuk... diye sürgittiği ve her birinin

içinde diğerine yönelik eleştirel tavrın tohumlarını taşıdığı kabul edilir. Modernizm sonrası dönemin 'modern-sonrası/post-modern' olarak adlandırılmasına ve aslında süregiden bir süreci tanımlamasına karşın, 20. yüzyılın ikinci yarısını bir modernizm/post-modernizm karşıtlığı içinde ele almak da genel bir yaklaşım haline gelmiştir.² Bu yazıda ele alacağımız yapıtların pek çoğu da bu karşıtlığa odaklanır.

Yine de bu yapıtlara geçmeden önce, yapıttan yapıta yönelen bir karşılıklılık ilişkisinin bulunduğu bazı erken örneklerle göz atmakta yarar var: Yapıttan yapıta yönelen göndermelerin izini sürdüğümüzde, 19. yüzyıl sanatçısıyla 20. yüzyıl sanatçısı arasındaki bazı farklı noktalar dikkat çeker sözgelimi. Örneğin Manet'nin en ünlü yapıtları, sanat tarihinden alıntılar üzerine temellenmesine karşın, doğrudan alıntılanan yapıta, sanatçısına veya dönemine ilişkin eleştirel bir tavır taşımaz. Bilindiği gibi "Kırda Kahvaltı", Giorgione'nin "Kırda Konser" ve Raffaello'nun "Paris'in Yargısı" adlı yapıtlarına ve hatta daha da eski bir kaynağa, Roma'daki Villa Medici'de bulunan İ.Ö. 3. yy.'a ait Roma mezarına kadar gidebilen kompozisyon şemasını tekrarlar.³ Ama burada Manet'nin amacı bu yapıtları eleştirmek değil, bunların modern versiyonlarını yaratabilmek, böylece bunlar üzerinden bir söz söylemektir. Aynı tavır, 'uzanan çıplak'ın ikonografik temsilleri arasına "Olympia"nın görüntüsünü kazımasıyla daha da belirginlik kazanır –Manet'nin burada en yetkin örneğini Tiziano'nun "Urbino Venüsü"nde bularak alıntılıdığı geleneksel poz ve resimsel kompozisyon olmasa, "Olympia"nın uyandırdığı tepkiyi uyandırması beklenemezdi. Ancak bu alıntı, gönderme, anımsatma –adını ne koyarsak koyalım– olduğunda "Olympia" artık bir nü değil, bir çıplak (üryan mı demeli?) olarak algılanır ve geleneği yerle bir eder.⁴ Sanat

Kasimir Maleviç
Mona Lisa'lı Kompozisyon,
1914



² Post-modern kültür ve sanat üzerine temel bazı makaleleri bir araya getiren kitabında Hal Foster, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Gregory Ulmer, Edward Said, Craig Owens, Jean Baudrillard, Kenneth Frampton gibi düşünür-yazarların yaklaşımları üzerinden post-modernizmin modernizmden bir kopuş süreci olarak ele alınıp alınmayacağı sorusunu irdeler: *The Anti-Aesthetic-Essays on Postmodern Culture*, yay. haz. Hal Foster, New Press, 1998.

³ *A History of Art*, H.W. Janson, Thames and Hudson, 1979.

⁴ *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, T.J. Clark, Thames and Hudson, 1985.



Marcel Duchamp

L.H.O.O.Q.

