



ÇAĞDAŞ SANAT VEYA ÖZNESİNİ YİTİREN SANAT: SANATÇININ ÖLÜMÜ

Hülya BİÇER OLGUN*
Cem Koray OLGUN**

Öz

Çağdaş görsel sanat eserleri özellikleri, nitelikleri ve temsil gücü bakımından klasik ile modern estetik ve sanat anlayışından farklı bir anlayışı temsil etmektedirler. Çağdaş görsel sanat eserleri sanat izleyicileri tarafından anlaşılacak için haklarında yazılan açıklayıcı metinlere gereksinim duymaktadırlar. Ancak çağdaş sanat eserlerinin anlamlarının inşa edilmesi sürecinde rol alan aktörlerin yazdıkları bu metinler, sanat eserinin ait olduğu sanatçı ile sanat eseri arasında anlamsal bir kopuş yaratmaktadır. Sanat eserine sanatçı dışındaki aktörler tarafından bağlam, yorum ve anlam atfedilmesi bir özne olarak sanatçıyı dışarıda bırakmaktadır. Bu durum Roland Barthes'ın yazarın ölümü olarak bahsettiği bağlamda sanatçının ölümü anlamına gelmektedir. Böylece bu çalışmanın amacı günümüz çağdaş görsel sanat alanında üretilen sanat çalışmalarına anlam, bağlam üretilmesi sürecinin bir özne olarak sanatçıdan uzaklaşması ve sanat eseri ile sanatçı arasında ortaya çıkardığı sonuçları incelemek ve tartışmaktır. Bu doğrultuda çalışmanın kuramsal dayanakları olarak Roland Barthes, Umberto Eco ve Jean Baudrillard'ın yaklaşımlarından faydalanılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş görsel sanat, simülasyon, sanat eseri, sanatçının ölümü, sanat Komplosu.



* Dr., Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı
Doktora Programı Mezunlu. e-posta: hlybcr@gmail.com



** Dr. Öğr. Üyesi, Adıyaman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü
e-posta: simulacr@gmail.com

CONTEMPORARY ART OR ART THAT LOSE ITS SUBJECT: THE DEATH OF THE ARTIST

Abstract

Contemporary visual art works represent a different understanding from classical and modern aesthetics and art understanding in terms of their features, qualities and power of representation. Contemporary visual artworks need descriptive texts written about them in order to be understood by the art audience. However, these texts written by the actors involved in the process of constructing the meanings of contemporary artworks create a semantic break between the artist to which the artwork belongs and the work of art. The attribution of context, interpretation and meaning to the work of art by actors other than the artist excludes the artist as a subject. This situation means the death of the artist in the context that Roland Barthes refers to as the death of the author. Thus, the aim of this study is to examine and discuss the results of the process of creating meaning, context from the artist as a subject, and the consequences between the work of art and the artist. In this direction, the approaches of Roland Barthes, Umberto Eco and Jean Baudrillard are used as the theoretical basis of the study.

Keywords: *Contemporary Visual Art, simulation, artworks, death of artist, conspiracy of art.*

1. GİRİŞ

Günümüzde çağdaş sanat kendisinden önceki tüm sanat anlayışlarından farklı bir içerik, bağlam, nitelik ve özellikleriyle mevcut olan bir sanat anlayışını temsil etmektedir. Çağdaş sanatın neliği, özellikleri ve bugünkü çağdaş görsel sanat eserlerinin özelliklerini anlamak için başlangıç olarak önceki sanat anlayışlarından farkların ortaya konulması gerekmektedir. Bu doğrultuda, çağdaş görsel sanat eserlerinde sanatçının özneliğinin ve sanat eserlerine anlam, yorum, bağlam üretilmesi durumunun analiz edilmesinin amaçlandığı bu çalışmada, öncelikle klasik, modern, postmodern sanat anlayışından bahsedilecek ve bugün üretilen sanatın (çağdaş sanat) dönüşümü ele alınacaktır.

Klasik dönem sanat eserleri daha belirgin ve üzerinde daha uzlaşılabilir kavramlar ve algılamalar üzerinden tartışılırken, modern sanat sonrası döneme gelince sanat alanında uygulamalar, anlamlar, kavramlar ve adlandırmalar giderek belirsiz ve tartışmalı hale gelirler. Çoğu zaman modern sanatın nerede bittiği, postmodern sanatın nerede başladığı belirsiz kalmaktadır. Literatüre bakıldığında 1960'lardan itibaren ortaya çıkan sanat akımları ve bu akımları yansıtan sanat eserleri bazen modern bazen postmodern sanat eserleri olarak değerlendirilir. Öte yandan Vincent van Gogh'un (1853-1890) sanat eserleri ile Andy Warhol'un (1928-1987), Piero Manzoni'nin (1933-1963) ya da Damien Hirst'ün (1965-) sanat çalışmalarının tümünü "modern sanat" olarak nitelendirmek veya tek bir dönem veya kavram ile tanımlamak oldukça hatalı bir kavrayışa sürükler. Elbette sanat eserleri yapıldığı tarihten ziyade, modern estetik anlayışıyla yapılmış olması ölçüsünde modern sanat eseri olarak nitelendirilmeye hak kazanır (Şaylan, 2009:79). Fakat van Gogh'un eserleri ve diğer sanatçıların eserleri arasındaki ayırım nasıl açıklanabilir? Ayrıca postmodern sanat, çağdaş sanat, güncel sanat gibi adlandırmalar kavramı tercih edenin bakış açısı ve dünya görüşüne göre kullanılır olmaktadır. Sosyolojik olarak incelendiğinde modern ile postmodern sanatı ayıran nedir ve postmodern sanat neyi anlatmaktadır? Bunun cevabının verilebilmesi için modern sanat ve postmodern sanat ayırımının düşünürlerin görüşleri üzerinden değerlendirilmesi gerekir.

Klasik sanat eserlerinde estetik ölçüt sanatçının evrensel ve nesnel olduğu varsayılan gerçekliği sanat eserine olduğu gibi yansıtması veya sanat eserinin bu gerçekliği temsil etmesi iken, modern sanat eserinde sanatçıdan beklenen gerçeği sanatçının kendi yorumu ve özneliği içerisinde kendi özgünlüğüyle sanat ürününe aktarmasıdır. Modern sanatın estetik anlayışının ölçüt ve özellikleri, özgürlük ve özgünlük, yansıma ve misyon (sanatçının eserinde yansıttığı konunun - anlatım/mesaj- sanatçı tarafından yorumu), sanat ürünlerinin metalaşması ve seçkinliği olmasıdır (Şaylan, 2009:83-108). Postmodernizm söz konusu olduğunda

ise sanat eserinin bu tür özellik ve ölçütlerinden bahsetmek mümkün olmamaktadır.

1960'lı yıllara gelindiğinde modern sanat ve estetik anlayışına tepki ve eleştiri olarak postmodern sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Postmodern estetik ve postmodern sanat, modern sanatın tüm estetik anlayışını reddederek işe başlamaktadır (Şaylan, 2009:79-114). Postmodern sanatın özellikleri, toplum yerine sanatçının kendi için bilincinin belirleyici olması, modern sanattaki sanatçının misyonu ve anlatının yadsınması ve yerine montaj konması, gerçeğin açık uçlu kavranması ve gerçekliği yansıtmaya yerine belirsizlik ve kararsızlığın esas alınması, hümanist değerlerden ve yapısal arındırılmış bütünsel bir kişiliği olmayan bireyin belirleyici olması, yüksek sanat ve kitle sanatı ayrımının ortadan kalkarak sanatsal üretimde taklit ve yapııştırmanın ön plana geçmesidir (Şaylan, 2009:131-132).

Fredric Jameson modern sanat ile postmodern sanat arasındaki ayrımı iki sanat eseri üzerinden değerlendirmektedir. Jameson, modern sanatı temsilen Vincent van Gogh'un "Bir Çift Ayakkabı" (A Pair of Shoes, 1886) eseri ve postmodern sanatı temsilen ise Andy Warhol'un "Elmas Tozlu Ayakkabılar" (Shoes with Diamond Dust, 1980) adlı çalışmasını karşılaştırmaktadır. Postmodernizmin yavanlık, derinlikten yoksunluk, yüzeysellik özellikleri Warhol'un çalışmasında karşılığını bulmaktadır. Warhol'un Elmas Tozlu Ayakkabı'sıyla somutlaşan postmodern kültürdeki yeni imge, duygulanımın silinmesi olgusunu gündeme getirmektedir (Jameson, 2011:38-39). Modern sanatı temsil eden van Gogh'un Bir Çift Ayakkabı'sının birey üzerinde bıraktığı etki ve derinlik postmodern sanat örneklerinde yoktur. Jameson'a göre çağdaş kuram tarafından reddedilen derinliğin yerini önemli ölçüde, söylemler ve metinsel oyunlar almıştır (Jameson, 2011:50).

Postmodernist sanatın estetik ölçütü ise kitle beğenisidir (Şaylan, 2009:122). Bu anlayış içerisinde kitle sanat eserini beğeniyorsa o eser sanatsal açıdan kıymetlidir. Ancak postmodern sanatın modern sanatın seçkinciliğine yaptığı eleştirilerden biri olan bu ölçüt sanatı kitlelerin anlayabileceği düzeye getirmek yerine onun anlamını daha da muğlak hale getirmiştir. Bu duruma örnek olarak verilebilecek en önemli postmodern sanatçılardan biri yukarıda da bahsedildiği üzere Andy Warhol'dur. Jean Baudrillard'ın Warhol'un sanat çalışmalarıyla ilgili değerlendirmelerine geçmeden önce, bu aşamada postmodern sanat tartışmalarının başladığı dönemden bugüne kadar ortaya konan birkaç çağdaş sanat eseri örneğini incelemek konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

2. ÇAĞDAŞ SANATTA ESTETİK, PRATİK VE ANLAMIN KURGUSU

Çağdaş sanat eserlerinden örnekler vermeden önce, kavram kargaşası yaratmamak adına çağdaş sanat kavramının kendisine odaklanılmalıdır. Postmodern sanat ve çağdaş sanat arasındaki bağlantı nasıl kurulabilir? Bu bağlam farklı araştırmacı ve düşünürlerce başka biçimlerde tartışılmış ve yorumlanmıştır. Bu kavramlar için kimi zaman uzlaşmacı bir tavır görülmemiştir. Örneğin Arthur Danto (2014:33-34) modern ile çağdaş arasındaki ayrımın yetmişli yıllarla seksenli yılların ortalarına kadar netleşmediğinden bahseder.

Sanat eserleri buldukları dönemin toplumsal koşullarından etkilenecek ortaya çıkmaktadırlar. Klasik sanat, modern sanat, postmodern sanat, çağdaş sanat kavram ve dönemleştirmelerinin ardında birtakım ekonomik-politik ve toplumsal nedenlerden kaynaklanan yapılar yatmaktadır. Modern sanat eserlerinin anlaşılması sanat izleyicisinin o eserde bahsedilen "gerçekliği" anlaması için belirli bir düzeyde bilgili ve donanımlı olmasını gerektiriyordu. Postmodern sanat anlayışı içerisinde ise izleyicinin sanat eserlerinde bulabilecekleri bir "gerçeklik" veya temsil yoktu, postmodern sanatçılar örneğin Warhol'un çalışmalarında önemli olan kitlenin beğenişi yani izleyicinin haz duyması ve eğlenmesiydi.

