

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

GÜNCEL SANAT BAĞLAMINDA ÖZNEL KİMLİK SÜREÇLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Zeynep GÜRLER

Tez Danışmanı

Prof. E. Yıldız DOYRAN

Ankara – 2013

ONAY

Zeynep Gürler tarafından hazırlanan ‘‘Güncel Sanat Bağlamında znel Kimlik Süreçleri’’ başlıklı bu çalışma, 04 / 11 / 2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Resim Anasanat dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

İ m z a

.....

Prof. Emine Yıldız DOYRAN (Danışman)

İmza

.....

Prof. Atilla İLKYZ (Başkan)

İ m z a

.....

Prof. Tansel TüRKDOğAN

ÖNSÖZ

Bu tezin amacı güncel sanatçı kimdir ve güncel sanatçı kimliğinin oluşmasındaki etkenler ve bu etkenlerin sanatçı ve eseri üzerindeki yansımaları nelerdir sorularına cevap aramaktır. Bu amaç doğrultusunda; sanat yapma ihtiyacı neden ve nasıl doğar? Sanatçı kimdir? Kişileri sanat yapmaya iten etkenler nelerdir? Sanat yapma sürecinde sanatçıyı neler etkiler ve sonucunda sanatçıda ve eserde ne gibi tepkiler oluşur? sorularına cevap aramaktır.

Tezin hazırlanma sürecinde bana her türlü desteği veren tez danışmanım Prof. Dr. Emine Yıldız DOYRAN' a ve aileme çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
RESİMLERİN LİSTESİ.....	iii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM KİMLİK, SANATÇI KİMLİĞİ

1.1.Kimlik ve Farkındalık.....	3
1.2.Sanat ve Sanatçı.....	11
1.2.1.Sanatçı ve Yaratıcılık.....	15
1.2.1.1.Yaratıcılık ve Karşılaşma.....	19
1.2.1.2.Yaratıcılığın Sınırı Biçim.....	23
1.3.Tarihsel Süreçte Sanatçı.....	27
1.4.Modern-Postmodern Sanatçı.....	42
1.5. Güncel Sanat ve Güncel Sanatçı.....	54

İKİNCİ BÖLÜM SANATÇI KİMLİĞİNİN OLUŞMASINDAKİ ETKENLER VE SANATÇI KİMLİĞİ..... 71 |

SONUÇ.....	118
KAYNAKÇA.....	122
ÖZET.....	126
ABSTRACT.....	128

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 1- Zeynep Gürler, Eller Dizisinden “İsimsiz”, 2009, Tuval üzerine yağlıboya, 103x131 cm.....	5
Resim 2- Zeynep Gürler, Eller Dizisinden “İsimsiz”, 2009, Tuval üzerine yağlıboya, 100x80 cm.....	8
Resim 3- Zeynep Gürler, Eller Dizisinden “İsimsiz”, 2009, Tuval üzerine karışık teknik, 78x85 cm.....	9
Resim 4- Zeynep Gürler, “İletişim Şebekesi”, 2011, Asamblaj- Yerleştirme(birbirine sarılmış kendir çileleri), 200x65x55 cm.....	10
Resim 5- Zeynep Gürler, “-e dair”, 2009, Yerleştirme(Üzeri illüstrasyonlu kağıt topaç, büyüteç ve iplik), 250x80x100 cm.....	14
Resim 6- Michelangelo, “Köle(uyaniş)”, 1519-36, Mermer, yükseklik 267 cm, dell'Accademia Galerisi, Floransa.....	17
Resim 7- Zeynep Gürler, “Kapı no 1”, 2010, Asamblaj(kömürlük kapısı üzerine anahtar), 74x66 cm.....	19
Resim 8- Zeynep Gürler, “Öznel Zaman Göstergeleri” 2010, Duralit üzerine 491 çift akrep ve yelkovan, 64x30 cm.....	21
Resim 9- Zeynep Gürler, İpler Dizisinden “İsimsiz”, 2010, Tuval üzerine karışık teknik (yağlıboya, dergi sayfaları kömür kalem), 106x165 cm.....	22
Resim 10- Zeynep Gürler, Eller Dizisi “İsimsiz”, 2009, Tuval üzerine karışık teknik (yağlıboya, kaset bandı, kömür kalem), 104x102 cm.....	23
Resim 11- Zeynep Gürler, İpler Dizisinden “İsimsiz”, 2010, Tuval üzerine karışık teknik(yağlıboya, keten ip, kumaş), 102x104 cm.....	24
Resim 12- Zeynep Gürler, İpler Dizisinden “İsimsiz”, 2009, Tuval üzerine karışık teknik(yağlıboya, keten ip, kumaş), 106x165 cm.....	25
Resim 13- İsrail, Berekhat Ram bölgesinden 250.000 yıldan daha da önce çıkarılmış Tuf taşı.....	27
Resim 14- M.Ö.15.000-10.000 dolayları, Lascaux, Fransa.....	28
Resim 15- Milo Venüsü, Mermer, 203 cm., Louvre Müzesi, Fransa.....	30
Resim 16- Giovanni Bellini, “Meryem ve Azizler”, 1505, Tuval üzerine yağlıboya, 402x273 cm.....	32

Resim 17- Jean-François Millet, “Başak Toplayan Kadınlar”, 1857, Tuval üzerine yağlıboya, 84x111 cm.....	36
Resim 18- Claude Monet, “Güneşin Doğuşu”, 1873, Tuval üzerine yağlıboya, 48x63 cm.....	37
Resim 19- Zeynep Gürler, İpler Dizisinden “İsimsiz” 2010, Tuval üzerine karışık teknik(yağlıboya, kumaş, ip) 165x215 cm.....	39
Resim 20- Zeynep Gürler, İpler Dizisinden “İsimsiz” 2011, Tuval üzerine karışık teknik(kumaş, ip, tutkal), 120x300 cm.....	40
Resim 21- Paul Cezanne, “Sainte-Victoire Tepesi”, 1904, Tuval üzerine yağlıboya, 70x92 cm.....	46
Resim 22- Paul Klee, “Ad Parnassum”, 1932, Tuval üzerine yağlı boya, 126x100 cm.....	47
Resim 23- Vladimir Tatlin, “III.Enternasyonal Anıtı'nın modeli”, 1919, Metal, Shchusev Rus Mimarisi Müzesi.....	48
Resim 24- Jackson Pollock atölyesinde çalışırken, 1950, Fotoğraf: Hans Namuth.....	49
Resim 25- Joseph Beuys, “Vaziyet(Plight)”, 1985, Enstalasyon: keçe, kuyruklu piyano, karatahta, termometre, 310 x 890 x 1813 cm., Anthony d'Offay Gallery, London; yeniden düzenleme 2006, Paris Centre Pompidou.....	51
Resim 26- Alselm Kiefer, “Baş Rahibe”, 1986-89, Astrup Fearnley Modern Sanat Müzesi, Oslo.....	53
Resim 27-Sandro Chia, “Korkusuz Çocuklar İşbaşında”, 1981, Tuval üzerine yağlıboya, 84x79 cm., Edinburg, İskoçya Ulusal Modern Sanat Galerisi.....	56
Resim 28–Tony Oursler, “Seni Duyamıyorum”, 1995, Video yansıtıcı ve film, VCR, bez, Tracy Leipold ve Tony Oursler gösterisi.....	59
Resim 29-Marina Abramoviç, “Görünmeye Başlamak”, 1995, Video Yerleştirme,7 monitör, 7 Ejderha Başı gösterisi bandı (4.İstanbul Bienali için proje).....	63
Resim 30- Jean-Michel Basquiat, Akrilik, karakalem, pastel boya, pastel, kalem, 57x76.5 cm.....	64
Resim 31- Hans Haacke, Yaratan İzin, 1981.....	65

Resim 32–Hale Tenger “Sirkülasyon”, 5 kanallı video enstalasyon, hepsi döngü.....	66
Resim 33-Gülsün Karamustafa, Fragmanları/Fragmanlamak, 1999, Çeşitli sayıda fragman, her biri 15x20 cm./15x15 cm.....	69
Resim 34- Robin Rhode, At, 2002, Dijital Animasyon, 53” Video Görüntüsü 5 kopya+2 sanatçı kopyası.....	72
Resim 35- Alighiero Boetti, Dünyayı Dünyaya Getirmek, 1973-79, kumaş üzerine monte edilmiş kağıt üzerine tükenmez kalem,135x178 ve 132x201 cm.....	74
Resim 36- Antoni Tapies, “Kırmızı Lekelerle Beyaz”, 1954, Tuval üzerine karışık teknik, 115 x 88 cm., Fundació Antoni Tàpies Koleksiyonu, Barcelona.....	75
Resim 37- Remo Salvadori, “Sürekli, Sonsuz, Şimdi Varolan”, İstanbul Arkeoloji Müzesi Avlusu, 2009, 100 m.’lik halat.....	77
Resim 38- Zeynep Gürler, Kökler–Aile Dizisinden “isimsiz”, 2013, Tuval üzerine karışık teknik(kumaş ve yağlı boya), 120x200 cm.....	79
Resim 39- Zeynep Gürler, Kökler–Aile Dizisinden “isimsiz”, 2013, tuval üzerine karışık teknik(kumaş ve yağlı boya), 160x200 cm.....	80
Resim 40- Zeynep Gürler, Kökler–Aile Dizisinden “isimsiz”, 2013, tuval üzerine karışık teknik(kumaş ve yağlı boya), 160x300 cm.....	81
Resim 41- Zeynep Gürler, Kökler–Aile Dizisinden “isimsiz”, 2013, tuval üzerine karışık teknik(kumaş ve yağlı boya), 120x200 cm.....	82
Resim 42- Piet Mondrian, “Gri Ağaç”, 1911, Tuval üzerine yağlıboya, 79.9x109.1 cm.....	83
Resim 43- Egon Schiele, Rüzgarda Kalmış Güz Ağacı, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 80x80,5 cm., Leopold Müzesi, Viyana.....	84
Resim 44- Murizio Cattelan, İsimsiz, Zeytin ağacı, toprak, su, tahta, metal, plastik, 1998, 800x500x500 cm., Castello Di Rivoli, Torino.....	85
Resim 45- J.Tiguely, “Bursinel Ayısı”, 1990, Ağaç kütüğü, metal parçaları, elektronik motor, 272x194x220 cm., Tiguely Müzesi, Basel.....	86

Resim 46- Ai Weiwei, Köklenmiş, 2009, Yüz ağaç kütüğü, 604x3500x1100 cm., Haus Der Kunst, Münih.....	87
Resim 47- Hale Tenger, “Zamanın Tarihi”, 1990, Demir, hasır, bronz, yanık motor yağı, 50x45x170 cm., Özel koleksiyon.....	93
Resim 48- Hale Tenger, “Terakki”, 1990, 25x25x200 cm., Hurda demir, kum, çelik tel. Özel koleksiyon.....	93
Resim 49- Canan Tolon, “Baskı Altında”, 1994(yeniden yapım 2007), Yerleştirme: karışık teknik, 243x100x508 cm., Sanatçı Koleksiyonu.....	94
Resim 50- Alberto Burri, Yağmala ve Kırmızı, 1954, Tuval üzerine çuval bezi ve akrilik boya, 864x1003 mm., Tate Modern.....	100
Resim 51- Louise Bourgeois, Quarantania, 1947-53, Dökümü 1984.....	104
Resim 52- Candeğer Furtun, “Bacaklar”, dizisinden, 1994-1996, Seramik heykel, 11 çift, her biri 48-15-43 cm., Sanatçı Koleksiyonu.....	106
Resim 53- Eva Hesse, İsimsiz, 1970, Lateks, ip, sicim ve tel, boyutları değişken. Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York.....	107
Resim 54- Peter Doig, Beton Kulübe, 1991-1992, Tuval üzerine yağlıboya, 200x275 cm., Victoria Miro Galerisi, London.....	108
Resim 55- Zeynep Gürler, Eller Dizisinden “isimsiz”, 2009, Tuval üzerine karışık teknik(sentetik boya, keten ip, ahşap), 130x114 cm.....	111
Resim 56- Zeynep Gürler, İpler Dizisinden “isimsiz”, 2009, tuval üzerine karışık teknik(sentetik boya, keten ip, kumaş, sineklik), 120x105 cm.....	112
Resim 57- Zeynep Gürler İpler Dizisinden “isimsiz”, 2011, tuval üzerine karışık teknik(kumaş ve yağlı boya), 165x210 cm.....	113
Resim 58- Zeynep Gürler, İpler Dizisinden “isimsiz”, 2011, tuval üzerine karışık teknik(kumaş ve yağlı boya), 165x210 cm.....	114
Resim 59- Zeynep Gürler, Kökler–Aile Dizisinden “isimsiz”, 2013, Tuval üzerine karışık teknik(kumaş ve yağlı boya), 120x200.....	115

GİRİŞ

Bu tezin konusunu; güncel sanat ortamında sanatçı kimdir sorusuna yanıt aramak, güncel sanatın ve sanatçısının tanımlamasını yapmaya çalışmak; günümüz sanatçısını eser üretmeye iten, yaratma dürtüsünü tetikleyen, günümüz sanatçısını biçimlendiren etkenlerin neler olabileceğini ve bu etkenlerin güncel sanatçı kimliğinin oluşumundaki etkileri ile sanat eserinin üzerindeki yansımalarının incelenmesi oluşturmaktadır.

Tezin konusu belirlenirken birincil amaç, günümüz görsel sanatı ve bu alanda eser üreten sanatçı hakkında bir farkındalık yaratmak, bir anlamda, güncel sanat ile birlikte güncel sanatçı kimliğinin bir analizini yapmaktır.

Tezin amacı, güncel sanatçı kimdir ve güncel sanatçı kimliğinin oluşmasındaki etkenler ve bu etkenlerin sanatçı ve eseri üzerindeki yansımaları nelerdir sorularına yanıt aramaktır.

Sanatın ne olduğu konusu çağlara, toplumlara ve sanat alanına göre bazı değişiklikler göstermektedir. Günümüzde sanat, yaygın olarak, her ne kadar görsel sanatlar için kullanılıyor olsa da, kavram yüzyıllar boyunca sürekli olarak değişmiştir (Keser,2005:291-292). En genel anlamıyla sanat; sanat eserlerinin yaratılmasını mümkün kılan doğal yeteneğe dayalı ya da deneyim yoluyla kazanılmış beceri ya da ustalık olarak tanımlanabilir. Birtakım fiziki araçları, arzu edilen sonuçlara ulaşmak üzere, sezgi ya da bilgi yoluyla öğrenilen estetik ilkelere göre, amaçlı ve sistematik bir biçimde kullanma yeteneğidir (Cevizci,2010:1357).

İnsanoğlunun varoluş anından başlayarak ortaya çıkan ve varlığını insanlıkla birlikte süre getiren sanat; çağlar boyunca değişip dönüşmüştür. Sanatın bu değişim süreci içerisinde doğal olarak sanatçı da değişim göstermiştir. Her sanat eseri, çağının çocuğu ve pek çok durumda duyguların kaynağıdır. Bundan da anlaşılacağı gibi, uygarlığın her dönemi, asla

tekrarlanamayacak olan, kendine özgü bir sanat meydana getirir (Kandinsky, 2005:35).

Bireyin iç dünyasına ve öznel algılayışına bağlı olarak kendini tanımlamasının ifadesi iken, kimlik; bireyin dış dünyayla ve içinde yaşadığı sosyal ortamla etkileşime girerek, toplumsallaşma süreçlerinde toplumsal değerlerle bütünleşerek kendisini tanımlamasıdır. Kişinin aslında ne düşündüğünü ve hissettiğini anlaması kendi kimliğini bulmasının bir bölümüdür; yaratıcı yapıtlar üretme de bunun bir yoludur. Yaşanmışlıklara ve kişisel deneyimlere dayanan, sosyo-kültürel bilinç algısına duyarlı sanatçının çalışmalarındaki kimlik konusuna gösterdiği ilgi, kendi kişisel yaşam deneyimini sorgulayışıyla bitişik bir biçimde ilerler.

Hiçbir sanatçı görüşlerini boşlukta kazanmaz. Etrafında var olan bütün düşünce ortamı onun bilinci üstünde etkide bulunarak kendi düşüncesine yol gösterir (Kagan,1993:32). Geçmişten günümüze her yeni dönem, oluşan yeni durumlar / etkiler, yaratıcı sanatçıda yeni tepkilere neden olmuştur / olmaktadır. Ve çağın getirileriyle birlikte biçim kazanan sanatçı, çağının sanatını yaratır.

Sanat çağa ayak uydurmaktadır ve buna bağlı olarak da her dönem, sanatçıyı sanat yapmaya iten etkenler, tanımlama olarak aynı kalsalar da yarattıkları etki ve bunun sonucunda oluşan tepki bakımından farklı sonuçlar doğurabilir. Sanatçının içinde yaşadığı toplumsal yapı ve siyasi ortamın sonucunda sanatçıda oluşan tepkiler buna örnek olarak gösterilebilir. 20. yüzyıl toplumsal yaşamı ve siyasi ortamında bir sanatçının gösterdiği tepki ile 21.yüzyıl toplumsal yaşamı ve siyasi ortamında bir sanatçının gösterdiği tepki, temel olarak çıkış noktaları toplumsal yapı ve siyaset olsa da birbirinden farklılık gösterecektir. Günümüz sanat ortamında sanatçıyı sanat yapmaya iten etkenlerin neler olduğunun, güncel sanatçının yapıtları analiz edilerek belirlenmesi, güncel sanatın ve günümüz sanatçısının tanımlanmasını ya da anlaşılmasını kolaylaştıracaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KİMLİK, SANATÇI KİMLİĞİ

1.1. Kimlik ve Farkındalık

İnsan, yalnızca bir doğum ve ölüm, üretme ve yaşlanma çevrimi değildir: yaratılmış ve kendini yaratmakta olan, yetkinlikten uzak, eksik, hiç tamamlanmayacak, ama durmadan kendine ve bu arada çevresindeki dünyaya biçim veren bir varlıktır. Varlık üzerinden ona bir profil çizebilmek için bazı kavramların tanımlanması önem taşımaktadır (Cevizci,2010):

Kişi, somut birey; kendisine hem bedensel karakteristikler ve hem de zihinsel özellikler yüklenebilen bir yapı; bedensel ve zihinsel eylemlerin, faaliyet sırasındaki birliğidir.

Kişilik; bene ilişkin öznel bilinçlilik hali, kendi beninin bilincinde olan kişinin psikolojik bakımdan söz konusu olan durumudur.

Kimlik; kişinin varlığını tanımlayan, ona farklılık veya benzerlik kazandıran, varoluşuna anlam yükleyen yapı ya da niteliktir. İnsanın kendisini tanımlaması ve konumlandırması, genel olarak “ben kimim” sorusuna verilen cevapların anlamlı bir bütünüdür.

Bilinç; insanda farkındalığın, duygunun, algının ve bilginin merkezi olarak kabul edilen yetidir. Zihnin kendi içeriklerinin farkında olduğu, içebakış yoluyla bilinen, duyumları, algıları ve anıları içeren bölümü, öznenin kendi üzerine dönüp, kendisini kendi düşüncesiyle kavraması, kendine bir nesne olarak dışarıdan bakması durumudur. Bilinç, her ne ya da kim olacaksa, onu seçebilmenin ön koşuludur.

Bilgi; bir şeyin ayırdına ya da bilincine varmak için, öznenin amaçlı yönelimi sonucunda ulaşılmış olan her şeydir. Bir şeyle, aktüel deneyim yoluyla kurulan yakınlık ya da tanışıklıktır.

Ben/Benlik; akıl sahibi öznenin, bilinçli kişinin, kendisini başkalarından ayırmasına ve kendisini öne sürmesine yarayan güçtür.