Leonardo da Vinci'nin Mona
Lisa'sının Karakalemle Büyük
ve Sakal Eklenmiş
Reproduksiyonu, 1919

tarihinin kodlarıyla oynayan, idealize edilmiş değil, sıradan bir çıplaktır Manet'nin "Olympia"sı ve aldığı tepkiyle de tescillenen yeni bir sanatsal tavrın ifadesidir. Manet, bu gibi yapıtların otoritesini teslim eder; o, şablonlanmış akademizme dil uzatır, o dönemde Bouguereau, Cabanel'in yapıtları gibi, bugün kitsch'in ne olduğuna ilişkin sorgulamalarda bile gündeme gelebilen yapıtlara dolaylı bir tavır koyar.⁵

Sanatçının içinde yaşadığı dönemin sanatına, sanatçısına, ortamına yönelik eleştirel yaklaşımını ortaya koyarken başka yapıtları daha doğrudan alıntılama başlaması ise esas olarak 20. yüzyıla özgü bir tavır. Akla gelen ilk örneklerden biri, Maleviç'in 1914 tarihli "Mona Lisa'lı Kompozisyon"u. Bu resimde Maleviç, Leonardo'nun ünlü yapıtının bir kopyasını resmine yapıştırmış, üzerine kırmızı çarpı işaretleriyle çizmiş. Alta da 'Moskova'da Kiralık Daire' diye, resmin geneli açısından baktığımızda muğlak bir ifade yerleştirmiş. Maleviç'in bu resmindeki Mona Lisa görün-

tüsü, esas olarak bütün bir resim geleneğini içeren ve yansıtan bir imge olarak ele alınmış, modernist bir yaklaşımın antitezi olarak sunulmuştur. Bu resmi yaptığı dönemde Maleviç, Moskova'da "Eşeğin Kuyruğu" sergilerine katılan bir sanatçıydı. 1912'de Natalia Gonçarova ve Mikhail Larionov'un öncülüğünde düzenlenen bu sergi etkinliği, adını 1910 yılında Paris'te yaşanan bir olaydan alıyor: O yıl Roland Dorgeles adında bir gazeteci, modern sanatla dalga geçmek amacıyla bir eşeğin kuyruğuna bağladığı fırçalarla yapılmış üç resmi 'Boronalı' (salak anlamına gelen aliboron'la sözcük oyunu) imzasıyla, seçici kurulu olmayan Bağımsızlar Salonu'nda sergilemişti.⁶ Maleviç'in gelenekseli dışlayan "Mona Lisa'lı Kompozisyon"u, doğrusu bu şaka karşısında son derece masum kalıyor, ama sanatçının bu olaydan kaynaklanan bir ismi benimsemiş bir sergide resimlerini sergilemesi yeterince anlamlı. Yıllar sonra Maleviç'i de öncüleri arasında saydığımız modern resim bu kez başka nedenlerle eleştiri odağı haline geldiğinde,

⁵ Kitsch and Art, Thomas Kulka, The Pennsylvania State University Press, 1996. Kulka kitsch'in ne olduğunu tartışırken sözkonusu sanatçıların bu tür yapıtlarından örnekler veriyor, ancak bunların, bir dönemin geçerli sanat anlayışını temsil etmeleri deniyle, ne var ki teknik anlamda başansız örneklerinin kitsch olabileceği sonucuna varıyor.

⁶ A Dictionary of Twentieth-Century Art, Ian Chilvers, Oxford University Press, 1998.

tutucu gazeteciler tarafından değil ama dönemin avangard sanatçıları tarafından çok benzer biçimlerde parodiye uğradı.

Mona Lisa'ya göndermede bulunan, onu alıntılanan, ondan parodiler üreten yapıtlar, başlı başına bir yazı konusu olabilirdi hiç kuşkusuz. Bunların arasında, konumuz bağlamında, Marcel Duchamp'ın 1919 tarihli "L.H.O.O.Q." adlı yapıtının, eleştirel tavrı nedeniyle önemli bir yeri var. Mona Lisa'nın röprodüksiyon olduğu vurgulanmış bir imgesi üzerine kurşun kalemle çizilmiş bir bıyık ve keçi sakal, ayrıca resmin altında, Duchamp'a özgü bir sözcük oyunuyla yapılmış bir şaka: Mona Lisa'nın ağırbaşlı hali karşısında iyice komik bir ibare, ateşli kalçaları var onun... Yapıtın

