

Makale Türü: Araştırma
Gönderim Tarihi:05 Ekim 2023
Kabul Tarihi: 19 Ekim 2023

SANATTA TEMSİL KRİZİ

CRISIS OF REPRESENTATION IN ART

Aybegüm GÜLER¹ 0000-0002-0057-4990

ÖZET

Sanatta temsil krizi güncelliğini hiç yitirmeyen bir konu olup, pek çok tartışmaya sebebiyet vermiştir. Tarih boyunca sanatın temsiliyetle olan ilişkisi pek çok paradigmaya bağlı olarak değişkenlik göstermiş, her dönemin temsil anlayışına göre de estetik anlayışı biçimlenmiştir. Bu araştırmada sanatta temsil krizinin üzerinde durulmuş olup, kuramsal açıdan incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Modernizm, Postmodernizm, Müze, Sanat, Sanatçı.*

ABSTRACT

The crisis of representation in art is a topic that never loses its currency and has caused many discussions. Throughout history, the relationship between art and representation has varied depending on many paradigms, and the understanding of aesthetics has been shaped according to the understanding of representation of each period. In this research, the crisis of representation in art is emphasized and examined from a theoretical perspective.

Keywords: *Modernism, Postmodernism, Museum, Art, Artist*

¹ Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, aybegum.kalfa@hbv.edu.tr

1. GİRİŞ

Modernizmin sınırlı bakış açısı ve koyduğu yasaklar sanatçının üretirken özgürlüğünün kısıtlanmasına neden olmuştur. 20. yüzyıla gelindiğinde tüketim kültürü, kent yaşamı, reklam ve tasarım kültürünün popülaritesi, dijital teknolojinin kullanımı, internetin dolayısıyla bilginin kolay ulaşılabilirliği gibi pek çok dinamiğin hayatımıza girmesi yeni bir sanat anlayışı ve pratiklerini doğurmuştur. Modernizmin yasak alanları kırılmış, disiplinler iç içe geçmiştir.

Modernizmden postmodernizme geçiş ile birlikte yaşadığımız değişimler sanata bakış açımızın değişmesine ve kalıpların kırılmasına neden olmuştur. Malzeme kullanımındaki sınırlar epeyce genişlemiştir. Sanatçılar tarafından sanatın anlamı sorgulanmış, sanat yapıtının estetikle buluşmasından çok, düşünsel boyutu önem kazanmıştır. Sanat dünyası artık güzeli aramamakta, estetiğin doruklarına ulaşmak için çaba sarf etmediği gibi, hiç de ilgisini çekmemektedir. “Sanat uzun süre önce salt “güzel” olmaktan çıktı, artık özerk de değil, sanat dalları ve türleri öylesine çeşitlendi ve genişledi ki (özellikle medya, kültür ve sanal gerçeklik bağlamında) eskiden “sanat” kelime sinin net bir karşılık bulduğu bütün sınırlar aşıldı. 'Dahası da var: Artık sanatsal tasarımdan geçip güzelleştirilmemiş, öyle ya da böyle bir kozmetik dokunuştan pay almamış doğal ya da imal edilmiş çok az nesne ve imge var. Neyse ki, kimse bu tür nesne ve imgelerin sanat olduğunu iddia etmiyor, yoksa herhangi bir alışveriş merkezi ya da turistik mekân sanat eseri olurdu. İşte bütünü bu güzel ve cazip metalar arasında çağdaş sanat ancak ne güzel ne de cazip olduğunda seçilebiliyor (Artun, 2008, s.9). Sanatçılar geleneksel sanat üretme yöntemleri konusunda köklü değişimlere imza atmışlardır. Günümüz sanat pratiklerinde yaşamın içindeki her şey sanatın konusu olabilmektedir. Sanat ve yaşam arasındaki çizgi belirsizleştikçe sanatçı ulaşılabilir olmuştur. Diğer insanlarla arasına duvar örmemektedir. Günümüz sanatı geçmişle arasındaki bağlarını koparmıştır. Sanatın sadece galerilerde sergilenmesi gibi geleneksel bakış açısından uzaklaşmıştır. Postmodernist bakış herkesin sanatçı olabileceğini, her eserin sanat eseri olabileceğini savunmaktadır.

2. SANATTA YENİ SOLUK VE DİL ARAYIŞLARI

Ahu Antmen sanat dünyasının girdiği yeni süreci şu şekilde açıklar; “Avrupa merkezli diyebileceğimiz modern sanatın, II. Dünya savaşı sonrasında Amerika’ya kaymasıyla yeni bir dönemin başladığı bilinmektedir. Bu yeni dönemle birlikte sanat ‘modern’ ön-sözcüğünü bir kenara bırakarak çağdaş almıştır. 1950’lere gelindiğinde bir tıkanmanın yaşandığı görülür. Daha çok Postmodern olarak adlandırılan bu yeni sürecin başlangıcı ile yeni, avangart, öncü

arayışlarda artık sona gelmiş, başka bir deyişle neonlarla yenilerin yenisi olarak adlandırılan bir sürece girilmiştir”(Antmen, 2012, s.263).

Peş peşe çıkan sanat anlayışlarının hedefi, sanatsal disiplinlerin, iç içe geçmesini sağlamak, konulmuş yasakları yok etmek ve üretim tekniklerindeki sınırlılıkları ortadan kaldırmaktır. Kavramsal sanat ile birlikte disiplinler arasındaki sınırlılıklar kaybolmaya başlamıştır. Düşünce ön plana çıkmış, afişler, taslaklar, fotoğraflar, videolar sanat nesnesi olarak kullanılmıştır.

