

“ GÜNÜMÜZ SANATINDAN GÜNCEL KESİTLER:KÜRESELLEŞMENİN SANATA ETKİLERİ, POSTSANAT, İLİŞKİSEL SANAT VE TEMELLÜK SANATI HAKKINDA ”

Erdem OĞUZ*

ÖZET

Günümüz sanatı küreselleşme etkisiyle kaotik bir bünye haline gelmiştir. Yakın geçmişte gündeme gelmiş olan sanatın halen yaşamakta olup olmadığı tartışmaları sonrası, bugün küreselleşmenin sanatı değiştirmiş olduğu ve bundan böyle bu farklı yapının süregideceği noktasına gelinmiştir. Bu metin, küreselleşmenin sanatın küresel dolaşımı, sanat piyasası, sanat eserinin metalaşması ve mübadele değeri gibi maddi olgularla günümüz sanat dünyasına yön vermekte olduğu fikrinden hareket etmektedir. Bu olgularla birlikte, bunların güncel sanatsal ifade biçimlerine yansımalarının örnekleri olarak görülen ilişkisel sanat ve temellük sanatı, bu metinde ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Günümüz sanatı, küresel dolaşım, piyasa, ilişkisel sanat, temellük.*

* İlker 1026. Caddesi 54/B Dikmen, Çankaya / ANKARA, erdioguz@gmail.com

“ CONTEMPORARY CROSS-SECTIONS FROM TODAY’S ART: ABOUT EFFECTS OF GLOBALIZATION ON ART, POSTART, RELATIONAL ART AND APPROPRIATION ART ”

Erdem OĞUZ*

ABSTRACT

Art of today has become a chaotic body due to the effect of globalization. After the debates of recent past about whether art is still living or not, a point has been reached that art is still alive but it has been changed by globalization and this altered structure will live on hereafter. This text is set out from the idea that globalization is directing the art world by means of material facts like global circulation of art, art market, commodification of art work and exchange value. These facts, along with relational art and appropriation art, which seem to be exemplifying the reflections of these facts on contemporary artistic expressions, have been addressed in this text.

Keywords: *Today’s art, global circulation, market, relational art, appropriation.*

* İlker 1026. Street 54/B Dikmen, Çankaya / ANKARA, erdioguz@gmail.com

GİRİŞ

*“Kendini bilmek, çoğu zaman iyi bir deyim değildir,
diğerlerini bilmek çok daha yerinde ve yararlıdır”
(Hinkle ve Brown, 1990: 48).*

Küresel sanatın formları, teknikleri ve konularındaki çeşitlilik, bu sanatı tüm yönleriyle tanımlamayı oldukça zorlaştırmış durumda. Örneğin Stallabrass *Sanat A.Ş.* (2009: 135) adlı kitabında, *Sanatın Bugünkü Kuralları* başlığı altında, günümüz sanatının çehresine dair görüşlerini şöyle ifade ediyor: “Çevrim-içi sanattan bilgisayar denetimli ses ortamlarına kadar her şeyi kapsayabilen ‘yeni medya’ ile enstalasyon, resim, heykel ve baskı gibi geleneksel mecraları ezip geçmiş durumda. (...) Sanatın dert edindiği meseleler de çeşitlilik gösteriyor: Feminizm, kimlik politikaları, kitle kültürü, alışveriş ve travma”. Bu satırlar ya da bu metin içinde aktarılacak pek çok çağdaş sanatı tanımlama girişimini okumakla edinilen en önemli algı, bünyenin karmaşık bir yapısı olduğu. Nitekim Stallabrass da (2009: 135) zamanımız sanatının “kavranamayacak ölçüde karmaşık ve çeşitli olduğu görüşü, sanat dünyasında yerleşik bir görüştür ve her yerde duyulabilir” diyor. Görülüyor ki günümüz sanatı hem çok sesli hem tek tip, hem özgür hem bağımlı, hem keskin hem muğlak...

Bu noktada, sanat dünyasında yaşananların tümü hakkında bilgili olmanın imkânsızlığını kabul ederek, bugünün sanatı içinden bazı kesitler alıp, onlara yoğunlaşmak makul bir yaklaşım sayılmalıdır. Başlangıç olarak sanatın halen yaşamaya devam ettiği ve John Rajchman’ın (2013: 20) savladığı gibi sanat anlamında çağdaş ile küreselin ayrılamaz olduğu kabullerinden yola çıkılmıştır. Sonrasında da sanat evreninde son 20 yılda giderek daha çok dillendirilen, dolayısıyla sanata yeni eklenmiş olgular olarak nitelenebilecek söylemler olan sanatın küreselleşmesi, piyasalaşması ve bu maddi atmosfere uygun yeni ifade biçimlerine bürünmekte oluşu ele alınmıştır.

YAŞAM-ÖLÜM EKSENİNDE GÜNÜMÜZ SANATI

Sanatın bugünü hakkında söylenen ve yazılanlara bakıldığında, sanatın ölmüş olduğu söyleminden, artık her şeyin sanat olabildiğini ifade eden yaklaşımlara uzanan, geniş bir yelpaze ile karşılaşılıyor. Sanatın ölümü tartışmaları özellikle dikkat çekici çünkü Jacques Rancière’in (2012: 12) “sanatın var olması için, onu sanat diye tanımlayan bir bakış ve bir düşünce olması gerekir” söylemi rehber alındığında, önemli sanat insanlarının günümüz sanatını sanat olarak tanımlamamakta olduğu görülüyor.

Sanatın Sonu adlı kitabında Donald Kuspit (2006: 104, 105) günümüzde var olanı “postsanat” olarak adlandırıyor ve şöyle devam ediyor:

Postsanat tamamen sıradan sanattır –gündelik sanat olduğuna şüphe yoktur; ne kitch ne de yüksek sanattır; bu ikisinin ortasında duran, gündelik gerçekliği çözümlenmiş gibi yaparak aslında onu allayıp pullayan sanattır. Postsanat gündelik gerçekliğe eleştirel yaklaştığını iddia eder, ama aslında farkında olmadan onunla uyum içinde kalır. (...) Toplumsal hammaddenin mekanik bir reproduksiyonunun yapılması, hayal gücünün başarısı sanılmaktadır.

