

Makale Türü:Araştırma Makalesi
Gönderilme Tarihi: 21 Mayıs 2024
Kabul Tarihi: 11 Haziran 2024

TEKNİK ve TEMA OLARAK YENİDEN ÜRETİLEBİLİR; VIDEO ARTTA TEMELLÜK¹

TECHNICAL AND THEME CAN BE REPRODUCED; APPROPRIATION ON VIDEO ART

Rabia DEMİR²- ORCID 0000-0003-1475-9133, Ali KOÇ³- ORCID 0000-0002-0939-2587

ÖZET

Araştırmada, 1980'lerden günümüze çağdaş sanatta bir üslup olarak öne çıkan 'temellük' stratejisi video art örnekleri ile incelenmiştir. Bir sanat eserini kopyalamak ya da yeniden yorumlamak anlamına gelen temellük, çağdaş sanatın önemli stratejilerinden biri olarak kabul edilir. Sanatçının var olanı yeniden yorumlayarak kendine mal ettiği temellük stratejisi ile üretilen işler son yıllarda resim, heykel, fotoğraf ve video art başta olmak üzere birçok çağdaş sanat pratiğinde yaygın biçimde görülür. Araştırmada video art, Walter Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı makalesinde vurguladığı; sanat eserinin teknik olarak yeniden-üretilebilirliği bağlamında, temellük ise Nicolas Bourriard'nun yapım sonrası yeniden üretimi, postüretimin ilk safhası olarak ele aldığı Post prodüksiyon bağlamında ele alınmıştır. Böylece çalışma, teknik olarak yeniden-üretilebilir bir yöntem olarak video art ile tema olarak yeniden üretim bağlamında temellük kavramı arasındaki ilişki üzerine bir okuma yapmayı amaçlar. Bu amaçla, Batı ve Türk sanatının klasik dönem eserlerinin yeniden yorumlandığı video art örnekleri incelenmiştir. Bu bağlamda çalışmanın örneklemini video artın önemli temsilcilerinden; Bill Viola, Genco Gülan ve Özlem Şimşek'in Avrupa ve Türk sanatının önemli eserlerini yeniden yorumlayarak kendilerine mal ettikleri video art işleri oluşturur.

Anahtar Kelimeler: Bill Viola, Genco Gülan, Özlem Şimşek, Temellük, Video Art.

¹ Bu makale, 5th International New York Conference On Evolving Trends In Interdisciplinary Research & Practices adlı Konferans'ta "Technical And Theme Can Be Reproduced; Appropriation On Video Art" adıyla İngilizce tam metin olan bildiri metninden geliştirilmiştir.

² Doç, Kahramanmaraş Sütü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, rabiad3547@gmail.com

³ Doç, Kahramanmaraş Sütü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, alikoc1970@gmail.com

ABSTRACT

In the research, video art produced in the context of the 'appropriation' strategy, which stands out as a style in contemporary art from the 1980s to the present, is examined. Appropriation, which means copying or reinterpreting a work of art, is considered one of the important strategies of contemporary art. Thus, while the work produced by the artist with the strategy of appropriation, which s/he reinterprets the existing ones, have been seen in many contemporary art practices, especially painting, sculpture, photography and video art in recent years, especially video arts have been examined in the study. In the research, video art is discussed in the context of Walter Benjamin's article titled "The Artwork in the Age of Reproducibility with Techniques" in the context of the view that the work of art is reproducible, and appropriation in the context of postproduction, which Nicolas Bourriard considers as the first stage of postproduction. Thus, the study aims to make a reading on the relationship between video art as a technically reproducible method and the concept of appropriation in the context of reproduction as a theme. For this purpose, video art examples in which classical period works of Western and Turkish art are reinterpreted were examined. In this context, the sample of the study consists of video art works that Bill Viola, Genco Gülan and Özlem Şimşek, who are important representatives of video art, reinterpret important works of European and Turkish art and appropriate for themselves.

Keywords: *Bill Viola, Genco Gülan, Özlem Şimşek, Appropriation, Video Art.*

1. GİRİŞ

Günümüz sanatçıları var olan bir eseri; resim, fotoğraf, yeni medya, video art gibi sanatsal ifade biçimleriyle yeniden yorumlayarak eseri kendilerine mal ederler. Bugün temellük bir kesim tarafından çağdaş sanatın bir tekniği/biçimi olarak görülürken bir kesim de başlı başına sanat olarak kabul etmektedir. Genel bir tanımla var olanın/daha önceden üretilmiş olanın kopyası ya da yeniden yorumlanması olan temellük, 1980'lerden günümüze çağdaş sanatta yaygın biçimde kullanılan bir strateji olarak kabul edilir. Böylece önceden üretilmiş olan bir eserin kopyalanarak ya da yeniden üretilerek sanatçı tarafından kendine mal edilmesinde herhangi bir sakınca görülmez. Kaldı ki Postmodernizm, sanatçının eserini 'neyle' ve 'nasıl' yaptığıyla değil 'ne' yaptığıyla ilgilenir. Bu da işlerin kavramsal yönünü öne çıkarır. Dahası, üretilen işlerin arkasında yatan fikrin, onların nasıl yapıldığından daha önemli bir hale gelmesiyle, çağdaş sanatın büyük oranda var olanı yeniden üretme biçimi olduğu düşüncesinin kabulü yaygınlık kazanır.

Temellük, çağdaş sanat stratejilerinden biri olarak bugün yaygın biçimde kullanılıyor olsa da hala tartışılmaya devam eder. Sevil Dolmacı'nın "Çağdaş Sanat" yazısında değindiği gibi; "sanatta müelliflik, orijinallik, sahiplik kavramları etrafında süregiden bu tartışmalı durum temellük kavramını da sorunlu bir hale getirmektedir" (Dolmacı, 2011). Ancak şunun altını çizmek faydalı olacaktır; temellük, sadece bir yeniden üretim/replika yani kopya değildir. İnceleyeceğimiz örneklerde de görülebileceği gibi temellük sanatçının var olanı yeniden yorumlaması, ona kendinden bir şeyler katarak kendilemesidir. Bu yönüyle çağdaş sanatta örnekleri görülebilen yeniden üretimden ayrılır. Burada Jeff Koons'un 1988 yılında yaptığı "String of Puppies" adlı heykeli yeniden üretime örnek olarak verebiliriz. Koons, heykel için fotoğrafçı Art Rogers'ın 1980'de çektiği "Puppies" adlı fotoğrafı kullanmış ve Rogers, Koons'a dava açmıştır. Ki bu Koons'a açılan benzer davalardan sadece biridir. Koons, siyah-beyaz olan fotoğrafı birebir heykelle dönüştürürken sadece renklendirmiş hiçbir yorum getirmemiştir. Böylece Koons'un yaptığı heykel temellük olarak değil bir replika/yeniden üretim olarak kabul edilmiş, mahkeme de bu yönde bir karar vermiştir. Son yıllarda çağdaş sanatta benzer örneklerle sıkça rastlanmakta bu durum sanatta intihal tartışmalarını da beraberinde getirmektedir. Benzer şekilde Richard Prince "Canal Zone" adlı sergisinde, fotoğrafçı Patrick Cariou'nun 1996'da çektiği bazı fotoğrafları kullanır. Fotoğraflarda neredeyse hiçbir değişiklik yapmayan,

yapıyorsa da çok küçük değişiklikler yapan sanatçı onları oldukları gibi büyüterek tuvale aktarmış ve fotoğrafçının tepkisiyle karşılaşmıştır. Coriou, Prince'e dava açmış ancak temyiz mahkemesi Prince lehine karar vermiştir. Burada da Prince'nin fotoğrafları kendi yorumu ile yeniden üretmek yerine onları doğrudan kopyalaması intihal tartışmalarının çıkmasının en önemli nedeni olarak kabul edilmiştir. Her iki örnek ortak bazı noktaları içerse de mahkeme her ikisinde farklı karar vermiştir. Ancak yine de temellük ve yeniden üretim/replika/intihal/pastiş arasındaki sınırların oldukça muğlak olduğunun altını çizmekte fayda var.