Her ne kadar 1960'lardan itibaren postmodernizm tartışmaları gündemde olsa da 1980'lerden itibaren küreselleşen dünyada sanatın icra ediliş, temsil ve anlamlandırılma biçimleri değişmiştir. John Rajchman da çağdaş sanatın modern sanattan kopuşunu 1989 olarak tarihlendirir, aynı zamanda da çağdaş sanatın küreselliğine vurgu yapar (Rajchman, 2014:30). Bu sebeple postmodern sanat kavramının da ötesinde küreselleşen sanatın karmaşık hale gelen yapısı için daha genel ve küresel olarak "çağdaş sanat" kavramının kullanımı daha uygun görülmektedir. Daha da önemlisi çağdaş sanat kavramından farklı olarak postmodern sanat tartışması, yukarıda anlatıldığı üzere belirli bir kuramsal bir perspektifi ve anlayışı doğrultusundaki tartışmaları yansıtmaktadır. Çağdaş sanat ise daha kapsayıcıdır.

Cuauhtemoc Medina'ya göre elit eğlence ile kitle kültürü arasında kalan alanda var olan çağdaş sanat "aristokratik bir popülizm biçimidir; 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 yapılarla birbirlerini "koklamaya" sevk eder." (Medina, 2014:9-11). Fakat bu sevk ediş herkesin kendine özgünlüğünün ve özgünlüğün algılanmasından ziyade, dünya konjonktürünün sanata yön veren küresel etkisiyle giderek ayrılaşan sanat pratikleri ve çağdaş sanatın pratik, malzeme, içerik olarak her şeyi içerebilen, her şeyi sanat olarak sunabilen yapısını ortaya çıkarmıştır.

Çağdaş sanat kavramı, bugünün dünyasında çatı kavram haline gelmiştir. Bugün üretilen sanat ister modern sanatın ölçütünden ister postmodern anlayıştan etkilenmiş olsun bugünün sanat dünyası içinde yaratılır ve var olur. Dolayısıyla bugünün sanatsal üretimi Andy Warhol'un kitlenin beğenisini ön plana alan bir sanat çalışmasını da barındırabilir, bambaşka modernist idealleri de içerebilir, ya da politik bir içerime de sahip olabilir. Dolayısıyla çağdaş sanat kavramının "çatı kavram" olarak vurgulanmasındaki amacımız budur.

Bu aşamada içinde yaşadığımız çağın sanatı anlamında çağdaş sanat eserleri örneklerini incelemek çağdaş sanat eserlerinin özelliklerini anlamak açısından gerekli görünmektedir.

Henüz yirminci yüzyılın başında Marcel Duchamp'ın sanatta (pisuvar) hazır-nesne (*ready-made*) kullanımı, çağdaş sanat eserlerinin malzemelerinin her türlü şey - çikolata, sabun, kan, dışkı, hayvan, hatta Çinli sanatçı Xiao Yu'nun "Ruan" heykelinde kullandığı gibi gerçek olduğu söylenen bir "insan cenini kafası" (Morgan, 2009:244) bile vs.- olabildiği bir sanat pratiğinin önünü açmıştır. Piero Manzoni'nin 1960 yılındaki "Artist's Breath"¹ ile 1961'deki "Artist's Shit"² adını taşıyan çalışması, Damien Hirst'ün ölü köpek balığı ve koyun gibi hayvanlardan müteşekkil sanat çalışmaları ortaya çıkan bu anlayışın örneklerindedir. Bu tür çağdaş sanat eserlerinden bir diğeri olan Marc Quinn'in kendi kanından ürettiği sanat çalışması ise şöyle gerçekleşmiştir:

"...İngiliz sanatçı Marc Quinn, Kuzey Londra'daki Saatchi Koleksiyonu'nda sergilenen, *Self* [Kendi] adlı heykeli yapabilmek için beş aylık bir süreçte vücudundan dört buçuk litre kan aldırdı. İnsan vücudunda bulunan toplam kan miktarına eşit miktardaki bu kan, sanatçının başının dışı alçısından yapılmış kalıbına boşaltılarak donduruldu. Katı formunu formunu koruyabilmesi için kalıp, kanın sıcaklığını eksi altı derecede sabitleyen bir soğutucu kabine yerleştirildi" (Bolla, 2012:13).

¹ *Artist's Breath*, Piero Manzoni'nin kendi nefesiyle şişirdiği (daha sonra sönmüş olan) balonu da muhteva eden sanat çalışmasıdır.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-breath> Erişim tarihi: 22.04.2020.

² *Artist's Shit*, Piero Manzoni'nin konserve kutularının içerisine kendi dışkısını koyarak oluşturduğu bir çalışmadır. Bu konserve kutularının içerisinde gerçekten sanatçının dışkısının olup olmadığı konusunda farklı görüşler vardır fakat burada önemli olan sanatçının dışkısının bile bir anlatı (anlam ve değer atfetme) aracılığıyla yüksek fiyatlara satılabildiği durumdur. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/manzoni-artists-shit-t07667> Erişim Tarihi: 22.04.2020.

Marc Quinn³ *Self* adlı eserini ilk kez 1991 yılında yapmış, 1996, 2001, 2006, 2011 yıllarında yeniden üretmiştir.⁴ Burada görüldüğü gibi çağdaş sanatın malzemesi her şey olabilir.

Damien Hirst'ün ölü hayvanlarının yanında, 2017'da gerçekleştirilen 15. İstanbul Bienali'nde canlı hayvanların sanat çalışmalarının bir parçası olarak kullanımı, Pera Müzesi'nde sergilenen sanatçı Aude Pariset'in "*Toddler Promession, 2016*" adlı, strafordan yapılmış bir döşegün *Ikea* marka bir beşiğin içine yerleştirilen un kurtlarından⁵ müteşekkil enstalasyon çalışması ve yukarıda bahsedilen *Ruan* heykelini de yapan sanatçı Xiao Yu'nun "*Zemin, 2014*" adlı performansı İstanbul Modern'in eski binasının yan tarafındaki açık alanda sergilenen eşek ile somutlaşmıştı. Peki canlı hayvanların sanatta bir malzeme olarak kullanıldığı bu iki çalışma nasıl yorumlayabiliriz? Bu çalışmalarla yapılmak/anlatılmak isteneni modern ya da postmodern sanatın yukarıda açıklanan estetik ölçütleriyle mi anlamalıyız? Modern sanatın ve postmodern sanatın ölçütleriyle bu sanat çalışmalarını anlamlandırmak pek mümkün gözükmemektedir. Elbette her iki perspektifin de çağdaş sanatın sosyolojik bir analizini yapmak için yetersiz ve geçersiz olduğu söylenebilir. O halde çağdaş sanat eserinin anlaşılması ve yorumlanmasında izleyiciye yol ve yön verecek açıklayıcı bir metne, bir hikâyeye ihtiyaç duyulmaktadır. Çağdaş görsel sanat eserlerini sanatçının çalışmalarından, çalışmanın yaratıldığı bağlamdan habersiz, sadece sanat çalışmasına bakarak o anda anlamlandırmak imkânsız bir hale gelmiştir. Çağdaş sanat alanının aktörleri olarak sanatçı ve küratörler dahi bu durumu açıkça ifade etmektedirler (Biçer Olgun, 2019:98-106). Sanat eserini anlamlandırmak için hikâyelere/anlatılara olan bu gereksinim günümüzde çeşitli sansasyonel olaylardan da

³ Türkiye'de 2014 yılında sanatçının *Self* serisindeki çalışmalarından birini de içeren pek çok çalışması Arter'de sergilenmiştir. (Marc Quinn: Aklın Uykusu 8 Şubat-27 Nisan 2014. <https://www.arter.org.tr/marc-quinn> Erişim Tarihi: 22.04.2020.)

⁴ <http://marcquinn.com/artworks/self> Erişim Tarihi: 22.04.2020.

⁵ 15. İstanbul Bienali Sergi Kataloğu. s. 288.

beslenebilmektedir. Söz konusu olaylardan ilki, 2018 yılında Banksy'nin Londra'daki Sotheby's müzayedeye evinde satışa çıkan "Girl with Balloon"/ "Balonlu Kız" tablosunun satıldığı an tablonun içine önceden yerleştirilmiş kesme aparatı tarafından kesilerek bozulmasıdır. Sanatçının kendisi tarafından protest bir eylem olarak tasarlandığı iddia edilen bu olay, eserin değerini düşürmemiş aksine daha da arttırmıştır. Aslında eserin kesilerek bir kısmının parçalanması ona bir anlatı kazandırmıştır. Eserin adı "Love is in the Bin"/ "Çöpteki Aşk" olarak değişmiş ve ardından bir çok ilgisiz ürünün reklamı için kullanılmıştır. Dolayısıyla söz konusu esere yapılan bu hesaplı ya da hesapsız müdahale onu tüketim toplumunun bir metası, kitlesel tüketimin adeta sembolü haline getirmiştir.

İkinci olay ise Maurizio Cattelan'ın 2019 yılının sonunda Art Basel Miami Beach sanat fuarında koli bandıyla duvara yapıştırılan gerçek muzdan oluşan "Comedian/Komedi" enstalasyonudur. Burada da sanatçının eseri, absürtlüğüyle sansasyon yaratmayı başarmış ve kamuoyu tarafından uzun süre tartışılmıştır. Uluslararası sanat dünyasında büyük bir yankı uyandıran Komedi'ye özel instagram hesabı bile açılmıştır.⁶ 150 bin dolara satılan bu sanat çalışmasının Eylül 2020'de Solomon R. Guggenheim Müzesi'nin kalıcı koleksiyonuna bağışlandığı açıklanmıştır. Manhattan'daki bu önemli müzenin kalıcı koleksiyonuna dahil edilmesinin Komedi'nin estetik değerinin müze tarafından pekiştirilmesi anlamına geldiği vurgulanmaktadır.⁷ Cattelan'ın eseri de Banksy'nin eseri gibi kendisine sansasyondan bir anlatı oluşturmuştur. Görüldüğü gibi çağdaş sanat alanında sansasyonel sanat eserleri üretilmekte ve hemen ardından kitleler bu eserlerin aslında ne büyük mesajlar, göndermeler içerdiğine yönelik bir hikayeye,

⁶ 16 Eylül 2020 itibarıyla bu hesabın 18 binin üzerinde takipçi sayısı bulunmaktadır. <https://www.instagram.com/cattelanbanana/> Erişim Tarihi: 16.09.2020.

⁷ <https://www.nytimes.com/2020/09/18/arts/design/banana-art-guggenheim.html> Erişim Tarihi: 16.09.2020. (Çağdaş görsel sanat eserlerinin değerinin belirlenmesi süreci ile ilgili olarak Ayr. Bkz. Hülya Biçer Olgun, Çağdaş Sanatın Toplumsal İnşası: Sanat Eserinin Değerinin Sosyolojik Oluşumu, Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.)