temeliyle, çağrışımlarıyla, kurulu anlamlarıyla, kabul görmüş kodlarıyla, otoritesiyle sessizce dalga geçen Duchamp, Maleviç'in yapmadığını yapar, yapıtın kendisini de gerçekten komik duruma düşürür. Duchamp'ın, kendi ifadesiyle "Rembrandt'ın bir tablosunu ütü masası olarak kullanmak" tasarısı da benzer bir alaycı-eleştirel tavrın ifadesi olarak nitelendirilebilir. Duchamp bu gibi işlerinde doğrudan başka bir yapıtı hedef alarak kendi yapıtını kurar –burada Mona Lisa ya da Rembrandt'ın bir tablosu, görüntünün bir parçası olarak tasarlanmamıştır artık, görüntü yoktur o anlamda-müdahale, yapıtın kendisi olur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında modernizmin bir kırılma sürecine girmesiyle birlikte pek çok sanatçının modernizm karşıtı tutumları da benzer tavırlarda ifadesini bulur.

1950'li yılların başında Amerikan sanatında egemenliğini sürdüren modernizme alternatif arayışlarıyla dikkat çeken ve Duchamp'ın mirasını kendince üstüne almış görünen Robert Rauschenberg'in "Silinmiş Willem de Kooning

Deseni", konumuza uygun önemli örneklerden birisi olarak dikkat çeker. Rauschenberg bu yapıtında Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'nun önde gelen ressamlarından, o dönemin sanatsal otorite figürlerinden Willem de Kooning'in bir desenini (amacını açıklayarak) kendisine vermesi konusunda ikna etmiş, deseni silmiş, üzerine kendi imzasını atmıştı. Dönemin geçerli sanat anlayışına, diline; kendinden



Jackson Pollock
Resim Yaparken

Roy
Lichtenstein
San ve Yeşil Fırça Darbeleri,
1966, Tuval Üzerine Yağlıboya
ve Mağna,
215x460 cm.





*Yves Klein
Antropometri, 9 Mart
1960, Paris*

önceki sanatçılar kuşağına; bir bakıma da Willem de Kooning'in maço, erkeksi, dışavurumcu fırça darbeleriyle gerçekleştirilen resim anlayışına yöneltilen bu ilginç saldırı biçimiyle yapıt, Duchamp'a göndermede bulunarak dönemin sanatının yeni yönüne dair ipuçları verir.

Yeni yönelimler, bilindiği gibi, 1960'lı yılların toplumsal hareketlerinin, değişim taleplerinin ve özgürlük ruhunun da etkisiyle şekillenen, sanatsal



*Shigeko Kubota
Vajina Resmi,
1965,
Performans*

modernizmi artık sonu gelmiş bir önerme olarak değerlendiren, modernizmin yasakladığı herşeyi sanat yapıtının konusu ve malzemesi haline getiren yeni bir kuşağın çabasıyla şekil buluyordu. Modernizme saldırmak, bu dönem sanatçıların tavrı olmakla kalmıyor, yapıtlarına konu olarak yansiyordu. Sözgelimi Amerikan pop sanatının önde gelen sanatçılarından Roy Lichtenstein, 1966 tarihli "Sarı ve Yeşil Fırça Darbeleri"nde soyut dışavurumculuğun temel özellikleriyle dalga geçiyor,