Kuspit (2006: 171) daha sonra, sanatçının kapitalist dünyadaki herkes gibi, farkında olmadan da olsa kendini pazarladığını, vaktin nakit olduğu bu dönemde sanata duygusal ya da derin düşünerek yaklaşmanın mümkün olmadığını öne sürüyor. “Güncel olmakla övünen ve değişim için değişime inanan bir dünyada –her şeyin her şeye göre olduğu, hiçbir şeyin tam manasıyla kendisi olamadığı bir dünyada– sonsuz biçime olan inanç kendini kandırmaktan ibarettir” diyen ve sanatın, güzelliğin, estetiğin ve özgürlüğün modasının geçtiği iddiasında bulunan Kuspit (2006: 172); sonuçta sanatın bir “toplumsal olay” olmaya indirgendliğini şu sözlerle ifade ediyor:

Sanatın –kendini sanat olarak adlandıran ya da toplumun sanat olduğu konusunda uzlaştığı (veya sanat yöneticileri tarafından sanat olarak adlandırmak zorunda bırakıldığı) şey artık neyse- umabileceği en iyi şey, güncel haber değeri taşıyan toplumsal bir olay olmaktadır.

Bu noktada sanatın öldüğü ya da sona erdiği söylemlerinin geçmişte de gündeme gelmiş olduğunu hatırlamak gerekir. Örneğin Clement Greenberg (akt. Kuspit, 2006: 184) 1939 yılında kaleme aldığı *Avangard ve Kitchide*, sanatın ölümünün nedenini kitle insanının, sanatı günlük yaşamın kuru bir parçası olarak görmesi ve kolay aşılacak bir uzaklıkta olduğunu düşünmesine bağlar. Aynı yaklaşımı Richard Huelsenbeck’in (akt. Kuspit, 2006: 185) 1957 yılında yazdığı şu satırlarda da görmek mümkündür; “sanatın ölümü sanatın kitle toplumunda sürekli olarak eğlenceyle karıştırılmasıyla ilgilidir. Kitle insanının (...) sanattan zevk alması için onu sıradanlaştırması gerekir”. Anlaşıyor ki sanat çok zamandır kitlesel toplumla iç içe geçme sürecindedir ve bu süreç sanatı “ölüme” sürüklemektedir.

Buraya değin aktarılan görüşlere paralel olarak, sanatın aurasını, yanılısama yaratma gücünü kaybettiğini, anlamsız bir ironiye sığındığını, hükümsüz hale geldiğini savunan Baudrillard (2011:51) ya da sanatın ne dünyayla ilişkisi, ne de var olma hakkının artık aşikâr olmadığını söyleyen Adorno (akt. Foster, 2004: 163) gibi önemli karakterlerin bu konuya bakışlarını detaylandırmak mümkündür. Ancak bu aşamada anakronizmi daha fazla derinleştirmek yerine, Hal Foster’ın (2004: 173) dediği gibi “sanatın yaşamaya devam ettiği” kabul edilirse, bu yaşamın iç dinamiklerini görmeye çalışmak yerinde olacaktır.

Arthur Danto *Sanatın Sonundan Sonra* adlı kitabında 1970’lerden itibaren sanatın köklü bir değişim geçirdiğini ve artık “tarih sonrası” (Danto, 2010: 169) olduğunu söyler. Julian Stallabrass (2009: 147) bu söylemle, Francis Fukuyama’nın 1992’de kaleme aldığı *Tarihin Sonu ve Son İnsan* (1999) adlı kitabında savunduğu “olaylar devam etse de, tarihin sonunun gelmiş olduğu ve sonsuza kadar şu an süregiden sistemin bir versiyonuyla yaşamaktan başka çare olmadığı” söylemini üst üste koyuyor. Stallabrass’a göre bu bakış açısı, günümüz sanatını gayet iyi betimlediği gibi kesinlikle akla da yatkın. Bu şekilde düşünüldüğünde yani sanatın ölüm sonrası sonsuzluk içinde, çok da değişmeden, ebediyen var olacağı kabul edildiğinde günümüz sanatı

hakkında, bir bölümünü burada da aktardığımız ve genel anlamda sanatı hor gören bakışların ağırlığından kurtulma fırsatıyla karşılaşılıyor. Danto da (2010: 38) sanatçıların istedikleri amaç uğruna ya da amaçsızca istedikleri biçimde sanat yapmakta özgür kalabilmelerinin tarihin külfetinden kurtulmakla mümkün olacağını söylüyor. Bu paralelde, Dave Hickey'in (akt. Stallabrass, 2009: 150) dediği gibi "rahatlayıp, sanatın tadını çıkarmayı ve özellikle piyasa sisteminin yol açtığı kötülükleri akla getirmemeyi" denemek belki de günümüz sanatının 'ne' olamadığıyla eseflenmek yerine, 'ne' olabileceğine kafa yormaya başlamak mümkün hale gelecektir.

KÜRESELLİĞİN SANATÇI KİMLİĞİNE ETKİSİ VE PİYASALAŞMA

"Günümüzde sanat, tıpkı herhangi bir ticari işletme gibi, kariyer fırsatları, kârlı yatırımlar ve yüceltilen tüketim nesnelere sunuyor".

Jean Baudrillard (2011)

Cuauhtemoc Medina (2013: 9, 10) günümüz sanatının aristokratik bir popülizm biçimi olduğunu söylüyor ve "(günümüz sanatı) aşırı incelikle en üst düzeyde basitliğin birbirine girdiği diyalojik bir yapıdır; sınıfsal, etnik ve ideolojik yakınlıkları türlü türlü olduğundan başka şartlarda pekâlâ birbirinden ayrı da düşebilecek envai çeşit insanı sanatsal yapılarda birbirlerini 'kloklaymaya' sevk eder" diyor. Medina (2013, 12) günümüz sanatçısının durumunu değerlendirirken de küreselleşme etkisini öne çıkarıyor: Küresel kapitalizmin sanatı da kendine uyacak şekilde biçimlendirmesiyle "küresel sanat takviminin bir parçası olma açlığı, gerçek bir estetik uğraş veya meraktan ziyade, zamanın çılgınlığına ayak uydurma umuduyla ilgilidir", güncel olmak "vazife" haline gelmiştir diyor.