Marcel Duchamp'ın düşüncenin sanat eserinin önünde olması anlayışıyla hareket etmiştir. Sanatı sorgulayan Duchamp'ın hazır nesnelere sanatta kullanması, sanatta yeni yaklaşımların kapısını aralamıştır. Prof. Tansel Türkdoğan Duchamp için şu sözleri söylemiştir: “Sanat eserinin hiçbir estetik çekiciliği olmamalıdır der. Sanatçı, kendini alkışlaması adına kendini kısıtlamamalıdır. Zevkli olmaya çalışmamalıdır, çünkü zevk daima değişir. İyi olmaya da çalışmamalıdır. Yalnızca var olmaya çalışmalıdır der” (Türkdoğan, 2014, s.23).

Görsel Sanatlar alanında 60'lardan sonra giderek biçimci bakış açısından uzaklaşılır, bu uzaklaşma eyleme dönüşür. Artık içerik arayışı bağlam üzerine yoğunlaşmaktadır. Modern sanata hazır nesne kullanımının başlaması, el becerisinin yeniden tanımlanmasına neden olmuştur. El becerisi önceliğini yitirirken, hazır nesne kullanarak yeni bağlamlar yaratan sanatçı, sanatta beceri kavramına farklı bir soluk getirmiştir.



Görsel 1. Joseph Beuys, Ölü bir tavşana resmi nasıl anlatırsın, Enstalasyon, 1965

Sanatta avangart hareketler 60'lı yıllarda, modern sanatın ortaya koyduğu sınırları yeniden tanımlar. 1965 yılında Joseph Beuys “Ölü bir tavşana resmi nasıl anlatırsın” isimli performansıyla, sanatçının ölü bir tavşanın kulağına 3 saat boyunca fısıldayarak galerinin içinde gezinmiştir. Beuys şaman ritüellerinden fazlasıyla etkilenmiş ve bunu sanatına taşımış bir sanatçıdır. “Ölü bir tavşana resmi nasıl anlatırsın” adlı performansında yüzünü altın ve bal ile kaplamış, ayağına keçe bağlamıştır. Beuys'un sıklıkla kullandığı bu ham malzemeler sanatçının görsel dilini oluşturmuştur. Sanatçı için malzemeler doğanın verimli gücüne işaret etmektedir. Sanatın başka düzene ait büyümlü iletişim gücünü temsil eder. Bizzat sanatın parçası olarak harekete geçmek, sanatla hayatın iç içe geçmesi, Beuys'un sanat anlayışını oluşturmaktadır. Sanatçının performansları izleyiciye aktif bir rol yükler. Sanatın sürece dayanan eylem ve performans ile kuvvetlenen yönüne vurgu yapar.

3. TEMSİL KRİZİ

Sanatta temsil krizi günümüzde en çok tartışılan konulardan biridir. Postmodernist düşünce, modernist estetik ve sanat anlayışını 1960'lardan itibaren sorgulamaya başlamıştır. Postmodernizm tartışmaları ilk olarak Amerika'da başlamış olup 1970'lerde Fransa'ya sıçramıştır. Jean Baudrillard, Jean François Lyotard, Roland Barthes postmodern düşüncenin önemli savunucuları olarak görülmektedir.

Lyotard postmodernizmi şu şekilde tanımlamıştır “Postmodernizm, belli bir tarihsel dönem ya da modernizmden sonraki süreç değildir. Modernizmin içinde yer alan, belirli dönemlerde yeniden ortaya çıkan eleştirel bir söylem tarzıdır.” (Lyotard,2009, s.12)

Modernizmden postmodernizme geçiş süreci için Prof. Dr. Mehmet Yılmaz şunları der: “1980'lerle birlikte, çeşitli yayınlarda ‘modern’ sanattan sonra bir de ‘postmodern’ ya da ‘çağdaş’ sanattan söz edilir oldu. Demek ki sıfat olarak modern, 1980 sonrası sanatı nitelemek için yetersizdi artık. Gerçi, 1960'larda New York'ta bazı sanatçı ve eleştirmenler, bir tür mimarî biçimi belirtmek üzere postmodernizm diye bir kavramdan söz etmeye başlamışlardı ama kuramlaştırılması ve yaygınlaştırılması için daha 15-20 yıl geçmesi gerekiyordu”(Yılmaz, 2005, s.28).

Dönemin tarihsel koşulları, modernizmin sanata ve sanatçıya koyduğu yasakların ortadan kalkmasına, geleneksel temsil şeklinin farklılaşmasına neden olmuştur. Fotoğraf makinesinin günlük hayatta kullanılmaya başlanması, gerçekçi temsil anlayışının değişmesiyle sonuç bulmuştur. Modern sanatçı bu durum karşısında rahatlarken, gerçeğin temsil ediliş biçimi kafa

karışıklığı yaratmıştır. Sanatçı farklı bir şekilde gerçeği yakalamak hatta gerçeğin ötesine geçmek adına yola koyulmuş, nesnede ve figürde bozulmalar, kırılmalar, soyut tavırlar yakalamıştır. 1965’li yıllara gelindiğinde teknolojinin gelişmesiyle birlikte, yeni bir sanatsal makine; video ortaya çıkmıştır. Dönemde ilk olarak New York’ta piyasaya sürülen video kameralar kolaylıkla kaydedebilme özelliği ve filmle karşılaştırınca ucuz maliyeti sebebiyle pek çok sanatçının ilgisini çekmiştir. Sanat bu gelişmeler eşiğinde yenilikçi bir hal alır, sanatçılar teknolojiyi de kullanarak deneysel işler üretme çabasına girişmişlerdir. Teknolojinin hızlı bir şekilde günlük hayata girmesi, sanata katılımı arttırmıştır. 1960’lı yıllar ve 1970’li yıllar arasında temelleri kavramsal sanata dayalı projeler, performanslar, happeningler, video Sanatları görmekteyiz. Ulus Baker ise Beyin Ekran adlı kitabında Video Sanatını postmodern bir yaklaşımdan çok modernist bir yaklaşım olarak gördüğünden şu şekilde bahseder: “Video meselesinin esasında bir postmodern olgu olduğunu hiç sanmıyorum. Bir defa, daha önce de vurgulamıştım, “ben sanatçıysam ve eserimi, bir hela olsa bile müzeye koyuyorsam, bu bir sanat eseridir” gibi bir tutum tam da moderniteye aitti (Marchel Duchamp, Dada, Gerçeküstücülük). “Alıntı” tam anlamıyla “modern” bir mecburiyettir ve bunun şahikasını kabul edilmeyen ve sadece alıntılardan oluşan tezinde bizzat Walter Benjamin gerçekleştirmişti” (Baker, 2012, s.20).