çağdaş sanat eserinin ne kadar anlamlı olduğuna ikna edilmektedir. Her zaman bu kadar sansasyonel ve şov içerikli olmasa da çağdaş sanat eserlerinin önceki dönemlerdeki sanat anlayışında çok uzak bir anlamlandırma süreci içerisinde bulunduğu açıktır. Bu duruma bu iki örnekteki gibi sansasyon veya şovun eşlik etmesi de şart değildir, çağdaş sanat eserleri her ne olursa olsun onlara anlam atfedecek, eseri bir bağlam içerisinde anlamlı kılacak bir hikâyeye gereksinim duyarlar. Peki sanat eserine yazılan bu hikâye nasıl ve kimler tarafından yazılır ve yorumlanır? Bu araştırmada üzerinde durulacak asıl önemli husus budur.

Bu doğrultuda bu çalışmada hem bu sorular eşliğinde çağdaş sanatta anlam, yorum, temsil sorunu hem de sanat eserine anlam inşa edilmesi sürecinde sanatçı ve diğer aktörlerin rolü ele alınacaktır. Bu çaba içerisinde öncelikle, çağdaş görsel sanat eserinin anlamlandırılması, anlatısının/hikayesinin kurgulanması sürecini incelerken faydalanacak olduğumuz kuramsal yaklaşımlar üzerinde duracağız.

3. SANAT ESERİNİN ANLAMLANDIRILMASI: ANLAM, YORUM, DURUM ÜZERİNE KURAMSAL ÇERÇEVE

Bu araştırmanın kuramsal çerçevesini Roland Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımı, Umberto Eco'nun "Açık Yapıt" kavramı ve Jean Baudrillard'ın Sanat Komplosu yaklaşımı oluşturmaktadır.

3.1. Roland Barthes: Yazarın Ölümü

Edebiyat, sinema, görsel sanatlar vb. hangi alanda olursa olsun sanat eserinin anlamının ve bağlamının anlaşılması yoruma muhtaçtır. Yukarıdaki kısımda ele alındığı üzere çağdaş görsel sanat eserleri özellikleri gereği anlaşılmaları için bir anlatıya/hikâyeye ihtiyaç duyarlar. Sanat eserinin anlatısı veya hikayesini temsil eden metinler (eserin konusu, bağlamı ve yorumunu içeren yazılar, tanıtım yazıları vs.) o sanat eserinin göstergebilimsel açıdan anlaşılmasına katkıda bulunurlar.

Barthes'a göre göstergebilim anlam süreçlerinin ayrıntılı olarak incelenmesini içerir (Barthes, 2005:15). Barthes'ın *Yazarın Ölümü* adlı kısa ve öz metni, bir metin ile yazarı ve okuyucusu arasındaki ilişki hakkında oldukça önemli vurgulara sahiptir. Bu anlamda sanat eserinin üreticisi konumunda ve eseriyle özdeşleşen özne olarak sanatçının varlığı, çağdaş sanat alanında çağdaş görsel sanat eserlerinin anlamı, bağlamının inşası ve açıklanması hususunu değerlendirmek üzere Roland Barthes'in görüşleri faydalı olacaktır. Ancak öncelikle Barthes'ın yazar, metin ve yorum hakkındaki görüşlerinin anlaşılması gerekmektedir.

Barthes'a göre,

“...yazı her sesin ve her kökenin yıkılmasını içerir. Yazı, öznenin sürekliliğimizi elimizden kaçırdığı, tarafsız, karmaşık ve belirsiz bir alandır; yazı yazan beden kendisinden başlamak üzere her tür kimliğin yok olduğu bir bütündür. (...) Bir olay, gerçek üzerinde doğrudan varlık göstermek için değil, belli bir nesnesi olmayan amaçlara yönelik olarak, simgenin kendisinin uygulanması dışında hiçbir işlev taşımadan anlatıldığı an, bulunduğu yerden kopma eylemi gerçekleşir, ses kökenini kaybeder, yazar kendi ölümüyle karşılaşır, yazı başlar” (Barthes, 2013:61-62).

Görüldüğü gibi Barthes'a göre bir metnin anlaşılması yazarın ölümü olarak tabir ettiği durumdan sonra okuyucu tarafından tesis edilir. Ona göre yazar ölmelidir, aradan çıkmalıdır ki yazı doğsun. Barthes, okuyucunun yorum bakış açısı ve yorum zenginliğine atıfta bulunmaktadır. Bu doğrultuda Barthes, “Metin, farklı kültürlerden gelen, birbirleriyle diyalog kuran, kavga eden, birbirlerinin parodisini yapan çok sayıda yazıdan oluşur; ancak bu çokluğun bir araya gelip toplandığı bir nokta vardır ve bu nokta, şimdiye kadar söylendiği gibi yazarın kendisi değildir, okurun kendisidir.” (Barthes, 2013:67) ifadesini kullanmaktadır. Dolayısıyla buradan Barthes'ın metnin anlam inşası hususunda “okur” vurgusunun öne çıktığı görülmektedir.

Ona göre, “Okurun doğumunun bedeli, yazarın ölümü olacaktır.” (Barthes, 2013:68). Barthes'ın metin için söyledikleri bir çağdaş görsel sanat eserinin

alınlanması, yorumlanması, temsil gücü bakımından nasıl anlaşılabilir? Yoksa bir çağdaş görsel sanat eserinin doğumu da sanatçının ölümü ile mi gerçekleşecektir? Sanat eseri sanatçıdan kurtulursa mı doğacaktır? Çağdaş sanatta sanatçının ölümü okur yerine sanat izleyicisini eserle baş başa mı bırakıyor yoksa eser ile izleyici arasına giren başka aktörler mi var? Çağdaş görsel sanat eseri ile izleyicinin eseri alımlaması arasındaki ilişkiyi yönlendiren aktörler, sanat eserinin bağlamı, yorumlanması, algılanması ve temsil gücü hakkında neler söylüyor?

Barthes'ın (2013:62) ilkel toplumda örneklendirdiği anlatıyı sunma işini tek bir kişinin üstlenmediği durum, çağdaş sanat alanındaki sanat eserlerinin anlatılarının yaratıldığı bağlamlarda da ortaya çıkmaktadır. Anlatı kimliğindeki aracının performansının, anlatının kodunun ustalıklı sergileme becerisinin beğenilip beğenilmemesinin söz konusu olduğunu ifade etmektedir. Çağdaş sanat alanında da eserlerin bağlama oturtulması, eser hakkında sanatçı dışındaki aktörlerin katılımıyla yorum yaparak çağdaş sanat eserine anlam inşa etme süreci gerçekleşir. Barthes'ın "yazarın ölümü"nde en azından yazarın kendisinin direkt olarak ifade aracı olarak yazı vardır. Çağdaş sanat eserleri hakkında yazılan metinler ise çoğu zaman eseri üreten (veya sahibi olan) özne olarak sanatçının dışında aktörler tarafından oluştururlar. Göstergesel değeri ve anlamı okura bırakmak, yazarın ölümü sanat eserlerinin yorumlanması hususunun varacağı yeri ise Umberto Eco'nun görüşlerinden hareketle değerlendirmek mümkündür.

3.2. Umberto Eco: Açık Yapıt ve Aşırı Yorum

Çağdaş görsel sanat eserinin anlambilimsel/göstergibilimsel analizi Roland Barthes'ın görüşleri yanında Umberto Eco'nun "açık yapıt" kavramına da götürür. Açık yapıt kavramı yapıt ile okuyucu arasında yeni bir diyalektik ilişki kurmaktadır (Eco, 2019:65). Ancak bu meseleye geçmeden önce Eco'nun çağdaş sanatı nasıl tanımladığından kısaca söz etmek gerekir. Eco'ya göre (2019:37-38) çağdaş sanat, içinde yaşanan dünyanın düzensizliğine ve krizine çözüm bulmayı denemektedir:

“...hayal gücü çerçevesinde dünyaya dair, epistemolojik metaforlar olarak değer kazanan imgeler sunarak elindeki tek yöntemle bir çözüm buluyor; bu imgeler de geleneksel yapıların paramparça olduğu, büyük zorluklarla yeni ilişki olanaklarını belirledikleri bir evreni görmek, hissetmek, anlamak ve kabul etmek için yeni yöntemler oluşturuyor. Sanat bunu, psikolojik ve kültürel alışkanlıkların “doğal” kabul edilecek derecede kök salmış modellerini reddederek -bununla birlikte önceki kültürden aktarılanları ve bunların ortadan kaldırmayacak gereklerini dışlamadan- başarıyor.” (Eco, 2019:37-38).

Anlaşılabileceği gibi Eco'nun çağdaş sanat tanımı modern bir tavrı yansıtıyor görünmektedir. Burada Eco, çağdaş sanatın yeni yöntemlerinden bahsederken sanatın köklerinden koştüğünü fakat önceki kültürden aktarılanları dışlamadığını vurgulamaktadır. Dolayısıyla Eco, çağdaş sanatın farklılığını kabul etmekte ancak düpedüz modern anlatıdan vazgeçildiğini düşünmemektedir. Bu bağlamda Eco'ya göre sanatçı ise somut işi karşısında onun biçimlendirici işlemlerinin kuramsal çerçevesinden genellikle habersizdir:

“...sanatçı “biçimlendirme yöntemi” geliştirir ve yalnızca onun bilincindedir, ama bu biçimlendirme yöntemi (biçim gelenekleri, dolaylı kültürel etkiler, ekolden kaynaklanan alışkanlıklar, bazı tekniklerin kaçınılmaz gerekleri aracılığıyla) bir uygarlığın ve bir dönemin tüm diğer unsurlarını da ortaya koyar.” (Eco, 2019:38).

Görüleceği gibi, Eco'ya göre çağdaş sanatın önceki kültürden aktarılanları dışlamaması doğal olarak çağdaş sanatı icra eden sanatçıyı da benzer bir konuma yerleştirir. Eco bu durumu açıklamak için dönemin tüm yapıtlarının ortak özellikleri sayesinde ortaya çıkan ve bu özelliklerde dönemin tüm kültürünün eğilimlerini yansıtan *Kunstwollen*, “sanatsal irade” kavramından yararlanır (Eco, 2019:38). Böylece Eco'nun açık yapıt kavramının temelleri açıklığa kavuşur. Şöyle ki;

“...sanatçı, yarattığı tarzda anlaşılması ve beğenilmesi amacıyla tamamlanmış bir yapıt üretir, bununla birlikte etki-tepki ve uyaran örüntülerinin anlaşılması sürecinde her bir muhatap, özgün yapıtın belirli kişisel bir bakış açısıyla algılanmasına neden olan kültürü, zevkleri, eğilimleri, kişisel önyargılarıyla şartlanmış somut varoluşsal bir durumdadır. Temel olarak biçim, özünü değiştirmeden çok sayıda izlenim

ve yankılanmaya neden olarak farklı bakış açılarından görülebildiği ve anlamlandırılabilirdiği ölçüde bir estetik değer kazanır.” (Eco, 2019:66).