Diğer taraftan çağdaş sanat, sanat eserinin 'nasıl' yapıldığı ile değil onun 'ne' anlattığı yani arkasındaki fikrin 'ne' olduğu ile ilgilenir. Bu da sanatçılara özgür bir yaratım alanı sağlar. Çünkü artık sanatta önemli olan eserin ortaya çıkmasına neden olan fikirdir. Bu bağlamda Nicolas Bourriaud'un (2018, s. 28) "sanatçının var olan sanat yapıtları arasından seçim yaparak onlar üzerinde değişiklik yapmasının ya da özgün bir biçimde yeniden yorumlamasının tam da çağdaş sanatın ruhuna uygun" olduğu görüşü; çağdaş sanatı anlamak için önemlidir. Bourriaud'un sanat eserinin tema olarak yeniden-üretilebilir olduğuna yaptığı bu vurgu, Walter Benjamin'nin 1935 yılında yayınladığı "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı makalesinde değindiği; "sanat eserinin teknik olarak yeniden-üretilebilirliği" şeklinde görülür. Burada Benjamin, ressam ve kameraman arasındaki farka dikkat çekerek; eserinde gerçeklikle doğal bir uzaklık koruyan ressamın daha bütünsel bir imge oluşturduğunu kameramanın ise gerçekliğin ağına derinlemesine dalarak birçok fragmana ulaştığını böylece "çağdaş insan içinde gerçekliğin film aracılığıyla temsilinin ressamınkinden daha önemli" (Benjamin, s. 560) olduğuna dikkat çeker. Bu söylemler ışığında Barış Acar'ın (2008, s. 141) ifadesiyle çağdaş sanatçı; "anlatmak istediği şey için tekniğin olanakları ölçüsünde ve onları zorlayarak disiplinlerarası bir alanda hareket etmektedir." Dolayısıyla bu çalışmada, video art, Benjamin'in ileri sürdüğü gibi mekanik yeniden üretilebilir bir teknik olarak, temellük de Bourriaud'a referansla yeniden üretilebilir bir tema olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda temellük'ü bir strateji olarak kullanan sanatçıların özellikle video art işleri üzerinden bir inceleme yapılarak varolan bir eserin sanatçı tarafından nasıl hem kendi sanat pratiğine hem de çağın sanat anlayışına ve tekniğine dönüştürüldüğü analiz edilmeye çalışılmıştır. Çalışmada ele alınan video art sanatçısı Bill Viola, videolarda Klasik Batı sanatının ustalarından Masolino ve Michelangelo'nun eserlerini yeniden yorumlarken, Genco Gülan da Türk ve Batı sanatı

klasiklerini yeniden yorumlayarak kendine mal eder. Fotoğraf ve video teknikleriyle çalışan Özlem Şimşek ise, Abdülmecid Efendi, Halil Paşa ve İbrahim Çallı gibi Türk ressamlarının resimlerini yeniden yorumlarken kadın imgesi üzerinden kimlik kavramını sorgular. Bu örneklerle araştırma, sanatçının düşünce ve fikrini aktarmak için temellük stratejisinin bir araç olarak kullanılmasına vurgu yapar.

1.1. Çağdaş Sanatta Bir Strateji Olarak Temellük: Video Art Örneği

Çağdaş sanatta, çeşitli nedenlerle var olana göndermede bulunan, sanatçının ve döneminin izleriyle yeniden sentezlenerek ele alınan, dönüşüme uğratılan temellük, Postmodern sanatın eklektik tavrı ile özdeşleştirilerek başlı başına sanatsal bir form olarak kabul edilir. Bu eklektik tavır içinde, var olandan yeni bir şeyler üretmek kendine mal etme; esinlenme, kopyalama, alıntılama, gönderme, parodi, pastiş, ironi, metafor, manipülasyon, post prodüksiyon stratejilerini kapsayarak bunlardan birini veya birkaçını bir arada kullanabilir. Bu saydığımız stratejiler küçük nüanslarla birbirinden ayrılrsa da bir eserin yeniden ve farklı amaçlarla ele alınması ve sanatçısının kendine mal etmesi bağlamında ortak paydada buluşurlar.

Arapça, “melk, mülk” kökünden gelen temellük; ‘malik olma, mülk edinme, sahip olma’ anlamlarıyla benzer şekilde Türkçe’de de “sahiplenme”, “kendine mal etme” anlamındadır. Kelimenin Latince/İngilizce karşılığı olan “appropriate”, ‘appropriation’ çağdaş sanatta “kendileme”, “kendine mâl etme” olarak kullanılır. Stuart Sim’e göre: “gerçek nesnelere ya da var olan sanatın, daha sonra yeniden bağlamsallaştırılma gerekçesiyle yeni olduğu iddia edilen eserlere dâhil edilmesidir” (Sim, 2020). Bu türden bir temellük, Picasso ve Braque ile başlayan kolajdan, Duchamp’ın ready-made’lerine, Andy Warhol’un çorba kutularından günümüzün dijital imajlarına kadar geniş bir yelpazede görülür. Ayrıca temellük, Nicolas Bourriaud tarafından 2001’de yayımlanan Post prodüksiyon adlı kitapta “post üretimin- yapım sonrası yeniden üretim- ilk safhası” (Bourriaud, 2018, s. 40) olarak ele alınır. Çekimleri tamamlanmış film ve videoların sunuma hazır hale getirilme sürecini ifade etmek için kullanılan post prodüksiyon, sinema, film ve video ile ilgili bir kavram olsa da Bourriaud, çağdaş sanatçıların var olan işleri yeniden yorumladıkları temellük stratejisi için kullanır. Bourriaud’a (2018, s. 21-22) göre; “Doksanlı yılların başından beri gittikçe artan sayıdaki sanat işleri daha önce var olan çalışmalardan yola çıkılarak yaratılıyor; giderek daha fazla sanatçı başkaları tarafından

yapılmış çalışmaları ya da hâlihazırdaki kültürel ürünleri yorumluyor, yeniden üretiyor, yeniden sergiliyor veya kullanıyor.”

Postmodern sanat anlayışını ele alan Bourriaud’un bu yaklaşımı, Douglas Crimp küratörlüğünde 1977’de New York’taki Artists Space de açılan ‘Resimler’ adlı sergi ile adeta yasal bir zemin bulur. Crimp’in (1993) “her resmin altında başka bir resim yatmaktadır” görüşünün bir yansıması olan sergide tam da Bourriaud’nun yukardaki tanımlarına uygun şekilde işler üreten Sherrie Levine, Cindy Sherman ve Richard Prince gibi sanatçıların temellük stratejisi ile ürettikleri eserleri yer alır. Stuart Sim, ‘Routledge Postmodernizmin Rehberi’ adlı kitap ta serginin küratörü Crimp’in, sergi kataloğundaki yazısına değinerek; “beceri’yi benzetimden (emülasyon) çok ‘simülasyon’, orjinallikten çok tekrar, yaratıdan çok müsadere (devletin mala mülke el koyması) olarak tanımlayan sanatçıları göklere çıkarttığını” (Sim, 2020, s. 435) söyler. Bu serginin temellük stratejisini kullanan sanatçılara adeta resmi olarak tam bağımsızlık verdiğine vurgu yapan Dolmacı da 2011’de kaleme aldığı yazıda, serginin aynı zamanda, “modernizmin orijinallik ve sanatçılık-yaratıcılık-birey üzerinden kurgulanan sahiplik mitini sorguladığını hatta yok ettiğini” söyler. Türkiye’de 2018’de Sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni Nazlı Pektaş kuratörlüğünde Yapı Kredi Kültür Sanat’ta açılan ‘İntihal mi? / Hal mi?’ adlı sergi de benzer kavramları ve temellük stratejisini tartışmaya açar. Sergide; Çağrı Saray, Erinç Seymen, Ferhat Özgür, Mehtap Baydu, Özlem Günyol, Mustafa Kunt ve Necla Rüzgar’dan oluşan sanatçıların işleri, birbirlerinin daha önce yaptıkları çalışmalardan yola çıkarak ürettikleri altı yeni iş ile bir arada yer alır. Peki, sanatçıların önceki yüzyıllarda olduğu gibi daha önce yapılmamış olanı yapmanın peşine düşmek yerine var olanı yeniden ele almalarının, onu yorumlayarak kendilerine mal etmelerinin ardında yatan düşünce nedir; yapılabilecek her şeyin yapılmış olması ve artık yeni bir şey yapılma olasılığının ortadan kalkması mı ya da sanat tarihsel süreçte görülebileceğı gibi çoğu sanatçının zaten daha önceki ustalardan esinlenerek üretmiş olması mı, geleneksel kodları alt üst etmek mi ya da sadece bir parodi mi? Muhtemelen bunların hepsi ya da hiçbiri. Bu konuda sanat tarihçisi Benjamin H.D. Buchloh, 1982’de kaleme aldığı “Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke” adlı yazıda, temellük ediminin; “estetik pratiğinde yerel bir çağdaş kodu farklı bir dizi kodla –örneğin daha önceki stillerle, farklı ikonik kaynaklarla veya farklı üretim ve alımlama tarzlarıyla– bağlantıya sokarak, onun tarihsel geçerliliğini sorgulamak gibi sahici bir arzunun

sonucu olabileceğini” ifade eder. Aynı zamanda Buchloh sanatçıların temellük stratejisini kullanmalarının nedenleri olarak; ‘süreklilik ve gelenek oluşturma’, ‘kimlik kurgusu inşa etme arzusu’ ya da ‘kodlaştırma sistemleri üzerinde evrensel bir hâkimiyet kurma isteği’ olabileceğini ekler. Böylece temellük bir strateji olarak yukarıda değindiğimiz gibi Bourriaud’un ifadesiyle “çağdaş sanatın ruhu”nu oluşturan temel niteliklerden biri haline gelir.