Düşünce ve bağlam postmodernist yaklaşımla birlikte sanat eserinin temel taşı olmuştur. Nesnenin yerine eylem, süreç ve düşünce gibi farklı kavramlar geçmeye başlamıştır. Sanatın ele aldığı konular daha çok toplumsal anlama odaklanmıştır. Medyanın eleştirilmesi, sanat kuramlarının eleştirilmesi, ırk ayrımcılığı, cinsiyet ayrımcılığı gibi kültürel kodlar incelenmektedir. “Kavramsal Sanat, herhangi bir objeye değer atfedilen yaklaşımları dışlayarak, nesnesiz bir sanat fikrinden hareket etmekteydi. Bu, nesneye ait bir özerklik yerine onun bağlamını ön plana çıkaran bir anlayışa dayanmaktadır. Bir sanat yapısının fiziksel, kurumsal, sosyal ya da kavramsal içeriğinin onun anlamıyla bütünleşmesi gerekliliğinden hareket eden postmodern düşünce, 1970’lerin heykel ve etkisi giderek artan kamusal sanat uygulamalarının kökenini oluşturmaktadır” (Şahiner, 2015, s.101). Bu uygulamaların aktivist sanatın yükselişine sebep olduğunu söylemek mümkündür.

90’lı yıllar ile birlikte hayatımıza iyice giren internet sayesinde bilgiye erişmek eserine de daha kolay ulaşmamızı sağlar hale gelmiştir. Bilgiye ulaşmak için eskisi kadar çaba harcamaya gerek kalmamıştır. Erişilmek istenen bilgi kolaylıkla deneyim gerektirmeden ulaşılabılır hale gelmiştir. Bu durum herkesin her konuda bir fikri olmasına olanak tanır. “Herkes herkesin içinde, herkes herkesin karşısında hak iddia eder duruma gelmişti. Sanat eserinin “şey” den çıkıp “her şey

olması, tarih boyunca kendine özgü çizdiği sınırları ortadan kaldırış, neyin sanat eseri olup olmadığının tartışılmasından her şeyin kabul edilebilir olduğu bir sürece girmiştir sanat. Şüphesiz hem izleyici için hem de sanatçı için bu bir bakıma iyi de olmuştur. Yabancılaşmayı ortadan kaldırmış, izleyiciyi sanat eserine davet eden nedenler çoğalmış, sanatçıyı da daha özgür bir noktaya taşımıştır tüm bu olanlar” (Türkdoğan, 2014, s.26).

1980’li yılların sonu ve 1990’lı yılların başında aktivist sanat ve kolektivite örnekleri sıklıkla gözükmemektedir. Guerilla Girls anonim oluşumlardan çarpıcı bir örnektir. Grubun feminist gücüne dayanan sanatsal çalışmaları içinde ironi, anonimlik, mizah ve teatrallik barındırmaktadır. Kollektif bir ruh taşıyan Guerilla Girls grubu işlerini resmetmek yerine posterler, afişlerler, stickerlar, basılı malzemeler kullanmışlardır. Yaptıkları performanslarla çok fazla ses getirmişlerdir. Sanatçılar goril maskesi takıyorlardı. Kendilerine sanat tarihinden Frida Kahlo, Meret Oppenheim ve Gertude Stein gibi önemli takma isimler seçmişlerdir.



Görsel 2. Guerilla Girls, Kadınların Metropolitan Müzesine Girmeleri İçin İlla da Çıplak Olmaları mı Gerekliyor? Ve Müze, Baskı, 30.5 x 66 cm, 1989

1900’lü yıllarda sanat eseri sergilenmek için müze ve galerilerle sınırlı kalmamıştır. Sanatın sergilenmesi için belli başlı kalıp mekânlar kullanmak sanatın sınırsızlığına aykırıdır. Sanatın ve sanatçının müzelerde veya bir takım çok bilindik galerilerde insanların bu kadar gözlerine sokulmasını Sanat ve Kuram kitabında Charles Harrison ve Paul Wood şu şekilde ele almışlardır: “Gerçek sanat hiçbir zaman sanıldığı yerde değildir: Kimsenin tahmin etmediği ya da adını anmadığı yerlerdedir. Sanat tanınmaktan ve ismiyle selamlanmaktan hoşlanmaz. Hemen kaçar. Sanat anonim sevilecek biridir. Maskesi düştüğünde, birisi onu parmağıyla işaret ettiğinde, hemen kaçar. Geriye, sırtına SANAT yazılı bir afiş asılmış bir ödül soytarısı bırakır,

herkes hemen onu şampanyalara boğar ve konuşmacılar burnuna halka geçirip onu kentten kente sürükler. Bu sahte sanattır. Halkın tanıdığı sanat, ödül ve afiş sanatı budur. Gerçek Bay sanatı kimse tanımaz. O her yerde gezinir, herkes karşılaşmıştır onunla, her köşede çarpmıştır, ama kimse hakkında çok şey söylenen Bay sanatın bu olacağını tahmin etmez. Öyle bir havası yoktur. Yani gerçek sanat olma havasına sahip olan, sahte Bay Sanattır; bu havadan yoksun olan da gerçek olan. (Harrison, Wood, 2011, s.647-648). Sanatın herhangi bir yerde izleyiciyle buluşabiliyor olması, doğaçlama hissi vermektedir. Sanatı kalıplarından uzaklaştırır ve rastgele gelişebilen bir güzellik olarak izleyicinin gününe eşlik edebilmektedir. Galeriler ve müzeler kasvetli havaları ve izleyiciye verdikleri ben ulaşılmaz olanı sergiliyorum havasıyla sanatın büyüsunü kırmaktalardır.