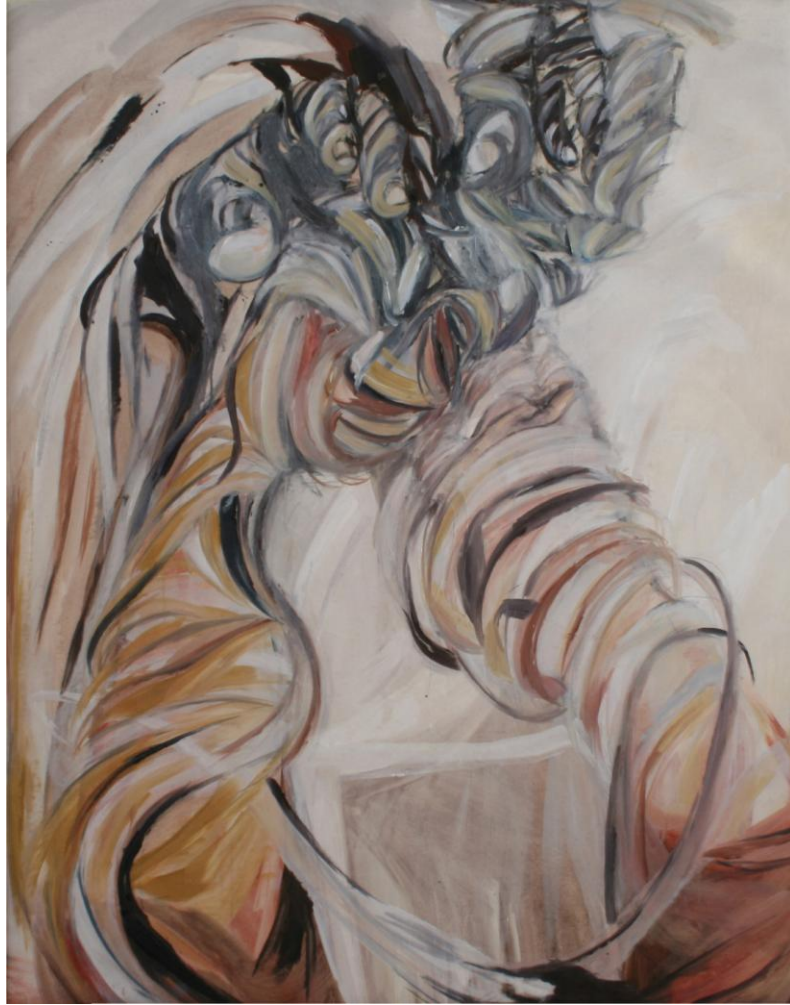
Ben bilinci; insanın kendi bilincini, belli bir bilginin konusu yapması, kendisi hakkında nesnel olabilmesi ya da kişinin kendisini başkalarının görebileceği tarzda değerlendirebilmesi yeteneğidir.

Ben-Olmayan; öznedenden ayrı bulunan, öznenin dışında kalan nesnelere bütünü olup dünyaya ilişkin algımızın en önemli bileşenlerinden biridir. Ben, kendi kendisinin bilincine, ancak ben olmayana karşı koyarak varabilir.

Varoluş; kişinin kendisini, alternatifler arasındaki özgür seçimler yoluyla gerçekleştirmesi durumu ya da eylemidir.

Varlık; boşluğa karşıt bir şey olarak, mekânda bir yer işgal eden kalıcı gerçeklik olup bütün gerçek şey ya da kendiliklerin sahip bulunduğu şeydir. Gerçeklik; dış dünyada nesnel bir varoluşa sahip varlık, varolanların tümü, varolan şeylerin bütünü; bilinçten, bilen insan zihninden bağımsız olan her şeydir.

Kişi, algıdan, algılanan bir nesneye ilişkin olarak ona bakmak suretiyle, daha çok şey öğrenir; oysa imgeleyen nesne bilginin ötesine geçemez. İmgelemde kişi algıda olduğu gibi, maddi dünya tarafından sınırlandırılmaz. Bu yüzden, imgelem salt bir imge oluşturma süreci olmayıp, bilincin özgürlüğünün temel kaynağı olarak ortaya çıkar. İmgelem olmadan, gerçekliğin içine sıkışıp kalır, şimdiki anın kuşatıcılığından kurtulamayız. Ancak imgelem sayesinde dünyanın sınırlayıcı maddiliğinden dışarı çıkıp, özgürleşiriz.



Resim 1- Zeynep Gürler, Eller Dizisinden "İsimsiz", 2009, Tuval üzerine yağlıboya, 103x131 cm.

Kimlik, bireyin iç dünyasında kendisini anlamlı bir bütünlükle özdeşleştirmesi ve buna bağlı olarak dış dünyayla bağlantı kurmasıdır (İnaç,2006:21-22). Bireyin bu sürekli eylemi esnasında başvurduğu en temel kaynağı da imgelemidir kuşkusuz. Eller Dizisi, kendini tanımlama ve konumlandırma sürecinin, kimliği arayışın imgesel karşılığıdır. Öznenin kendi üzerine dönüp, kendisini kavraması, bene ilişkin öznel bilinçlilik haline ve her ne ya da kim olacaksa, onu seçebilmesinin ilk adımlarıdır (Resim 1).

Kişilik, içe dönük olarak bireyin iç dünyasına ve öznel algılayışına bağlı olarak kendini tanımlamasının ifadesi iken, kimlik; bireyin dış dünyayla ve

içinde yaşadığı sosyal ortamla etkileşime girerek, toplumsallaşma süreçlerinde toplumsal değerlerle bütünleşerek kendisini tanımlamasıdır. Kimlik açısından kişinin kendisini nasıl tanımladığı kadar, içinde yaşadığı toplum ve sosyal çevre açısından nasıl tanımlandığı da önem taşımaktadır. Kimlik, insanın kendini bir roller, imajlar ve eylemler çeşitliliği içinde sunabildiği değişimler, dönüşümler ve dramatik değişiklikler konusunda görece kayıtsız olduğu, özgürce seçilen bir oyun, benliğin teatral sunumudur.

Kimlik ya da varlık bilinci, toplumsal kişilik (karakter) yapısı ve dünya görüşü ile kuşkusuz ilişkilidir, ilişkilidir ama özdeş değildir. Kişilik, sosyal varlığın kendine özgü davranış özellikleridir. Nesnelidir. Karşılaştırmalıdır. Dışardan görüldüğü gibidir. Oysa kimlik, insanın kendisini nasıl algıladığı, kimle özdeşleştirdiğidir.

Kişilik (karakter) yapısı, nesnel, gözlemlenebilir bir gerçeklik alanı olarak anlaşılırsa; kimlik, bu gerçekliğin dışa vurması; imajı (imgesi) ise bu gerçekliğin, dışardan ve yabancılarca algılanmasıdır, işte bu bağlamda, kimlik ile imaj özdeş değildir, imaj varlığın dışardan algılanması, kimlik ise varlığın kendi kendisini tanımlamasıdır. Bu iki kavram birbirini etkilemekle birlikte özdeş değildir. Kimlik ile imge (veya imaj), aynı toplumsal-kültürel varlığın iki yüzü gibidir. Ancak bütün bunlar göreceli kavramlardır. Genellikle kişilik ve imgeler, belli özellikler kümesinden oluşurken, kimlik alanında büyük çeşitlilikler görülür. Kişilik, imge ve kimlik birbirinden bağımsız olarak değişebilir.

Kişilik veya karakter, toplum veya birey gibi bir sosyal varlığın davranışlarını belirleyen iç örgütlenmelerdir. Toplumlar ve bireyler bu iç örgütlenmeleriyle birbirine benzeyebilir ya da birbirinden ayrılabilir. Kişilik ya da karakter, o varlığı tanımaya, tanıtmaya, sınıflamaya yarayan yüklemelerin (sıfatların) toplamıdır (Güvenç,1995:85).

Bilinçli (bilen / düşünebilen) canlı ya da canlıüstü bir varlığın, kendisini nasıl algıladığı sorusunun yanıt(lar)ı onun *kimliği* ya da *İçimlikleri*; başkalarının o varlığı nasıl görüp değerlendirdiği, o varlıkla ilgili izlenimleri; yargıları ise, toplum / kişinin imgeleridir. Kişinin kendisini nasıl algıladığı, karakterinin bir parçasıdır. Kişinin karakteri ya da davranışları, dışardan nasıl görülüp algılandığını da büyük ölçüde belirler. İşte bu bağlamda, *kişilik* (*karakter*), *kimlik* ve *imge* kavramları yakından ilişkilidir; en azından birbirinden bağımsız değildir. Kişilik ya da karakterimiz kendimizi nasıl gördüğümüzü, öte yandan davranışlarımızla kimlik tercihlerimiz, çevremizde nasıl görüldüğümüzü (görüntümüzü) etkiler - ama imgemizi tümüyle belirlemez. Çünkü imgeler yalnız bizim kişiliğimizi değil, bizi değerlendirenin de kişiliğini yansıtır. Bir varlığın imgesi, kendi kişiliğiyle onu değerlendiren kişinin bileşkesidir.

Kimlik, bilmekle, öznenin kendisini, nesneden ve başkalarından ayırt etmesiyle başlar. Özünü itibarıyla de tanımak, tanınmak ve tanımlamak anlamına gelir. Birey ancak farklılığını fark ettiğinde tanır ve tanımlanır. Fark iki boyutludur: birincisi, aidiyetlerle diğeri de ötekilerle ilgilidir. Benzer yanlar veya başkalarından farklı aidiyetler kimlikleri doğurur.

Var olan ya da yaratılan ortak alanlar aidiyetleri oluştururken aidiyetler de kimliği meydana getirir. Bir kimse, kendisi ve diğeri konusunda bir kanaat, anlam ya da algı yarattığında ise kimlik de yaratılmış olur (Yeniçeri,2007:10).

Kimlik tanımlamasının bir boyutu da “karşıtlık”tır. Kimlik bir “aidiyet” meselesi ise buradan hareketle insan, kimden olduğunu belirlerken kimlerden olmadığını veya kimlere karşı olduğunu da ortaya koyar. Bu evrensel gerçek, “Ego versus autre” (ötekilere karşı ben) ilkesiyle dile getirilir (Güvenç,1995:4).

Kimlik kavramına “farklılaşma” olarak baktığımızda, diğelerinden farklı olma ve benzememe temel özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunu Amin

Mualouf, Şu deyimle ifade etmektedir: “Kimliğim, beni başka hiç kimseye benzemez yapan Şeydir. ”



Resim 2- Zeynep Gürler, Eller Dizisinden “İsimsiz”, 2009, Tuval zerine yağlıboya, 100x80 cm.

Kimlik, “teki” ile ve “teki” ye karşı etkileşim yoluyla Şekillenen sosyal bir olgu ve dinamik bir sreğtir (Resim 2). Kimlik edinme sürecinde birey, psikolojik ve fiziksel güvenliğini sağlamak ve toplum tarafından kabul edilmek amacıyla, yaşadığı toplumun davranış modellerini, değer ve normlarını iđselleŐtirmek ve pratiğe yansıtmac durumundadır. Bu yolla, kimlik edinmek için ya başkasına göre kendini tanımlaması ya da baŐkası tarafından algılandığı parametrelerle kendini özdeşleştirmesi gerekir.

Kimlik, “öteki” ile karşılaştığımız anda, bizi diğerlerinden ayıran şey üzerinde düşünmeye başladığımızda, kendimiz gibi davranmaya çalıştığımızda somut olarak kendini gösterir. Kendimiz ile kıyaslayarak ve bir yandan da özdeşlik kurarak kendimizi tanımlamaya başlarız ve bu da bize bir kimlik, bir aidiyetlik kazandırır. Sorgulama ve özgürleşme durumları ise devamında gelir (Resim 3).



Resim 3- Zeynep Gürlü, Eller Dizisinden “İsimsiz”, 2009, Tuval üzerine karışık teknik, 78x85 cm.

Bireysel ve sosyal etkenler kimliğin oluşumunda önemli rol oynamakla birlikte, bu oluşumda etkisi olan bir diğer etken de “öteki”dir. Kişi, başkalarının aynasında kendisini fark eder. Bu yüzden öteki olmaksızın kimlik oluşması pek mümkün değildir. Bu durum birey ve toplum için oldukça işlevseldir. Kişiler ve toplum kendi kapasitelerini ve durumlarını başkalarını irdeleyerek anlarlar (Kaya,2006:196).

Birey, sosyal gerçekliğin faili veya şekillendiricisi olarak değil, fakat

ilişkilerin edilgen bir ürünüdür. İmtiyazlı olan öznenin yerine merkezsizleştirilmiş bir benlik anlayışı geçirilebilir ve bireyleri söylemlerin ve söylemler arasındaki ilişkilerin ürünü olarak kavramsallaştırabiliriz (Cevizci, 2010:1632).



Resim 4- Zeynep Gürler, "İletişim Şebekesi", 2011, Asamblaj-Yerleştirme(birbirine sarılmış kendir çileleri), 200x65x55 cm.

Zihinler ya da Ben'ler arasında kurulan ve düşünce niyet ve anlamların bir zihinden diğerine aktarılmasını sağlayan etkileşim; belirli bir düşünce, mesaj ya da bilinç içeriğinin, söz konuşma ya da zihinden fiziki araçlarla bir insandan kişi ya da zihinden bir başkasına aktarılması sürecidir. Belli bir düzeni olan iletişim akışı içinde birbirine bağlanan bireyler kümesi; iletişim şebekesidir. İnsanlar kendilerinin seçmedikleri bir ilişkiler ve yükümlülükler

şebekesi içine doğar. Benlikleri, ilk kez, doğal aile içerisinde karşılıklı ilişkiler yoluyla şekillenir ve daha sonra karşılıklı, fakat kişisel olmayan bir tanınma süreci yoluyla sivil toplumda da genişleyip anlam bulur. “İletişim Şebekesi” belli bir düzeni olan bir iletişim akışı içinde birbirine bağlı bireyleri temsil eder (Resim 4).

“Kimlik”lerin her biri, kültürel, siyasal veya ideolojik yani tarihsel bir inşadır. Kendisini bize dayatan doğal bir kimlik yoktur (Bayart,1999:9). İnsanların varlıklarını belirleyen şey bilinçleri değil tam tersine onların bilinçlerini belirleyen toplumsal varlıklardır. İnsanın özü, tek tek bireylerde değil, tam tersine toplumsal ilişkilerin toplamında var olur. İnsan bir kültürel ortama doğar ve o ortamın üretim ve tüketim ilişkisi, gelenekleri bilincini güçlü bir şekilde etkiler. Kısaca, toplumsal varlık, bireysel varlığın zihnini belirler. Bu noktada, kimliği belirleyen şeyin kişi değil toplum olduğu söylenebilir.

İçinde bulunulan dünyaya katılma, kişinin politik bir özne olarak kimliğinin bilincinde olmasıyla mümkündür. Tüm sanatsal süreçler öznedeki çözümlenir ve onun eylemliliğinde belirlenir (Yılmaz,2012:62). İnsana dair olan her şey sanat ile bağlantılıdır.

1.2. SANAT VE SANATÇI

İnsanda toplumsal bir kültürel mirasın oluşması ve insanın toplumsal bir değer taşıyan ve zorunluluk gösteren deneyimlerini kendine özgü mekanizmalarla başkalarına iletebilme gücüne sahip oluşu, insanoğlunun en anlamlı, en önemli bulgularından biri olan sanatsal etkinliğe bir gereksinim duymasına yol açmıştır. Sanat, insanın yaşamsal etkinliğinin imgesel modeli olarak işlerlik kazanmıştır.

Bilimde olduğu gibi sanatta da, içsel kapsam, bilginin nesnesinin yansımından başka bir şey olmayıp, bu içeriğin özelliği, bilinen nesnenin özelliğini taşır. Bilimin nesnesi, nesnel gerçekliktir. Sanatta ise nesne ile

özne arasındaki ilişkinin bilinişinde, bilgisel açıdan ikili bir yönlendirme yer alır: bir yanda, nesnenin özneye olan ilintisi açığa konur, yani varlık değer olarak tanınır; öte yanda, öznenin nesneye olan ilintisi açığa konur, yani toplumsal bilinçte, bir sınıfın, bir toplumsal kesimin bilincinde oluşup da sanatçının bilincinde yansımaları bulmuş olan, varlığın değerlendirilmesi sistemi tanınır. Dolayısıyla, sanatın içeriğinde ikili bir biliş barınmaktadır; dünyanın bilinişi ile sanatçının kendinin bilgisi (Kagan,1993:255). Gerçekliğin yaratıcı yönde dönüşüme uğratılmasının birbiri üzerindeki karşılıklı etkinliği olarak sanat, gerçekliğin aynı zamanda hem bilinmesi, hem de değerlendirilmesi' dir. Sanatta bilgi ile değerlendirmenin bir arada ilerliyor olması sanatın içeriğini bilimin içeriğinden ayıran şeydir. Sanat hiçbir zaman gerçekliğin katı bir tanımlaması değildir.

Sanat, insan bilincini, kişinin birliği, kendi bütünselliği içinde, biçimlendirip dönüşüme uğratar. Sanat, yalnızca anlamının bir yolu ve yetişmenin bir aracı olarak değil, aynı zamanda, insanın yaşam deneyimlerini ilerletmesi ve zenginleştirmesinin de bir biçimi ve tarzı olarak işlemektedir.

Sanatın yaşamamızdaki işlevi dünyalarımızı ve algılarımızı zenginleştirmektir. Dewey, sanatın, en az bilim kadar bilgi kaynağı olabileceğini iddia etmiştir. Sanat, etrafımızı saran dünyayı nasıl algıladığımıza ilişkin bilgiyi ortaya koyar, basitçe bir dizi önermeye indirgenemez: Sanatta anlatım yordamı ne nesnel, ne de öznel. Nesnel ile öznelin birlikte iş gördüğü öyle bir yeni deneyimdir ki, bunda ikisinin de tek başına herhangi bir varlığı yoktur. Sanattan ne öğrendiğimiz, bizim amaçlarımıza, sahip olduğumuz koşullara ve meramımıza bağlıdır ve bu hep etkindir ya da yaşanmış deneyimle uyumludur (Freeland,2008:158).

Her sanat biçimi, dünyayı anlayışımıza katkıda bulunarak onu çoğaltır. Bilimsel kuramlar ve sanat eserleri bizim gereksinimlerimiz ve alışkanlıklarımız ile doğru ilişki kurabilen dünyalar yaratmakta ve onların

anlaşılmasına yardımcı olmaktadırlar. Sanat, çevremizle ilişki kurmak için düzenlediğimiz bir şeydir ve algılarımızı açar.

Sanatın anlamı, toplumsal insanın somut yaşam deneyimini sürdürmek, genişletmek ve derinleştirmek üzere, kendi kapalı bütünlüğü içinde yaşamı yeniden yaratmayı içerir. İnsanların, sanatsal imge ve biçimlerden imgesel bir dünya halinde bütünleştirici bir yaşam ortaya çıkarabilmelerine olanak sağlamış olan şey budur (Kagan,1993:470).

Sanatın işlevi çifttir. Bir yandan, çocuklukla olgun yaş, ilk anılar, kendi kendinin ve dünyanın ilk bulguları ile bu bulguların sonuçta birbirine yaklaştığı donmuş yapılar arasına yerleştirdiği köklü birleşmeden dolayı, kişisel varlığın kimliğini ve bütünlüğünü gerçekleştirir, öte yandan, içgüdüsel demek için bir giriş yolunu ötekine açan kişisel temaların sembollerinden, Bizim ve Öteki'nin nesnel ve öznel birleşmesinden dolayı kendinin ve başkasının kavrayışını ve ortaklığını gerçekleştirir (Weber,1995:127).