Dolayısıyla Eco'nun çağdaş sanat ve çağdaş sanatçının konumunu sanatsal irade üzerinden açıklaması, açık yapıt kavramının önünü açar. Çünkü Eco'nun çağdaş sanat anlayışı postmodern bir anlatıya değil, modern bir anlatıya dayanır. Bu bağlamda Eco'ya göre “modern sanat yapıtının en belirgin özelliği, yorumcuya sunduğu çok sayıdaki bakış açısının olanak tanıdığı bilgi çoğalmasındır” (Rifat, 2019:167). Böylece sanat yapıtı üzerine yapılan çok farklı yorumlarla çapraz okumalara yahut referanslara olanak sağlayabilir.

Anlaşılabileceği gibi Eco'ya göre sanatçının ürettiği eser farklı yorumlanabildiği ölçüde açık yapıttır.

- “1) “Açık” yapıtlar hareket ettikleri ölçüde, yapıtı sanatçıyla birlikte yaratmaya davet eder;
- 2) daha geniş bir çerçevede (türler içinde bir alt tür olarak “hareketli yapıt” anlamında) fiziksel olarak tamamlanmış olmalarıyla birlikte yine de muhatabın keşfetmesi gereken ve tüm uyarıların algılanması sürecinde seçmesi gereken sürekli olarak yeni içsel ilişkilerin doğmasına “açık” yapıtlar vardır;
- 3) her sanat yapıtı, gerekliliğin poetikasına açık veya örtük bir biçimde uygun olarak yaratılmış olsa bile temelde her biri başka bir bakış açısıyla, farklı bir zevkle, farklı bir kişisel icrayla yapıta yeniden yaşam veren, sonsuz farklı biçimde okunmaya açıktır.” (Eco, 2019:93).

Ancak her sanat eseri açık yapıt değildir. Kapalı sanat eserleri tek bir anlama gelecek şekilde tasarlanan yapıtlardır. Bir sanat eserinin açık yapıt olması, sanat eserinin tek bir anlam içermemesi, kendisine bakan farklı izleyicilerce farklı yorumlanabilmesini içerir. Eco'ya göre sanatsal iletişim ve estetik etki bir eserin açık yapıt olmasıyla mümkündür (Eco, 2019:199). Eco aslında “açık yapıt” kavramıyla bu türdeki sanat eserlerini zengin ve çoğul iletişime izin veren yapıtlar olarak anlatmaktadır. Eco 1966 yılında, düzenleme ölçütleri geleneksel biçime uymayabilen o günün sanatının açık yapıtları hakkında yazdığı metinde, açık yapıt

kavramının görsel sanatlar alanındaki karşılığını daha çok enformel sanat⁸tan daha geniş bir anlam çerçevesinde açıklamaktadır, fakat analizlerinin post-enformel sanat⁹ için de geçerli olduğunu vurgulamaktadır (Eco, 2019:183).

Umberto Eco *Açık Yapıt* kitabında eser ile okuyucu veya izleyici arasındaki yeni diyalektiğe dair vurgularından yıllar sonra okuyucunun yorumunun çok fazla abartıldığını ifade etmiştir (Eco, 2003a:33). Okuyucu yorumu yazarın metinde kastettiği anlamı aşar ve bunun da ötesinde anlamı çarpıtır hale gelebilmektedir. Eco bu durumu “aşırı yorum” olarak nitelendirmiştir. Bu hususta Eco, yaratıcı bir metnin açık yapıt olduğunu, açık yapıtın da birçok anlamı olabileceğini ifade etmekle birlikte bu birçok anlamlılığın her anlamı içermek anlamına gelmediğini söylemektedir (Eco, 2003b:154-155). Dolayısıyla her sanat eseri açık yapıt değildir, bir sanat eseri farklı anlamlarda yorumlanabilir bir açık yapıt niteliğine sahip olsa dahi, sanat eserinin farklı anlamları içerebilecek yaratıcı bir nitelik taşıması onun her anlamı içerebilir şekilde yorumlanması anlamına gelmez. Bu tür bir yorum, Ecocu anlamda aşırı yorumdur.

Oysa bugünkü çağdaş görsel sanat alanında üretilen çalışmaların tamamı açık yapıt niteliğine sahipmiş gibi davranılmakta ve aşırı yoruma kaçan bir doğrultuda bağlama yerleştirilmektedir. Bir sanatçının x konusuyla ilgili ürettiği çalışması, y konulu bir sergide z bağlamına göre yorumlanarak izleyiciye sunulmaktadır. X konusunun y konusuna göre yorumlanıp z bağlamına yerleştirilebiliyor olması, tam da üretilen her sanat eserinin “açık yapıtmış” gibi düşünülmesinin verdiği güçle mümkün olmaktadır. Eğer burada söz konusu sanat eseri gerçekten farklı yoruma olanak verebilecek derinlik ve zenginlikte bir eserse elbette sanatçının eserini üretirken tasarladığı anlamı saptırmadan farklı bağlamlarda yorumlanması

⁸ Enformel (İnformel) sanat, “figür yaratmaya yönelik her tür arzu ve girişimden yoksun, bunun da ötesinde göstergesel ve anlambilimsel eğilimi olmayan soyutçu biçimler”i içermektedir (Dorfles’ten akt. Eco, 2019:183).

⁹ Eco enformel sanattan sonraki sanatı post-enformel sanat olarak nitelendirmiştir. (Eco, 2019:183).

mümkün olabilmektedir, fakat bir sanat eserinin açık mı kapalı mı olduğu hakkındaki yargı nasıl ve kimlerce belirleniyor? Buradaki tartışma alandaki kimin Bourdieücü anlamda sembolik sermayesinin yüksek olduğuyla da alakalıdır. Sembolik sermayesi yüksek bir alan aktörü, örneğin bir küratör, sanat eleştirmeni vs. olabilir. Sanat eserinin niteliğinden/neliğinden ziyade, alandaki ilişkilerin ve ağların (sosyal sermayenin) etkin ve belirleyici olduğu çağdaş sanat alanında, alandaki aktörlerin güçlerinin ya da sembolik sermayelerinin önem ve etkisi bir başka çalışmada (Biçer Olgun, 2019) ele alınmıştır. Buradaki mesele ise her sanat eserine açık yapıt muamelesi yapıp sanat eserini yorumlayan ve aşırı yorumlayanların sanatçının varlığını neredeyse ortadan kaldıran durumunun anlaşılması çabasıdır. Peki günümüzde sanattan bize kalan nedir? Bunun cevabı ilerleyen kısımlarda Baudrillard'ın görüşleri doğrultusunda analiz edilecektir.

Hem Barthes hem de Eco'daki sanat yapıtının göstergesel analizi daha çok edebi metinler üzerinden anlatılmaktadır (yukarıda ele alındığı üzere Eco'nun görsel sanatlar üzerine çalışması da mevcuttur.). Bu tür metinler direkt olarak o metinleri yazan yazara aittir, onun elinden çıkmadır. Oysa çağdaş görsel sanat eserlerinde sanat eserinin gösterge anlamı, yorumu sanatçıdan çok, sanat alanının başka aktörleri tarafından yorumlanır. Dolayısıyla çağdaş sanat eseri söz konusu olduğunda sanat eseri ile izleyici arasındaki ilişkisellik daha dolaylı bir yol izler. Diğer bir deyişle çağdaş görsel sanat eserinde izleyici sanat eserinin yorumunu (eserin yorumlanmış anlamını) yorumlar. Bu durum çağdaş görsel sanat eserinin anlamının/anlatısının sanatçısından bağımsız olarak konumlandırılabilirdiği bir duruma işaret eder ve sanat eseri ile izleyici arasında yeni bir ilişkisellik doğurmaktadır.

Günümüz çağdaş görsel sanat eserlerinin yorumu izleyiciden önce, sanat eserine anlam ve bağlam oluşturan aktörlerce gerçekleştirilmektedir. İzleyici zaten yönlendirilmiş ve algısı yönetilmiş olarak sanat eserine bakar.

Bugünün çağdaş sanat alanı içerisinde açık yapıt kavramı bir yönüyle sömürüye açık bir kavramdır. Eco'nun tartışmasında da görüldüğü üzere bir sanat eserinin açık veya kapalı olması bile tartışmalı bir konuyken, her sanat eserinin açık yapıtmış gibi değerlendirilmeye alındığı bir alanda, sanat adına üretilen ve sunulan her şeyde derin anlamlar ve bağlamlar inşa edilmeye çalışılır. Bazen anlaşılacak ya da inilecek bir derinlik yokken de sanat eserinin en başından açık yapıt olarak kabul edilip algılanması, bireyleri sanat eseri olarak sunulan her şeyde büyük anlamlılıklar görmeye koşullar. Gerçekten de bugünün çağdaş sanat alanında izleyici bir sanat sergisine gittiğinde gördüğü her şeyin anlamlılık ve mesaj içeren bir sanat eseri olduğuna en baştan koşullanmıştır. Öyle ki çağdaş sanat sergilerinde giderek çok daha sık deneyimlenmeye başlanan, sergide görünen her şeyin ve ayrıntının trajikomik bir biçimde sanat eseri sanılmasının ardındaki neden de budur. Öyle ki gittiğiniz bir sanat galerisi sergisinde duvarın kenarının kırık olmasının o sırada gerçekleşmiş bir kazadan arda kalan yıpranma mı, yoksa gerçekten sanat eserlerinden biri mi olduğu konusunda kafanız karışabilir. Hele ki sanatçının hangi konular ve bağlamlar üzerinde sanatsal üretim yaptığını bilmiyorsanız ve sanat eserini anlatan ya da açıklayan bir kişi ya da metin yoksa bunun ayırdına varmak hiç de kolay olmayacaktır. O halde izleyici ile sanat eserinin aracsız buluşmasının hiç de anlamlı ve anlaşılır ve pek mümkün olmadığı bugünün çağdaş sanat eserlerinde bize sanat olarak sunulan her şeyde büyük anlamlılıklar, örüntüler ve anlatılar mı görüyoruz? Bu aşamada Jean Baudrillard'ın sanat komplosu olarak nitelendirdiği olgu, buradaki meramımızı açıklamakla oldukça ilgili görünmektedir.

3.3. Jean Baudrillard: Sanat Komplosu

Çağdaş görsel sanat alanında sanat eserlerinin değerlendirilmesi ve yorumlanması konusundaki belirsizlik, karmaşıklık ve esnek tavır bugünün sanatının sosyolojik analizinde Jean Baudrillard'ın yaklaşımına götürür.

Baudrillard'ın analizinde simülasyon ve simülakr kavramları önemli bir yer tutarlar.

1983 yılında yayınlanan *Simülakrlar ve Simülasyon* metninden sonra Baudrillard sanat dünyası tarafından büyük bir ilgi görmüştür. Fakat sanat dünyası aktörlerinin bu ilgisi 1996 yılında Baudrillard'ın sanata karşı eleştirisi sonucunda tersine dönmüştür (Lotringer, 2010:9-10). Bu gelişmeye gelmeden önce Baudrillard'ın temel anlayışına yer verilmelidir. Baudrillard'a göre simülasyon gerçeğin gerçeğe benzemediğini gizler ve bu şekilde gerçeklik ilkesinin devamını sağlar (Baudrillard, 2010:29). Baudrillard'a göre simülasyon mantığı her şeyi egemenliği altına almıştır (Baudrillard, 2010:35). Dolayısıyla çağdaş sanat alanı da bu kapsamın dışında değildir. Lotringer'in belirttiği üzere (Lotringer, 2012:12) Baudrillard'ın *Simülakrlar ve Simülasyon*'da Disneyland'in Amerika'nın dev bir temalı park olduğu gerçeğini gizleme işlevi gibi sanat da,

“tüm toplumun trans-estetik evresine geçmiş olduğunu gizlemeye yarayan bir ön cepheye, vitrine, caydırma mekanizmasına dönüştü. Sanat sahip olduğu ayrıcalığı tümüyle yitirdi. Tam da bu nedenle onu her yerde bulabiliyoruz. Estetik ilkenin sonu, sanatın yok oluşunun değil, toplumsal bünyenin her yerine nüfuz edişinin işaretiydi” (Lotringer, 2012:12).