Görsel 3. Ayşe Erkmen, *Evde, Yerleştirme*, 1994

Ayşe Erkmen'in "Evde" adlı projesi sanatın, bilindik mekânlardan dışarı taşmasını doğrulayan örneklerdendir. Her yerin ve her şeyin sanat nesnesi olarak kullanılabilceğini gözler önüne sermektedir.

Yapısalcıların ve ardından Post-yapısalcıların dil merkezli eleştirel bakış açısı, bugün de çağdaş sanatın sözel dil ile kurduğu güçlü bağ göz ardı edilemez. Ayşe Erkmen'in Berlin'in Türk mahallesinde gerçekleştirdiği "Evde" çalışması, bir binanın dış cephesine yerleştirilen -mişli geçmiş zaman eklerinden oluşmaktadır. Anadili Almanca olan ikinci nesil Türklerin bakış açısıyla, kişinin bizzat tecrübe etmediği bir zaman kipine işaret etmektedir. Masal anlatımında kullanılan bu form kamusal alanda karşılaştığımızda, bizi dilin gündelik kullanım mantığından başka bir hisse sıçramamızı sağlamaktadır. Sözcüklerin eklere bölünmesi sayesinde sağlanan bu kırılma, Polanyi'nin şiir alanında dilin kuralsız kullanımı ile sağlanan yeni anlam örneği ile paralellik göstermektedir.¹

Postmodernist anlayışta sanatın ve sanatçının sınır tanımazlığı ön plandadır. Birçok postmodern sanatçı için sokaklar atölye haline gelmiş, üstelik de onlar bunu gizleme gereği duymamış, açık açık işlerini sürdürmüşlerdir. Gerçekten de Allan Kaprow'un kalabalığı hedef alan happening'leri özel atölyesinde değil, sokak görüntüsü verilen bir yerde gerçekleştirilmişti.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/492552>

Sıkı bir modernist olarak bilinen Donald Kuspit “Sanatın Sonu” isimli kitabında konuyla ilgili olarak şunları dile getirmiştir: “Sanatçının merkezi, artık incelediği her şeye hakim olduğu atölye olmaktan çıkıyor; sanatçı sokakta, yani herkesin marjinal olduğu bir toplumsal ortamdaki herhangi bir marjinal kişiliğe dönüşerek merkezden yoksun kalıyordu; çünkü sokakların merkezi yoktur. Kalabalığın içinde kimse kendini merkez alamaz, çünkü kalabalığın içinde bir merkez modeli yoktur; dolayısıyla, kalabalık zaman zaman belirli bir inanca göre düzene sokulabilse de aslında bünyesi gereği biçimsizdir” (Kuspit,2004, s.70).



Görsel 4. Tracey Emin, *1963-1995 Yılları Arasında Birlikte Olduğum Herkes*, Enstalasyon Çalışması, 1965

Tracey Emin, Sensation sergisindeki “Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995” oldukça sansasyonel enstalasyon çalışmasıyla ismini duyurmuştur.

Sanatçı 1963-1995 yılları arasında birliktelikte olduğu kişilerin isimlerini sıradan bir çadıra işlemiştir. Sanatçı bu çalışmasıyla galerinin içinde yeni bir mekân algısı yaratmıştır. Hareketli yapıda içine girilebilen bir çalışmadır. Göçebeliği anımsatan işlevi çadırın kapalı olması ve sanatçının bedene yaptığı bir gönderme olarak yorumlanabilir. Çadırda sanatçının kadın ve

erkek arkadaşlarının, küçükken sanatçıyı taciz etmiş akrabalarının, ikizinin, aldırılmış olduğu iki bebeğinin isimleri yer almaktadır. Bu isimleri deşifre etmekle birlikte, aynı zamanda onları korur gibi bir çadırın içine yerleştirmiştir. Sanatçının çadırı kendi bedeni olarak kullandığı söylenilebilir. Hayatına bir şekilde girmiş olan bu insanların ruhunda ve bedeninde bıraktığı izleri seyirciye dökmüştür. Kendi özelini herkesle paylaşmış, bir sanat nesnesine dönüştürmüştür. Sanatçı stiliyle izleyiciyi şok eder. Tracey Emin çalışmalarıyla sanatçının ulaşılmaz yapısını kırar ve hayatını tüm çıplaklığıyla gözler önüne serer. Yaşantısını, hayatındaki çöküntüleri ve yıkımlarını birer sanat nesnesi haline getiren sanatçının, bunları izleyiciye sunarken aslında olumsuzlukları aşmaya çabılıyor ve yaşantısına bir yabancı gibi bakarken kendini de tanımaya çalışmaktadır.