Medina'nın sözlerinden de anlaşılacağı üzere, günümüz sanatı hakkında söylenebileceklerin merkezine küreselleşmeyi koymak kaçınılmaz hale gelmiş görünüyor. Küreselleşme sürecinin günümüz sanatçısına yansıyan etkisine öznel bir yorum eklemek adına, Ernst Fisher'in (2003: 47) *Sanatın Gerekliği* adlı kitabında yaptığı "her gerçek sanat eserinde insan gerçekliğinin bireyselliğe ve toplumsallığa, özgüllüğe ve evrenselliğe bölünmesi sorunu ortaya çıkar" tespitinden esin alınabilir. Fisher bu bölünmenin, eserle, sanatçının benliği arasındaki bütünleşmeyle aşılabileceğini söyler. Ancak günümüz ile Fisher'in bu tespiti yaptığı zamanlar² arasındaki büyük sosyolojik değişim sürecinde, toplumsallık ve evrenselliğin aşırı büyümüş çekim alanına kapılmış bir sanatçının, küreselleşme etkisiyle yok olmaya yüz tutmuş bireysellik ve özgüllüğü nihai sanat kimliğinde yaşatabilmesi çok küçük bir olasılık olarak görünmektedir. Sanatçı günümüz şartlarına uyum göstermek adına ya da Ali Artun'un (2011: 154) ifadesiyle "sanat kariyeri" adına

² "Sanatın Gerekliği" ilk kez 1959 yılında yayınlanmıştır.

bu sürece kapılabilir. Sanatla uğraşmanın bir “kariyer” olarak görülmesini eleştiren Artun, Halil Altındere’nin 2007’de düzenlenen Documenta Sergisi’ne katılması dolayısıyla yaptığı bir açıklamada “politik” ve “protest” işler ürettiğini söylerken, arkasından Documenta’yı “bir sanatçı için kariyerinin en son noktası” olarak görmesini örnek olarak veriyor. Ancak diğer taraftan bakıldığında, sanatçılığın bir iş haline dönüşmüş olmasının çağın bir gereği olduğunu, fırsatçılık ve rekabetin sanat emeğinin bir sapması değil, doğal yapısı haline geldiğini söyleyen Hito Steyerl’in (2013: 88) bakış açısının da yok sayılmayacağı görülüyor.

Küreselleşme olgusunun sanata yansıyan biçimlendirici etkisini gözlemlemek için odaklanılması gereken noktalardan biri de sanat-para-politika ilişkisidir. Irmgard Emmelhainz (2013: 172) bu ilişkinin sonucu olarak, özerk sanat ve dava sanatının varlığını sürdüremez hale geldiği tespitini yapıyor ve bu ilişkiyi şöyle özetliyor:

Çağdaş sanatın üretimi, sergi, galeri, bienal ve fuarlarda dolaşıma sokulan eserlerin formunu ve üretim araçlarını dikte eden bir kurallar ağı içine hapsedilmiş durumda. Sanatçılar, sergi politikalarını sanatlarının konusu haline getirebilseler bile, bu politikaların mutabakata varılmış sınırları dışında bir şey üretmeye kalkıştıklarında kısıtlanmaktalar. Bunun nedeni sanat dünyasının mutabakatını misliyle aşan sistemsel bir kuşatmanın varlığı: sanat sanatın diplomatik gücünü kullanan ve kültürü bir çeşit sosyal sermaye veya kaynak olarak gören politik hassasiyetlerle kaynaşmış durumda. Dolayısıyla bu alana büyük paralar yatırılıyor.

Günümüz kitlesel üretimi, pazarlama stratejileri gereği, kimlik göstergesi olan ürünler ortaya çıkarmaya yönelmiş, yani piyasaya sunduğu her ürünün sanat eserlerine has özellikler olan, biriciklik ve sahihlik algısı yaratmasını temine gayret göstermektedir. Virilio’nun (akt. Artun, 2014: 18) sözleriyle “tüketim ve sanat birbirine geçmiş” ya da Baudrillard’ın (2004: 249) dediği gibi hayat estetikleşmiş ve “sanat tamamıyla tasarıma dönüşmüştür”. Bu paralelde yani sanayi üretiminin sanata öykünmesinin yanı sıra sanat da kavrama indirgenerek, sadece sanatçısı tarafından üretilen bir yaratı olmak gerekliliğinden sıyrılmış ve bünyesinde birçok sanat emekçisini çalıştıran bir sektör olma yoluna girmiştir. Andy Warhol’un “fabrika”sıyla başlayan süreçte Jeff Koons, Damien Hirst, Takashi Murakami gibi küresel sanat figürleri atölyelerinde yüzlerle ifade edilen sayılarda sanatçı/emekçi istihdam etmektedirler (Artun, 2014:19). Bugün sadece New York’da, NYSCA³ verilerine göre yaklaşık 200 bin kişi sanat ve sanatsal yaratım sektöründe çalışmaktadır. Sanat sektörünün kurumsallaşmasını sağlamak üzere üniversitelerde “Sanat Yönetimi” bölümleri kurulmuş ve “sanatı estetik modernizm ve avangardla kazandığı özerkliğinden yalıtılarak işletmeleştirme, sirketleştirme ve denetim altına almak” amacı hayata geçirilmektedir (Artun, 2014: 22).

3 NYSCA: New York Eyaleti Sanat Konseyi

SANATIN VE SANATÇININ KÜRESEL DOLAŞIMI

Küreselleşmenin dünya sanatını piyasalaştırması sonucu, sanatçıların ve eserlerinin küresel dolaşımı bu piyasada yer edinebilmek adına bir ön koşul haline gelmiş durumdadır. Sanat eserini bir meta olarak gören piyasa düzeni, bununla yetinmeyerek, sanatçıyı da bir marka haline getirerek onu da pazarlanabilir bir ürün, bir ticari meta olmaya indirgemıştır. Bu metaların küresel ekonomi sisteminin bir parçası olarak kürenin her yerine ulaştırılması yani pazarlanması, küresel sanat piyasası sisteminin can damarlarından biridir.