Diğer taraftan sanatta fikrin öneminin herşeyin önceli olarak kabul edilmesinin ve Postmodernizm’in ‘her şey mümkün’ söyleminin bir tezahürü olarak yorumlamak da mümkündür. Zira postmodern sanat ortaya çıktığı 1960’lardan itibaren öncüllerine özellikle modern sanata karşı bir anlayış geliştirmiş, modern sanatın yücelttiği ‘dahi sanatçı’, sanat eserinin ‘biricik’ ve ‘özgün’ oluşu gibi tüm özelliklerini yok saymıştır. Böylece bugünün sanatçıları adeta sanat tarihini yağmalarken Ali Artun’un da ifade ettiği gibi modern sanatın ilkelerini tahrip etmeyi postmodernizmin stratejisi haline getirirler” (Artun, 2013). Nicolas Bourriaud, bu özelliklere ‘yaratıcılık’ ve ‘kopya’yı da dâhil ederek temellük’ü strateji olarak kullanan sanatçının, “üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır-nesne ve orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımın ortadan kalkmasında” (Bourriaud, 2004, s. 22) önemli bir rol oynadığına vurgu yapar. Diğer yandan postmodern sanatçılar hem toplumsal hem de sanatsal düzenin kabul görmüş kuralları ile oynayarak onları tersine çevirirler. Ali Koç ve Aygül Aykut, Postmodern sanatçıların bu yaklaşımını “Çağdaş Sanatta Kültüralizm Olgusu Etrafında Gelişen Stratejiler” adlı makalede, Lyotard’ın ‘büyük anlatı’, ‘küçük anlatı’ kuramı bağlamında ele alırlar. Buna göre; “çağdaş sanatçılar, geçmiş dönemin sanat eserlerini ‘büyük anlatı’ olarak kabul ederek eserleri taklit etme, öykünme gibi stratejilerle bir araya getirerek veya manipüle ederek kendi ‘küçük anlatı’larını yaratabilirler” (Aykut ve Koç, 2021, s. 10). Bu noktada var olan sanat eserleri ya da imajlarını kullanarak yeniden yorumlanan kendine mal etme aracılığıyla bir sorgulama süreci başlatırlar. Bu bağlamda sanat eserinin kopyalanması ya da temellük edilerek yeniden üretimi postmodern dönemin ruhunu temsil eden bir strateji olarak kabul edilir.

Sanat tarihsel süreçte kendileme’nin akla gelen ilk örneklerden biri Marcel Duchamp’ın, Leonardo Da Vinci’nin “Mona Lisa” tablosunu alaya aldığı 1919 tarihli ‘L.H.O.O.Q.’ adlı çalışmasıdır. Dadaizm’in simgesi haline gelen bu iş de Duchamp, bir kartpostalda bulunan Mona Lisa’ya bıyık ve sakal ekleyerek onu yeniden üretmiş, Bourriaud’un ifadesiyle söyleyecek olursak Mona Lisa tablosunun kopyasının kopyasını yapmış ancak bunu bir replika

olarak değil temellük etme ile gerçekleştirmiştir. İlk örneklerden bir diğerinde, Diego Velazquez'a ait olan "Las Meninas (Nedimeler)" adlı tablonun 1957'de aynı adla Pablo Picasso tarafından yapıldığı görülür. Picasso, Kübist bir teknikle tablonun renkleriyle de oynayarak resmi, gri tonlarda yeniden yorumlayarak kendine mal etmiş üstelik aynı tabloyu tam 58 kez resmetmiştir. Picasso'nun alıntılama yaptığı bir diğer resim, yapıldığı dönem sansasyonlara neden olan Manet'nin "Kırda Öğle Yemeği" (1862) adlı tablosudur. Yine Picasso'nun bu resmi 24 kez yaptığı bilinir. Benzer şekilde Picasso; Ingres, Goya, Poussin ve Jacques Louis David'den de esinlenerek resimler yapmıştır.

Buradan geriye doğru bakıldığında sanat tarihinde benzer pek çok eser görmek mümkündür. Çünkü temellük, var olan bir sanat eserinden yeni bir yorumla yeni bir sanat eseri üretmek olarak kabul edilirse, sanat tarihinin her döneminde sanatçıların kendilerinden önceki büyük ustaların eserlerini incelediklerini ve onları kopyaladıklarını dahası eserlerini onlardan esinlenerek ürettiklerini görürüz. Örneğin Manet, 1863'de yaptığı "Olympia" da Tiziano'nun "Urbino Venüsü" (1534) tablosundan, Tiziano ise Giorgione'nin "Uyuyan Venüs"ünden (1510) esinlenmiştir. Resmin ayrıca Francoise Goya'nın "Çıplak Maya" (1790-1800) ve "Giyinik Maya" (1802-1805) tablolarına ilham verdiği de bilinmektedir. Manet'nin "Olympia" adlı tablosu ise 1988'de Japon sanatçı Yasumasa Morimura tarafından "Portre (İkizler)" adıyla yeniden yorumlanır. Başka bir örneğe, Van Gogh'un 1890'da yaptığı "Tutuklular Çemberi" adlı resimdir. Van Gogh'un, Fransız ressam Gustave Doré'nin 1872 tarihli bir gravüründen esinle bu resmi yaptığı bilinmektedir. Van Gogh, Dore'un gravüründe bazı değişiklikler yaparak resmi yeniden yorumlar. Yine Francis Bacon 1953'de "Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X" adlı eseri, Velazquez'in 1650 yılında yaptığı "Papa X. Innocent" adlı resimden yola çıkarak üretmiş ancak birebir bir kopya yapmak yerine tıpkı diğer sanatçılar gibi resme kendi yorumunu katarak Velazquez'in resminin anlamını tersine çevirmiştir. Bu örneklere, Çin'li sanatçı Yue Minjun'un 1995'de Goya'nın '3 Mayıs'da Kurşuna Dizilenler' resminden esinlenerek yaptığı, Çin'in başkenti Pekin'de 1989'da yaşanan olayları konu alan 'İdam' adlı resmi eklenebilir. Tüm bu örnekler ister esinlenme isterse kopyalama ya da temellük olarak izah edilsin hepsi için, sanatçı bu eserinde şu sanatçıdan etkilenmiştir ya da bu resmi yeniden yorumlayarak temellük stratejisini kullanmıştır ifadelerini kullanabilmek mümkün olsa da sanatta kendine mal etme 1980'lere kadar bir strateji olarak kabul edilmemiştir.



Görsel 1, Giorgione, Uyuyan Venüs, 1510, **Görsel 2**, Tziano, Urbino Venüsü, 1538 **Görsel 3**, Edouard Manet, Olympia, 1863, **Görsel 4**, Yasumasa Morimura, Portre (İkizler)