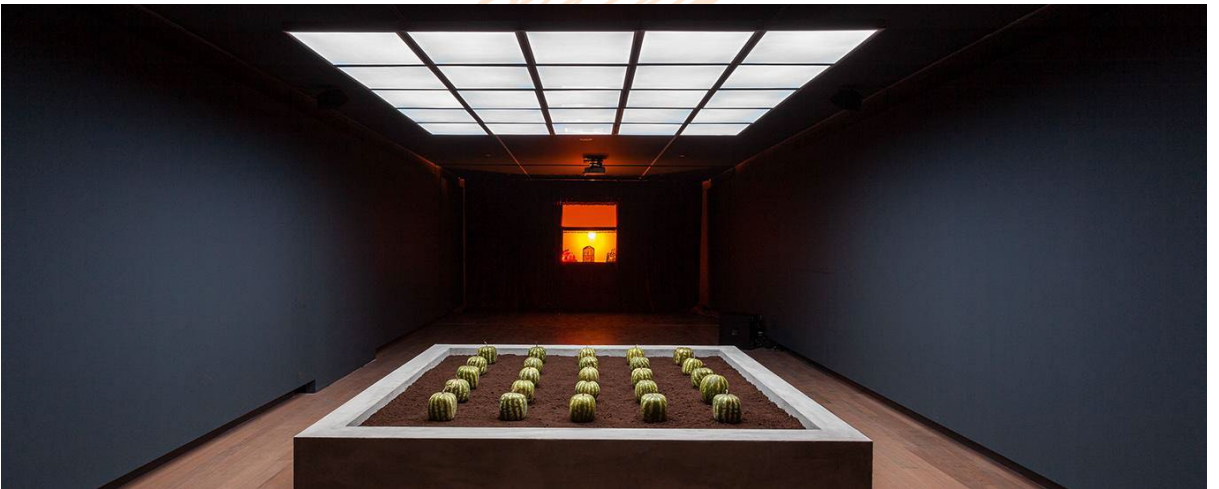
Görsel 5. Susana Delahante, *Gerçeğin Skandalı*, 2007

Susana Delahante özel hayatını çarpıcı bir şekilde sergileyen sanatçılardan biridir. Gerçeğin Skandalı adlı eserinde, sanatçı ölü bir adamın menisinin bulunduğu spekülomu kullanarak hamile kalışını göstermektedir.



Görsel 6. Jonas de Andrade, *O Peixe (Balık)*, Video Çalışması, 2016.

Jonas De Andrade, *O Peixe (Balık)* adlı video eserinde bir çeşit ritüeli izleyiciye sunmuştur. Brezilya'da geçek balıkçılarla çekilmiş videoda balığa önce sarılan, öpen, çeşitli şekillerde sevgisini gösteren bir kişiyi görmekteyiz. Fakat videonun ilerleyen kısımlarında aynı kişinin sevgiyle balığı öldürdüğüne şahit olmaktayız. Sanatçı bu çalışmasında, şefkat ile boğma eyleminin nasıl iç içe geçebileceğine değinmiştir. Gerçekte böyle bir ritüel de bulunmamaktadır. De Andrade çalışmasında, belgeleme sistemlerinin doğruluklarının tartışılabilceğini gözler önüne sermiştir.



Görsel 7. Max Hooper Schneider, *Bir Karpuz Kafaya Dönüşmek*, 2019

Max Hooper Schneider'in bir karpuz kafaya dönüşmek isimli işinde ekrana yansıtılmış bir gölge oyunu görülmektedir. Sırayla ekran karşısına geçmiş karpuzlar gölge oyununu izleyen seyircilerdir. Sanatçı bilimsel araştırmalar ile Hacivat ve Karagöz gibi geleneksel halk motiflerini harmanlamıştır. Schneider Hacivat ve Karagöz ruhunu tam olarak yansıtabilmek amacıyla İstanbullu kukla ustasıyla birlikte çalışmıştır. Oyun esnasında kuklalar birbirleriyle bol bol laf dalaşına girmektedirler. Değişken ruh halleriyle de dikkat çekmektedirler. Ayaklarını yere vurup, birbirleriyle yumruklaşmaktadırlar. El kol hareketleri, yumruklaşmalar yapmakta ve ayaklarını yere vurmaktadırlar.

“Geleceğin neomorfik beyin bedenlerinin vücut bulmuş hâlleri olan yirmi beş karpuz da, insan ziyaretçileriyle birlikte oyunun izleyicileri rolünde. Değişim geçiren kuklalardan biri, ‘Lezzetli bir karpuz dönüşüyorum, parlak düşünce ve fikirlerle dolup taşan, otomatik bir beyin oluyorum,’ diye bağırdığında, diğer kukla şöyle cevap veriyor: “Tam tahmin ettiğim gibi, budala karpuz kafalının teki olup çıkıyorsun” (Larios, 2019 S.135). Sanatçı eserinde yitirilen insan ırkı egemenliğine dikkat çekmiş olup, insan dışı türlerin evrendeki yükselişine değinmiştir.

3.1.Postmodernizmde Müze Kavramı

Modernizmden postmodernist sürece geçişte tüm kavramlarda farklılık yaşandığı gibi müze kavramında da farklılıklar yaşanmıştır. Modernist süreçte müzelerin sanata sadece tek bir açıdan yaklaşan örneklerle sanatın yönünü belirleyen anlayışı göze çarpmıştır.

“Müzenin modernite içerisindeki serüveninde bir diğer nokta ise post dönemde bu müzelerin kendilerini dönüşüme ayak uydurması sonucu yedikleri “müze = mezar” damgasıdır. Bu metafor ile sadece duvarlarına işlerin asıldığı bir bina olmanın dışında müze dinamiklerinin hareketlenmesine ilişkin bir önermede bu tanımın içerisinde fısıldanmaktadır. İşte bu bağlam ile örneğin Bilbao Müzesi, Louvre’un başını çektiği 19. yy müzelerinin modern temsil sistemini bozar” (Türkdoğan, 2014, s.55). Müzeler artık sanat izleyicisini tüketici olarak görmektedirler. Günümüz müzeleri artık kamusal değil özelleşmiş şirket ağılarıdır. Gerçek sanatla ne derece ilgili olduğu tartışılan bu yapılar, popüler hayata turizm ve eğlence sektörüne hizmet etmektedirler. Ali Artun günümüzde sayıca artan müzeler için şu yorumda bulunmuştur: “Bugün ülkeler, tıpkı süpermarketlerde olduğu gibi, müzelerinin de şubelerini açıyor. Sonuçta bu sergiler bir ülke hakkındaki kavrayışımızı geliştirmek yerine, bakış açımızı daraltıyor ve geriye iyicil ama egzotik bir masal kalıyor” (Artun, 2012, s,277).