Dolayısıyla sanat simülasyona dönüşmüştür. Baudrillard simülasyonu (hipergerçek) “bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi” olarak tanımlamaktadır (Baudrillard, 2010:14). Simülasyon düzeninde gerçeği simüle edenler söz konusudur. Çağdaş sanat alanındaki simülasyonu, simüle eden aktörleri Baudrillard'ın görüşleri doğrultusunda anlaşılır kılmak mümkündür.

Simülasyon kuramını ortaya koyan Jean Baudrillard, sanatın durumunu analiz eden yaklaşımıyla dikkat çekmektedir. Baudrillard içinde yaşadığı dönemde sanatı bir komplo olarak adlandırdığında çok fazla tepki ve ilgi çekmiştir. Şimdi

Baudrillard'ı sanatı komplo olarak nitelendirmeye götüren düşünceleri üzerinde durulacaktır.

Klasik ve modern dönem sonrasındaki sanatsal üretim biçimleri Baudrillard'ın ilgisini çekmiş ve sanatçı, sanat eseri, estetik gibi kavramlar üzerinde düşünmeye sevk etmiştir. Baudrillard'ın sanat alanında fikirlerin ön plana çıktığı dönemden itibaren "...bizler de artık sanata değil, (elbette kesinlikle estetik olmayan) sanat fikrine inanıyoruz. İşte, alttan alta bir fikirden başka hiçbir şey olmayan sanat bu yüzden fikirler üzerinde çalışmaya başladı." (Baudrillard, 2012:43). Fikirler üzerinden çalışmaya başlayan sanatta böylece fikrin kendisi ve fikri üreten ve yorumlayanlar önemli hale gelirler. Arthur Danto'nun (2014) sanatın sonundan bahsettiği veya sanatın ölümünün ilan edildiği dönemler geride kalmıştır, sanat yaşamaktadır fakat sanatın işleyiş, biçim, içeriği, anlamı dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşümlerden birisi sanatçının sanatsal üretimin öznesi olarak konumundaki değişimdir.

Sanatçının özneliğinin tartışılması yine Andy Warhol'u gündeme getirmektedir. Postmodern sanatı ele aldığımız kısımda Andy Warhol'un sanat çalışmaları hakkındaki değerlendirmelere yer vermiştik. Bu kısımda ise Warhol'un çalışmalarının sanatın sosyolojik olarak analiz edilmesinde ne anlama geldiğini anlatmak için Baudrillard'ın görüşlerinden faydalanacağız. Diğer bir ifadeyle, Warhol'un sanat alanında neye yol açtığını Baudrillard'a başvurarak değerlendireceğiz. Baudrillard, Warhol'un sanat yaklaşımını şu şekilde değerlendirmektedir:

"Warhol bizi estetikten ve sanattan kurtarmıştır... Warhol, yaratıcı eylemden kendini çekerek, sanatın öznesini, sanatçıyı ortadan kaldırma yoluyla en uç noktaya gitmiştir. Bu mekanik züppeliğin arkasında, aslında nesnenin, göstergenin, imgenin, simülakrın, değerlin gücünün tırmanması, fiiliyata dönüşmesi yatmaktadır ki bugün bunun en iyi örneğini sanat piyasası oluşturmaktadır. Bu, şeylerin gerçek ölçütü olarak ücretin yarattığı yabancılaşmanın çok ötesine uzanır: Bizatihi piyasa kavramını parçalayan

ve aynı zamanda sanatın eseri olarak sanat eserini ortadan kaldıran bir değer fetişizmi yaşıyoruz.” (Baudrillard, 2012:58-59).

Yaratıcı olarak öznesini yitiren çağdaş sanat eserinin kendisi de başka bir durumu ifade etmektedir. Baudrillard’a göre sanat bir yanılsamadır, bir simülasyondur. Dolayısıyla bu sanat anlayışı içerisinde sanatta modernizm düşüncesinin idealleri doğrultusunda estetik veya toplumsal bir işlev beklemek ve derin anlamlar aramak boşunadır. Baudrillard, “Sanat, sosyolojik, toplumsal-tarihsel veya siyasî bir tanık haline gelebilir. O zaman bir işleve dönüşür, dünyanın ne hale geldiğini, sanal ilişkileri de dahil ne hale geleceğini yansıtan bir tür ayna olur. Dünyanın ve nesnenin hakikatini daha derinlemesine keşfetmiş olabiliriz. Gelgelelim, sanat asla bir hakikat meselesi olmamıştır, sanat yanılsama meselesidir.” (Baudrillard, 2012:70) şeklindeki ifadesiyle sanatın simülasyona dönüşümünü açıklamaktadır.

Sanatın sosyolojik, toplumsal-tarihsel ve siyasi tanıklığından ümidi kesen Baudrillard sanatın yanılsama olduğunun farkında olunması gerektiğine dikkat çeker:

“...sanatın ve resmin yanılsama olduğunu bilen illüzyonistlere ihtiyacımız var – başka deyişle, sanatın ve resmin dünyanın entelektüel eleştirisinden de, (güzel ile çirkin arasında düşünsel bir ayrımı gerektiren) bildiğimiz anlamda estetikten de alabildiğine uzak olduğunu bilen illüzyonistlere; her kuramın bir “anlam aldatması” olması gibi sanatın da her şeyden önce bir göz aldatması olduğunu, bir “yaşam aldatması” olduğunu bilen illüzyonistlere; ve her resmin, anlatımsal, dolayısıyla sözümona hakiki bir dünya versiyonu olmak şöyle dursun, dünyanın varsayılan gerçekliğinin, içine düşecek kadar naif olduğu kapanlar yaratmaktan oluştuğunu bilen illüzyonistlere. Tıpkı kuramın, fikir sahibi olmaktan (dolayısıyla hakikatle cilveleşmekten) değil, anlamın, içine düşecek kadar naif olduğu kapanlar ve tuzaklar kurmaktan oluşması gibi. Yanılsama yoluyla, temel bir ayartma formu bulmak” (Baudrillard, 2012:46).

Görüldüğü gibi yanılsamaya veya simülasyona dönüşen sanatta fikir ve anlamlar değer kazanırlar. Bu sebeple sanat eserlerine atfedilen anlam, bağlam, yorum aracılığıyla izleyiciler “ayartılmakta”dırlar.

Bildiğimiz anlamda özneyi, estetiği dışlayan, yeni iletişim, etkileşim ve sanatsal üretim biçimlerinin ortaya çıktığı yeni sanat düzeninde çağdaş sanat eserlerinde anlamın ve fikrin önemi çağdaş sanat eserinin neliğine etki etmiştir. Tüm bu değişimlerden hareketle Baudrillard'ın sanatın neliğine dair analizi oldukça çarpıcı görünmektedir.

Baudrillard 1996 yılında (Lotringer, 2012:9) nihayet çağdaş sanatı bir kompo olarak açıkça şöyle ilan etmektedir:

“Sanatın komposu ve esas sahnesi de budur; bütün o açılışlar, sergi kurmalar, teşhirler, restorasyonlar, koleksiyonlar, bağışlar ve spekülasyonlar – hepsi bu komployu yayar. Bildiğimiz herhangi bir evrende bu komployu bozmanın yolu yoktur, çünkü imgelerin aldatmacasının arkasına saklanarak düşünceden gizlenmiştir. Bu riyakârlığın öteki yüzü, hükümsüzlük blöfü yaparak, sanatın bu kadar hükümsüz olmasının mümkün olmadığı, muhakkak bir şeyler saklıyor olduğu mazeretiyle insanları ona bir nebze de olsa önem ve değer vermeye *a contrario* [tersinden] zorlamaktır. Çağdaş sanat bu belirsizlikten, estetik yargıları temellendirmenin imkânsızlığından yararlanır ve onu anlamayanların ya da ortada anlaşılacak bir şey olmadığını idrak edemeyenlerin suçluluk duyguları üzerinden spekülasyon yapar – içerden bilgi sızdıranların cürmüne başka bir örnek daha. Sonuçta, sanatın karşısında sus pus olan bu insanların, salt şaşkınlıkları bile sezgisel bir zekânın kanıtı olduğuna göre, gerçekten onu anladıkları da düşünülebilir: Kötüye kullanılan bir gücün kurbanı olmuşlar, oyunun kurallarına vâkıf olmaları engellenmiş, arkalarından iş çevrilmiştir. Başka deyişle, sanat (yalnızca sanat piyasasının finansal bakış açısından değil, bizatihi estetik değerlerin idaresinde de), bu genel sürece, içerden bilgi sızdıranların faaliyetlerine dahil olmuştur” (Baudrillard, 2012:53).

Bir kâğıt parçasını çöpte gördüyseniz çöptür, sanat sergisinde gördüyseniz sanat eseridir. Çünkü o kâğıt parçasının bir anlamı, bir hikayesi, bağlamı vardır. Ayrıca o kâğıdın sanat sergisinde sergilenene/izleyiciye sunulana kadar alanın çeşitli kurum ve aktörlerinden aldığı kabuller zaten o çalışmaya sanat statüsü kazandırmış, o kâğıdı sanat eseri haline getirmiştir (ayr. bkz. Biçer Olgun, 2019). Oradaki anlam ve bağlamdan bihaber olan izleyicinin eseri anlamlı bulmaması, izleyicinin problemi, eksikliği veya bir kusuru olarak görülmektedir. Bugünün sanat eserleri her ne kadar modern sanattaki estetik beklentiler ve tarihi atfın

kültürel düzeyi yüksek izleyici beklentisi değişime uğramış olsa da bugün için de izleyicinin sanat eserlerinin bağlam ve hikayelerine hâkim olmaları beklenir. Geçmişteki gibi tarihsel gerçekliğin nesnel olduğu düşünülen bilgisine hakimiyetin sanat eserini anlama ve estetik bulmanın ölçüt olmasının yerini estetik konusunu dışarıda bırakarak eserlerin bağlam ve hikayelerine hâkim olmak almıştır. Bu durum da çağdaş sanatta anlam, bağlam, yorum ve hikâye/anlatıların ne denli önemli olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla Baudrillard'ın vurguladığı gibi çağdaş sanatta estetik yargıları temellendirmenin imkansızlığı ve belirsizlik hali, yani çağdaş sanat düzeninin kendisi sanatı simüle etmektedir. Çağdaş sanat alanının tüm kurum ve aktörleri de bu simülasyon düzeninin parçaları haline gelmiştir. Sanat eserine hikâye inşa eden bireysel ve kurumsal aktörler sanatı simüle eden simülakrlardır.