Sanatsal olarak biçim verme işlemi, somut bir kişinin, olgunun, olayın, nesnenin canlandırılışına değil, birçok kişinin, olgunun, olayın ve nesnenin tikel çizgilerinin soyutlanması'na, genellendirilmesi'ne ve sanatçı tarafından yaratılmış olan imgede bir araya getirilmesi'ne, bireşimleştirilmesi'ne dayanır.

Bir sanatçının yaratımı, gerçek dünyanın özümlediği, tanındığı, değerlendirildiği, yorumlandığı, öylelikle de manevi bir bildirişimin ortaya çıktığı bir etkinliği ortaya koyar. Buysa, kendi içinde nesnel ve toplumsal-tarihsel olarak belirlenmiş bir içerik barındırdığı kadar kişisel bir özellik de taşır. Aslında yalnızca sanatsal yaratım için değil, insan etkinliğinin öbür biçimleri de, bir çok bakımlardan eylemde bulunan kişinin özelliklerine de; dünya görüşü, kişiliği, anlayış gücü, yetisi ile deneyimlerine bağlıdır. Yaratım sürecinde, sanatçının kişiliği önemli bir rol oynar (Resim 5).



Resim 5- Zeynep Gürlü, “-e dair”, 2009, Yerleştirme(Üzeri illüstrasyonlu kağıt topaç, büyüteç ve iplik), 250x80x100 cm.

“-e dair” adlı yerleştirmenin kuramsal alt yapısını oluşturduğu gibi, ayrıca bir sanatçı, çevresindeki dünyayla ilgili dolaylı algılarından, yaşam deneyimlerinden edinmiş olduğu izlenimlerden, gözlemlerden ve duyumlardan yararlandığı malzemelerle, kendisini bu dünyaya bağlayan bağlarla birlikte yaratır. Yarattığı imgeler, dünyasal gerçeklikten edindiği izlenimlerin yaratıcı yoldan dönüşüme uğratılmış biçimleridir.

İzlenimleri derinleştirmek onları oluşturan şeyin ne olduğunu keşfetmek içindir: dünyanın bizim gözümüze görünüş biçiminde varolan niteliksel farkı, özneye ilişkisi olan, buna karşılık ona indirgenemeyen bu farkı yakalamak içindir. Onu yakalamayı, değilse bile kavramayı sağlayan yalnızca sanattır. Bu ayrıcalık bir başka sonuca yol açar: sanat, insanların aynı zamanda bir deneyimi birbirleriyle paylaşmasını sağlayan tek etkinliktir (Lenoir,2005:172).

Sanat bilişsel bir etkinlik olup sanatçılar düşüncelerini ve tasavvurlarını sanat yoluyla izleyicilere aktarabilir ve onların deneyimlerini

zenginleştirebilirler. Sanatçılar bunu bir bağlam çerçevesinde yaparlar ve onların düşünceleri bu çerçevede belli gereksinimlere hizmet eder. Sanatçılar sergiler, performanslar ve yayınlar gibi bilinen ortamlar yoluyla, bilgi yaratır ya da aktarırlar. Sanatçılar duygularını, kanılarını, düşüncelerini ve tasavvurlarını iletmek için semboller kullanır ve izleyiciyle bu şekilde kurdukları iletişim daha sonra sanat eserinin yorumu olur.

Düşünceler yalın birer düşünce olarak değil, insanın davranış ve duygularında uyandırdıkları çağrışımlarla etkili olurlar. Asıl sorun, insanın yapısında, düşüncelerle bilginin, akıl dışı etkenlerle birliğini sağlamaktır. Sanat, bu birliği gerçekleştiren bütün yolların hepsine birden verilen addır (Dewey,1987:125).

1.2.1. Sanatçı ve Yaratıcılık

Sanat, nesnelere yöneltilen bir bakış değil, herkese dünya hakkında belirli bir bakış biçimi ileten bir nesnenin üretilmesidir. Buysa, Kant' ın ifadesiyle dehayı tanımlayan şeydir; ona göre deha, "ruh halimizde belirli bir temsil biçimine bağlı olarak ifade edilemez biçimde ortaya çıkan şeyi ifade etmeyi ve bunu evrensel olarak iletişim kurabilir kılmayı" sağlayabilen şeydir. Deha, ortaya koyduğu yapıtta estetik İdea' lar, yani imgelemi (imgeler oluşturma yetisini) temsil eden ve anlama yetisinin aynı kavram altında toplayamayacağı kadar çeşitli öğeleri bir araya getiren betimlemeler sunarak, üretim dünyasına insanların öteki üretimlerinden köklü biçimde farklı nesnelere sokar. İfade edilemeyen şeylerin iletişim kurabilir kılınması toplumda gerçekten önemli bir rol oynar: sanat, bu olgunun gerçekleştiği ortamlardan birini, herkesin başlangıçta kendisine özel nitelikte gelen şeyi başkalarıyla paylaşma konusundaki doğal eğilimi işin içine katabildiği ölçüde, temsil eder (Lenoir,2005:29-30).

Klasik düşünceye göre dehaya sahip kişi, yapı bakımından, öteki insanlardan daha üstün bir birey değildir, bu, yalnızca ayırt edici bir yeteneği

belirtmektedir. Sanatçı, tüm öteki bireyler gibi, doğal ve dokunulmaz bir düzen içinde yer alır. Sanatsal deha, ayırt etme yetisi ve becerisinden başka bir şey değildir. Kant ile birlikte deha artık, bir becerinin ayırıcı özelliğini ifade etmekten çıkıp, bilme yetileri arasındaki özel bir uyumla kendini dışı vuran sıra dışı bir niteliği belirtir hale gelmiştir.

Sanat yaratmak, kişilik bulmaktır; sanatçı, kişiliğini bulabilmek için yaratır. Böylelikle kendini dengeler ve yaşamını anlamlı kılar. Kişilik bulma belki yaratıcılığı açıklayabilir ya da yaratıcılığının nedeni olarak gösterilebilir.

Yaratıcılık süreci, tüm duyuşsal ve düşünsel etkinliklerde, her türlü çalışma ve uğraşın içerisinde vardır. Yaratıcılık, yalnız sanatsal süreçlerde ya da sanat eğitimi ve öğretimine ilişkin etkinliklerde rol oynayan bir yeti olmayıp, insan yaşamının ve insanlığın evriminin tüm yönlerinde yer alan temel bir niteliktir (Erinç,2011:94-95).

Sanatçılar, yeni bir gerçekliğe yaşam verip insan bilincini genişletirler. Onların yaratıcılığı, bir insanın dünyada varlığını yapışının en temel görünüşüdür. Yaratıcılık ölüme başkaldırma ve ona karşı mücadeleden gelir –yaratıcı edim bu başkaldırıdan doğar. İnsanlık durumumuza en çok uyan sembol, Michelangelo' nun yaptığı, taş kapanlarında kıvranan, çırpınan esirlerin bitmemiş heykelleridir (May,2005:56-57).

İnsanoğlunun süregelen kafa tutma gücünün taşıyıcıları olarak sanatçılar, gündelik, alışılğıeldik olandan ziyade devamlı yenedünyalara doğru ileri atılırlar. Kendilerini, Tanrı'nın Yaratılış' ta kaostan biçimi yaratması gibi, kaosun içine ona biçim vermek için gömmeyi severler. Gömülmek, emilmek, kapılıp gitmek, bütünüyle dalıp gitmek, nasıl adlandırılırsa adlandırılırsın has yaratıcılık, yoğun bir farkındalık, bir bilinç artışı ile nitelenir (May,2005:57-68).



Resim 6- Michelangelo, "Köle(uyaniş)", 1519-36, Mermer, yükseklik 267 cm, dell'Accademia Galerisi, Floransa

Bilgi, yaşamın akışı içinde kendiliğinden edinilebilir, biriktirilebilir. İnsanın bir nesne hakkındaki bilgisini, o nesnenin türdeşlerine de yükleme, sonra bunları başka nesnelere edindikleriyle birleştirme, ötekilerle karşıtlıklar kurma, böylece bilgisini belli bir dizgeye oturtma gibi bir eğilimi, alışkanlığı vardır. Verilerin dizgeleştirilmesi ve buradan bir dünya tasarımına gidilmesiyle sözcüğün tam anlamıyla yaratıcı bir etkinliktir. Einstein "imgelem (hayal gücü) bilgiden daha önemlidir" derken bu yaratıcı etkinliğin altında yatan şeye dikkat çekiyordu kuşkusuz. Gerçekten de imgelem, bir anlamda, içinde bulunulan konumdan başka bir konuma sıçrama, yeni bir şey yaratma gücü demektir -buna, aynı zamanda soyutlama gücü de denebilir. Kısaca, bilgi bir soyutlamadır (Yılmaz,2006:56).

Bilinç, bireyin o an verili somut durumu aşabilme, o durumu, şartları birebir yaşamaktan çıkabilme yetisidir; insanın soyutlamaları ve evrenselleri kullanabilmesinin, dile ve sembollere sahip olmasının altında yatan yetidir (May,2005:16).

Biçimlendirme, kurma, yapma süreçleri süreklilik arz eder. Kişiliğinin tüm düzeylerinde artan farkındalık, kendi kendinin bilincinde olmak anlamında değil, kendini bırakmak ve maasetmekle bağlantılıdır. Yaratıcı edim esnasında cereyan eden bu bilinç yoğunlaşması için vecd terimi kullanılmaktadır. Vecd, bilinçaltı ve bilinçdışı bilinçle birlik halinde işlediği tüm benliği içerir ve daha çok usüstüdür. Entelektüel, iradi ve duygulanımsal işlevlerin hep birden rol almalarını sağlayan vecd, biçim ve tutku ile düzen ve vitalitenin birliğini sağlayan bir yaratıcılık zirvesidir.

Bilincin derindeki boyutu olan bilinçdışı yaşantının, bilinçle bütünleşmesi kurgusal değil, dinamik, dolaylı bir kaynaşmadır. Bilinci yoğunlaştıran bu çeşit bir kutupsal çatışma düşünce yetisini de yükseltmekle kalmaz; aynı zamanda duyumsal süreçleri de güçlendirir ve belleği de yoğunlaştırır. Böylelikle duygulanımlarına bağlanan kişi daha kesin ve net görebilir. Bu da en iyi biçimde vecd durumunda geçerli olabilir.

Karşılaşmanın özneliği olan yüksek bilinçlilik, öznel deneyim ile nesnel gerçeklik arasındaki ikiliğin aşıldığı ve yeni anlamlar açımlayan sembollerin doğduğu bu durum, tarihsel olarak "vecd " sözcüğüyle karşılanmaktadır. Tutku gibi, vecd de bir duygulanım niceliği değil, bir duygulanım niteliğidir – ya da, bir yanı duygulanımsal olan bir ilişki niteliğidir. Vecd hali özne – nesne ikiliğinin geçici olarak aşılışıdır (May,2005:107).

Bilinçdışı, usdışı itilimler, doğalarından ötürü ussallığa yönelik bir tehdit oluşturduklarından tinin yaratıcılığı ussal, düzenli toplum ve yaşama tarzının yapısını ve ön kabullenişlerini tehdit eder. Zorunlu ve kaçınılmaz olarak, her çeşitten dogmacı –siyasi olduğu kadar bilimsel, ekonomik, ahlaksal da-,

sanatçının yaratıcı özgürlüğü tarafından tehdit edilir. Yaratıcı itilim, bilinç eşiği ile bilinçdışının ifade bulan biçimleri ve konuşan sesi olduğu için, tam da bu doğasından ötürü ussallığa ve dış kontrole yönelmiş bir tehdittir. Dogmatikler bu yüzden sanatçıların ipini kaçırmak istemezler. Ancak sanatçıyı kontrol etmek demek sanatı yok etmek demektir.

1.2.1.1.Yaratıcılık ve Karşılaşma

Yaratıcılık, yapma, varlığı ortaya çıkarma sürecidir. Yaratıcı edimde dikkati çeken ilk şey bir karşılaşma olmasıdır. Karşılaşmanın dili, ortamı olan boya, tuval ve diğer malzemeler karşılaşmanın ikinci kısmını oluştururlar.



Resim 7- Zeynep Gürler, "Kapı no 1", 2010, Asamblaj(kömürlük kapısı üzerine anahtar),
74x66 cm.

2010 yılına ait "Kapı no 1" adlı asamblaj çalışmasında her bir anahtar, yani kendi başına olan bir şey olmayan karşılaşma, daha çok nesnel

dünyayla gerçek bir ilişkiyi temsil eder (Resim 7). Karşılaşma, her zaman iki kutup arasında bir buluşmadır. Özne kutup, yaratıcı edim içindeki bilinçli kişinin kendisidir. Sanatçı ya da bilim adamının kendi dünyasıyla karşılaşmasıdır.

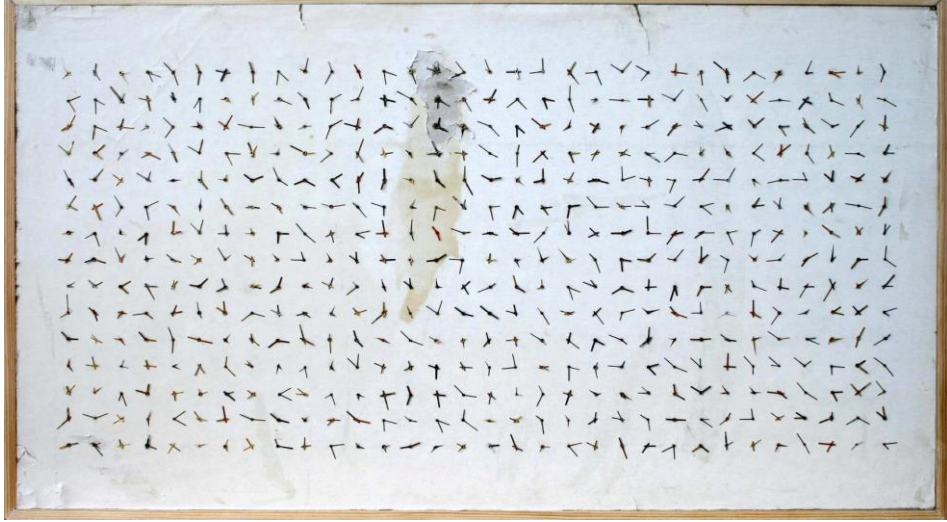
Dünya bir kişinin içinde varolduğu anlamlı ilişkilerin bir modelidir. Dünya kişiyle her an karşılıklı ilişki içindedir. Dünyayla benlik arasında ve benlikle dünya arasında kesintisiz bir diyalektik süreç süregider; yaratıcılık asla basit bir biçimde kişide olup bitenlerin terimleriyle incelenemez. Dünya kutbu bir bireyin yaratıcılığının ayrılmaz bir parçasıdır. Olmakta olan daima bir süreçtir, bir yapma' dır – özgül olarak kişiyi ve dünyasını karşılıklı ilişkiye sokan süreçtir (May,2005:73).

Bu eserler, tarihin o devresindeki insanların duygulanımsal ve tinsel şartlarının bir yansımasıdır. Bir döneme ait psikolojik ve tinsel mizacını anlamak istersek, bunu o dönemin sanatının derinliklerinde arayabiliriz. Çünkü dönemin altta yatan tinsel anlamı ifadesini dolaysız bir biçimde sembollerle sanatta bulur. Sanatçının herhangi bir dönemin altta yatan anlamını açılma gücünün nedeni olan sanatçıyla dünyası arasındaki karşılaşma, sanatın özünü oluşturur.

Bilinci yoğunlaşmış insanın kendi dünyasıyla karşılaşması olan yaratıcılığı, tarihsel konum bir anlamda koşullar. Çünkü bilincin yaratıcılıkta bulunduğu, entelektüel nesneliliğin yüzeysel düzeyi değil, özne ile nesneyi bir araya getiren düzeyde dünyayla karşı karşıya kalıştır. Yaratıcı edim, özne kutbu kişi, nesnel kutbu dünya ya da gerçeklik olan iki kutup arasındaki bir karşılaşmadır. Yaratıcılığın bütün biçimlerinde sanat ürünü, bu karşılaşmadan doğar.

Sanatçının işi dünyayı 'bilme' yi üstleniştir, tefsir, gösteri ya da kanıtla değil doğrudan onu anlama zorlamak için mücadele etmektir; Bu, yaratıcı edimde tüm olup bitenin öznel yansıma olduğunu ortaya koymaktadır.

Dolaysız olarak yaşanıp, nesnel olarak ölçülemeyen, niceliksel olarak belirlenemeyen yerine göre uzayıp kısalabilen zamanı temsil eden “Öznel Zaman Göstergeleri” öznel kutupların, nesnel kutup, dünya ile andaki farklı karşılaşmaları temsil eder (Resim 8).



Resim 8- Zeynep Gürlü, “Öznel Zaman Göstergeleri”, 2010, Duralit üzerine 491 çift akrep ve yelkovan, 64x30 cm.

Sanatçı, kendisini, çevresindeki dünyayı, insan olmaya ilişkin kendi görüşünden tekrar-üretim ve algılama mücadelesine adanmış kişidir. Bu meydan okuma yaşamına anlam verir. Sanatçılar, insan olmanın ne anlama geldiği üzerine kendi kavrayışını getirmeyi ve bu iç-kavrayıştan bir gerçeklik dünyasına geçmeyi ararlar.

Sanatçının görüşü özneye (kişi), nesnel kutup (olmayı bekleyen dünya) arasındaki belirleyici ara noktadır. Bu nesnel kutup, sanatçının mücadelesi, yanıtlayıcı bir anlamı ortaya çıkarana kadar yokluk olarak kalacak. Bir resmin büyüklüğü yaşanan ya da gözlenen şeyi görüntülemesinde değil, sanatçının, gerçeklikle karşılaşmasıyla, harekete geçen görüşü görüntülemesindedir. Yapıt bu yüzden eşsizdir, özgündür (May,2005:97).

İpler Dizisiyle birlikte tuval yüzeyde oluşturulan düğümler, karşılaşmada meydana gelen benlik-dünya ilişkisindeki sarsıntının ayrılmaz bir refakatçisi kaygı duygusunun temsilleridir. Hissedilen kaygı, yaratıcı karşılaşmanın bir dereceye kadar benlik – dünya ilişkisini değiştirmektedir. Hissedilen bu kaygı geçici bir köksüzlük, yönsüzlük; hiçliğin kaygısıdır (Resim 9).