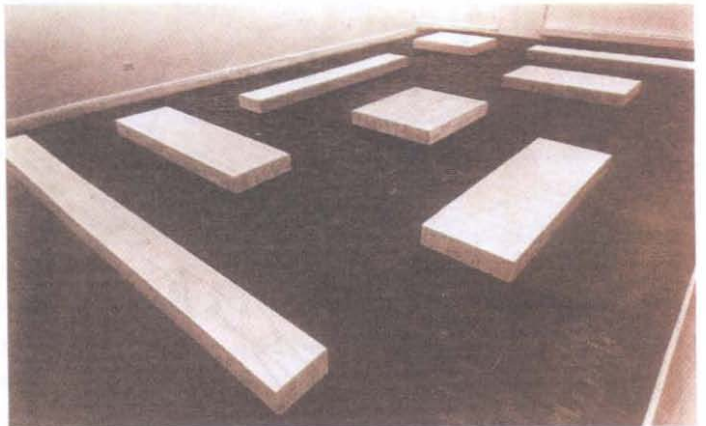


Lynda Benglis
Zapla, 1960

anlık duygulanım/ coşku/esin patlamalarıyla tuvale yansıyan fırça darbelerinin 'resmini' yapıyordu. Burada esas olan, dönemin ünlü eleştirmenlerinden Harold Rosenberg'in altını çizdiği bir yaklaşımdı: Bu dönemde pop sanata karşı çıkan pek çok Amerikalı eleştirmen gibi Rosenberg de pop sanatın başarısını 'yanılsamacı' olmasına, başka bir deyişle figürasyona dayanmasına bağlıyordu. Böylece, hakkında kolayca konuşulabilecek bir sanat üslubu oluyordu pop. Rosenberg'in en önemli gözlemi ise pop sanatın sonuçta sanat eleştirisine bir tür katkı olarak ortaya çıktığıydı.⁷ Lichtenstein'in "Sarı ve Yeşil Fırça Darbeleri" de dışavurumcu, soyut bir fırça darbesini figüratif bir fırça darbesine, bir fırça darbesinin temsiline dönüştürerek dönemin modernizm karşıtı duruşlarla ortaya çıkan eleştirmenlerinin söylemine görsel bir karşılık veriyor, bunu ironik bir imgeyle ifade ediyordu gerçekten de.

Carl Andre
Eşdeğer Kesitler I-VIII,
1966

1960'lı yıllarda modernizm karşıtı tavrıların sivil toplum hareketlerine katılarak toplumsal değişim taleplerinin bir parçası olarak yaşayan 'ilk kuşak' feminist sanatçıların ortaya koydukları parodi-yapıtlar da konumuz açısından önemli bir yere sahip. 20. yüzyılda yapıttan yapıta yönelen eleştirinin en sık görüldüğü dönemin feministlerin yoğun bir üretim sürecine girdikleri 1960 ve 70'li yıllar



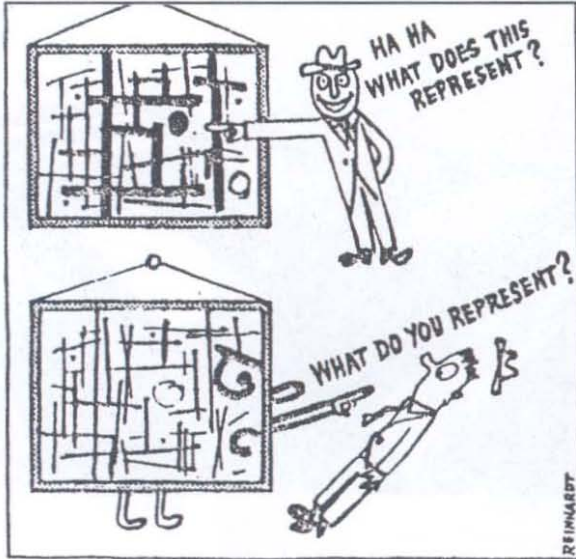
⁷ The Anxious Object, Harold Rosenberg, The University of Chicago Press, 1964.