Günümüz sanatı, modern ile post-modern, biçim ile içerik, soyut ile somut, estetik ile kitch gibi zıt kimlik tanılamalarının hepsine eş zamanlı ve eş büyüklükte yaşam alanı sağlayan, çok kimlikli bir bünyedir. Bu bünye içinde yer alan bireylerin yani sanatçıların da kendilerine doğrusal bir işleyiş rotası çizmekte zorlanacakları ve bu nedenle kendileri için çok ayaklı, geniş yüzeyli kavramsal zeminler oluşturmaya gayret göstermeleri çağın gereği olarak gözükmektedir. Nicolas Bourriaud (2009: 53-55) son kitabı *Radican*'da, günümüz sanatçısının, sanatını küresel dolaşıma sokabilmek uğruna sanatını "tercüme" edilebilir olma ve farklı kültürel algılarla "uzlaşabilme" yetileriyle donatmış olması gerektiğini söylüyor. Devamında da hem günümüz sanatçısını hem de bu sanatçılarınca üretilen sanat formlarını göçebe/seyyar olarak tanımladıktan (Bourriaud, 2009: 77, 79) sonra, sosyolog Slavoj Žižek'den aktardığı "küresel kapitalizm 'çoklu, kaypak⁴ kimlik' olarak karakterize edilebilecek bir tür öznelliğe açıkça öncelik veriyor"(akt. Bourriaud, 2009: 81) söylemini, sanatçının artık "kendisini hiçbir yere ait hissetmeyen, hangi kaynaktan beslendiğinde kendisi, hangi kaynaktan beslendiğinde başkası olduğunu önemsemeyen" küresel bir göçebe haline dönüşmüş olduğu savına destek olarak kullanıyor. Günümüz şartlarında doğruluğuna itiraz etmenin pek de mümkün görünmediği bu bakış açısı akla Walter Benjamin'in (2002: 41) "Tarih Kavramı Üzerine" adlı metnindeki ünlü satırlarını getiriyor; "ezilenlerin geleneği, bize içinde yaşadığımız olağanüstü halin gerçekte kural olduğunu öğretir. (...) Faşizmin bir şansı da, faşizme karşı olanların, onu ilerleme adına tarihsel bir kural saymalarındır".

Sanatın küreselleşmesi söz konusu olduğunda, belki de küresel dolaşım sistemine uygunlukları nedeniyle güncel sanat söylemiyle bütünleşmiş olan ilişkisel sanat ve temellük sanatına değinmek yerinde olacaktır.

İlişkisel Sanat

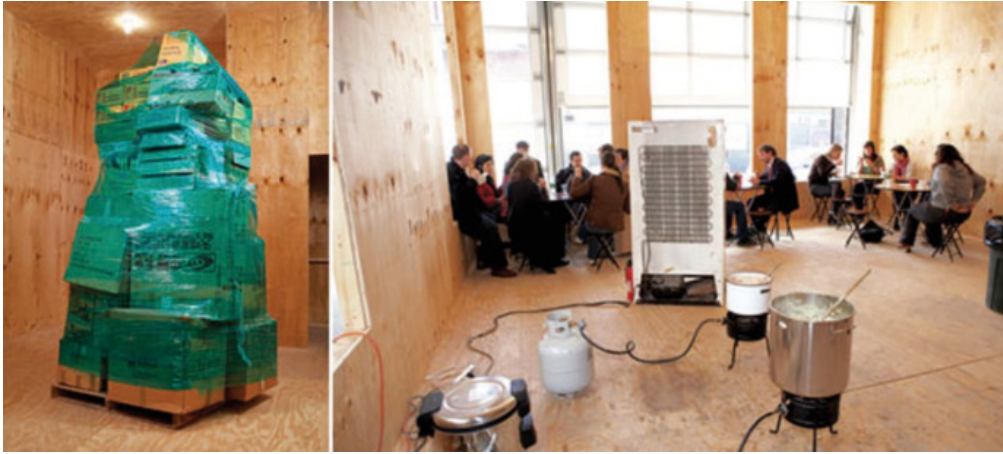
Nicolas Bourriaud, 1998 yılında yayınladığı "İlişkisel Estetik" (2005a) adlı kitabında sanat ortamındaki ilişkilerin ve etkinliklerin sanat eseri olarak sunulduğu örneklerle yer vermiştir. Bourriaud (2005a: 10,11) kitabın ve aynı adlı kavramın, bu sanatçıların işlerini geleneksel sanat eleştirisi kalıplarıyla yorumlamak kısırlığından kurtarmak amacıyla ortaya koyduğunu ifade eder. "Karşılıklı eylemliliği içine alan yapıtlar aslında keskin bir biçimde modern söylemden

⁴ Žižek'in kullandığı "shifting" kelimesi sözlükte "değişen, kaygan" anlamlarıyla karşılık buluyor olsa da, ifadenin insan karakterine ait bir kayganlık ya da değişime müsait olma durumunu aktarmak için kullanıldığı çıkarılmıyorsa, bu durumu daha iyi karşılayacağı düşünülen "kaypak" kelimesi tercih edilmiştir.

ayrılır. (...) çağımız insanı uzlaşma, ilişki kurma ve ortak var olmalar üzerine kafa yormakta ve olası ilişki alanları keşfetmeye çalışmaktadır” (Bourriaud 2005a: 58).