Müzelerde, müze içerisindeki kurallara uyulması beklenmektedir. Saygılı ve sessiz bir şekilde konuşmak, sanat eserlerine belli bir uzaklıkla bakmak ve eserlere kesinlikle dokunmamak bu kurallardan biridir. Bu tarz kurallarla birlikte müzeler sanat açlığını dindiren yer olmaktan uzaklaştırıp gardiyanların nöbette olduğu bir hapisaneye benzetilebilir. “En yenileri de dâhil olmak üzere birçok müzenin tapınağı andıran mimarisi sanata saygı talebini açığa vuruyor. Ne var ki, kocaman araştırma müzelerinin durumu göz önüne alındığında, kapanış zili çalmadan ya da vücutları iflas etmeden mümkün olduğunca fazla sanat eseri görmeye çalışan ziyaretçiler daha çok şaşkın bakışlarla yetinmek, gitgide artan bir endişe içerisinde (daha ne kadar eser var?) acele acele göz atarak geçmek zorunda kalır. Galeriler boyunca ilerledikçe her bir tablo tıpkı vitrinlerdeki mallar gibi dikkatimizi çekmek için birbirleriyle yarışır. Müze görevlileri neyin nerede sergileneceğini bizim için kararlaştırır. “Kalburüstü” resimler önem hiyerarşisine göre ve ekol, dönem ve türüne (janr) göre yerleştirilir. Müzenin ayrıcalıklı köşelerine yerleştirilen ve etrafında korumaların beklediği tablolar (örneğin Louvre’daki Leonardo Da Vinci’nin Mona Lisa’sı) genellikle çok dikkat çeker. Bu tür tablolar, resmi dikkatin daha az yoğunlaştığı imgelerden farklı anlamlar taşır (Leppert, 2002, s.31).

Son zamanlarda gerçekleşen kültürel, sanatsal faaliyetlerden elde edilen gelirlerin nereye aktarıldığıyla ilgili şüpheler belirmektedir. Bu sanatsal etkinliklerin veya festivallerin birinci amacının sanatsal kaygılar gütmek değil, ticari kazanç elde etmek olduğu düşünülmeye başlanmıştır. “On yıl öncesinin koşulları köklü biçim de değişmiş bulunuyor; o dönem de şirketlerin sanat sponsorluğu görece iyi niyetli, zararsız ve tehlikesizdi, sanatın iş dünyasının bir aracı olarak kullanılması bu kadar yaygın değildi. Şimdiyse kültüre aktarılan fonlar, gerek pek çok sermaye kuruluşunun reklam ve satış kampanyası etkinliklerinde gerekse ülkelerin tanıtım faaliyetlerinde önemli bir unsur haline gelmiş durum da. Ancak ulusal kültür festivalleri daha büyük çaplı ve çok yönlü olduklarından, şirket destekli ve kısa süreli dev sergilere göre çok daha ciddi boyutlarda ve çeşitli türde fon aktarımını gerektiriyor. Böyle olunca bu festivaller için en büyük desteği girişimin sahibi olan ülkenin vereceği sanılabilir, ama bu her zaman böyle olmuyor. Hatta bağışçıların listesine bakıldığında, yepyeni ortaklıkları ve ittifakları yansıtan çokuluslu şirketlerin başı çektiğini görmek şaşırtıcıdır. Bu listelerde, kültür eleştirmeni Shiffra Goldman’ın deyişiyle, “kaynakların ve kültürel oluşumların denetimini ele geçirmek için işbirliği yapan, Birinci ve Üçüncü Dünya ülkelerindeki iktidar elitlerinin küresel dizilimini görürüz” (Artun, 2012, s,275).

Galeri ve müzelerde, üst segment çevrelerle ve devletle anlaşılan yeni bir sanatçı profilinin birlikteliğini görmekteyiz. Galeri ve müzelerin belirli isimleri sürekli piyasaya sürmesi, bu

isimler üzerinden para kazanma çabası taşımalarından kaynaklanmaktadır. Bu kapitalist düzen hangi sanatçının ön plana çıkacağını hangi sanat eserinin ünleneceğini bilmekte, sanata yön vermektedir. Sanatın en çok sermayeye bağlı olduğu dönemlerden birini yaşadığını söylemek mümkündür. Dev bütçeli sanat organizasyonlarının, sponsorları dikkate alındığında, sanatın ticarete ne denli alet edildiğinin görülmesi mümkündür.



Görsel 8. Paweł Althamer ve Artur Zmijewski, *Wybory.pl*, 2005

Polonyalı sanatçı Paweł Althamer tüm süreci sanatsal bir macera olarak görmektedir. 2005 yılında Althamer ve Artur Zmijewski Seçim.pl adlı bir projede buluşmuşlardır. Sürekli değişim geçiren bir sergi olarak CCA'nın galerilerine yayılmıştır. Seçim.pl hem sergi geleneklerini hem eğitim geleneklerini yıkmıştır. Herkes bir başkasının işini düzeltebilir, yıkabilir, geliştirebilir ve kullanabilirdi. Sergi süreç boyunca halka açık tutuldu, tüm değişiklikler izleyiciler tarafından gözlemlenebilmekteydi. Seçim.pl sergi olarak anlaşılmaz bulunması sebebiyle sert eleştirilerin merkezi olmuştur. Videoda meslektaşlarının eserlerinin ateşe verilmesini izleyen sanatçılar, yerde çizim yapan çocuklar, Zmijewski'nin sergi görevlilerinden biriyle tartışmasını gösteren bir dizi kısa görüntüden oluşmaktadır.