Lynda Benglis
Carl Andre İçin, 1970

Ad Reinhardt
Bu Neyi Temsil
Ediyor?,
1948

"Vajina Resmi" başlıklı bu performans, ayrıca Yves Klein'in çıplak kadın bedenlerini 'yaşayan fırça' gibi kullanmasına tepkisini de içeriyordu. Yine erkek sanatçıların üretimine yaptıkları aracılığıyla saldıran bir başka sanatçı da Lynda Benglis'ti. Benglis, 1960 tarihli "Zıpla" başlıklı işinde bir galerinin yerlerini renkli lateks boylarla kaplayarak dışavurumcu bir bulamaç elde ediyor, yine benzer yapay malzemelerle elde ettiği akıtma damlatma etkileriyle, sözgelimi Carl Andre'ye dışkı görünümüne heykeller ithaf ediyordu! 1970'li yıllardan 80'li yıllara uzanan süreçte de bu ilk kuşak feministlerin kadının biyolojik özelliklerine daha çok odaklanan, cinsiyet ayrımını özellikle gözeten yaklaşımını sürdüren sanatçılar, yine modernist paradigmaya yönelen eleştirilerini benzer biçimlerde dile getirdiler: Hannah Wilke'nin 1978-84 yılları arasına tarihlenen siyah-beyaz fotoğraf dizisi "Hadi Hannah Bana Yardım Et"te yer alan "Bu Neyi Temsil Ediyor? Sen Neyi Temsil Ediyorsun?", bu eğilimin başlıca örneklerinden biri olarak nitelendirilebilir. Wilke burada, Ad Reinhardt'ın bir dönem gündelik gazetelere yaptığı sanat konulu çizgi bantlara göndermede bulunuyor, bu çizgi bantlarda modern sanattan anlamayanlara ahmak muamelesi yapılmasını eleştiriyordu. Sanat ortamında güç den-



olduğu da söylenebilir. Bu dönemde soyut dışavurumculuğa ve bu akım aracılığıyla genel olarak Greenberg'çi, katı biçimci modernizme yönelik eleştiriler, daha önce sözünü ettiğimiz 'Eşeğin Kuyruğu' sergisine kaynaklık eden şaka gibi, 'soyut dışavurumcu fırça darbesi'nin varyasyonları üzerinden geliyor: 1965 yılında New York'ta gerçekleştirilen bir Fluxus festivali sırasında Shigeo Kubota, iç çamaşırına tutuşturduğu bir fırça ile yere sermiş olduğu kâğıtlar üzerine resim yapıyor, söz gelimi. Pollock'un, yere serdiği tuvali üzerine boya akıtıp damlatma ritüeline cinsel kimlik göndermelerinin de satır aralarında okunduğu

olduğu da söylenebilir. Bu dönemde soyut dışavurumculuğa ve bu akım aracılığıyla genel olarak Greenberg'çi, katı biçimci modernizme yönelik eleştiriler, daha önce sözünü ettiğimiz 'Eşeğin Kuyruğu' sergisine kaynaklık eden şaka gibi, 'soyut dışavurumcu fırça darbesi'nin varyasyonları üzerinden geliyor: 1965 yılında New York'ta gerçekleştirilen bir Fluxus festivali sırasında Shigeo Kubota, iç çamaşırına tutuşturduğu bir fırça ile yere sermiş olduğu kâğıtlar üzerine resim yapıyor, söz gelimi. Pollock'un, yere serdiği tuvali üzerine boya akıtıp damlatma ritüeline cinsel kimlik göndermelerinin de satır aralarında okunduğu

gelerinin nasıl şekillendiği, cinsiyet ayrımcılığının nedenleri, sonuçları ve kendini meşrulaştırma biçimlerine göndermede bulunan Wilke, 1979-85 yılları arasında sürdürdüğü bu performans çıkışlı fotoğraf dizisinde başka erkek sanatçıların ve düşünürlerin özlü sözlerini de benzer biçimlerde eleştiri odağı haline getirdi.⁸