Rirkrit Tiravanija, Bourriaud’un ilişkisel estetik söylemini adeta üzerine kurduğu sanatçıdır. Tirevanija galeride izleyicilere yemek yapmaktan, arabasının bagajına yerleştirdiği seyyar bir ocakla farklı şehirlerdeki sanat etkinlikleri arasında mekik dokumaya ya da sergi alanın ortasına yerleştirdiği ping-pong masasında izleyicilerle masa tenisi oynamaya kadar ilişkisel ve etkileşimsel sanat adına akla gelebilecek her türlü etkinliği, dünyanın dört bir köşesinde gerçekleştirmiştir (Hainley, 1996). Sanatçın küresel dolaşımını ve sanatının tercüme edilebilirliğini tam anlamıyla örnekleyen bir sanat kimliği olarak küresel sanatçı profiline prototiplerinden biri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Arjantin doğumlu (d:1961) Tayland asıllı Tirevanija’nın sanatını örneklemek için ilk kez 1992 yılında, New York Galeri 303’te gerçekleştirdiği (Görsel 1) ve sonrasında onlarca kere tekrar ettiği, onu bu sanat türüyle özdeşleştiren etkinliğini vermek gerekir. Galeriye tamamen (arka ofisler ve depoların sökülebilir duvarları da dâhil) boşaltarak işe koyulan Tiravanija, açığa çıkan malzemeleri (depodaki resimler, evrak dosyaları vs.) paketleyerek galerinin sergi alanına taşıdı. Galeri sahibi Lisa Spellman’ı da arkadaki ofisinden edip, ön tarafa, plastik tabak, bardak, kaşık atıklarını yığmak için ayırdığı alanın ortasına yerleştirdi. Sonrasında galerinin arka bölümünde elde ettiği boşlukta, bir buzdolabı, tezgâh, gaz ocakları, tencereler ve çeşitli boylarda kaplar, seyyar masalar, katlanır sandalye ve taburelerden oluşan ilk mutfağını kurdu (Chapuis, 2001).

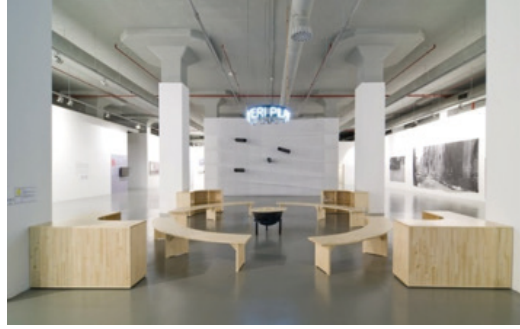


Görsel 1: Tiravanija, *Untitled (Free) – Adsız (Bedava)*, Galeri 303 New York, 1992

“Galeri ‘izleyicilere’ kapılarını açtığında ise içerde onları bekleyen şey sadece birer kap sıcak çorba değildi. Tiravanija’nın galeri içerisinde yaratmayı başardığı ‘ilişki’ alanı, o güne değin pek çok benzeriyle karşılaşmış, sıradan bir ‘katımlı sanat’ performansının ötesine geçebilmişti” (Saltz, 1996).

Sarkis’in, 4. İstanbul Bienali’nde yer alan “Pilav ve Tartışma Yeri” adlı işi de ikinci bir örnek olarak verilebilir (Görsel 2). Bienal süresince devam eden etkinliğinde Sarkis, kurulan yuvarlak

oturma düzeninin merkezine konulan kazan içinde pilav ve nohut servisi yaptırmıştır. Böylece sanatçıların, sergi düzenleyicilerinin, izleyicilerin bir araya gelerek nohutlu pilav yemeleri, dinlenmeleri ve sergiyi tartışmalarını sağlayacak bir diyalog ortamı oluşturulmuştur.



Görsel 2: Sarkis, Pilav ve Tartışma Yeri, 1995

İlişkisel ve etkileşimli sanat etkinlikleri doğaları gereği farklı mekânlarda, farklı insanlarla yapıldıkça kendilerini gerçekleştirirler. Bu nedenle uluslararası bienal, festival ve fuarlarda sergi alanının dinamikleşmesini yani izleyenlerin katılımını ya da tepkilerini sağlamaya dönük etkileşim, iletişim ortamları yaratırlar. Örneğin son dönemde bu alanda öne çıkan sanatçılardan, 2013'te Turner Ödülü adayı olmuş, İngiliz sanatçı Tino Sehgal *Constructed Situations (İnşa Edilmiş Durumlar)* adını verdiği etkinlikler serisinde, sergi mekânında bir grup gönüllü katılımcı aracılığıyla topluca öykü okumak, şarkı söylemek, dans etmek, kalabalık bir gurubu ağır çekim yürütmek ya da geri geri yürütmek gibi izleyicileri içine alan, bir arada hareket etmek keyfine/oyununa çağırarak üzerine kurulu durumlar inşa etmektedir. Bu örnekle vurgulanmak istenen nokta, bu tür işlerin izleyici ile buluşmasındaki anlık etkileşimin, sürpriz etkisinin ve seslendirilmemiş bir katılım çağrısının oluşmasında, bienal ya da fuar etkinliğinin geçiciliğinden ve izleyicilerin orada sergilenen diğer işleri görebilmek için gezerken kendilerini bir sanat etkinliğine dahil olmuş bulmalarındaki rastlantısallıktan faydalanılmasıdır.

Temellük

Temellük sanatının Bourriaud'nun tabiriyle "göçebe" sanatçılar için bir tür kolaylık sağladığı söylenebilir. Özellikle sanat dünyasının çok bilindir, gösterge olmuş figür ve eserlerinden yapılan temellükler aracılığıyla işlerini sanatın evrensel dilini konuşur hale getiren bu sanatçılar, dolaşım sürecinde işlerini karşılaşılan kültürel farklılıklara "tercüme etme" zorluğundan kurtarmış olurlar. Üstelik popüler olmuş sanatçılar ve işlerden yapılan temellüklerin bu işlerin küresel bilinirlik ve marka değerine katkı yaptıkları da söylenebilir ki bu durum küresel sanat piyasasını yönlendirenlerin amaçlarına çok uygundur.

Bourriaud "İlişkisel Estetik" in ardından yayınladığı *Postprodüksiyon* (2005b) adlı kitabında, güncel sanatın en çok görülür üretim metotlarından biri olan, İngilizce'de *appropriation*, ülkemizde ise *kendine mal etme* ya da *temellük* olarak adlandırılmış sanat eserlerini konu edinmiştir.