Diğer yandan temellük stratejisine, ‘mimesis’ kuramı üzerinden bir yaklaşım getirilebilir. Platon, ‘mimesis’ kuramında dünyayı ideaların yansıması, sanat eserini ise yansımaların kopyası olarak kabul eder. Buna göre bir sanat eserinden (kopyadan) esinlenme, taklit, reproduksiyon veya temellük ile yapılan yeniden bir yorum ise ancak kopyanın kopyası olabilir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet ve cinsiyet ayrımcılığı üzerine yaptığı çalışmaları ile tanınan Feminist sanatçı Sherrie Levine’nin, 1981’de Walker Evans’a ait bir fotoğrafı hiçbir değişiklik yapmadan kendine mal etmesini örnek verebiliriz. Sanat tarihinde kadın sanatçıların göz ardı edilmelerine ve sayıca az olmalarına dikkat çekmek isteyen ve erkek sanatçıların işlerini yeniden yorumlayarak kendine mal eden sanatçının “After Walker Evans” ismiyle bilinen işi, Evans’ın fotoğrafının fotoğrafıdır. Burada dikkat çeken önemli detay, Levine’nin fotoğrafın ismiyle orjinaline yaptığı referansdır. Bu referans sanatçının Evans’a ait fotoğrafı bilinçli olarak seçip kullandığı anlamına gelir. Böylece, bu referansın onun bir intihal/kopya olarak değil

temellük olarak değerlendirilmesini sağladığını söyleyebilir miyiz? ya da Evans o tarihte hayatta olsaydı Levine, tıpkı Koons ve Prince gibi bir dava ile karşılaşabilir ve işinin kopya olması ile suçlanabilir miydi? bu ve benzer soruları açık uçlu bırakarak devam ettiğimizde Walker Evans'ın fotoğrafının 2001'de Amerikalı sanatçı Michael Mandiberg tarafından yeniden kullanıldığını görürüz. Bu defa Mandiberg'in "Untitled, After Sherrie Levine" adıyla tıpkı Levine gibi fotoğrafa hiç müdahale etmeden sadece atıf yapması ve fotoğrafı kendine mal etmesi ile karşılaşırız ki burada Mandiberg'in, Evans'a değil de Levine'e atıf yapması temellük stratejisinin kullanımı bağlamında önemli bir ayrıntı olarak dikkat çeker. Bu haliyle Mandiberg'in aslında Evans'a ait olan fotoğrafı hiçbir müdahalede bulunmadan kullanması, Bourriaud'un sanatçılar için önemli olanın, "nesneleri kendi eserlerinde kullanmak değil, onları yeniden sergilemektir" ifadesinin somut bir örneğine dönüşür (Bourriaud, 2018).



Görsel 5. Walker Evans, Allie Mae Burroughs, Fotoğraf, 1936 **Görsel 6.** Sherrie Levine, After Walker Evans, 1981 **Görsel 7.** Michael Mandiberg, Untitled, After Sherrie Levine, 2001.

Bu örneklerin yanı sıra, sanatçının yeniden üretmesinde herhangi bir sakınca olmadığını ancak ona kendi yorumunu katması gerektiğini savunan Guy Debord, "Methods of Detournement" adlı makalede sanatçının; "bir eseri düzeltmek ya da eski eserlerin çeşitli parçalarını yenisiyle bütünleştirmekle sınırlı kalmayarak yeniden kullandığı eserin anlamını da değiştirmesinin gerekliliğine" (Debord, Bourriaud, 2018, s. 56) dikkat çeker. Debord'un, sanatçının esere kendi yorumunu katarak onu yeni bir bağlamda ele alması gerektiğine yaptığı bu vurgu; temellük'ü bir strateji olarak kullanan Cindy Sherman, Renee Cox gibi feminist sanatçıların çalışmalarında

görülebilir. Sherman ve Cox, Batı sanatının önemli eser ve portrelerini kendi bedenlerini kullanarak yeniden yorumlarken yeni bir bağlamla kendileme yaparlar. Mike Bidlo ise Picasso, Duchamp, Brancusi, Warhol gibi sanatçıların çalışmalarını biçim ve teknik bakımından birebir kopyalarken “Picasso Değildir”, “Warhol Değildir” şeklinde isimlendirerek kendine mal eder. Bu sanatçıların hemen hepsinin sanat tarihinin en önemli eserlerini kullanarak kendilerine mal etmeleri hiç kuşkusuz hem sanatçıların uluslararası sanat arenasında tanınırlığını sağlamış hem de fikirlerini kitlelere ulaştırmada etkili bir yöntem olarak dikkat çekmiştir. Tıpkı Batı sanatının önemli eserlerini yeniden yorumlayarak kendine mal eden Japon sanatçı Yasumasa Morimura, Serkan Özkaya ve Genco Gülan gibi. Elbette Türk sanatçıları için de aynı durumu söylemek mümkündür. Aşağıda detaylı şekilde inceleyeceğimiz Genco Gülan ve Özlem Şimşek örneklerinde de görülebileceği gibi bu sanatçılar hem Batı sanatı hem de Türk sanatının ünlü yapıtlarını kullanarak yeniden yorumlamışlardır.

1.2.Video Art'ta Temellük; Bill Vioa, Genco Gülan ve Özlem Şimşek

Yeniden yorumlamada sanatçıların yaygın biçimde fotoğraf ve video gibi çoğaltım tekniklerini tercih ettikleri görülür. Fotoğrafın 1830'larda keşfi ile başlayan imgenin mekanik olarak çoğaltılabilir olması sanatta büyük kırılmalara neden olur, 1960'larda Video Art'ın sanatçılar tarafından kullanılması ile mekanik çoğaltım yeni bir boyut kazanarak görüntünün geniş kitlelere ulaştırılmasında önemli bir çoğaltım teknolojisi olarak yaygınlık kazanır. İlerleyen yıllarda dijital teknoloji alanındaki gelişmeler ve internetin yaygın kullanımı, imgelerin çoğaltılmasına ve kitlelere iletilmesine daha önce görülmemiş bir ivme kazandırır. Dolayısıyla tüm bu gelişmeler sanat-sanatçı-eser ilişkisinde önemli değişiklikleri de beraberinde getirir. Temellük stratejisi tam da burada, bu ilişkilerin sorgulanmasında, yeni tartışmaların başlamasında etkin bir rol oynar. Çünkü kendine mal etmeyi bir yöntem olarak kullanan çoğu sanatçı için mekanik yeniden üretim araçları, tema olarak ürettikleri eserlerin yeniden üretilerek çoğaltılmasında ve kitlelere daha kolay biçimde ulaştırılmasında devreye girer. Zira başta modern sanatın ilkelerine karşı ortaya çıkan Postmodern sanat paradigmaları sanatçının yeteneği ya da teknik becerisinin yerine fikrin önemini koyar. Böylece çağdaş sanatçılar, sadece diğer sanatçılardan değil aynı zamanda kitle iletişim araçları, reklamlar ve popüler kültür

imgelerinden yararlanarak yeniden ürettikleri sanat eserlerinde fotoğraf, yeni medya ve video gibi mekanik üretim araçlarını yaygın biçimde kullanırlar.

Video sanatının kapsamını; teknoloji, içerik ve tarihsel araştırmalar bakımından büyük ölçüde genişleten sanatçı Bill Viola, videonun bir çağdaş sanat formu olarak kabul edilmesinde önemli ve öncü bir rol oynar. 1951’de New York’ta doğan Viola, Syracuse Üniversitesi’nde önce resim ve elektronik müzik okur daha sonra videoyu keşfederek okulun Deneysel Stüdyo Bölümü’ne devam eder. 1970’lerden bu yana tüm kariyeri boyunca videoteypler, video enstalasyonları, ses ortamları, elektronik müzik performansları ve televizyon için çalışmalar gerçekleştiren Viola’nın izleyiciyi görüntü ve sesle kuşatan video enstalasyonları, etkileyici yalınlıklarıyla dikkat çeker. Viola, videoyu kendini tanıma sürecine açılan bir yol olarak duyuşsal algıyı araştırmakta kullanır. Bu bağlamda, videolarında tıpkı bir klasik dönem ressamı gibi mekân, ışık ve kompozisyonu kullanarak gizemli bir atmosfer yaratan ve zamanı yavaşlatan Viola, Meltem Cansever’in de ifadesiyle; “Videonun Rembrandtı” olarak tanınır (Cansever, 2019). İlk videolarında kendisini, eşini ve yakın çevresini model olarak kullanan sanatçı, ilerleyen yıllarda profesyonel oyuncularla çalışır. Viola, videolarının en önemli özelliği gerçekte çok kısa bir sürede olan bir anın adeta duraklatılmış bir zamanda ilerleyişidir. Böylece izleyicinin; daha önce göremediği ya da fark etmediği her bir hareketi, jesti, ifadeyi, bakışı tek tek fark ederek o ana odaklanması ve yeniden bakması istenir.

Sanat tarihçisi, eleştirmen ve küratör Fırat Arapoğlu, Viola’nın çalışmalarında “görüntü ve ses algısıyla karmaşık bilişsel süreçleri sorguladığını bunu yaparken özellikle portreciliği merkeze alarak, bireysel ve toplumsal ruh durumlarını” çalışmalarına konu edindiğini söyler (Arapoğlu, 2019). Bu bağlamda sanatçının doğum, ölüm, acı, ızdırıp, sabır gibi evrensel ve insani duygu ve deneyimleri mercek altına alan yapıtlarının kökleri; Hıristiyan mistisizmi, Sufizm ve Zen Budizmi gibi Doğu ve Batının mistik geleneklerine uzanır. Bu etkilerle temellük stratejisini sanatçının çoğu işinde görmek mümkündür. Rönesans ve Orta çağ sanatının etkisiyle yaptığı “Passions” başlıklı 20 yapıtlık video serisinde İsa’nın çarmıha geriliş acılarını yeniden yorumlar. “The Greeting (Selamlaşma)” adlı videoda ise 16. yüzyılda sanatta sıkça yer verilen bir tema olan, hamile Meryem’in selamlanması konusunu ele alır. Viola’nın etkilendiği ve eserlerini yeniden yorumlayarak kendine mal ettiği sanatçılardan biri de Michelangelo’dur.