1970'li yıllarda, cinsiyet ve beden politikalarının yanı sıra Amerikan soyut dışavurumculuğunun İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde bir tür propaganda aracı olarak kullanıldığına dair iddiaları sorgulayan eleştiriler de yapıtlar aracılığıyla dile getirildi.⁹ Bilindiği gibi İkinci Dünya Savaşı sırası ve sonrasında Amerikan sanatında figüratif eğilimler gösteren sanatçılar soyutlamaya ve soyut sanata yönelmiş, buna karşılık özellikle 'yitik ütopya' olarak nitelendirilen 'Sovyet avangardizmi' siyasal nedenlerle yerini figüratif, anlatımcı ve tutucu eğilimlere bırakmak zorunda kalmıştı. Amerika'nın, 'özgürlükler ülkesi'nin sanatı özgürlüğü, bireyselliği vurgulayan soyut bir sanatsal yaklaşım ortaya koyarken, Sovyet blokunun sanatı, sanatçıları üzerinde uygulanan baskıcı denetim nedeniyle alenen propagandacı olabilmek için figüratif ve anlatımcı olmak durumunda kalıyordu. Art and Language grubunun 1970'li yıllardan 80'li yıllara uzanan süreçte "Jackson Pollock tarzında" yaptığı Lenin portreleri, kendi dışındaki hiçbir gerçekliğe işaret etmeyen, Harold Rosenberg'in deyişiyle yeni bir dünya, salt bir özgürlük alanı olarak nitelendirilen soyut dışavurumcu



Hannah Wilke

Bu Neyi Temsil Ediyor, Sen

Neyi Temsil Ediyorsun?

1979-1985

⁸ Bu paragrafa sözü edilen tüm sanatçıların ve başka feminist sanatçıların yapıtlarıyla ilgili yorumlar için bkz. Art and Feminism, Helena Reckitt-Peggy Phelan, Phaidon, 2001.

⁹ Bu tür iddialarla ilgili olarak bkz. Art in Modern Culture (yay. haz. Francis Frascina-Jonathan Harris) içinde, 'Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War', Eva Cockcroft'un makalesi. Phaidon, 1992.

sanatın bir propaganda aracı olarak gündeme gelişine göndermede bulunan, ayrıca Pollock ve Rothko gibi, savaş öncesi dönemin sol eğilimli sanatçılarının savaş sonrasında siyasetten, siyasal bir duruştan uzaklaşmalarını da gündeme getiren yapıtlardı.¹⁰ Tümüyle eleştirel bir tavrın ifadesi olan bu işler, Pollock'u, alkol sorunu, ilişkileri, yaşam tarzıyla belli bir sanatçı tavrını; bir dünya görüşünü; bir ülkeyi, bir kültürü, kısacası pek çok göndermesi olan bir simge haline gelmiş olması nedeniyle seçiyordu.



*Art and Language,
Jackson Pollock Tazında Lenin
Portresi II, 1980*

1980'li yıllara gelindiğinde yapıttan yapıta yönelen eleştirinin modernist/modernist karşıtı gibi kutuplar halinde değil, postmodernizmin kendine özgü stratejileri ve biçimleri olarak gündeme gelen çeşitli ifade biçimleriyle ortaya çıktığı söylenebilir. Bu süreçte 'eklektizm', 'simülakr', 'ironi', 'kendine mal etme' gibi kavramlar yapıtları tarif edebilmek, anlamlandırmak ve irdelemek için sık sık kullanılan terimler haline gelir; 'yanında şarkı söylemek / yan-yol' gibi anlamları olan Yunanca sözcükten gelen parodi de bu bağlamda postmodern süreçte sanatçıların en çok başvurdukları 'strateji'lerden biri olur.¹¹ Bu stratejiyi en vurucu biçimde kullanan sanatçıların başında, 1980'li yılların önde gelen yapıbozumcu sanatçılarından Sherrie Levine yer alır. Levine'in stratejisi aslında Rauschenberg'in "Silinmiş Willem de Kooning Deseni"ni tekrarlar, ama erkek ressamların ve erkek fotoğrafçıların yapıtlarını bir kadın olarak tümüyle kendine mal etmesinin ardında daha başka göndermelerde bulunur; yapıtlarını anlam açısından daha katmanlı kılan da bu olur. Sherrie Levine'in sanatı, sahte ile gerçek arasında kalmışlığımızın bir tür göstergesine dönüştüğü gibi, temsil biçimlerinin tükenmişliğinden yeni bir ifade yolu açar kendine. Başka bir