Temellüğü “postprodüksiyonun ilk safhası” olarak gören Bourriaud (2005b: 40) bu sanat türünün “yeni kültürel manzarada” edindiği konumu şöyle ifade ediyor:

Doksanlı yılların başından beri gittikçe artan sayıdaki sanat işleri daha önce var olan çalışmalardan yola çıkarak yaratılıyor; giderek daha fazla sanatçı başkaları tarafından yapılmış çalışmaları ya da hâlihazırdaki kültürel ürünleri yorumluyor, yeniden üretiyor, yeniden sergiliyor veya kullanıyor. Kullanıma hazır işlerin sayısındaki bu artış ve şimdiye değin görmezden gelinen ya da küçümşenen formların sanat dünyasına katılması ile karakterize edilen bu postprodüksiyon sanatı, bilgi çağında küresel kültürün hızla yayılan kaosuna bir tepki gibi gözüküyor. Kendi işlerini diğer insanların işlerine yerleştiren bu sanatçılar, üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır-nesne orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımın kökünü kazınmasında rol oynuyorlar. Manipüle ettikleri materyal birincil değildir artık. Bundan böyle önemli olan ham materyali temel veri olarak alan bir formun ayrıntılarıyla ele alınması meselesi değil, kültürel pazarda çoktan dolaşımda olan nesnelere (...) çalışma meselesidir (Bourriaud, 2005b: 22).

Temellük sanatının Bourriaud’nun tespitinde olduğu gibi doksanlı yıllardan itibaren çok görülür hale geldiği doğru olsa da, sanat eserinden sanat eseri üretmek olarak ele alarak kapsamını daraltığımızda (hazır-nesne kullanımı, kültürel ya da toplumsal göstergelerin malzeme yapılması gibi kullanımları dışarıda bıraktığımızda) sanat tarihinin her döneminde temellük sanatı örnekleriyle karşılaşırız. Örneğin Matisse’in *Dans* (1910) adlı tablosuyla, Raphael Collins’in 1892 tarihli *Deniz Kıyısında* adlı tablosunu yan yana görmek, aralarındaki bağı anlamaya yeterli olacaktır (Görsel 3 ve Görsel 4).



Görsel 4: Raphael Collins, *Deniz Kıyısında*, 1892



Görsel 4: Henri Matisse, *Dans*, 1910

Görsel 5’te Velázquez’in başyapıtlarından sayılan “Papa 10. Innocent’in Portresi” (1650) adlı eseri görüyoruz. Zamanının en güçlü kişisi olan Papa’nın saygınlık ve otoritesini resmetmek için sipariş edilen bu portrenin ünü, bir anlamda Velázquez’in alttan alta Papa’nın şüpheli ve karanlık içyüzünü resmettiği fikrine dayanır. Francis Bacon 1951-1965 yılları arasında Velázquez’in tablosunun bilinen 45 varyasyonunu yapmıştır. Bunlardan en ünlüsü Görsel 6’da görülmektedir. Bu tabloda adeta, Velázquez’in incelikle vurguladığı, Papa’nın iç dünyasını resmeden Bacon, Papa’yı ve otoritesinin sembolü olan tahtını bir işkence sahnesinin öğelerine dönüştürmüştür. Ayrıca Papa’nın çığlığının da Edward Munch’un “Çılgılık” adlı ünlü tablosuna bir gönderme yaptığı söylenebilir.



Görsel 6: Diego Velázquez, Papa 10. Innocent'in Portresi, 1650



Görsel 6: Francis Bacon, Bağırın Papa, 1953

Günümüzde ise temellük/postprodüksiyon sanatının en önemli uygulayıcılarından biri Yasumasa Morimura'dır. Morimura (d:Osaka,1951) Japonya'da doğup büyümüş olmasına rağmen aldığı sanat eğitiminin batı sanatı odaklı olmasının bir sonucu olarak, batı sanat tarihinin ve batı popüler kültürünün ikonları Morimura'nın sanatının ana malzemesini oluşturur. Ancak onu Japonya doğumlu 'batılı' bir sanatçı olarak görmek yanlış olur. Morimura postmodernizm ve küreselleşme gibi çağdaş bağlamların oksidentalist bir yorumcusudur. Ressam, grafiker, besteci, müzisyen, moda tasarımcısı etiketlerini kartvizitinde barındırıyor olsa da, Morimura'nın dünya çapında tanınmasına neden olan kimliği fotoğraf sanatçılığıdır. Batıdan apardığı 'ikonları' yeniden sahneler, canlandırır ve fotoğraflar. Kendine mal eder, Japonlaştırır. Ortaya çıkardığı işler, kültürler arası dinamikleri, kültürel farkları, kültürel geçişlilikleri ve kültürel kimliği sorgulayan zihinler için çok ihtimalli okumalara açıktır.

Altı Gelin (1991) adlı fotoğraf (Görsel 8) Morimura'nın sanatının işleyişine ve kendine mal etme yöntemine dair net bir örnektir. İş Rosetti'nin *Sevgili* (Görsel 7) adlı tablosunun yeniden canlandırmasıdır. Öncelikle fotoğrafın adının orijinal resmin bir kişiyi (sevgiliyi) ifade eden adını *Altı Gelin*'e çevirerek, kelime oyununu andıran bir 'çoğaltma', 'eşitleme' ile işe başlamıştır. Rosetti'nin resmindeki kültürel işaretçiler (çiçekler, takılar, saç tokaları) Japonlaştırılmış ve öndeki iddiasız prinç vazo yerine, üstündeki yansımış görüntüden duvarları Japon ideogramlarıyla bezeli bir fotoğraf stüdyosunun içinde bulunduğunu anladığımız, altın bir kupa kullanılmıştır. En öndeki (muhtemelen diz çökmüş) siyahi figürün Afrikalılığı, takılarıyla iyice belirginleştirilmiş ve böylece merkezdeki figürün 'beyazlığıyla' olan tezat vurgulanmıştır. Bu noktada Morimura'nın yeniden canlandırmasının, batı geleneğinin ırkçılığını ve emperyalizmini ifşa eden bir tavır takındığını söylemek yanlış gözükmemektedir (Bryson, 1995; Beith, 2001).