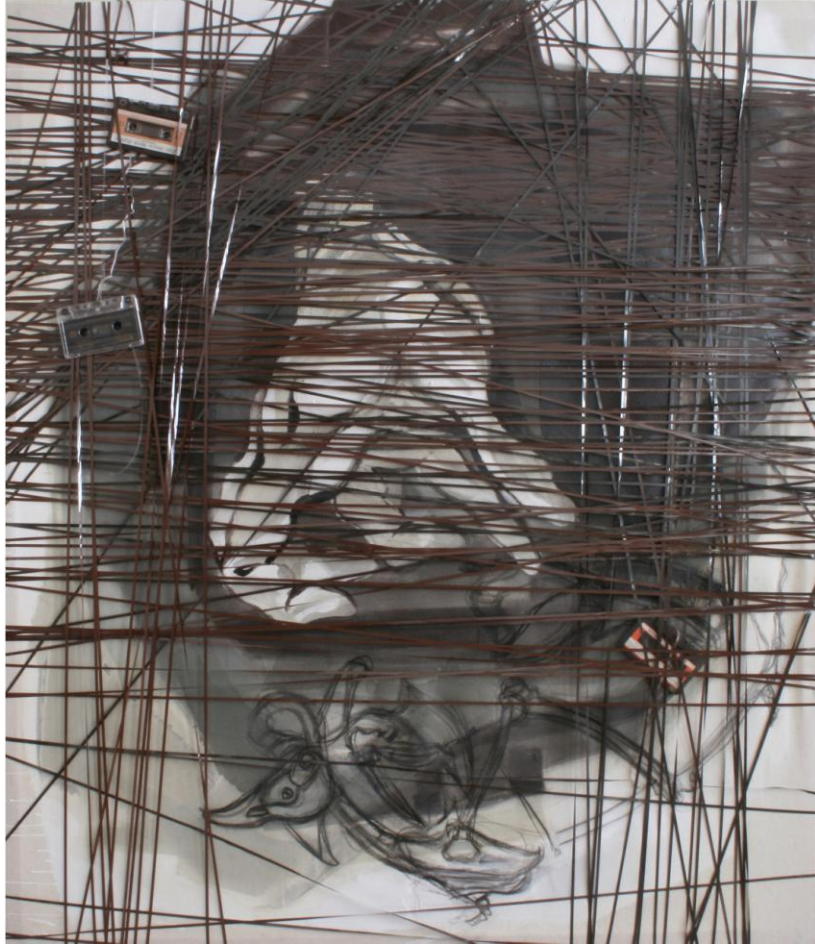
Resim 9- Zeynep Gürler, İpler Dizisinden "İsimsiz", 2010, Tuval üzerine karışık teknik (yağlıboya, dergi sayfaları kömür kalem), 106x165 cm

Yaratıcı insanlar, "tanrısal delirme" ödülü uğruna, güvenceden yoksun kalma, duyarlık ve savunmasızlık cinsinden yüksek bir bedeli ödeyerek, kaygıyla yaşayabiliyor olmalarıyla ayırt ediliyorlar. Yokluktan kaçmadan,

onunla karşılaşarak ve mücadele ederek onu, varlığı üretmeye zorluyorlar; onu anlama zorlayabilene dek anlamsızlığın peşindeler (May,2005:109).

1.2.1.2.Yaratıcılığın Sınırı Biçim

Yaratıcılığın kendisi sınırlar gerektirir, çünkü yaratıcı edim insanı sınırlayan şeyle birlikte ve ona karşı ortaya çıkar. Bilincin kendisi, bu sınırların farkına varılmasından doğar. İnsan bilinci varoluşumuzun ayırt edici yanısıdır, sınırlamalar olmasaydı onu asla geliştiremezdik. Bilinç, olanaklar ve sınırlılıklar arasındaki diyalektik gerilimden doğup gelen bir farkındalıktır (May,2005:126).



Resim 10- Zeynep Gürlü, Eller Dizisi "İsimsiz", 2009, Tuval üzerine karışık teknik (yağlıboya, kaset bandı, kömür kalem), 104x102 cm

İnsan kişiliğine konan sınırlara karşı durmak, gerçekte genişleyici bir hal alır. Böylece sınırlanma ve genişleme el ele giderler. Çelişki sınırları öngörür ve sınırlarla mücadele, gerçekte yaratıcı üretimlerin kaynağıdır (Resim 10-11). Bir nehrin akan su ve kıyıları arasındaki gerilimle kurulmuş olması gibi sanat da aynı şekilde sınırları gerektirir. Yaratıcılık, kendiliğindenlik ve sınırlamalar arasındaki gerilimden doğar, sınırlamalar kendiliğindenliği sanat eseri için aslanan farklı biçimlere zorlar.



Resim 11- Zeynep Gürler, İpler Dizisinden "İsimsiz", 2010, Tuval üzerine karışık teknik(yağlıboya, keten ip, kumaş), 102x104 cm

Olgunlaşan kişinin sanatı, er ya da geç sınırlamalardan çıkan ve olgun sanatın tüm biçimlerinde mevcut olan diyalektik gerilimle kendini ilişkiye sokar. Michelangelo' nun kıvranan esirleri: Van Gogh' un vahşice bükülen selvileri; Cezanne' ın bize sonsuz bir baharın tazeliğini anımsatan nefis sarı yeşil güney Fransa peyzajları, bu eserler kendiliğindenliğe sahipken, bir

yandan da gerilimin içkinleştirilmesinden gelen olgun niteliğe de sahiptirler. Bu onları “ilginç” ten daha öte kılar; onları büyük kılar. Sanat eserinde varolan hâkim olunmuş ve aşılmış gerilim, sanatçıların sınırlamalar ile ve sınırlamalara karşı başarılı mücadelelerinin sonucudur (May,2005:128).



Resim 12- Zeynep Gürler, İpler Dizisinden “İsimsiz”, 2009, Tuval üzerine karışık teknik(yağlıboya, keten ip, kumaş), 106x165 cm

Sınırların sanattaki anlamlılığı biçim sorusunu göz önüne aldığımızda daha açık bir şekilde görülür. Biçim yaratıcı edim için esas yapı ve sınırları sağlar. Yüzey üzerindeki çizgi içeriği sınırlar. Çizgi, resmin içinde kalan ve

dışında kalan alandan bahseder, Aristo'nun tanımıyla çizgi, boş ile dolu arasındaki sınırdır (Bigalı,1999:516). Çizgi, söz konusu biçime getirilen saf bir sınırlamadır. Bu sınırlamada maddesel olamayan tinsel de denilebilecek, yaratıcılıkta zorunlu olan bir öznitelik var. Biçim ve benzeri şekilde tasarım, plan ve modelin tümü de sınırlar içindeki maddesel olamayan bir anlamın varlığına karşılık düşer (Resim 12).

Biçim tartışmasız başka bir şeyi de ortaya çıkarır –görülen nesne hem görenin özneliğinin, hem de dış gerçekliğin bir ürünüdür. Biçim, öznel ile nesnel olan arasındaki diyalektik bir ilişkiden doğar. İmmanuel Kant' ın üzerinde durduğu gibi, sadece biz dünyayı bilmekle kalmayız, dünya da aynı zamanda kendini bizim bilme yollarımıza uydurur.

Biçim için duyulan tutkunun dışavurumu olarak yaratıcı süreç, parçalanmaya karşı bir mücadeledir: Uyum ve bütünleşmeyi doğuracak olan yeni varlık türlerinin var oluşa getirilme mücadelesidir.

Her birimiz varlığımızın gizli boyutlarında kısmen kökensel ve kısmen deneyimden kaynaklanan bazı temel biçimleri taşıyız. Sanatçının dışa vurdukları bunlardır. Sanatçılar kültürlerinin tinsel anlamını dışa vururlar. (May,2005:50-51).

Anlamalı bir bütünü sezgiyle yakalayan sanatçının yeteneği o bütünün parçalarını algılamış olmasında; bir bilgiye ulaşmak için inceleme yapmak gerektiği duygusuna varmış olmasında ve hangi bilgiyi edinmesi gerektiği duygusunu edinmiş olmasında yatar. Görgül deneylere dayanarak ilerleyen sanat tarihi boyunca sanatçılar, birbirleri için oluşturdukları örnekler ve aldıkları eğitim sayesinde, sonunda sanatın kurallarını ortaya koymuşlardır. Yaratıcı doğanın onlara sağladığı malzeme sayesinde, akıllarıyla ve elleriyle oranları, biçimleri ve figürleri saptadılar, sonunda, tıpkı büyük evrensel doğanın sonsuz devinimi içinde organik yasaları içinde barındırışı gibi,

yaratıcı dehanın niteliklerini ortaya koyan sanatsal yasaları izleyerek kuralları kendileri yarattılar (Lenoir,2005:59).

1.3.Tarihsel Süreçte Sanatçı

İnsan-öncesi varlık, eli, nesnelere tutup kavrayabildiği özel organı olduğu için bir gelişme göstermiştir. İnsan aklını ve bilincini özgürleştiren el, kültürün başlıca organı, insanlaşmanın başlangıcıdır. İlk sanatçı, insanların kullanabilmesi için taşa yeni bir biçim veren ilk alet yapıcıdır. Bir nesneyi doğanın içinden seçip, işaretleyerek evcilleştiren ve öbür insanların kullanabileceği bir alet olarak ortaya çıkaran ilk ad-verici de büyük bir sanatçıydı. Bütün bu insanlar sanatın öncü atalarıydı.



Resim 13- İsrail, Berekhath Ram bölgesinden 250.000 yıldan daha da önce çıkarılmış Tüf taşı.

İnsanın varoluşunun kökündeki büyü – güçsüzlük duygusu ile birlikte güçlülük bilincini, doğa korkusu ile birlikte doğaya üstünlük sağlama yeteneğini yaratma –her türlü sanatın başlıca özüdür. Gerçeklikte çalışma

neyse, insan kafasındaki tasarlama da odur. İnsan, doğa üzerinde büyü gücünü kullanmayı tasarlar. Büyü yolu ile nesnelere değişirmeyi, onlara yeni biçimler vermeyi kurar. Ta başlangıçtan beri büyücüdür insan (Fischer,2005:17).

Semboller, görünmez düşüncelerin varlığını belirten şeyleri görünür kılmak amacıyla oluşturulmuştur. Bundan sonra gözlerin görebildiği ve aklın ifade etmeye ihtiyaç duydukları arasında uzun bir diyalog olacaktır. Taş kutsal anlamı taşıdığı, taşa kutsalmış gibi davranılacaktır.

Sanat, başlangıçta, doğaya üstünlük kurabilmek ve inandığı, gerçekleşmesini dilediği şeyleri gerçek kılabilmek için gerçekleştirilen bir eylemdir. Mağara duvar resimleri, resim yapmanın insana güç verdiğine ilişkin evrensel inanışın en eski örneklerini teşkil etmektedir.



Resim 14- M.Ö.15.000-10.000 dolayları, Lascaux, Fransa

Son araştırmalar, mağara resimlerinin gerçekleşmiş ritüellerle ilgisi olabileceğini iddia etmektedir. Karanlık hayal etmeyi cesaretlendirmekte,

meşalelerin titrek ışıltısında, canlı şekiller hayat bularak zihinden mi kayadan mı kaynaklandığı fark edilmez hale gelmektedir ki bu noktada insanların gün ışığından ayrılmalarında ki amaç da ortaya çıkmaktadır (Bell,2009:17).

Kendi kendilerini hayrete düşürme arzusu, insanların yeni maddeler, şekiller ve teknolojilerle denemeler yapmalarını harekete geçiren şeydir. Bu örnekler bugünün baş döndüren dijital görüntüleme ve sanal gerçeklik harikalarına giden yolu işaret ediyor olabilir.

Birçok mağara duvarında yer alan hayvan çizimleri, görsel imgeleri yaratma eyleminden ziyade, daha önceki işaretlerle önem kazanmış bir alana, insanların dönüp iz bırakması olarak da görünmektedir. Bu iz bırakma eylemi topluluğun bütün bireyleri tarafından gerçekleştirilmekte, bu kutsal mekânda daha önceki ritüellerden kalan resimlerin üzerinden yeniden geçilmektedir. Bu da neden bazılarının anlaşılması zor karalamaların çözülmez düğümleri olduğunu açıklamaktadır.

Bu imgeleri betimlemenin yanı sıra, topluluk üyelerini, ritüelleri gerçekleştirdikleri mağaralardaki o özel alana götüren, ritüeller sırasında onlara öncülük eden, trans haline geçmelerini sağlayan bir liderden- lider şaman-sanatçı'dan da söz etmek gerekir. Topluluk bireylerini istedikleri o yüksek bilinç düzeyine taşıyıcı bir birey. Taş Devri'nde bile topluluğun isteğini sözcüklere ve biçimlere dönüştüren bireydir – büyücüdür (Fischer,2005:62).

Geniş, aydınlık ve klimalı bir galeriye ya da modern konser salonuna adım atmanın da kendine göre ritüeli çağrıştıran etkileri olabilir, ama bunlar, yukarıda bahsedilen kabile toplantılarındakiler gibi olaylarda, aşkın değerleri paylaşan ciddi katılımcıların yaşadıklarından farklıdır.

Antik sanat, dünyanın fakat aynı zamanda insanların da yolunu çizen görünmez güçler ve ilkeler etrafında, "Tanrılar" olarak adlandırabileceğimiz

şeyin etrafında döner. İmge yaratımı yoluyla, onlar için bir yer ve bedensel bir form (genelde bir hayvan) oluşturmayı amaçlar. Böyle bir sanatın katılımcıları imgeleri oluşturarak, bu güçlere dokunmayı ve onların koruması altına girmeyi umuyor olabilirler. Şayet sistemin baş eğdiği itibar ilkesini göz ardı ediyorsa, hiç kimse kapitalizmin modern dünyasının nasıl çalıştığını anlayamaz. İster ruh, ister din, isterseniz kutsal olan (gerçekten o vizyonun altında yatanı tanımlayacaksak eğer) deyin, aynı zamanda kimliği belirsiz olan bu ilkeyi uyandırmadan hiç kimse modern öncesini anlayamaz (Bell,2009:18).



Resim 15 - Milo Venüsü, Mermer, 203 cm., Louvre Müzesi, Fransa

Doğunun eski imparatorluklarının sanatçıları kendilerine özgü bir mükemmeliyete ulaşmayı amaçlarken atalarının sanatını, mümkün olduğunca sadakatle taklit etmeye ve öğrenmiş oldukları kutsal kurallara sınırsız bağlı kalmaya çalışmışlardır. Yunanlı sanatçılar, taştan heykeller oymaya başladıkları zaman, Mısırlı ve Asurlu sanatçıların bıraktıkları noktadan işe koyuldular. Mısırlılar, sanatlarını bilgiye dayandırmışlardı. Yunanlılar ise gözlerini kullanmaya başladılar. Mısırlı örnekleri inceleyip onlara

öykündükleri bir gerçektir ancak onlar kurallara uymakla yetinmeyip, kendi gözleriyle bakmaya karar vermişlerdir (Gombrich,1997:77-78).

Eski dünyadaki sanatçı anlayışı, modern bağımsızlık ve özgünlük ideallerinden ziyade bizim zanaatçı kavramımıza daha yakındır. O dönemde sanatçı modern anlamda ne zanaatçı ne de sanatçı değil zanaatçı/sanatçıydı.

Techne ve ars, bir nesnelere sınıfından ziyade, insanlardaki imal ve icra etme kabiliyetine işaret ediyordu (Shiner,2004:49). Üretici techne; rasyonel düşüncenin ve alınan eğitimin rehberliğinde herhangi bir şey imal etme kabiliyeti olarak tanımlanıyordu (Shiner,2004:54).

Zanaatçı/sanatçı anlayışında eksik olan, bizdeki modern hayal gücü, özgünlük ve özerklik vurgusudur. Hayal gücü ve yaratım, genellikle, modernlikte vurgulanan anlamıyla alınmıyor, bunun yerine belli bir amaç için sipariş verilen bir şeyi imal etmenin bir parçası olarak değerlendiriliyordu.

Ortaçağdaki ustaların çoğu, taş oymacı, seramikçi ya da ressam olsun, genellikle verdikleri siparişlerin içeriğini, genel tasarımını ve kullanılacak malzemeleri kendileri belirleyen müşteriler için çalışıyordu. Ayrıca, ortaçağ ustası bu siparişleri genellikle tek başına almıyordu, bunun yerine herkesin ürünün kendi alanını ilgilendiren kısmını yaptığı bir atölyenin üyelerinden biri olarak alıyordu. O, usta bir yaratıcı değil, imalatçıydı.

Üretimin önemli bir kısmı dinsel tarikatların bünyesinde ve onların talimatları doğrultusunda yapılıyordu. Meryem'in elbisesi daima mavi, mantosu kırmızı olmalıydı, vb. (Read,1974:44-45). İnsanın sanat eseri Tanrı'nın harikulade özelliklerini yansıtmalı, ona ulaşmaya çalışmalıydı. Dünyadaki her şey, Tanrı'nın belirtisi olabilirdi (Freeland,2008:48-51).



Resim 16 - Giovanni Bellini, "Meryem ve Azizler", 1505, Tuval üzerine yağlıboya, 402x273 cm.

O dönemde, resim ve heykel imgeleri, dinî çevreler tarafından okuma yazma bilmeyenlere kolaylık olsun diye kullanılıyordu. Resmin değeri onun dinsel içeriğinden gelmekteydi. Sonrasında bu değerın kaynağı, resmi yapan yüce ve benzersiz insan olarak açıklandı; dolayısıyla da eser benzersiz - biricik- bir varlık olup çıktı. Deha sahibi insan -sanatçı - imgeleri, hem düşünüyor hem de mükemmel tekniğı sayesinde nesnelleştiriyordu. Özetle sanatçı, bir görüntü (imaj) uzmanıydı (Yılmaz,2006:30-31).

Bu ortam değişmez bir şekilde hiyerarşiktir ve herkesin yeri bellidir. Yine de, çeşitli otorite seviyeleri arasında, yaratıcılığın kendisini gösterebilmesi için belirli bir alanı vardır. Sözü geçen bin yıl boyunca bu koşullar baskın olacak, ama daha sonra Batılıların "sanat" dedikleri şey aşama aşama daha bireysel üretim araçlarına yönelecektir. Ayrıca, çalışma alışkanlıklarındaki bu farklılık, tarihçilerin bu dönemi modern zamanlardan ayrı tutup "Ortaçağ" olarak nitelendirmelerinin nedenlerinden birisidir.

Meta üretiminin düşük olduğu ilk uzlaşmaz sınıflı toplum aşamasında, sanatsal üretim de kendi alanında çok düşük olmuştur. Çoğunlukla, sanat yapıtları satın alınmamış, kişilerce ya da kurumlarca el konulmuş'tur; çünkü, bu kişi ve kurumlar, sanatçının geçimini üstlenebilecek durumda olanlardı: firavunlar, çarlar, prensler, asilzadeler, malikane sahipleri, kiliseler. Hiç kuşkusuz, bu ilintiler içinde, yaratım özgürlüğü hiçbir zaman söz konusu olamazdı; köleler, serfler, papazlar gibi kapıkuluydu sanatçılar; kendi manevi-estetik beğeni ve isteklerini değil, efendilerinin beğeni ve isteklerini yerine getirmek durumundaydılar. Ancak, ender hallerde, sanatçılar kendilerine verilen görevi düşünsel olarak kendilerince dönüştürebiliyorlardı; Sanatsal üretimin toplumsal işbölümü ve mübadele sistemi içindeki yeri, sanatı, ayrıcalıklı kesimlerin siyasal, dinsel, etik ve estetik taleplerine bağlı kılıyordu (Kagan,1993:523).

Bir sanatçı, kendi çağının öne sürdüğü "antiğe öykünme" isteklerinden ancak yeteneğini kendi başına güçlü bir şekilde ortaya koyarsa uzaklaşabilir ve ortaya koyduğu yapıtının geçmişle değil, kendi çağıyla olan bağı da bütüncüllük içinde kurulmuş olur. Ancak, her çağda sanat anlayışı, çağdaş sanatı, geçmişe öykünmeye doğru yöneltmiştir.

Rönesans'ta da sanat hâlâ bir himayecilik/sipariş sistemi içinde işlemeye devam ederek hemen her şey belirli izleyiciler, mekânlar ya da işlevler için özel olarak düzenlenirdi. XVI. yüzyılda bazı yeni pratikler, sanatçı biyografileri, sanatçıların kendi portreleri, kimi yeni kurumlar, sanat akademileri ve yeni üretim ilişkilerini haber veren kimi ipuçları, birkaç koleksiyoncu ve sanat piyasaları belirlemeye başlamasına rağmen sanatın algılanışı ve örgütlenişi bağlanımda hâlâ eski tutumlar hâkimdi.

Rönesans'ın getirdiği yenilikler sanatı bilim düzeyine yükseltmek ve aynı zamanda o zamana kadar hizmete dönük olarak düşünülen bir uygulamaya değer kazandırmaktır. Uygulama bundan böyle, belirsiz olan maddenin bir biçim kazandığı an değil, sanatçının, kendi hesabına

algılamanın nedenlerini üretmek Yararıcı katına yükseldiği andır. Resmin, ardından da öteki sanatların saygınlıklarına yeniden kavuşması böylelikle, duyuların saygınlık kazanmasıyla yakından ilgilidir. Bundan böyle duyuları kavranabilir dünyanın karşısına koyarak düşünmek söz konusu değildir; duyularda evrensel ve gerçeği taşıyıcı olan ile ilgilenmek olası hale gelmiştir (Lenoir,2005:121-122).