¹⁰ After Modern Art/1945-2000, David Hopkins, Oxford University Press, 2000

¹¹ The Postmodern Arts, yay. haz. Nigel Wheale, Routledge, 1995.

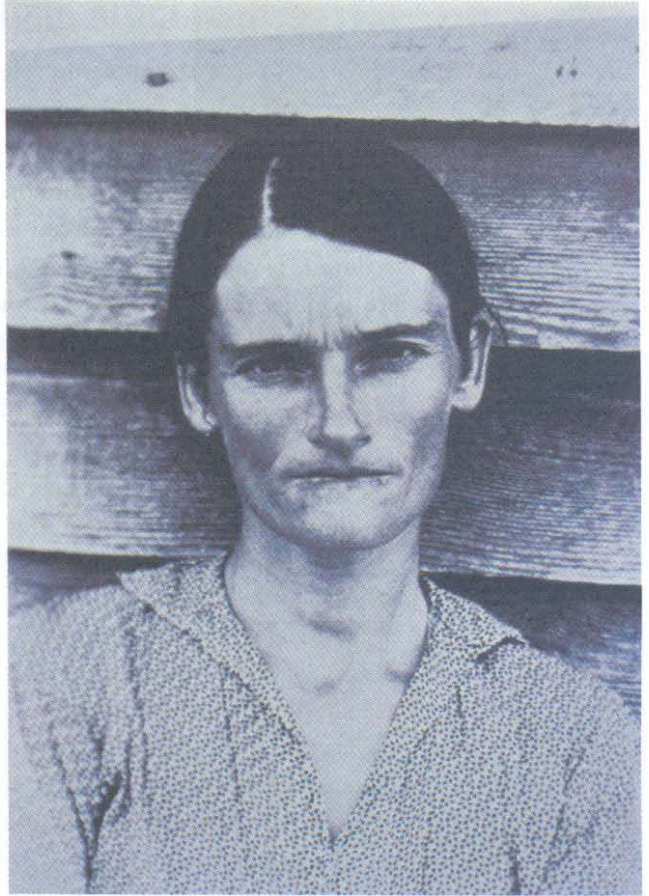
sanatçının yapıtını ele geçirmek, onu sahiplenmek, onun otoritesini yok sayarak kendi varlığını dayatmak... ve üstelik bu yöntemle şöhret kazanıp sanat piyasasında var olmak, 'sanat olayı'nın tüm tartışılmaya değer yönlerine perde açması açısından yerini bulmuş bir 'parodi' olarak nitelendirilebilir.

Belki Levine'in stratejisi kadar kendi bağlamı içinde yaratıcı olmayan, dah çok radikal bir eylem olarak dikkat çeken güncel örneklerden biri de Alexander Brener'in 1997 yılında Amsterdam Stadelijk Müzesi'nde Maleviç'in bir resmine yaptığı saldırıydı. Brener Maleviç'in yapıtının 'müze-lik' bir nesne oluşu ve bunun anlamları üzerinden söylüyordu sözünü; yapıtın üzerine bir dolar işareti çizmiş olması ne anlatmak istediğinin yeterli bir göstergesiydi. Maleviç'in "Mona Lisa'lı Kompozisyon"unun üzerinden neredeyse bir yüz yıl geçtikten sonra tanıdık bir strateji uygulanıyor, ancak aynı strateji bu kez ivmesini bu hareketin vandalizm olup olmadığı tartışmalarından alıyordu.