2019'da Royal Academy of Art'ta açılan “Bill Viola/Michelangelo Life, Death, Rebirth (Bill Viola/Michelangelo Yaşam, Ölüm, Yeniden Doğma)” adlı sergide Michelangelo ve Viola'nın işleri eşleşmeler yapılarak sergilenir. 2004'de yaptığı “The Raft (Sal)” adlı video da ise Theodore Gericault'nun “Medusa Salı” tablosundan esinlendiği görülür.

Viola'nın 2002 tarihli “The Emergence (Ortaya Çıkış)” adlı video işi, Masolino'nun, 1424 tarihinde yaptığı İsa'nın çarpmıhtan indirildikten sonra Meryem tarafından kucaklandığı “Pieta” sahnesinin yeniden yorumudur. Masolino, İsa'yı, Madonna ve Yuhanna arasındaki mezardan yükselirken betimlemiştir. Viola'nın çoğu videosunda olduğu gibi oldukça minimal bir mekânda içi su dolu mermer küvet/kutudan tıpkı İsa gibi genç bir adam ağır ağır çıkar. Su, arınmanın ya da yıkıp geçmenin metaforu olarak -okyanus, su altı, serap, göl, yağmur-sanatçının sıkça kullandığı bir unsur olarak dikkat çeker. İkonografide, Madonna; yaşlılık ve üzüntüyü, Yuhanna gençliği ve yeniden doğuşu temsil eder. Masolino'nun resminde çektikleri acı ve İsa'ya olan sevgileri açıkça görülen figürler, Viola'nın işinde yaşlı ve genç iki kadın (Meryem Ana ve Magdelalı Meryem) olarak benzer bir keder içinde yer alır. On bir dakika kırk dokuz saniye süren ağır çekimde; büyük bir mermer kutunun yanında üzgün ve kederli biçimde oturan iki kadının arasındaki içi su dolu küvetten solgun ve çıplak bir adam çıkarak yükselir. Tam düşecekken kadınlar onu yakalar ve nazikçe yere inmesine yardım ederek onu bir bezle örterler. İşlerini kesin bir netlikle tanımlamaktan kaçınan sanatçı, video art aracılığıyla daha çok izleyiciyi düşünmeye davet eder. Böylece “Emergence” izleyicinin; sahne nerede geçiyor, iki kadın kim, birbirleriyle ve adamla ilişkileri nedir, adam nereden çıkıyor, yaşıyor mu, doğuyor mu, ölüyor mü? gibi soruları düşünmesini sağlar. Çünkü Viola bunların hiçbirini açık bir biçimde cevaplamaz. Dolayısıyla bu sorular videonun doğum ve ölüm üzerinden iki farklı bakış açısıyla okunabileceğini gösterir. Benzer şekilde Viola da “bugünün penceresinden videoya bakıldığında bunun bir boğulma olayı olduğunu iki kadının, cansız bir figürü sudan çıkardığını, diğer taraftan içsel bir gözle bakıldığında bir doğum anı; taşan sular ve adeta çıplak bir gencin kadınlar tarafından dünyaya bir varlık getirme işleviyle dışarı çıkarıldığının görüldüğüne” (akt. Jones, 2014) dikkat çekerek bu iki zıt anlama vurgu yapar. Dolayısıyla videonun başında adeta yeniden dirilen ya da doğan kişi videonun sonunda tekrar ölmek üzereyken üstü örtülmekte böylece iş yaşam ve ölümün iç içe geçtiğini gösteren bir paradoksa dönüşmektedir.



Görsel 8. Masolino da Panicale, Pietà, 280x118 cm, fresk, 1424, Sant'Andrea Collegiate Kilisesi Müzesi, Empoli

Görsel 9. Bill Viola, The Emergence, Video Art, 11:49, 2002

Burada inceleyeceğimiz diğer sanatçı temellük stratejisini heykel, fotoğraf, video art, yeni medya gibi farklı mecralarda kullanan Genco Gülan'dır. Çok yönlü bir sanatçı olan Gülan, 1969'da İstanbul'da doğar. Boğaziçi Üniversitesi'nde, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler okurken bir yandan da Güzel Sanatlar Bölümü'ne devam eder. Burada Greg Wolff atölyesine devam eden sanatçı Wolff'un sanat yaklaşımından ve eğitim felsefesinden etkilenir. 1998'de New York'ta New School'a yarı burslu olarak kabul edilir ve Yeni Medya Sanatı alanında yüksek lisans yapar. Ulusal ve Uluslararası birçok önemli sergide yer alan Gülan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve Boğaziçi Üniversitelerinde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Gülan, resim, heykel, performans, enstalasyon ve fotoğrafın yanı sıra video art, dijital sanat ve internet sanatı gibi yeni medya sanatı mecralarını kullanarak ürettiği işleri 'fikir sanatı' olarak tanımlar ve bu alana 'görsel düşüncelik' adını verir.

Sanat üretiminde çeşitli kavram, biçim, mecra ve yönelimlerden etkilenen Gülan'ın sanatını Marcus Graf şöyle tanımlar; "mahrem ve kamusal; kişisel, ulusal ya da uluslararası mitolojileri karşılaştırarak toplumsal sanat yapıtları üretir. Sosyal ve politik temalar, yeni teknoloji, bireysel farklılıklar, günlük alışkanlıklar ve psikolojik tarih işlerinin karakterini oluşturur." (Graf, 2008, s. 9-11). Ayrıca, Gülan'ın işlerinde gündelik yaşam, olaylar ve kültürel objelerden etkilendiği

yanı sıra var olan sanat eserlerinin bağlamını değiştirerek yeniden yorumladığı görülür. Bu noktada çok geniş bir yelpazeden beslenen Gülan; Antik Yunan'dan Oryantalizm'e, Modern Sanat akımlarından sanatçı portre ve fotoğraflarına kadar sanat tarihine damga vurmuş birçok eseri ve imgeyi yeniden yorumlar. Diğer sanatçıların işlerini yeni bir bağlamda kurgulayarak temellük eden Gülan amacının; kendisini sanatçının yerine koyarak “neler yapmış, nasıl hissetmiş, neler görmüş” olabileceğini anlamak olduğunu söyler. Buna “Gündelik Mitolojiler” serisini örnek olarak gösteren sanatçı, “Hippolyte Berteaux’yu mekânda arayan bir dizi fotoğraf çekerek, kendisini onun yerine nasıl koyabileceğini düşündüğünü, Berteaux’un tavandaki freskleri yaparken neler hissettiğini, nasıl çalıştığını, ne yaparsa onun gibi bakabileceğini? sorarak ressamın gözünden bakmaya çalıştığını” (akt. Graf, 2008, s. 27) belirtir. Ancak elbette ki tek neden bu değildir. 2020’de katıldığı Altınbaş Üniversitesinde yapılan söyleşi de bunu bir çeşit ‘bayrak yarışı’ olarak gördüğünü belirtir. Benzer şekilde Marcus Graf’la yapılan söyleşi de; kültürün katmanlardan oluşmasına vurgu yaparak, “sanatçının bu katmanlara yenilerini eklemek zorunda olduğunu” belirtir (Graf, 2008). Elbette sanatçı bunu yaparken çağına göre yeniden düzenlemeli, var olan bir sanat eserine güncel müdahaleler yapmalı dolayısıyla kendinden sonra gelecek olan sanatçıların yeni katmanlar eklemesi için de kapıları aralamalıdır. Gülan’ın bu açıklamalarını Picasso’nun kadınlarını yorumladığı bir dizi çalışmada ya da antik dönem heykellerini ele aldığı işlerinde sıkça görebiliriz. Picasso’nun kadınlarını yorumlayarak kendine mal ettiği seride sanatçı figürlerin göz, kol vb. organlarını çoğaltarak Picasso’nun yaptığı deformasyonlara yeni bir deformasyon -kendi deyimiyle yeni bir katman- daha ekler. Diğer taraftan kabul edilen güzellik kalıplarını bozmaya çalışan bu tür (organ çoğaltma ya da eksiltme) bir kendilemeyi, Biyoteknolojinin –klonlamanın- sanata yansması olarak kabul eder. Böylece Gülan’ın işlerinde sıklıkla antik bir heykel ile bir robotun birlikte kullanıldığını ya da mekanik çoğaltım teknikleri ve dijital teknolojinin olanaklarının bir aradılığı görülür.