17. yy.'da amacı her türlü sanat çalışmasının uyması gereken yasaları saptamak olan kurumlar, yani akademiler gelişmiştir. Antikçağın temel örnek olduğu bu dönemde eleştirmenlerin birçoğu da bu görüşün sınırları içinde kalmıştır. Sanatçının ödevi, temel yasalara ve yine "eskiler"ın öğretisinde belirtilen oranlara, yani matematik yasalara uymaktı.

Aydınlanma çağına gelindiğinde ise bugün kabul edildiği haliyle sanat eleştirisinin kaynağı olarak 18. yy' da sürekli salonların ortaya çıkmasıdır. 19. yy'da ise büyüyen orta sınıfa seslenen ve onunla birlikte gelişen sanat pazarını besleyecek ticari sanat galerileri ortaya çıkmıştır. Böylece türeyen alıcılar için beğeni oluşturma görevini üstlenen sanat eleştirmenleri dikkatlerini belirli sanatçılar ve yapıtları üzerinde yoğunlaştırarak bunların görelî üstünlük ve değerlerini belirleme çabasına girişmişlerdir (Bozkurt,2004:27).

İlkel toplumda büyücü, topluluğun gerçek anlamda bir temsilcisi, bir görevlisiydi. Yeni sınıflı toplumda büyücünün görevi sanatçı ve rahip, daha sonra da hekim, bilgin ve düşünür arasında paylaşıldı. Sanatla tapınma arasındaki yakın bağ ancak zamanla gevşedi ve sonunda tümüyle ortadan kalktı. Ama bundan sonra bile, sanatçı toplumun bir temsilcisi, bir sözcüsü olarak kaldı ve değeri halkının, sınıfının, çağının ortak yaşantılarını, önemli olay ve düşüncelerini yansıtmaya yeteneği ile ölçülüyordu. Bu toplumsal görev daha önce büyücü için olduğu gibi, sanatçı içinde kaçınılmaz ve karşı koyulmaz bir nitelik taşıyordu. Sanatçının görevi birlikte yaşadığı insanlara olayların gerçek anlamını açıklamak, toplumsal ve tarihsel gelişmenin

gerekliliğini ve kurallarını anlatmak, insanla doğa ve insanla toplum arasındaki temel ilişkiler sorununu çözümlenmekti.

Aslında ilkel sanatın büyücü sanatçısının görevi, değişmiş bu toplumsal yapıda da halkın ihtiyaçlarını karşılamak üzere benzer ancak biçim değiştirmiş bir biçimde devam ettiğini söyleyebiliriz.

Zanaatçı, önceleri belli bir alıcının ısmarladığı işe göre çalışırken kapitalist düzendeki meta üreticisi bilinmeyen bir alıcı için çalışıyordu. Böylelikle sanat bir meta, sanatçı da bir meta üreticisi olmuştu. Sanat ürünü yarışma yasalarına her gün biraz daha çok uymak zorunda kalıyordu. Sanatçı, insanlık tarihinde ilk olarak özgür bir kişi oldu ve yalnızlığa varan bir özgürlüğe kavuştu. Sanat, yarı düş, yarı ticari bir uğraşa dönüştü.

Endüstri devriminden sonra akademilerin önemini yitirmesi, galeri sisteminin gelişmesi ve müzelerin kurulmasıyla sanatçının rolü eski belirginliğini kaybetti ve sanat yapıtları gitgide ekonomik piyasadaki meta akımının bir parçası haline gelmeye başladı. Sanatı koruyanlarla dolaysız ilişkileri kesilen sanatçılar, yapıtları üzerindeki tasarruf ve kontrollerini hemen hemen kaybettiler. Burjuva toplumunun maddi değerini reddeden bohem bir yaşantı içinde egemen kültürün tümüyle dışında var olabilecekleri efsanesine kaptıran öncü sanatçılar kültürel meta üreticisi olduklarını kabullenmeyi reddetmişlerdir (Öğüt,2008:56).

Sanatın, Rönesans' tan başlayarak bir yaratı olarak kavranması, farklı sanat ürünleri arasında varolan kesin ayrımın, yaratıyı gerçekleştirme süresine temel bir değer kazandırarak, ortadan kalkmasının temellerini atmaktadır. Sanatçı artık, kendi dışında bir amaca baş eğer bir uygulayıcı değil, egemen bir yaratıcıdır. Ne var ki bu niteliğe büründüğü halde, sanat ile yapıt arasındaki bağıntı sorunlu kalmaktadır. Yaratıcı ile yarattığı şey arasında, onun yabancılaşmasından başka, hiçbir bağ kalmamaktadır.

1848'den sonra, burjuva düzeninin parlak yaratıcılık döneminin sona ermesiyle, sanat da, sanatçı da insanın tam yabancılaşması, insan ilişkilerinin tümüyle maddileşmesi, iş bölümü, parçalanma, katı bir uzmanlaşma, toplumsal bağların gölgelenmesi, bireyin artan bir yalnızlığa itilmesi ve yatsınması demek olan tam gelişmiş bir kapitalist düzene girilmiş oldu (Fischer,2005:52).

Romantizmin temel yaşantılarından biri gitgide artan bir işbölümü ve uzmanlaşma sonunda hayatın parçalanmasıyla bireyin yalnız ve eksik kalmasıdır. Yalnızlık içinde kendine dönen yazar ve sanatçı yaşamak için kendini pazara sürerken, bir yandan da bir dahi olarak burjuva düzenine meydan okuyor, yitirilmiş bir birliği düşünüyordu.



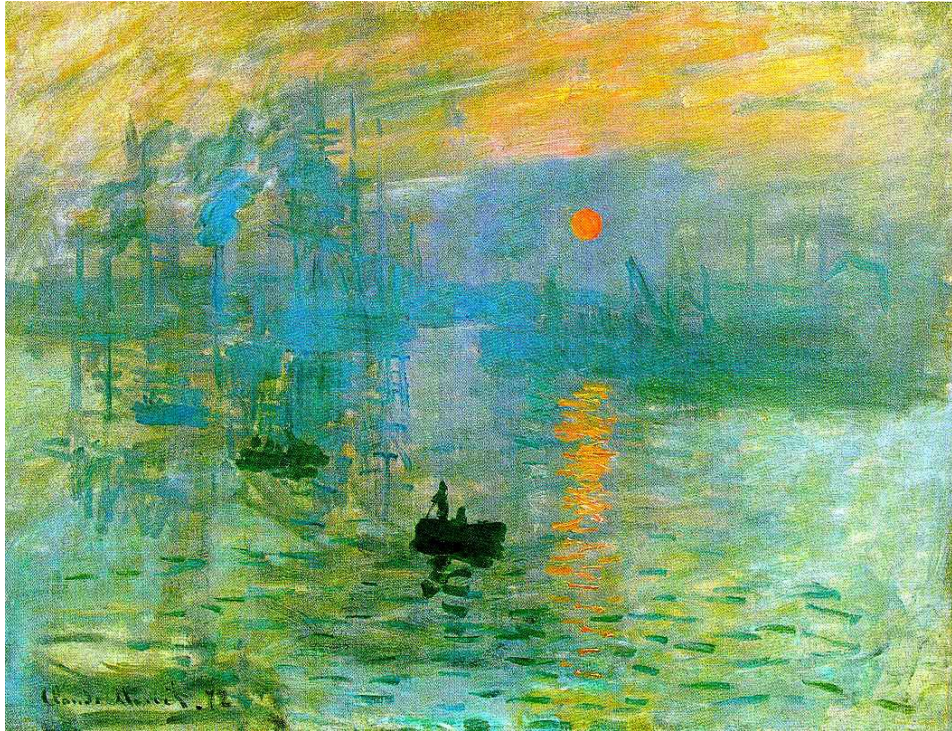
Resim 17 - Jean-François Millet, "Başak Toplayan Kadınlar", 1857, Tuval üzerine yağlıboya, 84x111 cm.

Önemli bir aşama olan Romantizm, birçok bakımlardan toptan bir karşı çıkış değil, yalnızca kalıplaşmış düşüncelere ve iyimser yalınlaştırmalara

karşı bir başkaldırıdır. Ortaçağ kaynaklarından yararlanmış olmasına karşın, Romantizm bir burjuva hareketiydi; bugün yeni sayılan birçok sorunların tohumlarını daha o zamandan içinde taşımaktaydı.

Romantizm daha sonra kapitalist dünyanın, bu arada çağımızın, aydınları arasında ortaya çıkan Ekspresyonizm, Fütürizm ve Gerçeküstüçülük gibi bütün bölünmüş akımların ilk örneğidir (Fischer,2005:61).

Her şeyin satın alınabilir meta haline geldiği bir dünyada sanatçının “meta” üretmeme kararından doğan bir tutum olarak Sanat İçin Sanat, Romantizmle ilgili bir akımdı ve devrim sonrası burjuva düzeninde, amacı toplumu incelemek ve eleştirmek olan Gerçekçilikle birlikte doğmuştu.



Resim 18 - Claude Monet, “Güneşin Doğuşu”, 1873, Tuval üzerine yağlıboya, 48x63 cm.

İzlenimcilik de, kalıplaşmış beylik sanatın gösterişçiliğine karşı bir başkaldırıdır, tarihsel manzaralara karşı çığır açan sahneleriyle sanatçıların bir

karşı saldırısıydı. Artık bir bütün değil de, yalnız yama yama işlenen konular: yalnız sanatta değil, toplum gerçeklerinde de o büyük birlik yitirilmiş ve Cezanne' in sözünü ettiği gibi “yamalı” sanat parçalanmış bir dünyayı yansıtmaktadır.

İzlenimcilik, yalnızlığa kapanan bireyin, kendi içine dönerek dünyayı birtakım sinir uyarıcıları, duyuşları, titreşen bir karışıklık içinde “benim” yaşantım, “benim” duyuşum olarak algılamasıdır. İzlenimciliğin başkaldırma ögesine, başka bir öge kuşkucu, kaçak, savaşçı olmayan bir bireycilik ögesi, karşı çıkar (Fischer,2005:74).

İçinde yalnız nesnelere değer veren yabancılaştırılmış bir dünyada, insan da artık nesnelere arasında bir nesne olmuştur. Özne, yani sanatçının kişiliği, sahneden çekilerek, eser de kişisel olmayan, görünüşte “nesnel” bir nitelik kazanmıştır. Ne var ki, bu nesnellik ne toplu bir yaşama düzenini, ne belli bir topluluğu, bir sınıfı dile getiren bir yazış, ne de sanatçının yaşayan bir topluluğun sözcülüğünü etmekte, tersine, bilincin dışında bir “ben”, Freud’ un “id” dediği “ben”de buluyor ve kökü eski inançlara giden bu “id” eserin açıkladığı olayın öznesi haline geliyor (Fischer,2005:89).

Çağın sanatı, insanın ve dünyanın parçalanmasını sık sık dile getirir hale gelmiştir. Artık insanda bir birlik, bir bütünlük kalmamıştır. Burjuva dünyasının parçalanmışlığını Romantikler daha kendi çağlarında anlamışlardı. Bu bilinç, kapitalizmin ve sorunlarının gelişmesi sonunda bütün dünyanın bir parçalar kargaşası –insan ve nesne, kaldıraçlar ve eller, tekerlekler ve sinirler, günlük tekdüze yaşantılar ve uçucu duyuşlar kargaşası- olmasına kadar artmıştır. Bir yığın değişik ayrıntıların saldırısına uğrayan düş gücü, bu ayrıntıları bir bütün olarak özümleyemez olmuştur.

Sanatçı doğa yasalarına uyar, oysa sanat olarak ortaya koyduğu resim kendi dışında olan bir doğa değildir. Kendi duyuşlarının, kendi yaşantılarının aracılığı ile görmüş olduğu manzaradır. O sanatçı dış dünyayı kavrayan bir

duyu organının yalnızca yardımcı bir parçası değil, aynı zamanda belli bir çağın, bir sınıfın, bir ulusun insanıdır. Sanatçının bütün bu özelliklerinin yaradılışının ve kişiliğinin manzarayı görüşünü, yaşayışını ve çizişini belirlemede büyük bir payı vardır. Bütün bu ögeler birleşerek ağaçların, kayaların, bulutların, ölçüp tartılabilecek şeylerin toplamından daha geniş bir gerçeklik yaratırlar. Bu gerçekliği, az çok, sanatçının bireysel ve toplumsal görüşü belirler. Gerçekliğin bütünü, özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır: yalnız geçmişteki değil, gelecekteki ilişkilerin; yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların toplamıdır (Resim 19). Sanat yapıtı gerçeklikle düş gücünü birleştirir.



Resim 19- Zeynep Gürler, İpler Dizisinden "İsimsiz" 2010, Tuval üzerine karışık teknik(yağlıboya, kumaş, ip) 165x215 cm.

Olgular değişmez, oysa bir anın gerçekliği kişinin görüş açısına göre değişir. Bir zamanlar "gelecek" olan, usumuzda geçmiş bir olayla birleşir,

böylece yalnız belleği etkilemekle kalmaz, o zamanlar bütünüyle belirmemiş olan gerçekliği de tamamlar (Fischer,2005:109-110).

Sanat görüşlerinin yasalarla sınırlanması yerine, bunların çalışma süreci içinde, akımların ve yöntemlerin özgürce birbirlerini etkilemesi, değişik düşüncelerin tartışılması sonucunda biçimlenip gelişmesi eğilimi her gün biraz daha ağır basmaktadır. Yeni bir sanat öğretilerle değil, yapıtlarla doğar.

Sanatçı çevresindeki dünyaya karşı baştaki romantik ayaklanma içinde değildir artık. Ne var ki, “ben” le toplum arasındaki denge de hiçbir zaman dural değildir: bu denge sürekli çatışmalar ve çelişmelerle sık sık yeniden kurulmak zorundadır (Resim 20). Sanatçı, bu düzen içinde kendine her zaman yeni anlatım yolları bulur. Sanatçıların ayrıldıkları nokta yöntemleri değil, görüş açılarıdır. İnsanların özgürce verdikleri kararlar bu yolla nesnelere iletilmiş olur.



Resim 20- Zeynep Gürler, İpler Dizisinden “İsimsiz” 2011, Tuval üzerine karışık teknik(kumaş, ip, tutkal), 120x300 cm

“Sanatın en önemli görevlerinden biri, Walter Benjamin’ e göre, “kişide karşılık bulma zamanı daha gelmemiş olan bir istek uyandırmaktır”. Andre Breton ise “Bir sanat yapıtı ancak geleceğin titreşimleri taşıyorsa değerlidir,” der. Kapitalist düzen sanatı afyon olarak çoğaltmanın kazanç olanaklarını en başından sezmiştir. Bu afyon-sanatın üreticileri, yoğaltıcıların çoğunun ilkel

içgüdüleri hoşnut edilmesi gereken mağara insanları oldukları varsayımına dayanarak işe girişmişlerdir. Bu varsayımla o ilkel içgüdüleri kışkırtıp ayakta tutmaktan ve heyecanlandırmaktan da geri kalmıyorlardı. Bütün bunlar da sanatçıların ve yazarların aşınmış kalıplara karşı savaştığı, yeni gerçekleri açıklama yolları bulabilmek için deneylere giriştiği bir zamanda yapıyordu (Fischer,2005:201-202).

Sanayileşen toplumda insan değişik duyumlara ve uyarmalara her zaman açıktır. Beğenisi tabula rasa değildir; çocukluğundan beri yaşantısına karışan sayısız ürününün etkisi altında kalmıştır. Sanatla ilgili yargıları, çoğu zaman, önceden verilmiş yargılardır.

Sanat, insanın toplu yaşama döneminde doğanın gizli gücüne karşı insanın en büyük yardımcı silahıydı. Sanat, başlangıcında, hemen hemen din ve bilimle aynı şeydi. İkinci gelişme döneminde –işbölümü, sınıf ayrımı ve her türlü toplumsal çatışmanın ortaya çıkması döneminde- sanat bu çatışmaların niteliğini anlamanın, var olan gerçekliği tanıyarak değişik bir gerçekliğin ne olabileceğini sezmenin, insanların ortak noktaları arasında köprü kurarak bireyi yalnızlıktan kurtarmanın başlıca yolu oldu.

İnsan ölümlü, sınırlı olduğu için, kendisini her zaman çevresindeki sonsuz gerçekliğin parçası olarak görür ve bu gerçeklikle sürekli olarak boğuşur. Bundan dolayı, hem sınırlı bir “ben”, hem de bir bütünün parçası olmak gibi bir çelişmeyle sık sık karşı karşıya gelmiştir ve gelecektir.

Çalışarak insan olan insan, doğal yapaya dönüştürerek hayvanlar dünyasından kurtulan insan, bu yüzden büyücü olan, toplumsal gerçekliği yaratan insan, her zaman gökyüzünden yeryüzüne ateş getiren Prometheus, her zaman müziğiyle doğayı büyüleyen Orpheus olacaktır (Fischer,2005:220). Bir nesneye ad vererek onu kendinin yapan ilkel insanın duygusu gizlice yaşamaktadır (Fischer,2005:163).

1.4. Modern-Postmodern Sanatçı

Modern sözcüğü Latince “tam şimdi” anlamına gelen “modo” ve ondan türetilen “modernus” sözcüğünden gelmekte olup ilk kez 5. yüzyılda kullanılmıştır (Yılmaz,2006:13). Modern sanatın, nerede başlayıp nerede bittiğine ilişkin bir soruya ise net bir cevap vermek, bunu tam olarak sınırlamak pek mümkün değildir. İzlenimciliğin ilk modern sanat akımı olduğu görüşü yaygındır ama bu sürecin başlangıcı Delacroix ve Baudelaire’in yaşadığı döneme kadar götürülebilir (Yılmaz,2006:18). Modern sanatın 1960-70'lere kadar devam ettiği genel olarak kabul görse de modernizmin bugün yapılan her şeye destek sağladığı, belli noktalarda yararlanan bir kaynak olduğu kısaca modernizmin bugünde yaşamakta olduğu da ileri sürülmektedir.

Modern Sanat; eskiyi, yani geleneksel olanı reddetmek ve yeniye, yani modern olana ulaşmak; hatta bununla yetinmeyip yarını planlamaktır. Rönesans ve ardından Aydınlanma düşüncesiyle birlikte gözler öte dünyadan bu dünyaya çevrilmiş, dinsel temalar sanattan çok büyük oranda atılmıştır. Modern çağda, insan aklı Tanrı iradesinin, bilim ise kutsal kitabın yerine konmuş, duygu (coşku) aklın karşısına çıkarılmıştır. Modern bilim nesnellik üzerine inşa edilmiştir. Öznel ise nesnel olanın karşıtıdır, bireye özgü olandır. Romantik dönemden beri sanatçı ve eleştirmenlerin en çok sarıldığı kavramlardan olan öznellik, çoğu zaman bireysellik ile eşanlamli kullanılmaktadır (Yılmaz,2006:16-17).

Ortaçağdan beri ortaya çıkan bütün sanat anlayışları, gelenek ve yenilik üzerindeki bir karşıtlık temelinde ilerleyen modernlik düşüncesi, modernizm ile ilişkilidir. Bu süreçte yeni olan şeyler yüceltilirken, eski olanlar eleştirilmiştir.