Görüldüğü üzere Baudrillard'ın fikir ve anlamın önemli olduğu çağdaş sanat hakkındaki tespit ve analizleri oldukça açık ve nettir. Burada çağdaş sanat toplumsal-tarihsel tanıklık şöyle dursun, içerisinde bulunan aktörleriyle birlikte bir kompo olarak görülmektedir. Sanatçının özneliğini dışlayarak fikir ve anlamlar üzerinden inşa edilen sanat Baudrillard'a göre sanat komposundan başka bir şey değildir.

Baudrillard'ı çağdaş sanat hakkında bu denli sert, pesimist ve keskin analizlere götürülen süreçte bahsettiğimiz üzere Andy Warhol ve onun sanatı önemli rol oynamaktadır. Fakat bu analizleri değerli kılan nitelik Baudrillard'ın sanat alanındaki değişim, dönüşüm ve oyunu tüm gerçekliği, çarpıcılığı ve çıplaklığıyla herkesin yüzüne vurmuş olmasıdır. Bugünün çağdaş sanat alanındaki kavram ve aktörlerin anlaşılması ve analiz edilmesi hususunda Baudrillard'da yararlanacağımız önemli şifreler ve ayrıntılar bulunmaktadır.

Sanatçıyı özne olmaktan çıkaran çağdaş sanat düzeninde sanatın fikirlerle çalıştığına vurgu yapan Baudrillard'ın düşüncesinden hareketle bir sanat eseri için

anlam, yorum atfetmenin ne denli önemli olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu aşamadan itibaren Barthes, Eco ve Baudrillard'ın kuramsal perspektiflerinden yola çıkarak bugünün çağdaş sanat alanında sanat eserlerine anlam, bağlam, yorum, metin oluşturma ve sanatçı-sanat eseri-izleyici ekseninde ortaya çıkan dönüşüm analiz edilecektir.

4. SANATÇININ ÖLÜMÜ VE SİMÜLE EDEN ÖZNELER

Çağdaş sanat alanında eser hakkında anlam, anlatı, hikâye, yorum, bağlam vs. üreten aktörlerin rolü büyüdükçe sanatçının özne olarak varlığı tartışmalı ve akışkan bir hale gelmektedir. Çağdaş sanattaki özne kaybının yani sanatçının ölümünün Barthes'in söylediği anlamdaki bir zenginliği ifade edip etmediği üzerinde de ayrıca düşünülmelidir. Peki çağdaş sanatta sanatçı özneliğini yitirmişse, özne kimdir? Burada öznenen bahsedebilir miyiz? Bu soruların cevabına ulaşabilmek için Baudrillard'ın simülasyon ve simülakr yaklaşımından faydalanmak gerekmektedir. Öyle ki çağdaş görsel sanat eserinin yorumlanması ve bağlamaştırılması aşamasında karşımıza çıkan aktörleri tanımlamak Baudrillard'dan destek alarak gerçekleştirilebilir.

Bugünün sanatsal üretim ve sunum süreci sanatçıyı aşır başka aktörleri devreye sokmaktadır. Bu aktörlerin başında gelen figür küratördür. Çağdaş görsel sanat eserinin anlamlandırılmasında ve sunulması sürecinde yer alan aktörler (küratör vd.) bu alanın "simüle eden özne"leridirler. Baudrillard'ın düşüncesinde simülasyon, gerçeğin yerini almış modeldir (Baudrillard, 2010:35). Simülakrlar ise gerçeğin yerini alan model üreticilerini temsil eder, diğer bir deyişle gerçeği simüle edenlerdir. Simülakr bir görüntü, nesne ya da başka bir temsil olabilir. Bu araştırma içerisinde ifade ettiğimiz simülakrlar, simüle eden insan öznelerdir.

Eserin okunmasında/yorumlanması konusunda hep izleyiciyi de işin içine katılır, sürekli bir ilişkisellik vurgusu yapılır. Oysa aslında oradaki "simüle eden özne" sanat eseri hakkında fikir, düşünce ve yorum geliştiren aktördür. Dolayısıyla bu

araştırmada bir sanat eserinin anlamlandırılması, bağlama oturtulması ve yorumlanmasında rol alan aktörlere “simüle eden özne/simülakr” diyoruz.

Sanat eseri izleyicisinin eser hakkındaki algısı, yorumu, biliş ve anlayış düzeyi belirli sınırlarla algılanamayacak kadar görünmez, muğlak ve soyuttur. Fakat sanat eserinin algılanması, anlaşılması ve nasıl yorumlanacağı konusunda sanat eserleri hakkında yazılan tanıtıcı metinler, eser hakkında önemli aktörler (küratör/sanat eleştirmeni/sanat yazarı veya çağdaş sanat alanında sembolik sermayesi yüksek bir aktör) tarafından yazılan eleştiri metinleri, sanat eseri hakkında yönlendirici ve bağlamaştırıcıdır.

Çağdaş sanat çalışmalarının “sanat eseri” statüsü kazanması belirli bir bağlam içerisinde anlamlı bulunabilmelerinde yatmaktadır (Biçer Olgun, 2019:93-106). Sanatı estetik deneyimle ilişkilendiren Peter de Bolla da bunu şöyle ifade etmiştir: “...bir sandalye alıp onu sanatsal bir bağlama -diyelim bir müzeye- yerleştirdiğimde “sanat” unsuru, nesneyi böyle bir bağlama yerleştirme etkinliğinin içinde yatmaktadır.” (Bolla, 2012:128-129).

Dolayısıyla bir sanat eserinin bağlamının yaratılması; eserin sanatçı/sanatçılar veya sanatçı-küratör iletişimi içerisinde üretilmesi, üretildikten sonra sergileneceği veya dahil olacağı sergi, koleksiyondaki diğer eserlerle ilişkisi, anlamının inşa ve yeniden inşa edilmesi günümüz sanatının en önemli anlam ve değer inşa etme aşamasını teşkil etmektedir. Bu sebeple bir sanat eserinin ne anlattığının anlatılmasında rol alan tüm aktörler sanat eserinin sanat eseri statüsünü kazanmasında kilit bir öneme sahiptirler (Biçer Olgun, 2019).

Buraya kadar anlattığımız bağlam doğrultusunda Barthes'ın perspektifinden hareketle çağdaş görsel sanat alanındaki göstergebilimsel analiz şöyle formüle edilebilir:

1. Yazar: Sanat eserinin anlatısını inşa eden aktörler (Sanatçı ve eserin bağlamı hakkında anlatıyı kuranlar)
2. Metin/Gösteren/Anlatı: Sanat Eseri/Sanat eseri hakkındaki, sanat eserinin konusu, bağlamı, sanatçının hangi fikir ile sanat eserini ürettiği ve sanat eseriyle vermek istediği mesaj, yorum.
3. Okuyucu: İzleyici (Sanat izleyicisi/sanat eserini anlamaya güdülenmiş birey)

Çağdaş sanat eserleri, ne sadece modern sanattaki gibi donanımlı ve belirli bir bilgi düzeyine sahip izleyici kitlesinde ne de postmodern sanat anlayışında ön plana çıkan “kitle beğenisi”nde karşılık bulur. Çağdaş sanat eserleri, modern ve postmodern sanat tartışmalarından daha başka türlü bir alımlama, yorumlama, anlamlandırma, temsil ve ifade gücüne atıfta bulunmaktadır. Bugünün çağdaş görsel sanat alanında bir sanat eserinin anlamlandırılması, yorumlanması ve değer kazanması bambaşka toplumsal dinamiklerle bağlantılı görünmektedir (Biçer Olgun, 2019). Bugünün sanat dünyasında bir sanat eserine inşa edilen anlam o eser ile ilgili düşünen, yazan ve yorumlayan aktörlerin katkısı ve öncülüğünde gerçekleşmektedir.



Görsel 1. Simon Fujiwara'nın 16. İstanbul Bienali için ürettiği *Dünya Çok Küçük- It's a Small World, 2019* adlı çalışmasından bir bölüm (müze). (Fotoğraf yazarlar tarafından çekilmiştir.)

Sanat eserine ya da çağdaş sanat alanı aktörlerinin tercih ettiği şekilde ifade edilirse “işlerine” yaratılan hikayelerden birisi, 16. İstanbul Bienali tarafından bienal için sipariş edilen eserlerden biri üzerinden somutlaştırılabilir. Sanatçı Simon Fujiwara 16. İstanbul Bienali'nde sergilenen “*Dünya Çok Küçük- It's a Small World, 2019*” isimli sanat çalışmasını şöyle anlatmaktadır:

“Küçük dünya fikri çocukken Disneyland’de katıldığım eğlence turlarından birinden esinlendi. Dans eden minyatür kuklaların olduğu, bir tekne üzerinde bütün ülkelerin ziyaret edildiği ve küreselleşmeye son derece olumlu bir bakışla yaklaşan bir dünya turuydu. Yakın bir zamanda bu tura tekrar katıldım ve küreselleşmeye farklı bir gözle baktığımız günümüz dünyasında bu turun güncellenmiş ve gerçekçi bir versiyonu nasıl olur diye düşündüm. Türkiye’de eğlence parkları sektöründe faaliyet gösteren şirketlere gittim ve iskartaya çıkartılmaya hazır bir sürü hasarlı eğlence parkı kahramanı buldum. Onları aldım ve etraflarına minyatür binalar inşa ettim. Bu 13 heykel okul, fabrika, kamu binası gibi son derece sıradan, kentsel yapılar. Ancak bu projedeki asıl fikir günümüzde her şeyin bir eğlenceye dönüşmüş olması ve piyasada kendine yer bulabilmesi için illa eğlendiren, şen şakrak bir şey olması zorunluluğu. Bu sıradan binaları seçmemin sebebi ise artık günümüzde bankaya gitmek gibi basit bir iş bile duyurucu bir tecrübe olmak zorunda. Eserlerin farklı mesajları var. Mesela okulu bir kale olarak düşünebilirsiniz. Ya da saraydaki kralın yerini Bart Simpson almış. Müze bir nevi tahrip olmuş Disneyland. Sanırım buradaki

fikir bütün bu nesneleri fantastik gibi görünen bir kolajda bir araya getirmek halbuki gerçek dünyada olan bitenle kıyasladığınızda hiç de fantastik değil.”¹⁰ (İstanbul Bienali'nin resmi *instagram* hesabında paylaştığı sanatçı röportajı videosundan alınmıştır.)



Görsel 2. Simon Fujiwara'nın 16. İstanbul Bienali için ürettiği *Dünya Çok Küçük- It's a Small World*, 2019 adlı çalışmasından bir bölüm (müze). (Fotoğraf yazarlar tarafından çekilmiştir.)