Aynı türde tartışmalar, Türkiye'de, Alexander Brener'in eylemini Esat Tekand'ın Urart Sanat Galerisi'ndeki sergisi sırasında tekrarlayan Halil Altundere etrafında da yapıldı. Esat Tekand'ın avangard sanatçıların ancak belleklerde ve fotoğraflarda ölümsüzleşen performanslarını 'tuval üzerine yağlıboya'ya dönüştürerek "gelenek-selleştirdiği" resimlerden birini seçip üzerine dolar işareti çizen Altundere, başka yapıtların parodisini yapan bu yapıtlar üzerinden, Brener'in eyleminin parodisini yapmıştı. Tekand'ın resimleri, Türk sanatında parodi anlamında üretilmiş yapıtlara ilginç bir örnek oluşturuyordu: Geleneksel boya resmine, sanatın alışlagelmiş

kalıplarına karşı tavırlarla üretilmiş performansları geleneksel resmin kalıpları içine sokarak alaycı bir oyun oynayan Tekand, böylece alıntı yoluyla salt ithafta bulunmamış, eleştirel tavrını başka yapıtlar aracılığıyla ifade etmişti. Halil Altundere'nin eylemi, ivmesini Tekand'ın bu yaklaşımından mı aldı bilinmez, ancak etrafında epey tartışma koptu, hatta

*Sherrie Levine
Walker Evans'in
Ardından, 1981*





Alexandr Brener
"Süprematizm Üzerine \$"
4 Ocak 1997, Saat:11:45

taraf lar mahkemelik oldu.¹² Halil Altındere ile bu eylem sırasında işbirliği yapan Serkan Özkaya'nın işleri de Türkiye'de yakın dönemde üretilen parodi-yapıtlara örnek oluşturuyor. Özkaya, benzer bir eylemi Moma'da bulunan bir Mondrian üzerinde uygulamak istemiş, Louvre'da Mona Lisa'yı ters asmayı tasarlamış, Berlin'de Bergama sunağındaki heykellerden birini görevlilere yakalanmadan hemen önce öpmüş bir sanatçı olarak 'buradan' bakan bir sanatçının ancak röprodüksiyonlarda izlediği Batı sanatıyla olan hesaplaşmasını sanatının temel eksenine haline getiriyor. Türkiye'de sanatçıların Türk sanatının kendi dinamiklerini, otoritesini, otorite figürlerini ve belli başlı kalıplarını eleştirel bir gözle irdeleyen, sorgulayan yapıtlar ürettiklerini söylemek ise güç. Bunun nedenlerini düşünmek, konunun belki de en ilginç boyutu.

Yapıttan yapıta yönelen eleştirel tavrın belki de en ilginç boyutu, bir dönemi, bir akımı, bir başka duruşu eleştirmek adına özellikle tek bir yapıtın seçilmesi, o yapıtın ifade edilmek istenen tüm düşünceleri içeren bir ayna gibi görülmesidir. Burada bir yapıt, belli bir eleştirinin odağı haline gelir ama öte yandan, kapsamı, göndermeleri ve çağrışımlarıyla temsili bir yapıt olarak seçildiği için aslında yoğun etkisi de teslim edilmiş olur. Dinamik, sorgulayıcı bir 'iç hat' gibi işlev gören bu tür yapıtlar, işin içine ironik boyutuyla parodi de girdiği zaman belli yapıları, duruşları, tavırları irdelemek ve yeni sanatsal çıkış yolları bulmak adına izlenmeye değer birer görsel metne dönüşürler. Yapıtlar arası bu ilişki, olsa olsa iki yapıtı yeni okumalarla zenginleştiren bir süreç olarak değerlendirilebilir.

¹² Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi ve yorumlar için bkz. "Halil Altındere'nin Gerekliği", Vasif Kortun, Resmi Görüş deneme sayısı, tarih yok.