Görsel 7: Rosetti, *Beloved* (sevgili), 1865-66 (solda).
Görsel 8: Yasumasa Morimura, *Six Brides* (Altı Gelin), 1991 (sağda)

Ali Artun (2013) temellük sanatını post-modernliğin bir stratejisi olarak görüyor, “geçmişteki her eserin alıntılanması, taklit edilmesi, kopya edilmesi ve bu sayede modern sanatın kalbi sayılan orjinallik/otantisite/biriciklik ilkesinin tahrip edilmesine” aracılık ettiğini öne sürüyor. Artun’a göre bu yolla “modern orijinallik ilkesi de kopyalanıyor. Çünkü bu kez sahte orijinal oluyor. Ve artık sahtekârlık eskiden olduğu gibi bir sanatkârlık gerektirmediği için, bir fotokopi çekmek kadar kolaylaştığı için, orijinallik ve otantisite hırsı daha bir şiddetleniyor. Sahte sanat meşrulaştıkça, orijinalliğin saptanması güçleşiyor. Sahtelik konusundaki hafiyelik ve kriminoloji teknikleri gittikçe karmaşıklaşıyor”. Bu sözlerdeki “sahte-orijinal” vurgusu, Artun’un bakışının Duchamp öncesine takılı bir anakronizme oturmuş olduğunu gösteriyor ve aynı zamanda temellük sanatına varlık sebebi yaratan sanat görüşünü temsil ediyor. Temellüğün az ya da çok, ince ya da kaba, safça ya da planla yapılması onun orijinallik derecesini ne kadar etkiler bilinmez; ancak reproduksiyon olmaktan postproduksiyon olmaya geçtiği noktada ‘sahte’den başka bir şeye dönüştüğü görülür. Dolayısıyla sanat olma değerlemesi öncesi, sırf temellük olmak yüzünden ayrımcılığa uğraması yanlış olacaktır.

Stallabrass (2009: 83) temellük işlerin sanat jargonu, sanat tarihi ve çağdaş sanata dair bilgi sahibi olan “mahir izleyiciler” kitlesinin varlığını gerektirdiğini söylüyor. Onun bu tespitinden de faydalanarak temellük sanatı ile piyasa arasındaki ilişkinin bir yüzü ortaya konulabilir. Sanat kültürünün izleyicinin toplumsal statüsüne gösterge olması durumundan çıkar sağlamak yolunda ‘elit’ sanat ürünlerini elit piyasa içinde pazarlayan sistem, bu ürünlerin mekanik reproduksiyonlarından sağlanacak kısıtlı gelir yerine, kitlesel piyasadaki “mahir izleyicileri” postproduksiyon/temellük sanat sayesinde ağına alabilmektedir. Bu yolla, hem büyük yatırımlarla parlattığı markalaşmış ‘ürünlerinin’ hem de müzelerde yer alan ekonomik açıdan ‘atıl’ eserlerin

alt-piyasasını oluşturmakta ve özellikle elit ekonomik seviyenin altında kalan mahir izleyicileri bir tür kazanç kapısına dönüştürmektedir.

Sanatın ve sanatçının küresel anlamda var oluşunun piyasa ve dolaşım döngüsüne bağımlı hale gelmesi günümüzün bir gerçeğidir. Diğer taraftan sanatçılarının var olma yolunda her dönemde çeşitli zorluklarla yzleştiklerini hatırd tutmak, sistem içinde ayakta kalmanın ilk adımı olabilir. Walter Benjamin'in yaklaşık 80 yıl önce *Tekniėin Olanaklarıyla Yeniden üretilbildiği aėda Sanat Yapıtı* başlıklı makalesinde çizdiği sanatçı portresi, günümüz gbe piyasa sanatçısının durumundan hiç de farklı gözükmemektedir; "sanatçının yalnızca çalışma gücüyle değil, ama teniyle ve saçlarıyla, yüreğiyle ve tüm benliğiyle kendini adadığı bu pazar, sanatçı açısından, kendisi için öngörülen edimi gerçekleştirme anında, fabrikada üretilen bir mal ne kadar uzaktaysa, o ölçüde uzaktadır" (Benjamin, 2002: 66).

SONUÇ

Günümüz sanatına dair çerçevenemeye çalışılan bu kesit ışığında söylenebilecek son söz; bugünün sanatçısının şartların zorluğu, rekabetin ve bu rekabete ayak uydurmak için vermesi gereken ödünlerin büyüklüğü vb. yıldırıcı etmenleri bir kenara koyarak, var olmak yolunda temel yükümlülüğünün yaratmak/yapmak olduğuna odaklanmasının ezeli ve ebedi bir gereklilik olarak her zamanki yerinde durduğudur. Dieter Roelstraete'nin (2013: 77) dediği gibi sanatı yaşamak için ihtiyacımız olan tek tanım; "sanatın düpedüz en önemli şey olduğu ve bir şeye sanat ismi verildiğinde onun en önemli şey, belki de yegâne şey haline geldiğidir".

Son olarak belirtmek gerekir ki; sanatın küreselleşmesi, olumsuz bakışla bir tür tektipleşme yaratmaktayken, diğer tarafta sanatın kitlelere yayılmasının giderek kolaylaşmasının olumlu yönlerini de görmek gerekir. Bu perspektiften, sanat edimlerinin 21.yüzyıl başlarından itibaren, küresel çapta giderek artan bir hızla bir ortaklık, hatta aynı kaynaklardan besleniyormuşçasına eşgüdümlülük gösterdiğini görüyoruz. Bu durumda sanatın kendini milli aidiyetler, kökenler, politikalar gibi sınır çizici kavramların üstünde konumlandığı söylenebilir. Milliyet ya da köken ayrımcılığını çok uzun süredir rafa kaldırmış bir alan olan sanat, dünyanın her yerinden (karşılaşılan zorluklar farklı oranlarda olsa dahi) başını uzatabilmiş 'sıra dışı' sanat girişimlerine asla pasaport sormamakta. Geçmişte bir arada olabilmek için yurtlarını bırakarak sanat merkezi olarak bilinen şehirlere yerleşmek durumunda kalan sanatçılar, şimdilerde ulaşım ve sınır geçişlerindeki kolaylıklar sayesinde bienaller ve benzeri organizasyonlara katılım ya da takip vesilesiyle dünyanın farklı noktalarında buluşma ve etkileşimde bulunma fırsatı yakalıyorlar. Sanatçıların fiziksel anlamda bir arada bulunamadıkları durumlarda ise gelişkin iletişim teknolojileri devreye giriyor. Özellikle sosyal medya kullanımındaki yaygınlık taze bir fikri diğer sanatçılara taşıyor ve fikir farklı zihinlerde yolculuk ederek kısa sürede serpilip büyüyebiliyor. Bir tıkla dünya ile paylaşılan işler eleştiri/yorum bombardımanı ile yontuluyor, evriliyor, gelişebiliyor. Kısacası küreselleşmenin getirdiği 'birlikteliğin' sanatın sacayaklarından biri haline gelmekte olduğu söylenebilir. Nitekim halen dünyanın pek çok noktasında, pek çok sanatçı eş zamanlı olarak 'dünya sanatı' olarak adlandırabileceğimiz bir bünyenin vücuda gelmesine katkıda bulunmaktalar.