İngilizce metinlerde “Modern Art” terimi modern sanatı, Contemporary Art” terimi ise modern sanattan sonraki dönem olan Çağdaş Sanatı işaret

etmektedir. Ülkemizde bu iki kavram yakın zamana kadar eşanlamli kullanılmıştır. Ancak Modernizm/Postmodernizm tartişmaları başladıktan sonra bu iki kavramın farklı anlamlara geldiği tartişılmaya başlanmıştır. Sözlüklerde contemporary kavramının anlamı ‘çağdaş’, ‘aynı zaman diliminde olan’, ‘yaşıt’ şeklinde verilmektedir. Modern sözcüğünün anlamı ise: ‘yeni’, ‘çağcıl’, ‘çağdaş’, ‘ilerlemeden yana olan’ şeklinde-dir. İki- aradaki temel fark, modern kavramına yüklenen ‘yeni’ ve ‘ilerleme’ vurgusudur.

Postmodern sanat de-yimi ise, çağdaş sanat içinde seşmeci bir eğilimi belirtmekte için kullanılmaktadır. Modernizm sözcüğünün önüne getirilen ve sonrası ya da ötesi anlamına gelen “post” eki nedeniyle Postmodernizm sözcüğü modernizm sona erdiğine ve yeni bir dönemin başladığına işaret ederek kültürün her alanında ortaya çıkan eğilim ve akımları kuşatan kavramsal bir çerçeve olarak kullanılmaktadır. Burjuva sermayesi modernizmin asıl yönlendiricisi olup çokuluslu bir biçim kazanmış, küreselleşmiştir.

Postmodernizm, öncelikle modernizmin eleştirisidir; kendini onunla hesaplaşarak var etmiştir. Postmodern sözcüğünü ilk kez 19. yüzyılda İngiliz ressam ve eleştirmen John Watkins Chapman’ın kullandığı kabul edilmektedir. Ona göre, modernizmin ikici akıl yürütme biçiminden kurtulmanın yolu onu aşmaktan, yani, sınırlarını din ve Tanrıbilime doğru genişletmekten geçiyordu. Buysa, postmodernizmin varlık gerekçesiydi. Toynebee’ye göre, modern çağ 1914-1918’deki Birinci Dünya Savaşı ile sona ermiş, bundan sonra post-modern çağa geçilmişti (Yılmaz, 2007).

Modernizm, temelinde eleştirel insan iradesi olan bir projeydi. Önemli olan, akıyla geleceği planlayabilen, sorunların en aza indirildiği dünyevi bir düzen kurabilen insanların önünü aydınlatacak, uygulandığı her meseleye çare üretebilecek bir kuram -çözüm- geliştirmektir.

Modern ve postmodern süreç arasına, iç içe geçmiş durumlar, farklı patlamalar ve ihlallerden dolayı kesin bir çizgi çekmek ya da kırılma noktası saptamak, kesin ayrımlardan söz etmek pek mümkün değildir.

Modernizm kuramda nasıl tanımlanırsa tanımlansın, uygulamada baştan beri ihlallere maruz kalmıştır. Daha doğrusu, ilerlemesini bu ihlallere borçludur. Yani, uygulamalar kurama sığmamış, onu durmaksızın başka bir şeye dönüştürmüştür. O halde, değişmeden kalan, mutlak bir öz ya da biçim söz konusu değildir. Öz ve biçim, daha en başından başkalaşmaya yazgılıdır. Lyotard'ın "Bir yapıt ancak önce postmodernse, modern olabilir. Böyle anlaşıldığında, postmodernlik, nihayete ermiş modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir ve bu hal süreklilik arz eder" sözünü bu bağlamda değerlendirmekte yarar vardır (Yılmaz, 2007).

Kendinden başka her şeye karşı duran modernizm uzlaşmaya kapalı bir kimliğe sahip iken postmodernizm, daha geniş, küresel bir modernizm olup, işine yaradığı takdirde modernizm dâhil her şeye kucak açar. Her ikisi de halen yürürlükte olan kapitalizmin ürünleridir.

Sınırları akıl tarafından belirlenen bilimsel ve sanatsal kuramlar, yani formüle bağlanmış bilgiler, eldeki kuramlarla çelişen ve akla gelmedik ihlaller sayesinde ilerlemişlerdir. Genel olarak, her türlü bilginin ilerlemesi için bu ihlaller gereklidir. Henüz bir düzeni olmayan, ancak bir düzen haline gelecek olan bu ihlaller eski düzene göre düzensizliktir. Mesele, modernizmin seçkinciliğine karşılık, farklı disiplin ve biçemlerden oluşan bir çoğulculuğun öne çıkarılmasıdır ki bu postmodernizm denen şeydir.

Her çıkan akım, hem başka (genellikle bir önceki) akıma hem de (şu ya da bu şekilde) sisteme karşı bir eleştiri olarak doğmuş, ancak ne kadar aşırı ve tepkici olursa olsunlar, kapitalist sistem onları bir süre sonra kendi bünyesine alarak etkisizleştirebilmiş ya da en azından zararlı etkisini en aza indirmeyi başarmıştır (Yılmaz,2006:269).

Sanat meselesi ulusal ve ulusaşırı sermaye hareketlerinden, iletişim aygıtlarındaki baş döndürücü yeniliklerden, gelenek, inanç ve piyasa çelişmelerinden ayrı düşünülemez. Sanat bu ortamdan beslenir, bu ortamda çoğalır. Halka bilgi vermek ve yol göstermek için kurulan müzeler ve iletişim araçlarından ilki yani müzeler zevki, ikincisi, iletişim araçları geleneksel tutumları yönlendirir. Bugünkü durumları, amaçlarından ve işlevlerinden ne denli saptıklarını göstermektedir. İletişim araçları her şeyi habere ve eğlence konusuna çevirirken müzeler ise her şeyi tarihe dönüştürür. Bu kurumların varlığının nedeni, bizim gerçek deneyimlere duyduğumuz açlıktır ancak çelişkili bir biçimde hiç biri gerçek deneyimi bize sunamaz.

Bütün bunların arasında sanatçının durumu da aynı şekilde karmaşık ve çelişkilidir. İçinde bulunduğu durumdan çıkaracağı tek yarar, toplumda sanatçıya verilmiş çeşitli görevlerden, kendi kişiliğın eve yapacağı işe uygun olanını seçip, benimsemektir. Geçmiş bu konuda önüne sonsuz çeşitlilikte modeller sunmaktadır. Ad Reinhardt'ın dediğı gibi, müzeler sanatçılara artık yapılması gerekmeyecek şeyleri sergiler. Aynı zamanda müzeler, sanatın çeşitliliğini de sunarak sanatçıya bunlara katılma hakkı sağlar (Lynton,2004:362).

Sanatçının görevlerini tartışmak için öncelikle onları tanımlayıp, vurgulamak gerekir. Bir sanatçı ne kadar çok yönlü ise, yapacağı iş de o denli çeşitlilik gösterir bu nedenle sanatçıya bütünüyle uyan bir görev yok gibidir. Bu noktada sanatçıları öğretici ve araştırmacı olarak ikiye ayırmak yararlı bir ayırım olabilir. Öğretici olan sanatçı, sanatının en azından bir bölümünü insanları etkilemede kullanır ve bir halk kesimine hitap ettiğinin bilincindedir. Araştırmacı ise kendi sanatsal sorununu, tanımlamaya ve bunun çözümünü bulmak için çalışmaya öncelik tanır. Öğretici sanatçıların eserleri başkaları tarafından görülmek için yapılmışlardır çünkü sanatçının aktarmak istediğı bir iletisi, bir görüşü vardır, eserleri bunların açıklanmış biçimidir. Araştırmacı sanatçı ise daha sessiz kalmaktan yanadır, sanatının yanlış temsil edilmesi olasılığından dolayı eserlerini sergilemek istemez. Aksi bir tutum ilk bakışta

pratik yararlar sergileyebilecek gibi dursa da sanatçının gerçek etkinliğini yarıda kesecektir belki ulaşmaya çalıştığı sonucu hiçbir zaman elde edememesini sağlayacaktır. Bu durumu sanatçı da farkındadır. Pissarro'nun bir Empresyonist ile Cezanne arasındaki ayrılığın, Cezanne'in hayatı boyunca aynı resmi yapması olduğu sözü, bir araştırmacı sanatçıyı oldukça yerinde bir şekilde tanımlar. Araştırmacı sanatçıya öğretici sanatçıdan daha ender olarak rastlanır. Gerçekte ölçüt her ikisinin ortasıdır ve sanatçının çalışmaları kısmen sanatsal sorunlara kısmen de açıklanan kanılara göre yönelir.

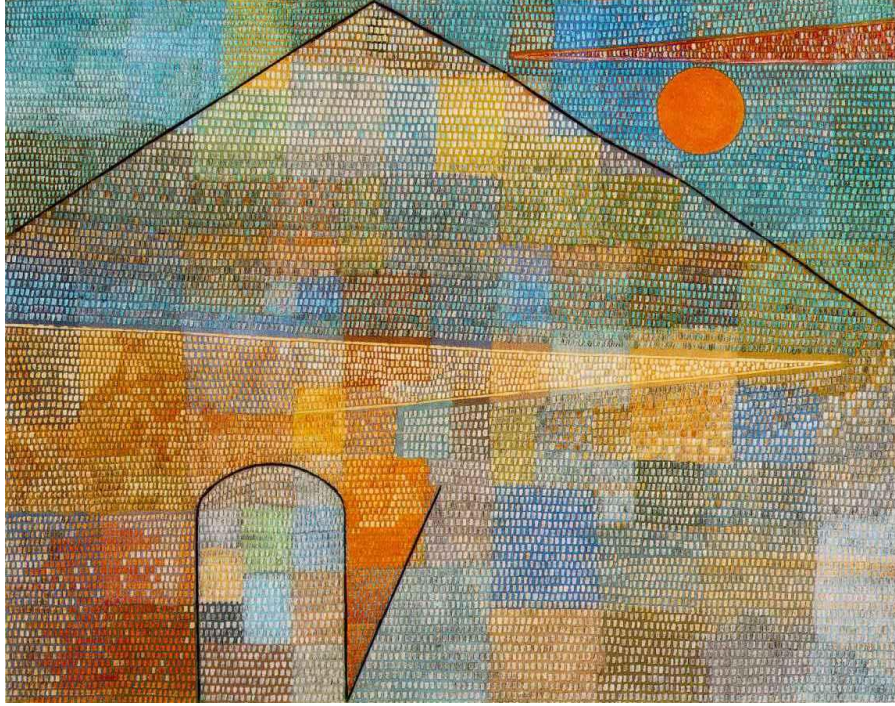


Resim 21- Paul Cezanne, "Sainte-Victoire Tepesi", 1904, Tuval üzerine yağlıboya, 70x92 cm.

Öğretici sanatçılar sanatlarını doğrudan doğruya toplumsal demeçler ve öğütler için kullanırlar. Mondrian, Malevich ve Lissitzky gibi sanatçılar bu gruba girerler, sanat araştırmaları ve kendi kişiliklerini çözümleme öğeleri, olgun eserlerinin temelini oluşturur. Ayrıca araştırmacı sanatçı imgesi, Soyut Ekspresyonistlere ve onların dışavuran resim yaratma çabalarına uyar. Soyut

Ekspresyonistlerin kendiliğinden olan içgüdüsel yaratmaya verdikleri önem, eserlerinin her birinin bir bütün, kendi kendini haklı çıkaran bir eylem olarak kabul etmemizi gerektirir.

Paul Klee, ömrünün büyük bir bölümünü atölyesine kapanarak geçirdi. Orada, kişisel ve evrensel kesin bir senteze varmak için elindeki malzemeleri ve simgesel işaretleri farklı şekillerde birleştirerek bitmez, tükenmez denemeler yaptı. Brancusi, mesleğinin ikinci yarısını, daha önce çeşitli evrelerle geliştirdiği heykelle ilgili temalar ve buluşlar üzerinde yeniden çalışarak geçirdi. İki de rahatça, araştırmacı sanatçı tipine örnek gösterilebilir (Lynton,2004:362).



Resim 22- Paul Klee, "Ad Parnassum", 1932, Tuval üzerine yağlı boya, 126x100 cm.

Sanatçının eserinin toplumsal görevini değerlendirmede başka bir yol, onun çalışma sürecini, fiziksel olduğu kadar zihinsel yönden de inceleyip açıklamaktır. Sanatçılar bizden, eserlerine yalnız sınırlı ürünle olarak değil, etkinlikler karmaşasının somutlaştırılması olarak da bakmamızı isterler.

Klee'nin vurguladığı gibi: 'Sanat eserleri her şeyden çok, bir yaratma sürecidir; hiçbir zaman salt bir ürün değildir'(Lynton,2004:362).

Çeşitli sanatçıların eserlerini incelersek, toplumsal açıdan aralarındaki farklılıkları görürüz. Örneğin Konstrüktivistler, yalnız fabrika yapımı malzemelerle değil, teknoloji dünyasını simgeleyen malzemelerle de çalışırlar. Konstrüktivist sanatçının kişiliği, fiziksel olarak ortaya sunulan şeyin bir parçası değildir ancak hiçbir zaman eserinden de ayrı tutulamaz. Kökleri matematiğe dayanan biçimsel ilişkilere göre eserini inşa eden Konstrüktivistler, bir araştırmacı gibi görünürler; ama yaratma sürecinin ima ettikleri toplumsal niteliklidir, etkinlikleri, toplumsal yaşam için bir model sunma amacını taşır.



Resim 23- Vladimir Tatlin, "III.Enternasyonal Anıtı'nın modeli", 1919, Metal, Shchusev Rus Mimarisi Müzesi

Bu sanatçı tipine karşıt, salt bilinçaltı uyarılarına göre çalışan, etkinlikleri, temel olarak bilinçaltındaki imgeler dünyasını yüzeye çıkartmaya yönelik olan sanatçı tipidir. Yaratma süreçleri son derece özel ve kişisel olan Sürrealistler, insanın aklının başında olmasının, yalnız mantığa ve düzene bağlı olmadığını, hayal gücünün özgür evreninde ve duyularla ilgili serüvenlerde de bunun sağlanabileceğini dünyaya kanıtlamayı amaçlamışlardır. Eserleri halka açık nitelikler taşır ve bütünüyle toplumsal ve çözüm arayıcı özelliktedir.



Resim 24- Jackson Pollock atölyesinde çalışırken, 1950, Fotoğraf: Hans Namuth

Ekspresyonistler, aynı şekilde içe dönük olarak; dışadönük amaçlarla çalışırlar. Eylem ressamı olarak çalışan Soyut Ekspresyonistleri çevrelerinden kopuk yaşayan, özel ve uzak bir âlemin kâşifleri gibi tanıtlır. Ancak, zihnimizde onları çalışırken canlandırdığımızda, toplumun delice ya da en azından anlamsızca anakronik olarak niteleyebilecekleri hareketleri,

toplum tarafından kabul gören bir etkinliğe dönüştürmüş olduklarını görürüz. Pollock, coşkulu bir peygamber ya da vecd içindeki bir aziz gibi değil, yağmur duasına çıkan kabile büyücüsü gibi çalışır. Tualin çevresinde dolaşırken davranışları, elleriyle yaptığı hareketler; bu hareketleri etkileyen bilinçaltı güdülerin katkısıyla aynı ölçüde, resmin içeriğini oluştururlar. Resimlerinin görünüşte hiçbir şeye benzetilemeyen şekilsizliği, başka bir tür şekil olarak ortaya çıkar. Bu yeni şekli çözmeye çalışırken, şimdiye dek tanıyıp bildiğimiz düzenlerden başka düzenlerle yeni biçimler yaratılabileceğini öğreniriz. Böylece toplumda salt bireyler olarak değil, toplumsal ve politik varlıklar olarak da yaşamayı öğrenmiş oluruz. Topluma bir şeyler kazandırmayan hiçbir sanat eseri yoktur (Lynton,2004:363).

Etkisini tartışmasız ve güçlü bir şekilde sürdüren, 1960'lı ve 70'li yılların sanatçılarından Alman Joseph Beuys'un bildirisine göre sanat insan düşüncesi ve eylemiydi. Onun çağrısı dünyanın insan yaratıcılığı konusundaki anlayışsızlığına, kısıtlayıcılığına karşı savaş açılması doğrultusunda ve çağımızın toplumsal ve siyasal kısıtlamalarına karşı eylemde bulunması gerekiyordu. Sanatçıya göre, kullanılmayan yaratıcılık saldırganlığa dönüşüyordu.

Beuys'a göre sanat açıklayıcı değil, biçim verici -değiştirici- bir güçtür ve bu bakış açısından dolayı sanatın sadece kendi varlık sorunsalı üzerine eğilmesi gerektiğini iddia eden sanatçı ve kuramcılardan da ayrılmaktadır. Ona göre sanat, insanlığın kaderini incelemek ve değiştirmek için bir fırsattır. Bu nedenle düşünce, duygu ve irade bahşedilmiş bir heykel olan insan işin merkezidir.

Çelişkileriyle, bunalımlarıyla duyarlı bir insan olarak, Beuys'un, işe kendinden başlaması, kendisini sanata bir malzeme yapması; yani insanı ilk kez sanat eserinin malzemesi ve bir anlamda sanat eserinin kendisi olarak ele alması, "insan bir heykeldir" , daha doğrusu "insan plastiktir" demesi bu

yüzdendir. Beuys'un gözünde 'insan toplumsal bir heykel'dir (Yılmaz,2006:273-274)

1985'te Londra'da gerçekleştirdiği heykellerinin çevre düzenlemesi büyük ölçüde onun düşüncelerinin de bir özetidir. Beuys'un düzenlediği galerideki iki ayrı mekan külrenge keçe tomarıyla kaplanmış ve üzerindeki bir karatahtayla bir termometre buluna bir piyanodan başka hiçbir eşyanın olmadığı bir yerdi. Keçe kaplı duvarlar mekâna belli bir ağırbaşlılık veriyor, ayrıca sıcaklık, korunmuşluk ve Londra'nın merkezindeki gürültüye karşı bir yalıtım kazandırıyor. Kapalı piyano, boş karatahta ve termometre de insanların özlemleriyle yeteneklerini ve bunların baskı altına alınışını dile getiriyordu. Beuys bu yapıtına Plight (Kötü Durum) adını vermişti. Bu sözcük ona yalnızca insanlığın durumunu yansıtmıyor, aynı zamanda türevi olduğu Almanca Pflicht sözcüğünün bir yankısı olarak belli bir ödevi ve sorumluluğu akla getiriyordu.



Resim 25- Joseph Beuys, "Vaziyet(Plight)", 1985, Enstalasyon: keçe, kuyruklu piyano, karatahta, termometre, 310 x 890 x 1813 cm., Anthony d'Offay Gallery, London; yeniden düzenleme 2006, Paris Centre Pompidou

1980’li yılların sanatıyla ilgili iddiaların en önemlisi bu sanatın insan sorunlarını ele aldığıdır. Üretim açısından değil de, halka sunuş açısından bakıldığında ise, sanat hiçbir zaman günümüzde olduğu kadar pazarlama yasalarına uymak zorunda kalmamıştır. Bu yılların önde gelen sanatçısı çoğu zaman egemenliği sorgulama eğilimindedir; tıpkı Kandinsky, Malevich, Mondrian ve o kuşak sanatçılarının çoğu gibi amacı da çok modern insanın bilinç düzeyini yükseltmektir. Bu sanatçılar sanatı bizim bugün indirgediğimiz eğlence ve boş zaman etkinliği kategorisinden kurtarmakta direnen kimselerdir. Bu sanatçılar bizim onayımızı ya da karşı çıkmamızı değil, dikkatimizi beklerler; çünkü bizi ciddiye almaktadır.