Görsel 10. Vincent Van Gogh, Kulağı Sargılı Otoportre, 1889, **Görsel 11.** Genco Gülan, Kulağı Kesik (h /ear cut), 2002, video, 02:48:02.

Bunun en iyi örneklerinden biri 2002’de, Van Gogh’un kulağını kestikten sonra betimlediği oto portresini yeniden yorumladığı “Kulağı Kesik (h /ear cut)” adlı çalışmayı bir video art olarak üretilir. Gülan, kendi çocukluk travmalarını anlatmak için yaptığı bu iş için, saçlarını bir numaraya kestirir. Kulağının üstüne plastik makyajla ikinci bir kulak takılan sanatçı, 1984 yılında yaptığı Van Gogh röprodüksiyonunun asılı olduğu duvarın önünde traş oluyormuş gibi kulağını kesmekte, kulağın içine yerleştirilen borudan akan kırmızı sıvı beyaz gömleğine düşmektedir. Ayrıca video da kullanılan ve kulakla beraber kesilen sinyal sesi ile “Van Gogh’un rahatsızlığının kulağında duyduğu bir sestən kaynaklandığı spekülasyonunun içi doldurulur.” (Graf, 2008, s. 31-32).

Sanatçının resimlerini yeniden yorumlayarak kendine mal ettiği ressamlardan biri de Osman Hamdi Bey’dir. Kültürel değerlerin korunması gerektiğini savunan Gülan, bu bağlamda son yıllarda Osman Hamdi Bey’in işlerini yeniden yorumladığı seri üzerine çalışır. Bu seride; “Sarı Cübbeli (Rüstem Paşa Camisinde)”, “Abu Hayat”, “İlahiyatçı”, “Kuran Eğitimi” ve “Kaplumbağa Terbiyecisi” Gülan’ın yeniden yorumlayarak kendine mal ettiği işlerin bir kaçıdır. Sanatçı, tıpkı ustam dediği Osman Hamdi Bey gibi, resimlerde yer alan mekânlara giderek çektiirdiği fotoğraflarda şark kıyafetleri içinde gördüğümüz Osman Hamdi Bey’in aksine, batılı bir mühendisin kıyafetleri içinde görülür. Benzer şekilde Osman Hamdi Bey

resimlerinde yer alan kitapların yerini ise Gülan'ın kendilemelerinde tabletin alması dikkat çeker. Bu da Gülan'ın diğer çoğu temellük örneklerinde olduğu gibi kullandığı sanat eserlerini günün teknolojisi ile yeniden yorumlamasının örneği olarak dikkat çeker. Benze şekilde “Kaplumbağa Terbiyecisi” adlı iş de de kaplumbağalar yerine Boğaziçi Üniversitesi Bilgisayar Mühendisliği Bölümü'nden ödünç aldığı küçük android bir robot kullanır. Böylece bir insan ve bir robotun karşılıklı durduğu bir görüntü ortaya çıkar ki burada tıpkı kaplumbağalarda olduğu gibi kodlama üzerinden bir terbiye etme söz konusudur.

Gülan'ın burada inceleyeceğimiz ilginç işlerinden biri de “Kaplumbağa Terbiyesi” adlı video artdır. Sanatçı, “Kaplumbağa Terbiyesi” adlı videoda ise bir masanın üzerine koyduğu kaplumbağaya; Türkiye'nin coğrafi, kültürel, sosyal, ekonomik yapısını anlatır. Bu arada kaplumbağa hareket etmekte muhtemelen masanın üzerindeki cep telefonu ile çekilen video da hem görüntü gitmekte hem de cep telefonunu düzelden Gülan'ın konuşmaları sık sık kesilmektedir. Sanatçının ısrarla kaplumbağayı yerine taşınması ve ona gitmesi gereken yönü – ileriye- göstererek eğitmeye çalışması hem Osman Hamdi Bey'in “Kaplumbağa Terbiyecisi” adlı resmin hem de Joseph Buys'un “Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır” adlı performansının yeniden yorumu olarak dikkat çeker. Burada Osman Hamdi Bey'in Kaplumbağa Terbiyecisi resmini 1869'da Tour du Monde dergisinde yayımlanan “Charmeur de Tortues” adlı gravürden etkilenecek yapmış olabileceği yolundaki görüşleri hatırlamak faydalı olacaktır. Diğer taraftan “Kaplumbağa Terbiyecisi” adlı resim ve “Kaplumbağa Terbiyesi” adlı videoda bariz kompozisyon farklılıkları –birinde kaplumbağaları sanat aracılığıyla terbiye etmekten yorulmuş/vazgeçmiş ve izleyiciye sırtı dönük, üstelik yaşlı bir adam (ki Osman Hamdi Bey'in kendisi olduğu bilinmektedir), diğerinde ise bir kaplumbağaya ısrarla gitmesi gereken yeri ve sosyo-kültürel yapıyı anlatarak terbiye etmekte ısrarlı genç bir adam (sanatçının kendisi) dikkat çeker. Yine de bu farklılıklara rağmen sanatçının “Kaplumbağa Terbiyecisi” adlı resmi bağlamından kopartarak yeniden yorumladığı böylece kendine mal ettiği apaçık ortadadır.



Görsel 12. Charmeur de Tortues, Tour du Monde dergisi, 1869 **Görsel 13.** Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi, 222x122 cm. Tuval üzerine yağlıboya, 1906, Pera Müzesi **Görsel 14.** Genco Gülan, Kaplumbağa Terbiyecisi, 5:50, Video Art. 2017

Temellük stratejisini kullanarak fotoğraf ve video işleri üreten bir diğer sanatçı Özlem Şimşek, 1982’de İstanbul’da doğar. Marmara Üniversitesi Gazetecilik Bölümü’nde lisans eğitimi alan Şimşek, Dokuz Eylül Üniversitesi’nde fotoğraf üzerine yüksek lisans, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi’nde doktorasını tamamlar. Şimşek, 2009-2013 yılları arasında temellük stratejisi ile yeniden yorumladığı “Otoportre Olarak Modern Türk Resmi” adlı seride, Türk resim sanatı tarihinin başyapıtlarını fotoğraf ve video art işleri ile yeniden ele alarak kendine mal eder. Bu seri; “Epik Ayartma” ve “Dramatik Persona” adlı iki farklı seriden oluşur.

“Epik Ayartma”; Tanzimat’tan ve Cumhuriyet’ten sonra kadın imgesinin nasıl değiştiği, bu dönemlerde kadına biçilen rollerin ne olduğu ve bunun Türk resim sanatında nasıl temsil edildiği ile ilgilidir. “Dramatik Persona” da ise Şimşek, 19. ve 20. yüzyılda kadın imgesinin nasıl kurulduğuna odaklanarak Türk ressamların Batı sanatı ve Doğu / Batı mitolojisindeki kadın imgelerini nasıl yansıttıklarına yoğunlaşır. Şimşek, “Epik Ayartma” serisinde; Halife Abdülmecid Efendi, Osman Hamdi Bey, İzzet Ziya, Nazmi Ziya Güran, Halil Paşa, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Nuri İyem gibi erkek sanatçıların resimlerindeki modern kadın imgelerini yeniden yorumlar. Yine aynı seride Hale Asaf, Mihri Müşfik gibi kadın sanatçıların oto portrelerini kullanarak, temsil edilen kadınların rol, mimik

ve jestlerini canlandırarak kendine mal eder. Sanatçının amacı; hem bu resimlerdeki ‘eril göz’ aracılığıyla kadın figürüne biçilen rolleri feminist bir yaklaşımla sergilemek hem de yeniden yorumladığı kadınlar üzerinden kendi kimliğini kurgulamaktır. Şimşek’in temellük stratejisini bu şekilde kullanımını, Judith Butler’ın deyiimiyle “temellükçü ve yorumlayıcı bir irade tarafından kendine kültürel bir anlam belirlemede kullanılan bir araç konumundaki kadın bedeni yine bir kadın tarafından ama kadınların deneyimlerini hatırlatmak için temellük edilmektedir” (akt. Antmen, 2014, s. 46-48).