Zmijewski bu süreci gösteren bir video üretmiştir. Videoda sanatçıların kendi işlerini üretmesinden ve başka sanatçıların işlerini değiştirmelerinden, Althamer'in çocuklarından, Nowolipie Grubu'ndan ve fahişelerin sürece dâhil edilmesine kadar çeşitli aşamaları ele almıştır. "Videodaki bir sekans çok manidardır: Althamer, bir alışveriş arabasıyla kızı Veronika'ya müzeyi gezdirip, onu objelerle temas etmeye teşvik eder ve bir galeri görevlisi tarafından alelacele durdurulur. İzleyici, küçük kızın dokunsal merakı ile müze yasaklarının böylece yan yana getirilmesiyle birlikte müzenin bir kez daha bir anıt mezar olmakla itham

edildiğine tanık olur, ama bu sefer bir çocuğun heyecanı ile kurumun yasakları arasındaki karşılaşma ile sahnelenmiştir. Zmijewski'nin bu olayla ilgili titiz kurgusu, sanatçı/öğretmen ve izleyici/öğrenci arasındaki ilişkinin, özellikle keskin bir odağa varmasını sağlar. Video boyunca, iki farklı dürtüyü iş başında görürüz. Bir yandan Althamer'in birbirinden farklı grupları müzeye gelmeye ve Beuysvari bir taleple onların kendilerini çağdaş sanatçı gibi görmeye teşvik edişi, diğer yandan, Zmijewski'nin karşı çıkış ve yıkıma olan ilgisi ve geleneksel formları ortadan kaldırarak ve başkalarının kibarca ve el becerisiyle yaptıkları objeleri ateşe atarak sanki sanatsal yaratımın sadece ex nihilo olabileceğini kabul ettirmek istemesi" (Bishop,2018, s.275-276). Althamer ve Zmijewski'nin bu projelerinde eski hocalarının metotlarını ele aldıklarını görürüz ve eski hocalarını anma biçimleriyle onları bir nevi onurlandırmak istemişlerdir demek mümkündür. Müze görevlilerinin ve meslektaşlarının sanatı ne derece anladıklarının altını çizmişler, sanatın sergilenmesi üzerine düşünmeye teşvik etmek istemişlerdir. Althamer ve Zmijewski'nin projeleri sanatın sergilenemeyecek kadar sınırsız ve güçlü oluşunun altını çizmektedir.

4. SONUÇ

Felsefe profesörü France Farago'ya göre temsil, yaşamın doğrudanlığını fark etmemize engel olan şeyi ortaya çıkarmaktadır. Bu bakış açısı, temsil olmadan, nesnelere kolaylıkla algılanamayacağını altını çizmekte, anlamın nesneyle değil, temsilden kaynaklandığını ifade etmektedir. Antik dönemde ressamların ve şairlerin, doğayı taklit ederek, hayatı eserlerine yansıtmalarından dolayı, o dönemlerde temsil sorunu önem taşımaktaydı. Bu doğrultuda modern sanatın temsil kriziyle başladığını söylemek mümkündür. Modern sanat, sanatın doğuşundaki bilgi gerçekliğiyle kurduğu problemleri bir ilişkiden doğmuştur. Mimesis bu ilişkinin en başnoktasında bulunmaktadır. Klasik dönemlerde gördüğümüz gibi doğanın olduğu gibi tuvale aktarılmasından ziyade, modern sanatta, sanatçı bir üst bilinç noktasına erişir ve doğadan uzaklaşarak, kendi anlamını bularak yeniden üretir. Sanat artık gerçekte olanın bir taklidi değil, kendine özgü bir yaratım olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda temsil krizi, gelenek krizi, nesnelere ve öznelerin arasındaki ilişki krizi, modern sanatın yapı taşlarını oluşturmuştur. Sanat artık eskisi gibi, gerçekliği temsil eden bir söylem değil, hiç de temsil edici özelliği olmayan bir tavidir.

20. yüzyılla birlikte, sanatın özgürleştirici dili sayesinde eşcinsellik, ırk, cinsiyet, etnik gibi konular sanatta sıklıkla temsil edilmektedir. Sanatçılar konularını ele alırken bilindik yollar izlemek yerine kalıpların dışına çıkmayı tercih etmektedirler. Sanat alanında çok uzun süredir,

resmin çerçevesi dışına taşılmış, performans, yerleştirme, katılımcı ve kamusal sanat, video gibi alanlarda üretim verilmektedir. İzleyicinin pasif konumu yerini aktif izleyici kitlesine bırakmış, sanat izleyicisi, sanatı deneyimleyen kişi haline dönüşmüştür. Sanat eserininse estetik bir haz verme amacı kaybolmuş, üzerine kafa yorulan, düşüncenin ön plana çıktığı bir aktarım haline gelmiştir. Postmodernizm, modernizmin estetik ve sanat anlayışını sorgulamaktadır. Postmodernist sanat anlayışı, modernist sanat anlayışının yücelttiği bilinçdışını benimsemez. Hatta bilinçdışına karşı âdeta saldırır. Duyguların bir anlam ifade etmediğine inanır. Bilinçdışı eylemleri Burjuva ideolojisi olarak görür ve onları küçümser. Postmodernist sanat anlayışı elitist, seçkin şeylere ve yüksek sanata değer vermemektedir. Sanatın sokaktan, doğal ve gündelik şeylerden beslendiğine inanmaktadır. Kitsh, popüler ve gündelik olan sanat konusunu veya nesnesini kabul etmektedir. Postmodernist bakış açısı, kişinin kimlik ve öznelliğinin değişmesini, bilimin ve aklın sınırlarını, temsiliyet krizini irdelemektedir.