Modern sanatı Romantizmin ikinci aşaması, dolayısıyla da en az iki yüz yıllık bir gelişmelerin bir uzantısı olarak görsek de, görmesek de, sona ermekte olan bir dönemde yaşadığımızı ve yeni bir itici gücü beklemekte olabileceğimizi düşünmeliyiz. Gene söylemeliyim ki, geçmiş basit değildir. 1880’li ve 90’lı yıllar gerçekten bir çöküşün izlerini taşıyordu ve o dönemde aşırılıklardan gurur duyanlar olduğu gibi, onları dejenere sayanlar da yok değildi. Ama o yıllar aynı zamanda Post-Empresyonizmin ve Tolstoy’un da dönemi idi. On sekizinci yüzyılın sonu ise, sanatın yeniden etik işlevinin önemsendiği ve kamu sorunlarıyla ilgilenildiği, David’in ve Neo-Klasisizmin dönemi idi (Lynton,2004:353).

Kiefer’in Baş Rahibe’si bir bilgi ve iletişim alanı olan sanat tarihinde ileriye ve geriye işaret eden önemli bir yapıttır ve yapıt bireyin kendini ifade etmesi konusunda oldukça sessizdir. Yapıtın başlığı Tarot kartlarına bir gönderme olup bu kartların içinde, büyük sırların ikincisin adı ‘Başrahibe’ ve bilgiyi temsil etmektedir. Bu kartta iki sütun arasında oturan giysili bir kadın, kucağında bir kitap, bazen de arkasında görünen bir deniz vardır. Bu yapıtın Almanca adı Zweistromland, Dicle ve Fırat arasındaki uygarlığın beşiği ve ilk büyük kitaplığın kurulduğu toprakların adıdır. Çelik raflara yerleştirilmiş kurşun kaplı devasa kitaplar insanlığın başarılarını simgelemektedir. Bunun hem bir mezarlığa, hem de bir kaynağı çağrıştırması bu düzenlemeye bir

belirsizlik vermektedir. Kurşun ciltli kapakları bilgiyi hem saklar, hem de korur. Çelik çerçevedeki su dolu kurşun borular ise Almanca başlıktaki iki akarsuyun simgeleridir. Yapıt insanüstü bir boyuta sahiptir. Kiefer burada bilginin gücünü ve değerini, aynı zamanda da ondan yararlanmanın zorluklarını belirtmek ister. Bir yandan resim dilinden uzaklaşırken, öte yandan da onun sınırları içinde çalışan sanatçı, böylece sanatın geleneklerini hem pekiştirmekte, hem de o alanda yeni ufuklar açmaktadır. Böylece yenilikçi sanatçı, aynı zamanda inancın da bir savunucusu olmaktadır (Lynton,2004:353-354).



Resim 26- Anselm Kiefer, "Baş Rahibe", 1986-89, Astrup Fearnley Modern Sanat Müzesi, Oslo

Bünyesinde aşırılıklar ve çelişkiler taşıyan sanat, kendini bu sayede yeniler. Gerek birbirine karşıt uçlarda gerekse aralarda gidip gelen sanatçılar hep olmuştur. Kendini en uçta hisseden bir sanatçı bile diğer uçları süzmeden edemez. Sanatçının açmazlarından biri de içinde yaşadığı toplumsal koşullarla ilgilidir. Carl Andre, "Ya çelişkilerimizi yalanlamak ya da onlarla yaşamak gibi tarihsel bir seçimle karşı karşıya kaldık her zaman. Artık burjuvazinin dehâsı sayesinde çelişkilerimizi pazarlama fırsatı elde ettik" derken, bu garip duruma işaret etmiştir. Sanatçının bu tavrı insanın mizacında gizlidir aslında (Yılmaz,2006:210-211).

1.5. Güncel Sanat ve Güncel Sanatçı

Sanatta Modernizm, öncesinde ressamların insanları, manzaraları ve tarihsel olayları, aynı bunların göze görünebileceği gibi resmederek, dünyayı onun kendini sunduğu biçimde temsil etmeye giriştiği bir noktaya işaret eder. Modernizmle birlikte kendiliğinden temsilin koşulları merkeze oturmuş ve böylece sanat da bir anlamda kendi kendinin konusu haline gelmiştir. Modernizm, romantizmin bu anlamda ardılı değildir. Modernizmin belirleyicisi, resme bir tür süreksizlik olarak yansıyan yeni bir bilinç düzeyine yükseliştir; bu anlamda modernizm, temsil araçları üzerinde düşünmenin, temsil araç ve yöntemlerinden daha önemli hale geldiğini vurgulamak ister.

Kendinden önceki sanat tarihi ile arasına bir mesafe koyan Modernizmin modern sözcüğü yalnızca “en yakın tarihli” anlamına gelmemektedir. Modern nasıl “en yakın tarihli” anlamına gelen salt zamansal bir kavram değilse, “çağdaş” da şu anda cereyan eden her şey anlamına gelen salt zamansal bir kavram değildir. Dahası, “modern öncesi”nden moderne geçiş, sanat çağından önceki imgeden sanat çağındaki imgeye geçiş gibi alttan alta gerçekleşmiştir. Modern sanattan çağdaş sanata geçişte aynen böyle oldu. “Çağdaş sanat” uzun bir süre şu anda yapılmakta olan modern sanattan başkaca bir anlam taşımadı. Ne de olsa modern, şimdi ile “o zamanki” arasında bir fark bulunduğunu ima eder.

Bugünün ne olduğunu daha nesnel bir şekilde kavramak için onun dün olması, ortalığın yatışması gerekiyor. Bugün “çağdaş sanat” denen şeye ise yüz yıl sonra ne denecek? Her şeyin toz duman olduğu bir dönemde, bunu şimdiden kestirmek olanaksızdır (Yılmaz,2006:13).

Modern sözcüğü tarihsel yapıyı ima eder ve bu açıdan “en yakın tarihli” gibi ifadelerden daha kuvvetlidir. “Çağdaş” ise, en açık anlamıyla, şu anda olmakta olan demektir: Çağdaş sanatta çağdaşlarımızın ürettiği sanattır. Bu sanat, şüphesiz zamanın sınavından henüz geçmemiş olacaktır. Yine de

çağdaş sanat, bize o sınavdan geçmiş olan modern sanatın bile sunamayacağı bir anlam ifade edecektir. Bize yakın duracak, “bizim sanatımız” olacaktır. Ama sanat tarihi içsel olarak evrilirken çağdaş sanatta tüm sanat tarihinin daha önce hiçbir evresinde görülmemiş bir üretim yapısı dahilinde üretilmiş bir tür sanatın adı haline gelmiştir. Tıpkı “modern” kavramının salt yakın tarihli sanata değil bir üsluba, hatta bir döneme atıfta bulunması gibi, “çağdaş” kavramı da şu anın sanatından daha fazlasına işaret eder olmuştur. Dahası çağdaş sanat bir dönemden çok sanatın büyük anlatısında dönemlerin tükenişinin ardından ne olacağını göstermekte; bir sanat üretme üslubundan çok, üslupları kullanma tarzına işaret etmektedir. Daha önce görülmemiş üsluplar kullanan bir çağdaş sanat da vardır kuşkusuz (Danto,2010:32-33).

Artık çağdaş “en yakın tarihli” olmak dışında modern değildir; modern ise giderek 1880’lerden 1960’lara dek filizlenmiş bir üslup olarak görünmektedir. Modern sanatın üslubunun ayrıntılarıyla gün ışığına çıkmasının nedeni çağdaş sanatın modern sanattan çok farklı bir profil ortaya koymasıdır. Sorun, modern sözcüğünün aynı anda hem bir tarzı tanımlaması hem zamansal bir anlam içermesidir. Her halükarda, modern ile çağdaş arasındaki ayırım yetmişlerle seksenlerin ortalarına dek netleşmemiştir. Çağdaş sanat uzun süre “çağdaşlarımızın ürettiği modern sanat” olarak kalmış ama “postmodern” terimini icat gereksinimiyle de ispatlandığı gibi, bu düşünce tarzı bir noktada tatmin edici olmaktan çıkmıştır. Postmodern terimi “çağdaş” teriminin bir üslubu aktarmadaki görece zayıflığını kendiliğinden ortaya koymaktadır. Çağdaş, fazlasıyla salt zamansal bir terim gibi görünmektedir. Ama “postmodern” de çağdaş sanatın belirli bir kesimi ile gereğinden fazla özdeşleşmiş, fazlasıyla kuvvetli bir terim haline gelmiştir. Tıpkı barok ya da rokoko tarzının örneklerini tanımayı öğrendiğimiz gibi, “postmodern” terimi de tanımayı gerçekten öğrenebileceğimiz belirli bir tarza işaret etmektedir.

Çağdaş sözcüğünü büyük harfle yazıp postmodernizmler ayrımıyla aktarılmak istenenleri aktarmasını sağlayabiliriz ama bir kez daha, tanımlanabilir bir üslubumuzun olmadığı, hiçbir şeyin ters düşmediği duygusuyla karşı karşıya kalırız. Gerçi, modernizmin sonundan bu yana görsel sanatlara damgasını vuran da aslında budur: Dönemin üslup bütünlüğünden ya da en azından bir ölçüt seviyesine yükseltilebilecek ve bir tanıma kapasitesi oluştururken temel alınabilecek türden bir üslup bütünlüğünden yoksun oluşu ve sonuç olarak, anlatsal istikametinin olanaksızlığı. Bu sanata kısaca tarihsel-sonrası sanat adının verilmesinin nedeni de budur (Danto,2010:35).



Resim 27-Sandro Chia, "Korkusuz Çocuklar İşbaşında", 1981, Tuval üzerine yağlıboya, 84x79 cm., Edinburg, İskoçya Ulusal Modern Sanat Galerisi

Kelime dağarcığımızı Modern, çağdaş ve postmodern sanat kavramlarına ek olarak bir de güncel sanat girmiştir. Sözlüklerde 'güncel'in

anlamı, 'günün konusu', 'şimdiki', 'bugüne ait', 'günün havasına uyan' ya da 'aktüel' diye verilmektedir. Bu açıdan güncel sanatın, 'şu an yapılmakta olan sanat', 'bugünü anlatan sanat' ya da 'bugüne ait sanat' gibi anlamlara geldiği söylenebilir. Ancak böyle kestirme ve genel bir tanım, 'her dönemin kendi güncel sanatı vardır' gibi, çok daha genel bir ifadeye gidebilir. Çünkü iz bırakan her sanatın bünyesinde, öncelikle içine doğup büyüdüğü dönemin ruhu vardır (Yılmaz,2006: 433). Sadece zamanımızda üretilen sanat anlamında gelmeyen güncel sanat, güncel olduğu kabul edilenin kendini gösterme yoludur (Kortun,2005) .

Anlaşılan odur ki sanat kendini ifade edebilmek için yeni kavramlara ihtiyaç duymakta ancak bu kavramlar bazen birbirlerinin yerine kullanıldıkları gibi bazen de farklı anlamlarda kullanılmaktadır; bazen, çağdaşın karşılığı modern, modernin karşılığı çağdaş olarak kullanılmaktadır.

Ancak ister modern denilsin, ister çağdaş, bu iki kavramın da 20.yüzyılın başlarındaki sanat olayları için aynı şey demek olduğu anlaşılmaktadır. Genel bir ifadeyle modern sanat, eskiye bir baş kaldırı ve tamamen yeniye yönelik olduğu söylenebilir. Modern sanat, sanatın tarihsel evriminin doğal bir sonucu değil, aksine, modern sanatçıların, geleneksel, klasik, doğalcı ve akademik sanat anlayışlarından kurtulmak ve bağımsızlıklarına kavuşmak için yaptıkları bir mücadelenin bir sonucudur.

Modern, Çağdaş, Güncel, Postmodern kavramları, bunlarda, yeni döneme ilişkin, gerek yorumlar gerekse tarihsel açıdan işaret edilen kırılma noktaları çeşitlilik göstermektedir. Bazıları 1945'ten bazıları 1950'den, bazıları da 1960'tan itibaren yeni dönemi başlatmaktadır.

1980'lerde 'modern sanat' ve 'çağdaş sanat' diye bir ayırım yoktu. İzlenimcilikten önceki bütün sanat anlayışlarına geleneksel deniliyordu; izlenimcilik ve daha sonra ortaya çıkanlarda Modern başlığı altında incelenmekteydi. Ancak zamanla, modern denen bazı akım ya da eğilimlerin,

aslında modernist teorilerin sınırlarını zorladıkları, hatta dışına çıktıkları anlaşılmalıdır ki bu da olgu ve kavramlara yeni baştan bakmayı zorunlu hale getirmiştir. 1980'lere kadar var olan akım ve eğilimler 'modern sanat' kapsamında ele alınmaktaydı. 1980'lere gelindiğindeyse 1950'lerden öncesine modern, sonrasına çağdaş ya da postmodern denmeye başlandı. Son zamanlardaysa benzeri bir ayırım, kimilerince çağdaş ve güncel arasında da yapılmakta ve 'Çağdaş' kavramının içinin devletçilik, elitizm ve zoraki bir laiklik koktuğu, ayrıca İngilizce'deki contemporary ve actual gibi kavramları karşılamadığı ve bu yüzden de 'güncel'i tercih ettikleri belirtilmektedir (Yılmaz,2006:434-435).

Kimilerine göre ise güncel kavramı, contemporary kavramının Türkçe karşılığıdır. Ancak yakın zamana kadar Türkçe'ye çağdaş olarak çevriliyordu. İngilizce'de contemporary art ifadesinin bir sanat eğilimi ya da anlayışından ziyade, zamansal bir anlamı vardır ve dilimize contemporary'nin karşılığı olarak yerleştirilmeye çalışılan güncel sözcüğü, zamansal anlamından ziyade, artık bir sanat anlayışının genel adı olmuş gibi durmaktadır.

Vasıf Kortun ve kimi küratörler 'çağdaşlaşma projesi'ni çağrıştırdığı için 'çağdaş' sözcüğü yerine 'güncel'i kullanmayı tercih etmekle birlikte 'çağdaş sanat'çılara göre suni bir ayırım, 'güncel'ler için bu ideolojik bir tercih meselesi olarak görülmektedir (Yazıcı, 2007).

Güncel sanat, şimdi, şu an, kendi zamanına dokunan, hızlı tepkiler veren, kendi zamanının sosyo-politik problemlerini açık bir anlatım ve temsiliyet olarak görünür kılan ve tepkisel bir tavırdan güç alan her türlü alternatif ifade tarzı olarak işlev görmektedir. Çağdaş sanat ise, modernizm ve geç modernizme ait sorunlar üzerine düşünen, sanatın tekrar eden imaj değil, dönüştürülen bir imge olduğuna inanan bir sanat izlenimi doğurmaktadır. Güncel sanat özellikle politik olduğunu ve üslup sorununa odaklanmadan dünya sorunları hakkında konuşmaya kalkıştığını söylese de, pek çok çağdaş sanatçının işinde de aynı problemler mevcuttur. Her iki

duruma uygun işler ve sanatçılar mevcut olsa da bu tip bir ayrımın, hiyerarşileri belirginleştirmek, çağdaşı küçümseyip günceli övmek adına istismar edildiği düşünülebilir (Yazıcı, 2007).

Türkiye’de güncel sanat diye adlandırılan işlerin çoğu resim ve heykel geleneğinde görmeye alıştığımız plastik değerlerden ziyade espri, ilginçlik ve mizahın ön planda olduğu, iletinin genellikle mizah yoluyla verildiği, anlamın, ilginç buluşlarla güçlendirilmeye çalışıldığı video, fotoğraf ya da bunların bilgisayar ortamında yeniden üretilmiş çeşitlemelerinden oluşmaktadır. Bienaller ve küratörlü ve kavramlı sergilerde ağırlıklı olarak bu tip işlere yer almakta, heykel ve tuval resmine pek rastlanmamaktadır bu durumda bazı çevrelerce eleştirilmektedir.



Resim 28–Tony Oursler, “Seni Duyamıyorum”, 1995, Video yansıtıcı ve film, VCR, bez, Tracy Leipold ve Tony Oursler gösterisi

Türkiye’de güncel sanata karşı çıkanlar, bu tezlerini küresellik bağlamında ele almaktadırlar. Küresellik, çokuluslu sermayesinin ulusal sınırları aşarak yerkürenin her tarafına yayılması ve yerkürenin tamamının büyük bir mağazaya dönüştürülmesi hareketinin ideolojik adıdır.

Merkezini batı kaynaklarından alan küreselleşme içerisinde, iletişimin daha kolay olduğu günümüzde, Güncel sanat, bienaller ve benzeri gibi sergiler ile, 3.dünya ülkeleri de dahil olmak üzere, bütün dünya geneline yayılan bir sanat anlayışıdır. Sanatın bu küresel hareketiyle birlikte sanat üretimlerindeki biçimler de büyük ölçüde değişmiştir. Küreselleşme ve paralelinde gerçekleşen bilgi akışının hızıyla birlikte, üretme biçimlerini, sergileme modellerinin sınırlarını ve özellikle sanatçı profilini tanımlamak daha da zorlaşmıştır.

Küreselleşme süreci öncesinde, sanatçılar yaşadıkları şehrin, ülkenin sanatçılarıyla kendilerini ‘kıyaslama’ durumundaydılar. Bu kıyaslamaya göre kendilerini ‘farklı, özgün, yenilikçi, gelenekçi, başarılı ya da başarısız’ sayarak değerlendiriyorlar ve algılıyorlardı. Sınırları daha kolay çizilen ve belirlenen bir konuma, yapıt üretimine ve bir sanatçı profiline sahiptiler. Bugün ise özellikle internet nedeniyle, dünyamız çok küçülmüştür, uzaklık anlamında zaman kavramı ortadan kalkmış durumdadır ve dünya üzerindeki bütün sanatçılar aynı zamanı yaşamaktadır. Güncel sanat şu ana ait bir sanat anlayışıdır.

Dünden bugüne, ‘modern’, ‘postmodern’, ‘çağdaş’ ya da ‘güncel’ denen sanat, burjuva toplum biçiminde inşa edilmiştir. Bugün en muhalif sanatçılar bile, burjuva üretim-tüketim ilişkilerinin egemen olduğu bir ortamda yaşamakta; tuvalinden yağlıboyasına, kamerasından bilgisayarına, burjuvazinin ürettiği malzeme ve araçlarla çalışmakta, işlerini onun finanse ettiği mekânlarda sergilemekte ve nihayet yine ona satmaktadır (Yılmaz,2007 a).

Kapitalist toplumda sanatçı hem üretkendir, hem üretken değildir. Üretkendir, çünkü kendi iş gücüyle kapital için bir değer üretir. Üretken değildir, çünkü üretimi kazançtan ödediği için, bir hizmettir. Üretken olduğu için kapital için bir tözdür, kapitale bağımlıdır. Üretken olmadığı için, hizmet verdiği için kendisine göreceli bir bağımsızlık sağlar. Bu bağımsızlık görecelidir, çünkü gerçekte onun üretken olup olmadığı da kapitalin sahibinin çıkarları saptar. 20.yüzyıl boyunca sanatın durumu bu ilişkiyi doğrulamıştır; sanatçı bu gerilim içinde yaşamaktadır (Duben-Şengel,1993:70-71).

Sanat bir düşünce biçimidir, ama malzemeyle düşünür. Bugün Güncel Sanat'ın içinde sanatçı, kavramlarla değil malzeme ile düşünen biridir. Bu anlamda güncel sanat duygulanım, algı, kavram ile adlandırılan ile birlikte işleyen bir refleksiyondur (Akay,2005:116). Güncel sanat, eğrisiyle doğrusuyla, farklı disiplinleriyle, hepimizin birlikte yarattığı sanattır.