Türkiye’deki “kadınlık” imajının nasıl kurgulandığını anlamayı amaçlayan bu iki seride, sanatçı öncelikle bir araştırma içerisine girerek; resimlerin konuları, hikâyeleri üzerine incelemeler yapar sonrasında kostümler özel olarak diktirilir ve resimlerde kullanılan mekânlar özenle kurulur.

Modern Türk kadınına biçilen “kadınlık” rollerine odaklanan bu işlerde sanatçı, fotoğraflarla, “kadınlık rollerinin ve jestlerinin arkeolojisi”nin izlerini sürerken video işlerde, “bu kadınlar canlansa ne yaparlardı” sorusundan hareket eder. Bu bağlamda Şimşek’in temellük ederek canlandırdığı kadınlardan biri; Halife Abdülmecid Efendi’nin hareme dair oryantalist temsillere karşı cevap olarak 1917’de yaptığı “Haremde Goethe” resmindeki ilk eşi Şehsuvar Kadınefendi’dir. Saçları ve kıyafetiyle Batılı bir kadından ayırt edilemeyecek şekilde resmedilen ve Şehsuvar Kadınefendi’yi kitap okurken gösteren portre, bu bağlamda Türk resim tarihi içinde Osmanlı’nın modernleşmesinin temsil edildiği yapıtların ilki olarak özel bir yere sahiptir. Çünkü Abdülmecid Efendi’nin resmindeki kadın, bir yandan boynundaki inciye dokunmakta ve Batı geleneğindeki kadın imgeleri gibi yarı uzanır vaziyette dinlenmekte, diğer taraftan Goethe’yi orijinal dilinden okuyabilen ve başucunda görülen farklı dillerde yazılmış mektuplarla entelektüel bir kadın imgesi yaratmaktadır.



Görsel 15. Abdülmecid Efendi, Haremde Goethe, 132x173 cm. 1917, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi

Görsel 16. Özlem Şimşek, Haremde Goethe (Abdülmecid Efendi'den sonra), Video Art, 56:00, 2011

Şimşek'in "Haremde Goethe (Abdülmecid Efendi'den Sonra)" adlı video işinde, olabildiğince aslına benzer bir mekânda, benzer eşyalar ve kıyafetler içinde, Halife Adülmecid Efendi'nin resminde olduğu gibi, kitap okuyan bir kadın görülür. 56 dakikalık sürekli tekrar eden hareketli bir fotoğrafik görüntüden oluşan video'da Şimşek, dinlenir vaziyette koltuğa yarı uzanmıştır. Kadının kitap okurken ki nefes alışışı, kimi zaman dalgın kimi zamansa dikkatli şekilde kitabın sayfalarını çevirmesi, zaman zaman ayaklarını sallaması fotoğrafik görüntünün canlanmasına neden olur. Böylece Şimşek, Antmen'in deyimiyile; "resimdeki kadını salt bir görünüş olmaktan çıkarır, bir deneyim yaşayan gerçek bir kadına dönüştürür." (Antmen, 2014, s. 50). Ayrıca, Türk resminin katı kurallarını tartışmaya açan Şimşek, Kontrast dergisinde yayımlanan söyleşide; "Temellük işlerin referans verdiği işin anlatısına eklenilerek bu anlatıları tartışmaya açtığımı ya da en azından bunu denediğini" söyler (Şimşek, 2017). Bu görüş, video da kadının çıplak ve giyinik görüntülerinin üst üste bindirilmesiyle yansıtılır.

SONUÇ

1830'larda fotoğrafın keşfi ile başlayan sanat eserinin mekanik çoğaltım teknikleri aracılığıyla yeniden çoğaltılabilmesi günümüzde teknoloji alanındaki gelişmelere paralel olarak sanat eserinin üretim mecralarını etkiler. Bu noktada fotoğrafik görüntünün hareketlendirilmesi ile başlayan video, 1950'lerin sonu 1960'ların başında televizyon yayınına alternatif olarak ortaya çıkar. Fotoğraf ve filme kıyasla daha kısa sürede görüntüyü geniş kitlelere ulaştırabilmesi ile

kullanımı yaygınlık kazanan video, sanatçıların ilgisiyle 1960’lardan bu yana sanat mecrası olarak yaygın biçimde kullanıldığı görülür. Böylece, sanat eserinin kitlelere iletilmesinde de etkin bir rol oynar.

Temellük 1980’lerden bu yana çağdaş sanat stratejisi olarak yaygın biçimde kullanılırken bugün hala tartışılmaya devam etmektedir. Bu tartışmalar özellikle ‘intihal/kopya/esinlenme’ bağlamında yapılırken kendine mal etmenin sanat eserinin ‘biriciklik’, ‘orijinallik’, ‘yaratıcılık’, ‘özgünlük’ koşulunu yok sayması etrafında da şekillendiği görülür. Bu noktada bir diğer tartışma konusu sanat eserinin sahip olduğu aura’dır ki Benjamin, “fotoğraf ve sinema medyumları gibi tekniğin olanaklarıyla sanatın çoğaltılabildiği çağda sanat yapıtının ‘biriciklik duygusu’ ortadan kalktığı için ‘aura’sının da kaybolduğuna” (Benjamin, 2004, s. 53-55) vurgu yapar. Buna bir de işlerin tema olarak yeniden üretilmesi eklenen günümüzde artık sanat eserinin biricik olmasından ve aura’sından söz edilmesinin imkansız olduğu görülür. Bu noktada postmodern söylemler ışığında gelişen temellük stratejisinin sanatta yaratıcılık ve kopya, hazır nesne ve orjinal iş arasındaki geleneksel ayrımı ortadan kaldırmış olması dikkat çeker.

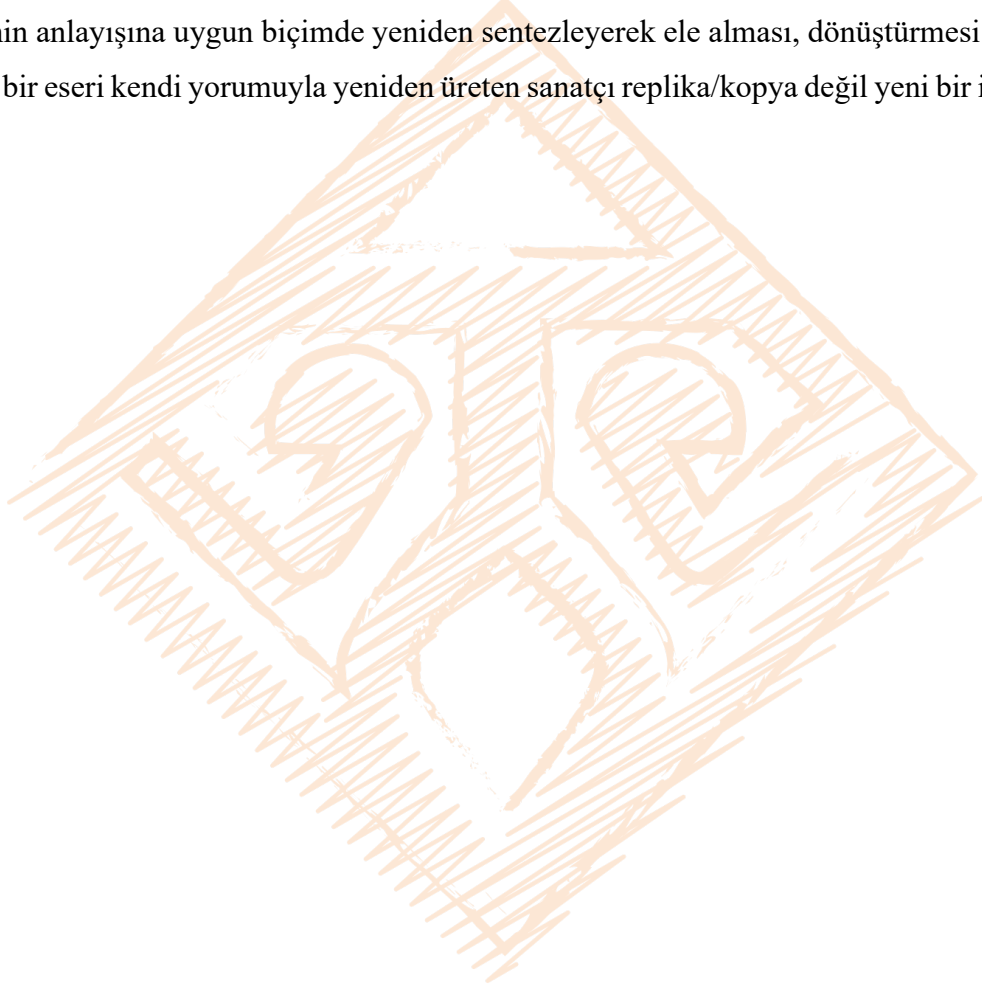
Araştırmada, temellük stratejisine, sanatçının var olan bir eseri yeniden yorumlayarak kendine mal etmesi bağlamında yaklaşılmış bu anlamda esinlenme, etkilenme, taklit, reprödüksiyon ya da pastij gibi stratejiler arasındaki nüanslar göz ardı edilmiştir. Böylece, Picasso ve Braque’ın kolajları, Duchamp’ın ready-made’leri, Andy Warhol’un çorba kutuları ve dijital imajlardan üretilen sanat eserleri bir tür temellük olarak kabul edilmiştir. Sanat tarihsel süreç incelendiğinde Manet, Van Gogh, Picasso ve Bacon gibi birçok sanatçının daha önce var olan eserleri yeni bir bakış açısıyla yorumlayarak kendilerine mal ettikleri görülür. Bu ressamlar da tıpkı temellük stratejisini kullanan çağdaş sanatçılar gibi birebir bir kopya yapmak yerine resimlere kendi yorumlarını katmışlardır. Bu durum da Douglas Crimp’in (1993) “her resmin altında başka bir resim yatmaktadır” görüşünü bir kez daha hatırlamak yerinde olacaktır.