Yukarıdaki alıntıda sanatçının kendi sanat çalışmasındaki “fikir” ve “proje” sözcükleri dikkat çekmiş olmalıdır. Bu araştırmada vurguladığımız gibi sanat fikri ile çalışan çağdaş sanat alanında sanatçı belirli bir sanat fikrini projelendirerek bir çalışma ortaya çıkarmaktadır. Peki bu sanat çalışması sergi metninde izleyiciye nasıl anlatılmıştır, sanatçının sözüne ve anlatımına ne derece sadık kalınmıştır? Bienal mekânı olan İstanbul Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Heykel Müzesi'nde eserin bulunduğu salonda asılan esere ait tanıtıcı metinde ise şu ifadeler yer almıştır:

“Simon Fujiwara, İstanbul yakınındaki bir lunapark düzeneği imalatçısının çöp kutusunda kısmen yıpranmış halde çok sayıda pop ikonu figürünü keşfettiğinde, İstanbul Bienali için hazırladığı *Dünya Çok Küçük*'ün

¹⁰ <https://www.instagram.com/p/B26UER9hx74/> Erişim Tarihi: 27.09.2019.

tohumları atılmış oldu. Fujiwara bu figürleri kurtararak on üç mimari maketle bir araya getirdi. Bu heykelsi eserlerde gündelik sivil mimarının işlevleri kitlesel eğlence dünyasının sembelleriyle birbirine karışıyor. Fujiwara'nın minyatür şehri, fantezinin ve gerçeklerden kaçışın gündelik hayatımızın temel yapılarına nasıl sirayet ettiğine ve bu durumun küresel kapitalizmin vahşi faydacılığını sıklıkla nasıl maskeleydiğine dikkat çekiyor.”¹¹

Bu sanat çalışmasının izleyiciye anlatılırken çalışmanın araştırma ve gerçekleştirilme süreci sanatçının anlatımından farklı bir şekilde, “süslenerek”, hikayeleştirilerek ve metni yazan kişi/aktör tarafından yorumlanarak aktarılmıştır. Fujiwara belirli bir fikri projeleştirmek için araştırma sürecine girdiğini anlatmaktadır. Fakat eserin tanıtıcı metni ise sanki sanatçının tesadüfen çöp kutusunda bulunduğu popüler kültür ikonlarına ait lunapark figürlerinden yola çıkıp bir sanat çalışması ortaya koyduğu izlenimi yaratmaktadır. Metinde anlatılan hikâye sanatçının anlatımından uzaklaşmış, romantikleştirilmiştir. Başka bir deyişle, sanatçı zaten uzun süredir zihnini meşgul eden bir meseleyi daha planlayarak ve programlayarak o figürleri araştırmak için bir çaba içerisine girmiştir. Ama eserin tanıtıcı metni figürlerin sanatçı tarafından tesadüfen keşfedilip bundan sonra bir sanat fikrinin oluştuğuna, sanat çalışmasının bu figürleri bulduktan sonra ortaya çıktığına gönderme yapar hale gelmiştir. Dolayısıyla da bu bir açık yapıt yaklaşımının ürünü olmaktan ziyade, fikirler, projeler üzerine inşa edilmiş bir alan olan çağdaş sanat alanında sanat çalışmasının üretici öznesi olarak sanatçıdan uzaklaşması anlamına gelmektedir. Metni yazan aktör kelimelerle oynayarak anlamla oynamaktadır ve yoruma dayalı bir hikayeleştirme yapmaktadır. Söz konusu aktör “keşif”, “çöp kutusu”, “figürleri kurtarma” kelimelerini kullanarak eserin yaratılmasında bir doğal akış ve sürece gönderme yapmaktadır. Oysaki sanatçının ifadelerinden, sanatçının tamamen belirli bir sanat fikri (küreselleşme) ile planlı bir biçimde direkt olarak o popüler kültür ikonlarını aradığı ve bu doğrultuda direkt olarak eğlence parkları

¹¹ “Dünya Çok Küçük” çalışmasının sergilendiği 16. İstanbul Bienali’nde çalışmanın sergilendiği odada asılan esere ait tanıtım metninden alıntılanmaktadır.

sektöründeki şirketlere başvurduğu açıkça anlaşılmaktadır: Sanatçının yukarıdaki “küreselleşmeye farklı bir gözle baktığımız günümüz dünyasında bu turun güncellenmiş ve gerçekçi bir versiyonu nasıl olur diye düşündüm. Türkiye’de eğlence parkları sektöründe faaliyet gösteren şirketlere gittim ve iskartaya çıkartılmaya hazır bir sürü hasarlı eğlence parkı kahramanı buldum. Onları aldım ve etraflarına minyatür binalar inşa ettim.” ifadesi ile metni yazan aktörün sanatsal üretim sürecini ve bu çağdaş sanat üretimini ilgi çekici ve romantik bir şekilde hikayeleştirme/sunma tavrı arasındaki anlam kayması açıktır.

Bir kez daha vurgulanabileceği üzere çağdaş sanat eserleri fikir, anlam, bağlam, yorum ve hikayelere bağlıdır. Sanat çalışmalarının sanatçının ürettiği bağlam ya da anlam içeriğinden daha farklı yorumlanarak sunulması sürecinde sanatçı eserinin içine oturtulduğu hikâyenin bütününe hâkim olmayabilir. Özellikle bienal veya diğer karma sergilerde küratörün yarattığı bağlam ve anlam ön plana çıkar. Bu durumu bir başka örnekle somutlaştırmak yararlı olacaktır.

16. İstanbul Bienali’nin küratörü Nicholas Bourriaud bienalin kavramsal çerçevesi ve temasını teşkil eden Antroposen’in doğa-kültür ve özne-nesne ayrımının sonunu işaret etmesi konusunda bienal katılımcısı sanatçılara e-posta üzerinden yönelttiği “İşinizin¹² bu durumu nasıl yansıttığını düşünüyorsunuz?” (Yedinci Kita: Saha Raporu, 2019:70) sorusuna cevaben bir sanatçı şöyle bir açıklama yapmıştır:

“Açıkçası, çalışmalarımın özne-nesne veya doğa-kültür ayrımına dair bu büyük soruyla nasıl ilişkili olduğunu değerlendirecek beceriye sahip olduğumu düşünmüyorum. Ancak, günümüzde, çevreye dair mefhumlar üzerine düşünürken başvurduğumuz parametrelerin biçim değiştirmesi karşısında algımızın nasıl değiştiğini ya da nasıl bir değişim sürecinde olduğunu sorgulamakla ilgilendiğimi söyleyebilirim.” (Yedinci Kita: Saha Raporu, 2019:78).

¹² Günümüz sanat alanındaki sanatsal üretimler için bilhassa alanın aktörleri tarafından (sanatçı, küratör vs.) “sanat eseri” yerine “iş” kavramı tercih edilmektedir.

Yukarıda sanatçının ifadesi, bu araştırmanın kuramsal kısmında yer verilmiş olan Umberto Eco'nun "sanatsal irade" (Eco, 2019:38) kavramını hatırlatmaktadır. Bilindiği gibi bu kavram sanatçının ürettiği çalışmasının yorumu ve bağlamından ziyade, sadece sanatçının biçimsel üretimine atıfta bulunan bir kavramdır. Bienalin kavramsal çerçevesi ve ana teması hakkındaki bağlamı oluşturmak ve sanatçının çalışmasını bienalin kavramsal temasıyla ilişkilendirmek küratörün işi olmaktadır. Dolayısıyla yukarıda örneklenen sanatçının Antroposen ile kendi sanat çalışması arasındaki ilişkiyi kurma konusunda "yetersiz hissetmesi" bugünün çağdaş sanat alanında olabildiğince normaldir, zira alanın işleyişi zaten böyle bir tavrı gerektirir. Böylece sanat eserini üreten sanatçı, çalışmasının farklı bağlamlarda farklı anlamlar ve yorumlar içerecek hale geleceğini bilmektedir. Burada Eco'nun açık yapıt kavramı ile karşılanabilecek bir sanat eseri söz konusuysa, eserin farklı bağlamlarda da anlamlı ve yorumlanabilir olması esere estetik kıymet kazandırır. Fakat açık yapıt kavramı daha önceden de vurguladığımız gibi çağdaş sanat alanının belirsizliği ve karmaşıklığı, düzensizliği içerisinde sömürüye oldukça açık bir yaklaşım da olabilir. Açık yapıt kavramının sömürüsü ve yanlış kullanımı bizi Baudrillard'ın sanat komplosu dediği bir sanat yanılışmasına götürür.

Gelinen aşamada çağdaş sanatın tüm bu karmaşıklığı içerisinde Baudrillard'ın çağdaş sanat konusundaki perspektifi kendisini hatırlatmaktadır. Bugünün çağdaş sanat alanında Baudrillardçı anlamda sanatçı, sanat eseri ve sanat eserinin anlamlandırılması şöyle formüle edilebilir:

1. Sanat Eseri: Simülasyon
2. Sanat Eserine Anlam/Yorum/Anlatı/Hikâye İnşa Edenler: Simüle Eden Özneler/Simülakrlar

Görüldüğü gibi yukarıdaki şemada sanatçı yer almamaktadır. Çünkü çağdaş sanat yaratıcı öznesini yitirmiştir, çağdaş görsel sanat alanı içerisinde sanatçı ölmüştür.

Sanatçının ölümü ise Barthes'ın kullandığı anlamda sanat eserini doğurmanın ötesinde, sanat eserini doğuran ve sanat eserinin anlatısını inşa eden simülakr öznelerin iktidarını ifade etmektedir. Sanatçının ölümü sanat eserinin izleyicisi tarafından hayat bulması anlamına gelmemektedir. Çünkü sanatçıyı özne olarak öldüren süreçte, sanat eserine anlatı inşa eden aktörler, sanat eserinin yorumu hakkında manipülatif bir role sahiptirler. Bu aktörler sanat eserinin izleyicide bulması istenen karşılığı izleyicinin yorumuna bırakmazlar. Sanatçıyı öldüren simülakrlar, sanat eserinin anlatılması ve bağlamı hakkındaki yorum, yargı inşasını kurgulayarak izleyiciye yönlendirirler. Çağdaş sanat eserinin özelliklerinden kaynaklanan bu durum eserin anlatısını yaratanların iktidarını temsil eder. Çağdaş sanatın varlığı, çağdaş sanat eserlerinin anlam ifade eder görülebilmesiyle (ve bu şekilde piyasa içerisinde de var olabilmesiyle) mümkündür. Anlamın ve yorumun sanatçıdan uzaklaşarak başka bir yöne kayması sanatçının özne olarak varlığını sorgulatmaktadır. Dolayısıyla Baudrillard'ın dediği gibi çağdaş sanat bir simülasyondur. Çağdaş görsel sanat alanında simülakrların doğumu, sanatçının ölümünü getirmiştir. Bu ölümden sanat eseri ile izleyici arasında aracsız bir iletişim yoktur, aksine simülakrlar sanat eserinde ne anlatıldığı ve sanat eserinin hangi bağlamda anlaşılması gerektiği konusunda izleyiciyi yönlendirirler.