Daha önce sanatçıların kullanmış olduğu objelerin farklı sanatçılar tarafından yeniden kullanılması veya bazı kavramların sanat tarihinde kutsanması yönündeki davranışlar günümüzde estetik tartışmalarına sebep olmaktadır. Bu kriz haline dönüşen karmaşa için Horkheimer, Baudrillard, Adorno gibi önemli eleştirmenler sanatın kavramsal bir yozlaşmaya kurban gittiğini söylemektedirler. Taklit, meşrulaştırma, orijinallik, değersizlik gibi kavramlarla birlikte nesne kullanımı da, sanatta temsil sorunun ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Çalışmada, sonuçları günümüzde de devam eden modern dönemde ortaya çıkan sanattaki temsil krizi ele alınmaktadır. Temsil kelimesinin sözlükteki anlamı, bir nesnenin ya da olgunun anlamını kaybetmeden yeniden sunulmasıdır. Sanatta çok uzun süreler gerçekçilik kavramına bağlı kalınmıştır. Sanatsal temsil modernizme varıncaya dek dış gerçeklik ve dış gerçekliğin temsili olarak kendini göstermiştir. Sanat ve temsil arasındaki ilişki başlangıçtan günümüze değin vardır, fakat bu ilişki yaşanan çağa, toplumsal dinamiğe, gerçeklik algısına ve pek çok parametreye göre değişkenlik göstermiştir. Her dönemin belirli bir temsil anlayışı olduğunu söylemek mümkündür. İçinde yaşadığımız postmodern dönemde sanatta temsil krizi yaşamımızı çerçeveyeleyen kaotik sürecin ortasında yer almaktadır. Bu anlamda sanatsal temsil hiç olmadığı kadar tartışmalara neden olmaktadır. Postmodern sanatta yazının, pornografinin, farklı malzemenin kullanılabilirliği oluşu sanatın temsil şeklinde disiplinlerarası bir çalışma metodu getirir. Sanatın temsi gücü çeşitlenmiştir. Modernist dönemde karşımıza çıkan tabular, yıkılmış, sanatta yalpalamaz denemler, yapılmıştır. Modernist anlayışın ötekileştirdikleri postmodernist anlayışta kabul görmüştür. Güncel sanat pratiklerinde uygulanan malzemenin ne

kadar çeşitli olabileceği, sanatın hayattan besleniyor oluşu ve düşüncenin önemi ortaya çıkmıştır.

KAYNAKÇA

1. ANTMEN, A. (2012). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel.
2. Artun, A. (2008). *Sanat/Siyaset Kültür Çağında Sanat Ve Kültürel Politika*. İstanbul: İletişim.
3. BAKER, U. (2012). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim.
4. BISHOP, C. (2018). *Yapay Cehennemler*. İstanbul: Koç Üniversitesi
5. HARRISON, C. & WOOD, P. (2011) *Sanat ve Kuram*.(Çev: S. Gürses). İstanbul: Küre.
6. KUSPİT, D. *Sanatın Sonu*, (2004). (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis.
7. LARİOS,P. (2019). *Yedinci Kıta*, :Çev.Nermin Saatçioğlu. İstanbul: Yapı Kredi
8. LEPPERT, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, İstanbul: Ayrıntı.
9. LYOTARD, J. F. (2009). *Postmodern Durum Bilgi Üzerine Bir Rapor*, Ankara: Vadi.
10. SONTAG, S. (1998). *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, İstanbul: Metis.
11. ŞAHİNER, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*. Ankara: Ütopya.
12. TÜRKDOĞAN, T. (2014). *Sanat Kültür Politika Modernizm Sonrası Tartışmalar* Ankara: Nobel.
13. YILMAZ, M. (2005). *Modernizimden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya.

İNTERNET KAYNAKLARI

1. Susamoğlu, F. (2018). *Görsel Sanatlarda Malzemeyle Düşünme Ve Sözel Olmayan Bilgi*. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/492552>

GÖRSEL KAYNAKLAR

1. Görsel 1. Joseph Beuys, Ölü bir tavşana resmi nasıl anlatırsın, Enstalasyon, 1965 <https://artvango.tumblr.com/post/663047910240436224/joseph-beuys-o-lu-bir-tav%C5%9Fana-yap%C4%B1tlar-nas%C4%B1> Erişim tarihi: 13.01.2023
2. Görsel 2. Guerilla Girls, Kadınların Metropolitan Müzesine Girmeleri İçin İlla da Çıplak

- Olmaları mı Gerekıyor? Ve Müze, Baskı, 1989, 30.5 x 66 cm.
<https://boboscope.com/icerik/feminist-sanatin-ayak-izleri> Erişim tarihi: 05.03.2023
3. Görsel 3. Ayşe Erkmen, Evde, 1994, Berlin <https://www.dailyartmagazine.com/ayse-erkmen/> Erişim Tarihi: 22.06.2023
4. Görsel 4. Tracey Emin, (1963), 1963-1995 Yılları Arasında Birlikte Olduğum Herkes, Enstalasyon Çalışması, Londra
https://en.wikipedia.org/wiki/Everyone_I_Have_Ever_Slept_With_1963%E2%80%931995 Erişim tarihi: 04.09.2023
5. Görsel 5. Susana Delahante, Gerçeğin Skandalı, 2007
<https://mjsymuleski.com/artofthemooc/el-escandalo-de-lo-real/> Erişim tarihi: 02.07.2023
6. Görsel 6. Jonas de Andrade, Peixe (Balık), Video Çalışması, 2016
<http://thirdtext.org/doulton-opeixe> Erişim tarihi: 02.06.2023
7. Görsel 6. Max Hooper Schneider, Bir Karpuz Kafaya Dönüşmek, 2019
<https://bienal.iksv.org/tr/sanatcilar/max-hooper-schneider> Erişim tarihi: 01.10.2023
8. Görsel 6. Pawel Alyhamer ve Artur Zmijewski, Wybory.pl, 2005
<https://www.newmuseum.org/exhibitions/view/pawel-althamer?version=desktop>
Erişim Tarihi: 26.09.2023