Peki sanatçıların daha önceki yüzyıllarda olduğu gibi daha önce yapılmamış olanı yapmanın peşine düşmek yerine var olanı yeniden ele almalarının, onu yorumlayarak kendilerine mal etmelerinin arkasında yatan düşünce nedir? ? Yapılabilecek her şeyin yapılmış olması ve artık yeni bir şey yapılma olasılığının ortadan kalktığı düşüncesi mi yoksa sanat tarihinde görüldüğü

üzere birçok sanatçının daha önceki ustalardan esinlenmiş olması mı veya geleneksel kodları alt üst etmek için kullanılan bir tür strateji mi ya da sadece bir parodi mi? Elbette bunun için tek bir neden göstermek mümkün görünmemektedir. Sanat tarihçisi Benjamin H.D. Buchloh'a (1982) göre bunun; 'süreklilik ve gelenek oluşturma', 'kimlik kurgusu inşa etme arzusu' ya da 'kodlaştırma sistemleri üzerinde evrensel bir hâkimiyet kurma isteği' gibi çeşitli nedenleri olabilir. Dahası Postmodernizm'in 'her şey mümkün' söyleminin bir tezahürü olarak tam da Bourriaud'nun savunduğu gibi; "çağdaş sanatın ruhu"nu (Bourriaud, 2018, s. 28) oluşturan temel niteliklerinden biri olarak kabul edilebilir. Zira sanatta herşeyin mümkün olması başta modernizmin 'dahi sanatçı', sanat eserinin 'biriciklik' ve 'özgünlük' ilkelerinin tahrip edilmesine neden olmuştur. Çünkü postmodern sanatçılar hem toplumsal hem de sanatsal düzenin kabul görmüş kurallarını tersine çevirmeyi amaç edinirler. Bu bağlamda temellük stratejisi ile üreten sanatçıların hemen hepsinin sanat tarihinin en önemli eserlerini kullanmaları dikkat çeker. Bu durum hiç kuşku yok ki hem sanatçıların uluslararası arenada tanınırlığını sağlamış hem de fikirlerini kitlelere ulaştırmada etkili bir yöntem olmuştur; Feminist sanatçı Sherri Levine, Japon sanatçı Yasumasa Morimura, Türk sanatçı Serkan Özkaya gibi. Bu noktada sanatçıların sorgulayıcı ve eleştirel bir yaklaşım sergilemeleri dikkat çeker. Örneğin Özlem Şimşek, Türk resim sanatının önemli kadın portrelerini temellük ederek yeniden yorumladığı işlerde dönemin toplumsal olarak kurgulanan kadın kimliğini sorgular. Bunu da bir kadın sanatçı olarak resimlerde yer alan kadınların jest ve mimiklerini canlandırarak yapar. Böylece video işlerinde bir yandan ressam ve modeline 'eril göz' aracılığıyla bakarak kurgulanan kadın kimliğini sorgularken bir yandan da o kadınların o an için neler hissetmiş olabileceğini anlamaya çalışır. Bu yaklaşımla temellük stratejisinin geçmişin sanatı ile hesaplaşmaya dönüştüğü söylenebilir. Benzer şekilde Genco Gülan, temellük ederek kullandığı işleri hem bir 'bayrak yarışı' hem de sanat tarihi ile bir tür hesaplaşma olarak gördüğünü söyler. Bu bağlamda antik yunan heykellerini kullanarak yaptığı işler "hem antik dönemle hem de o dönemin günümüze yansıttığı güzellik ve ideal insan formu" algısıyla bir tür hesaplaşmadır (Gündüz, 2021). Klasik dönem ustalarının resimlerinden esinlenen ve kendine has unsurları video işlerinde kullanarak bu alanda öncü bir sanatçı olan Bill Viola ise temellük stratejisini kullanarak; doğum, ölüm, acı, ızdırap, sabır gibi evrensel ve insani duygu ve deneyimlere

yoğunlaşır. Böylece, Viola'nın işleri hem oldukça mistik hem de düşündürücü bir deneyim sunar.

Sonuç olarak postmodern sanatın eklektik tavrı olarak kabul edilen temellük, Bourriaud tarafından postprodüksiyon/postüretim olarak tanımlanmıştır. Bu da sanatçının yeni bir şeyler üretmesi yerine var olan imajlar arasında seçim yaparak onları yeniden bir araya getirmesi anlamına gelir. Bu bağlamda temellük stratejisini kullanan sanatçının, kendi fikrini, düşüncesini döneminin anlayışına uygun biçimde yeniden sentezleyerek ele alması, dönüştürmesi beklenir. Böylece bir eseri kendi yorumuyla yeniden üreten sanatçı replika/kopya değil yeni bir iş üretmiş olur.



KAYNAKÇA

Acar, B. (2008). Sanatta Yeni Medyalar Tasarım Merkezi. *Genco Gülan: Kavramsal Renkler*. (ed. Marcus Graf), İstanbul: GalataPerform Yayınları.

Antmen, A. (2014). *Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Benjamin, W. (2004). *Pasajlar* (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (201). *Mekanik Reprodüksiyon Çağında Sanat Eseri*, Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (ed. Harrison C. ve Wood, P.). İstanbul: Küre Yayınları.

Bourriaud, N. (2018). *Postprodüksiyon* (Çev. Nermin Saybaşı). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Graf, M. (2008). *Genco Gülan: Kavramsal Renkler*. İstanbul: GalataPerform Yayınları.

Koç, A. ve Aykut, A. (2021). Çağdaş Sanatta Kültüralizm Olgusu Etrafında Gelişen Stratejiler. *Çağdaş Sanat Gündemi*. (ed. Aygül Aykut), Lyon Franca: Livre de Lyon Publisher.

Sim, S. (2020). *Routledge Postmodernizm Rehberi*, (Çev. Mukadder Erkan, Ali Utku), Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

İnternet Kaynakça

Arapoğlu, F. (2019). *Video sanatı'nın Ustası Borusan Contemporary'de: Bill Viola "Geçici"*. Erişim Tarihi: 02.09.2021. <https://124.im/acd89h>.

Artun, A. (2013). *Sahte sanat*. Erişim Tarihi: 01.09.2021.

<http://www.aliartun.com/yazilar/sahte-sanat/>.

Buchloh, H. D. B. (1982). *Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke*. (Çev. Elçin Gen). Erişim Tarihi: 04.09.2021. <https://124.im/WvHGP>.

Cansever, M. (2019). *Güncel Sanatta klasik anlam ve gizem: Bill Viola*. Erişim Tarihi: 10.09.2021. <https://124.im/79c>.

Crimp, D. (1993). *On the Museum's Ruins, The MIT Press, Cambridge*. Erişim Tarihi: 11.09.2021. <https://124.im/nrstRg>.

Dolmacı, S. (2011). *Çağdaş Sanat*. Erişim Tarihi: 11.09.2021. <https://124.im/gTh>.

Jones, V. E. (2014). *Bill Viola's Emergence as a Picture of the Resurrected Christ and the New Birth of Believers*. Erişim Tarihi:15.09.2021. <https://124.im/otHrx>.
<https://kontrastdergi.com/ozlem-simsek-soylesi-52-sayi/>. Erişim Tarihi: 15.09.2021.