5. SONUÇ

Bu araştırmada “sanatçının ölümü” ifadesi ile çağdaş sanat eserinin üreticisi olarak düşünülen sanatçının kendi sanatsal üretimindeki öznellik statüsünü yitirdiğini iddia ediyoruz. Artık çağdaş görsel sanat eseri onu üreten sanatçısı ile değil, sanat eserini izleyiciye anlatan aktörlerin manipülatif aktarımlarıyla anlamlandırılmaktadırlar. Çağdaş sanat eserine anlam inşa edenler sanat eseri ile izleyici arasındaki ilişkiyi yönlendirmektedirler. Buradaki durumda “açık yapıt” statüsü, sanat eserinin farklı izleyicilerle farklı biçimlerde okunması, anlaşılması ve yorumlanmasındaki bir zenginliğe atıfta bulunmamaktadır. Zira sanat eserinin

nasıl, hangi bağlamda anlaşılması ve yorumlanması gerektiği konusunda sanat eseri ile izleyici baş başa değildir. Sanat eserinin anlaşılması ve yorumlanması hakkında küratör, sanat eleştirmeni, sanat yazarı vb. aktörler, eser hakkında sanatçıdan daha fazla söz sahibi haline gelmişlerdir. Dolayısıyla sanat eserinin anlaşılması ve yorumlanması sürecinde rol alan ve eserin anlamını biçimlendiren, eserin bağlamını inşa eden bu aktörler simülakrlar ya da simüle eden öznelerdir.

Baudrillardcı anlamda sanat bir komploya dönüşmüştü, şimdi ise sanat eserinin kendisi de alanın aktörlerinin atfedeceği anlamlarla zincirlenmişlerdir. Bugünün sanat eserlerinin anlaşılması ve anlamlandırılması için uzun uzun yazılan metinlere ve açıklamalara ihtiyaç duyulmasının sebebi, çağdaş görsel sanat eseri ile aracısız baş başa kalan izleyicinin -eğer ki sanatçının sanatsal pratiği ve çalışmalarına, çalıştığı konulara hâkim değilse- anlayabileceği bir şey olmamasıdır. Çağdaş görsel sanat alanında eserlerin anlaşılması konusunda kimi zaman sanatçının dahi hâkim olmadığı anlatı/hikâyenin oluşturulması çağdaş sanatın doğası gereği varlığı için zorunluluktur. Modern sanat eserlerinde “gerçekliğin sanatçının yorumuyla aktarıldığı” bir tavır söz konusu olduğu için, eserin anlaşılması için bilgili ve donanımlı izleyiciye ihtiyaç duyuluyordu, postmodern sanatta zaten anlaşılacak bir şey yoktu, çünkü postmodern sanat izleyicinin daha çok haz alması ve anlık görüp geçmesinden ve unutulmasından, iz bırakmamasından ibaretti. Çağdaş sanat eserlerinde ise izleyicinin sanat eserlerini anlaması için eserin hangi bağlamda kurgulandığını anlatan bir hikâyeye ihtiyacı vardır. Günümüz çağdaş sanat alanında bu hikâyeyi anlatanların küratör, sanat eleştirmeni veya yazarı vb. olması, sanat eseri-izleyici-yorum sürecinde sanatçıyı dışarıda bırakmaktadır.

Bugünün çağdaş sanat alanında Eco'nun açık yapıt kavramı tehlikeli bir kavramdır. Bir sanat eserinin açık veya kapalı olduğu konusunda yargıda bulunmanın belirsizliği karşısında, sanat adına üretilen her şey açık yapıt muamelesine tabi tutulur. Çağdaş görsel sanat eserleri konusundaki esas büyük tuzak budur. Her

sanatsal üretim en başından açık yaratı olarak kabul edilmesi, sanatın statüsünü sorgulatır ve izleyiciyi sanatın yanılısama olduğu simülasyon dünyasına taşır. Bu anlamda "Sanat doğal bir dürtünün değil, hesaplı hilelerin ürünüdür. (...) Dolayısıyla sanatın statüsünü, hatta varlığını sorgulamak her zaman mümkündür." (Lotringer, 2012:20) ifadesi anlam bulur. Sonuç olarak simüle eden öznelerin ya da simlkarların aėdař görsel sanat eserini anlam, yorum, bağlam erevesi içerisinde yeniden üretiyor olmaları aėdař sanatın öznesi olan sanatçının ölümü anlamına gelse de bu lm Barthes'ın kastettiği anlamla eserin algılanması ve anlamlandırılmasını zenginleştiren ve izleyiciye bir başka gözle yorumlama imknı veren bir ölüm olmayabilmektedir. Özne olan sanatçının ölümü, öznesiz kalan aėdař sanat eserini, simülakrlar aracılığıyla kurgulanan bir manipülasyon aracı haline getirmektedir.

KAYNAKÇA

- Barthes, Roland (2005). Göstergibilimsel Serüven. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, Roland (2013). Yazarın Ölümü. Dilin Çalışma Sesi (iç). Çev. Ayşe Ece vd. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, Jean (2010). Simülakrlar ve Simülasyon. Çev. Oğuz Adanır. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, Jean (2012). Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1. Çev. Elçin Gen ve Işık Ergüden. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Biçer Olgun, Hülya (2019). Çağdaş Sanatın Toplumsal İnşası: Sanat Eserinin Değerinin Sosyolojik Oluşumu, Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Bolla, Peter (2012). Sanat ve Estetik. Çev. Kubilay Koş. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, Arthur (2014). Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi. Çev. Zeynep Demirsü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, Umberto (2003a). Yorum ve Tarih. Yorum ve Aşırım Yorum (iç). Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları. 33-53.
- Eco, Umberto (2003b). Yanıt. Yorum ve Aşırım Yorum (iç). Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları. 153-165.
- Eco, Umberto (2019). Açık Yapıt. Çev. Tolga Esmer. İstanbul: Can Yayınları.
- Jameson, Fredric (2011). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı. Çev. Nuri Plümer ve Abdülkadir Gölcü. Ankara: Nirengi Kitap.

Rajchman, John (2014). Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi? Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrası Sanat (iç). Ed. Ali Artun ve Nursu Öрге. İstanbul: İletişim Yayınları. 19-40.

Lotringer, Sylvère (2012). Sanat Korsanlığı. Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1 (iç). İstanbul: İletişim Yayınları, 7-24.

Medina, Cuauhtémoc (2014). Çağdaş Sanat: 11 Tez. Çağdaş Sanat Nedir?: Modernlik Sonrası Sanat (iç). Ed. Ali Artun ve Nursu Öрге. İstanbul: İletişim Yayınları. 7-18.

Morgan, Lynn M. (2009). Icons of Life: A Cultural History of Human Embryos. London: University of California Press.

Rifat, Mehmet (2019). XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler. 7. Baskı. İstanbul: YKY.

Şaylan, Gencay (2009). Postmodernizm. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

15. İstanbul Bienali Sergi Kataloğu (2017). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

16. İstanbul Bienali Sergi Kataloğu. Yedinci Kita: Saha Raporu (2019), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bowley, Graham “It’s a Banana. It’s Art. And Now It’s the Guggenheim’s Problem” <https://www.nytimes.com/2020/09/18/arts/design/banana-art-guggenheim.html> Erişim Tarihi: 18.09.2020.

<https://www.artter.org.tr/marc-quinn> Erişim Tarihi: 22.04.2020.

<http://marcquinn.com/artworks/self> Erişim Tarihi: 22.04.2020.

Video: <https://www.instagram.com/p/B26UER9hx74/> Erişim Tarihi: 27.09.2019.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

Today, contemporary art represents an understanding of art that exists with a content, context, quality and features different from all previous art conceptions. Often, it remains unclear where modern art ends and postmodern art begins. For example, understanding modern artworks requires the art audience to be knowledgeable and equipped at a certain level in order to understand the “reality” mentioned in that work, whereas within the postmodern understanding of art, there is no “reality” or representation that the audience can find in the artworks. The concept of contemporary art has become an inclusive concept in today's world. The art produced today, whether influenced by the criteria of modern art or the postmodern understanding, is created in today's art world. In this context, the aim of this study is to examine and discuss the issue of moving away from the artist as a subject of the process of producing meaning and context in contemporary art works produced in the field of contemporary visual art, based on the approaches of Roland Barthes, Umberto Eco and Jean Baudrillard.

Theoretical Framework

As the role of the actors who produce meaning, narrative, story, interpretation, and context about the work in the field of contemporary art grows, the existence of the artist as a subject becomes controversial and fluid. In this sense, according to Barthes, the understanding of a text is established by the reader after what he describes as the death of the author. According to him, the writer must die. In this sense, according to Barthes, in the "death of the author" at least the writer himself has writing as a means of expression. Texts written about contemporary

artworks are mostly created by actors other than the artist as the subject that produces the work. A similar context to this situation can be derived from Umberto Eco's concept of "open work". According to Eco, open works invite to create the work with the artist as long as they move. Thus, many different interpretations made on the work of art also increase the knowledge. However, not all works of art are open works. A work of art can be interpreted in different meanings, but the fact that the work of art has a creative quality that can include different meanings does not mean that it can be interpreted in a way that includes all meanings.

In the face of this uncertainty about the evaluation and interpretation of works of art in the field of contemporary visual art, Jean Baudrillard's approach is extremely critical. According to Baudrillard, contemporary art takes advantage of this uncertainty and speculates on the guilt of those who do not understand it but do not understand that it is not something to be understood. According to Baudrillard, art, which is built on ideas and meanings by excluding the subject of the artist, is nothing more than an art conspiracy.

The actors (curators etc.) involved in the interpretation and presentation of the contemporary visual artwork are the "simulating subjects" of this field. The perception, interpretation, level of cognition and understanding of the viewer of the work of art is invisible, ambiguous, and abstract so that it cannot be perceived with certain limits. However, the introductory texts written about the works of art about the perception, understanding and how to interpret the work of art, the criticism texts written about the work by important actors are directive about the work of art and create new contexts.

This situation can be analysed through Simon Fujiwara's work titled *The World Is Too Small - It's a Small World*, 2019, produced for the 16th Istanbul Biennial. While this work of art was being explained to the art audience, the research and realization process of the work was transformed into a story different from the artist's narration and interpreted by the person / actor who wrote the text, other than the artist. Fujiwara explains that he entered the research process to turn a particular idea into a project. However, in the introductory text of the work, it creates the impression that the artist created an artwork from the funfair figures of popular culture icons that he accidentally found in the trash can. The story told in the text has moved away from the narration of the artist.

Results

As a result, contemporary artworks are dependent on ideas, meanings, contexts, interpretations, and stories. In the process of presenting works of art with a different interpretation than the context or meaning content produced by the artist, the artist may not be able to dominate the whole story in which the work is placed. Especially in biennials or other group exhibitions, the context and meaning created by the curator come to the fore.

In this study, we claim that with the phrase "death of the artist", the artist, who is considered to be the producer of contemporary artworks, lost his subject status in his own artistic production. Nowadays, the contemporary visual artwork is not made meaningful by the artist who produced it, but by the manipulative transference of the actors who explain the work of art to the audience. Those who construct meaning in contemporary artwork direct the relationship between the work of art and the audience. In this case, the status of "open work" does not refer to a richness in the reading, understanding and interpretation of the work

of art with different audiences in different ways. Because the work of art and the viewer are not alone in terms of how and in what context the work of art should be understood and interpreted. Curator, art critic, art writer, etc. about understanding and interpreting the work of art. actors have more say about the work than the artist. Therefore, these actors, who play a role in the understanding and interpretation of the work of art, shape the meaning of the work, and construct the context of the work, are simulacrs.