KAYNAKÇA

- Artun, Ali (2011). 9/11: Yıkıntı Estetiği, <https://www.aliartun.com/detail/66> (erişim tarihi 3 Nisan 2012).
- Artun, Ali (2013, 21 Şubat). Sahte Sanat, *E-skop dergi*. <http://www.e-skop.com/skop-bulten/sahte-sanat/1162> (erişim tarihi 16 Eylül 2014).
- Artun, Ali (Ed.) (2014). "Sunuş / Sanat Emeği", *Sanat Emeği, Kültür İşçileri ve Prekarite, İletişim, İstanbul*.
- BAUDRILLARD, Jean (2004). Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında bir Eleştiri, (Çev.O.Adanır, A.Bilgin) Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- BAUDRILLARD, Jean (2011). *Sanat Komplosu*, (Çev. I.Ergüden vd.) İletişim, İstanbul.
- BENJAMIN, Walter (2002). *Pasajlar*, (Çev. Ahmet Cema), YKY, İstanbul.
- Beith, Malcolm (2001). Japan's Man of Many Faces: Yasumasa Morimura, Röportaj, *Newsweek International*, August, http://findarticles.com/p/articles/mi_hb3335/-is_200108/ai_n8055882, (erişim tarihi 5 Ekim 2009).
- BOURRIAUD, Nicolas (2005a). İlişkisel Estetik, (Çev. Saadet Özen), Bağlam, İstanbul.
- BOURRIAUD, Nicolas (2005b). Postprodüksiyon, (Çev. Nermin Saybaşılı), Bağlam, İstanbul.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009). *Radicant*, Lukas & Sternberg, New York.
- Bryson, Norman (1995). "Morimura: 3 Readings", *Art and Text*, 52, 74-75 www.arts.usyd.edu.au/departs/arhistory/documents/MCAABIBFINAL2007.pdf, (erişim Tarihi 5 Ocak 2011).
- Chapuis, Yvane (2001, Ocak). "Rirkrit Tiravanija: the space of unconditional action", *Parachute: Contemporary Art Magazine*, http://findarticles.com/p/articles/-mi_hb6689/is_200101/ai_n26668332/, (erişim Tarihi 5 Mart 2012).
- DANTO, Arthur C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*, (Çev. Zeynep Demirsu), Ayrıntı, İstanbul.
- Emmelhainz, Irmgard (2013). "Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanatın ve Dava Sanatının Sonu mu?", *Çağdaş Sanat ve Kültürizm*, Ali Artun vd. (Ed.), İletişim, İstanbul.
- FISCHER, Ernst (2003). *Sanatın Gerekliği*, Payel, İstanbul.
- Francis Bacon, http://www.artfactory.com/art_appreciation/portraits/francis_bacon.-htm (erişim tarihi 14 Mayıs 2010).
- FOSTER, Hal (2004). *Tasarım ve Suç*, (Çev. Elçin Gen), İletişim, İstanbul.
- FUKUYAMA, Francis (1999), *Tarihin Sonu ve Son İnsan*, (Çev. Z. Dicleli), Gün Yayınları, İstanbul.
- Hainley, Bruce (Şubat 1996). *Where are we going? And what are we doing? Rirkrit Tiravanija's art of living*, *ArtForum Magazine*. http://findarticles.com/p/articles/-mi_m0268/is_n6_v34/ai_18163691, (erişim tarihi 6 Ekim 2009).
- Hinkle, S. & Brown, R.J. (1990). "Intergroup Differentiation And Social Identity: Some Links And Lacunae", *Social Identity Theory: Constructive And Critical Advances*, D. Abrams & M.A. Hogg (Ed.), Springer-Verlag, New York.
- KUSPIT, Donald (2006). *Sanatın Sonu*, (Çev. Yasemin Tezgiden), Metis, İstanbul.
- Medina, Cuauhtemoc (2013). "Çağdaş Sanat: 11 Tez", *Çağdaş Sanat Nedir? Ali Artun ve Nursu Örgü (Ed.)*, İletişim, İstanbul.
- NYSKA, <https://www.nysca.org/public/home.cfm> (erişim tarihi 11 Temmuz 2014).
- Rajchman, John (2013). "Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi?", *Çağdaş Sanat Nedir? Ali Artun ve Nursu Örgü (Ed.)*, İletişim, İstanbul.
- RANCIÈRE, Jaques (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu*, (Çev. Aziz Ufuk Kılıç), İletişim, İstanbul.
- Roelstraete, Dieter (2013). "Çağdaş Sanat Ne Değildir?: Jenâdan Bakmak", *Çağdaş Sanat Nedir? Ali Artun ve Nursu Örgü (Ed.)*, İletişim, İstanbul.
- Saltz, Jerry (1996). "A short history of Rirkrit Tiravanija - Thai artist who cooks meals as installation art", *Art in America*, http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/-is_n2_v84 (erişim tarihi 9 Nisan 2011).
- STALLABRASS, Julian (2009). *Sanat A.Ş.* (Çev. E. Soğancılar), İletişim, İstanbul.
- Steyerl, Hito (2013). "Sanatın Politikası: Çağdaş Sanat ve Post-Demokrasiye Geçiş". *Çağdaş Sanat Nedir? Ali Artun ve Nursu Örgü (Ed.)*, İletişim, İstanbul.
- Yasumasa Morimura, <http://www.answers.com/topic/yasumasa-morimura> (erişim tarihi 21 Ekim 2009).