Çağdaş sanat niyet ve farkındalık bakımından tek bir boyut üzerinden anlaşılamayacak kadar çoğulcudur. Hatta şöyle bir sav bile geliştirilebilir: Çağdaş sanat, müzenin getirdiği sınırlamalarla bağdaşmayan yapıtlardan, tümüyle farklı bir küratör kuşağı gerektirecek kadar üretmiştir. Bu yeni küratör kuşağı ise, müzeyi bir güzellik tresorium'u ya da tinsel formun kutsal sığınağı olarak kullanmak için bir neden görmeyen kişilerin yaşamlarıyla sanatı bağlayabilme adına, müzeye özgü yapıları tümünden pas geçecek olan kuşaktır. Müze, bu tür bir sanatı dâhil edebilmek için kendisini diğer iki kipi üzerinden tanımlayan yapı ve kuramların büyük bölümünden feragat etmek zorundadır (Danto,2010:40).

1789 Fransız Devriminden önce, kraliyete ait sanat yapıtlarından, oluşan bir koleksiyon vardı. Bundan belli kişiler sorumluydu ve meslek kısmen özerklik kazanmıştı. Devrimden sonra müzelerin kurulmasıyla birlikte küratörlük kurumsallaştı.

Küratör, kültür ve sanat merkezleri, resmî ya da özel kurumlar tarafından sergi düzenlemekle görevlendirilen veya kendi inisiyatifiyle belirli bir konuda sergi düzenlemesi yapan kişilerdir. Küratörler, özellikle yeni sanatçıları destekleyerek günümüzde önemli bir görevi de yerine getirmektedir. Serginin sınırları küratör tarafından belirlenince bu da ister istemez sanatçının da sınırlandırılması anlamına gelir. Bu durum küratörün belirlediği bu sınırlar içerisinde üreten sanatçının, bir baskı altında üretiyormuş gibi bir izlenim yaratıyorsa da kuşkusuz yaratıcılıklarını genişletecek yeni alanlar açma fırsatını da sanatçıya sunmaktadır.

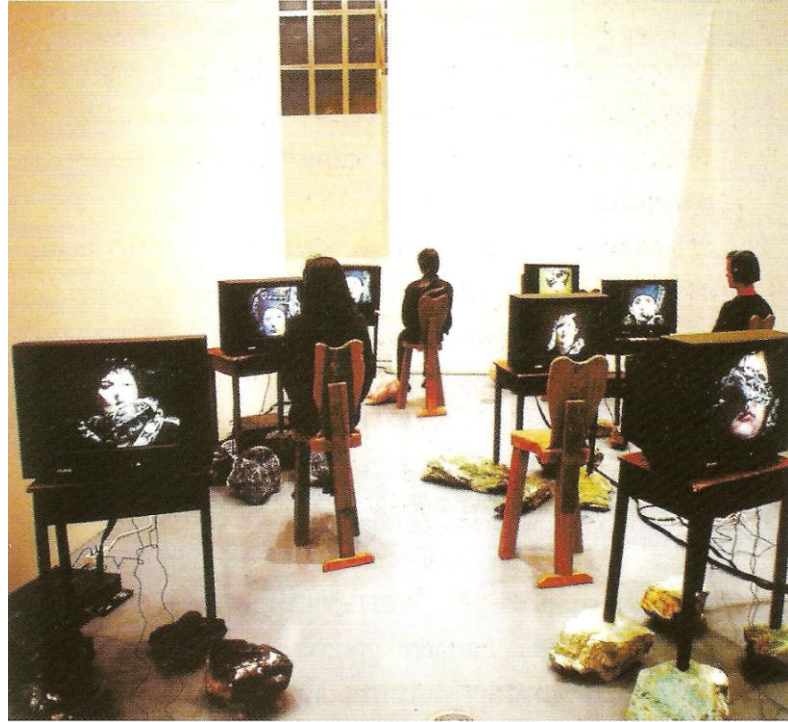
Bu durum, herhangi bir tüzel ya da gerçek kişinin, bir sanatçıdan belli bir konuda para karşılığı yapıt istemesi ile bir küratörün belli bir kavramsal çerçevede bir sanatçıdan yapıt istemesi arasında temel bir farklılık yoktur. Sonuçta ikisi de sipariştir ancak birincisi geleneksel, ikincisi çağdaş bir yöntemdir. Birincisinde, sipariş verenin istekleri, gizli ya da açık, genel hatlarıyla bellidir; sanatçıya belli bir özgürlük verilmiş olsa bile, yine de sanatçı müşterisini memnun etme gibi duygusal bir baskı altındadır. Küratörlü sergilere katılan sanatçıların da benzer bir kaygı taşıdığı söylenebilir.

Küreselleşme sürecinde günümüz sanatçısı yalnız kendi kültürleriyle sınırlı kalmak istemez, farklı kültürlerle karşılaşmak ve farklılığın çeşitliliği içinde göçebelik etmek ve üretmek isterler. Oldukları yerde durmayan, sürekli sınır geçip, sınırlarını genişleten bu düşünce bugün bütün dünya sanatçıları için ortaktır.

90'lı yılların başından itibaren sahneye çıkan ve geçici müdahaleler ve mekâna özgü enstalasyonlarla olayların gerçekleştiği mekânda izini bırakan bir sanatçı türünü, bir göçebe aktörü de temsil eder. Bu göçebe sanatçı için imge keşfinin mekânı alışılğıeldik atölye değildir artık. Nasıl ki sergi ofisleri, bienal ve sanat festivalleri tarafından ancak kısıtlı süreler için kullanılıyorsa; bu yeni sergi yüzyılıının sanatçıları da seyyar birer ofis gibi çalışır, mekandan mekana farklılaşan fikirler üretip daha önce sanat için hiç düşünülmemiş

alanlar kullanır. Konseptler ve bunların birer sanat eserine dönüşmesiyle doğrudan küratör ve ekibiyle diyalog içinde organize edilir (Meschede,2008:9).

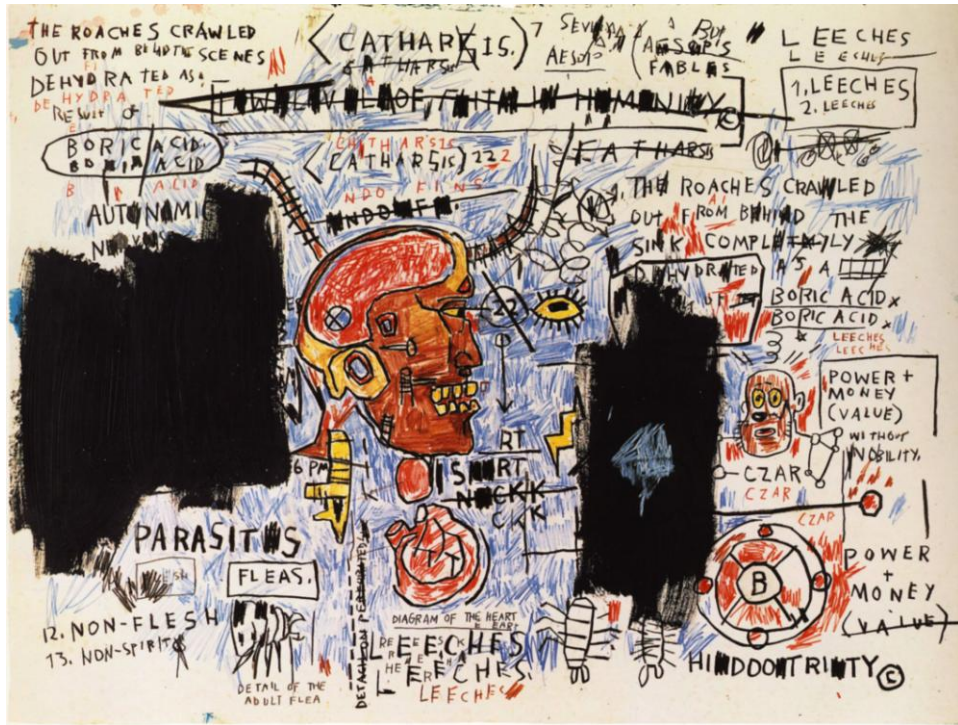
Küratör ve sanatçı diyalogunun altyapısını oluşturan, her ikisinin de sahip olduğu birbiri içine geçmiş ve birbirini tamamlayan sorumlulukları vardır. Sanatçı, yalnızca yapıtın içerdiği düşüncenin değil, bu düşüncenin oluşumundaki küresel gelişiminde sorumluluğunu taşır. Küratör, yalnız kendi düşüncesinin ve sergisinin değil, sanatçıların düşüncelerini ve yapıtlarının oluşturduğu ortamın ve bu ortamının küresel gelişim içindeki söyleminin sorumluluğunu da taşır. Bu diyalog kurulmazsa ikinci aşama olan izleyiciyle diyalog aşamasının da kurulması zorlaşır (Madra,2003:79).



Resim 29-Marina Abramoviç, "Görünmeye Başlamak", 1995, Video Yerleştirme,7 monitör, 7 Ejderha Başı gösterisi bandı (4.İstanbul Bienali için proje)

Piyasada ilgi çeken bir sanatçının uluslararası sergilere katılmasını sağlıyor ve yapıtları müzelere pazarlanıyor. Bir ürün durumuna gelen

sanatçı galerileri doyuracağım diye sürekli üretmek durumunda kalıyor bu da yapıtların anlamsızlaşmasına neden oluyor. Sanatçı sürekli bu pazarın içine itiliyor, bu durum sanatçılar açısından sakıncalar taşımaktadır Günümüzün sanat piyasasında hızla keşfedilip, yükselen bir sanatçı, yeterince güçlü değilse yok olma ile karşı karşıya kalabilir. Bu pazarın gücüne kapılan genç sanatçıları zor günler beklemektedir. Henüz olgunlaşmadan, aralıksız üreten sanatçıların çıkışları gibi kayboluşlarının da hızlı bir şekilde olduğuna çoğu zaman şahit olundu. Bu anlamda sürekli satmaktansa hiç satmamanın daha iyi olduğu söylenebilir.



Resim 30- Jean-Michel Basquiat, Akrilik, karakalem, pastel boya, pastel, kalem, 57x76.5 cm.

Sanat piyasasının bu pazar anlayışına karşı bazı sanatçılar, yerleştirme ve gösterim sanatı gibi hazır paketler halinde satışa sunulmayan, alternatif biçimler arayarak pazarı es geçmenin yollarını aramaktadırlar. Vur kaç taktiğiyle tanınan graffiti sanatçıları da galeri sistemini bütünüyle reddetmiş gibidirler. Ne var ki, bunların arasında Jean-Michel Basquiat ve Barry McGee gibi şöhret kazanmış olanlar, eserleri pazarlanabilir olduğunda sisteme

yakalanıyorlar. McGee, sokak çalışmalarıyla, galeride, “Twist” adıyla imzaladığı satılacak eserler arasına ince bir çizgi çekmeye çalışmaktadır (Freeland,2008:111-112).

Alman sanatçı Hans Haacke ticarileşmeyi ve sanat sergilerinin kurumsal desteğini çalışmalarının merkezine almıştır. Haacke’ nin yalın ve ciddi sergileri, dünyanın sorunlu bölgelerinde korkunç etkinliklerde bulunan Mobil ve Cartier gibi şirketlerce ayağınıza kadar getirilen kültürel sponsorluğu bir arada kullanır (Freeland,2008:112).

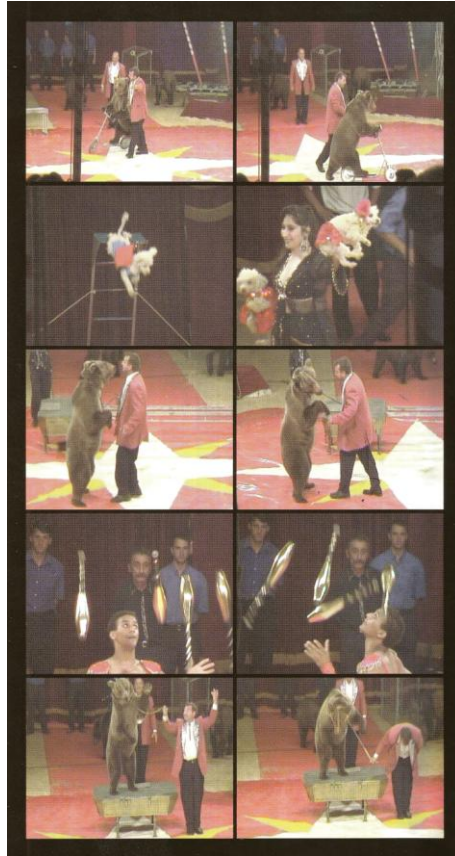


Resim 31- Hans Haacke, “Yaratan İzin”, 1981

Sanat piyasası ve çok uluslu sermayenin yapısal ekonomik süreçleri arasındaki dolantılı ve bağlantıları araştırmak, sorgulamak ve sökmek, sanat adına bir zorunluluktur. Tam da bu nedenle, İstanbul gibi bölgesel-çeper sonrası merkezdeki bir bienal, merkezlerdeki bienallerden farklı olmalı, insancıl küratörlerin kişisel kurgularının gösteri alanı olarak kullanılmalı; tam tersine piyasaların şiddetini, sanatın kullanımı, kültürlerin tüketimini yetkin kişilerin ve küratörlerin iddialarını sorgulamalı ve kendisi bir gösteri alanı olmalıdır. Sanatçı adlarının markalaştığı bir dönemde bu sürece direnmenin bir yolu da yıldız sanatçılardan uzaklaşmak, yüzümüzü dünyanın her yerindeki merkezlerde, çeperde ve çeperin merkezlerinde yaşayan ve çalışan

sayısız atız sanatçının taşıdığı söylemlere doğru döndürmektir (Madra, 2003:111).

Tenger'in "Sirkülasyon"u, gösterinin birikim aşamasındaki sermayenin imajı olarak, dünyayı kuşatan 'gösteri kültürü'ne yöneliktir. Tenger, bu gösteri kültüre sirk görüntüsüyle karşılık vererek alay ediyor, öte yandan yapıtının başlığıyla işaret ettiği gibi, sanatın ve sanatçının da bu gösteri kültürü içinde, bir sergiden diğerine uzanan 'sirkülasyon' dahilinde dans ettiğini ortaya koyuyordu. "Sirkülasyon" bu açıdan bakıldığında sanat/kültür bağlamında bir anlam ve özgürlük yitimini düşündürüyor; çağdaş kültürün yarattığı görünmez kafeslerde yaşayan 'uygar insan'ın boş zamanlarının bile devasa bir kültürel endüstri içinde nasıl düzenlendiğinin, dolay da olsa denetime tabi olduğunun altını çiziyordu (Antmen,2007:63).



Resim 32–Hale Tenger "Sirkülasyon", 5 kanallı video enstalasyon, hepsi döngü

Türkiye’de kendini güncel sanat alanı içerisinde tanımlayan kişi ya da hareketleri, özgün kavramsal çerçevelerini tanımlamak için öncelikle festivalist/küratöryal belirlenimlerin dışına çıkarak seslerine sahip çıkmaları gerekmektedir. Estetiğin temel kategorileriyle mesafesini-sezgisel düzeyde de olsa- belirleyememiş, sanatsal anlamda kendi estetik dilini sanat ortamına diretememiş bir oluşum, varoluş problemlerinin üstesinden gelememiş demektir. Modernizmin doğumundan bu yana tartışma konusu olan gelen sanat olan ile sanat olmayanın sınırında dolanan güncel sanatçının bugün en temel sorunu varlık sorunudur (Yılmaz,2012:63).

Tarihsel referanslarıyla gelişen ve batı merkezli bir sanat pazarı çerçevesinde belirlenen günümüz sanatı, sanatçıda küreselleşmenin huzursuz edici hızına yetişme, bütün içerisinde kendine bir yer edinme gereksinimi doğurmuştur. Gösterinin bir parçası olma, cemaat yapısının içerisinde yer alma arzusu sempozyumlarda ya da sergi söyleşilerinde sanatçının kendi konumunu tanımlamak, yapıtların vurgulamak ve kendi mitlerini kanıtlamak için söylem kalabalığı oluşturmasına neden olmuştur. Halbuki bireycilikten birlikteliğe kayan sanat anlayışında, ‘dahi’ ya da ‘mit’ sanatçı profili oluşturmak günümüz sanatı içerisinde çok zor bir durum teşkil etmektedir. Bu durum sonucunda belirleyici konumunda olan küratörler ya da galeri, müze müdürleri ön plana çıkmaya başlamıştır. Bununla birlikte günümüz sanatının üçüncü dünya ülkelerindeki sanatçıları da bu büyük ilişki ağı içerisinde yer almaya başlamıştır; fakat bunun nedeni sanatçı yelpazesini genişletmekten çok batının kendi merkezi gücünü meşrulaştırmak istemesidir.

Bütüne bakıldığında, söylenenlerin ve gerçekleşen etkinliklerin toplamında, yeni sanatçı profiline bireycilikten birlikteliğe kaymış olduğu görülür. Teknolojinin ve disiplinler arası sanat yaklaşımının sağladığı olanaklar, yapıtların kolay ve az bir maliyetle taşınması, bu yapıtların uluslararası dolaşımını mümkün hale getirmiştir. Örneğin; bir sanatçı CD’ye kaydettiği videoya çalışmasını ya internet üzerinden gönderilen bir dijital

fotoğraf, sergi yapımcısı tarafından büyütülüp, sergilenmeye hazır hale getirilebilmektedir. Ulusal ya da uluslararası sergilerde, bienallerde ve bunun gibi küçük ya da büyük ölçekli birçok etkinlikte yer alan sanatçıların pek çoğu 'kişisel sergi' açmaz olmuştur (örneğin; küreselleşmeyle beraber, sanat dünyası hiçbir dönemde olmadığı kadar çok sanatçılardan 'bireysel mitolojiler' seyreder ve dinler olmuştur; ancak ilginç olan, sanatçıların bireyci mitolojilerini tek tek değil, bir grup içinde anlatıyor olmalarıdır). Kişisel sergilerin ve tek başına konuşmanın yerini, 'cemaat ilişkisi' ya da 'mikro milliyetçilik' olarak tanımlanan durum almıştır. Artık hayatın ve dolayısıyla sanatın yeni sihirli kelimesi 'dayanışma' olmuştur. Bu yeni süreçte, kan bağı ya da ruh bağı olan insanların birbirini arayıp bulması, ortak tanıdıkları aracılığıyla ve tavsiyeler üzerine, adeta iz sürercesine yeni ve genç yetenekleri keşfetmesi, bir araya gelmesi ya da getirilmesi ve birlikte konuşulması söz konusudur.

Var olmanın ön koşulu ortaya çıkmak, görünmek; onun ön koşulu da sermaye ve reklamdır. Dolayısıyla 'ikinci ya da üçüncü dünya ülkelerinin sanatlarının, küreselleşme konusundaki en büyük engellerinden biri ulusal dil dir' diyenlerin gerekçeleri de burada ortaya çıkmaktadır. Onlara göre, dilimiz uluslararası değilse iletişimdeki zaafımızdan dolayı, sanatımız, ulusal sınırlar içinde kalmaya mahkûmdur. Ancak kendi ulusal dillerinde yazmalarına karşın, hem evrensel hem de küresel sanat dünyasında dolaşımda olabilme, onların, 'özgün' olmalarıyla ilgilidir (Yılmaz, 2006:403-404).

Günümüz sanatçılarından Gülsün Karamustafa çalışmalarında farklı kültüre ait imge ve yapıların ve hatta bunların ardında yatan düşünüş yapılarının, nasıl benzeştiğini göstermektedir (Heinrich, 2007: 123). Dünyanın neresinde gösterilirse gösterilsin, işlerinin izleyiciyi kavrama ve onunla kurduğu iletişim biçimi özeldir. İşleri okunması zor ve çok katmanlı olmasına rağmen, kendi coğrafyasından yola çıkarak gerçekleştirdiği bir yapının başka bir coğrafyada yeni okumalara açık olması, beklemediği kadar

içtenlikle paylaşılması bir anlamda istediği hedefi yakaladığının duygusunu vermektedir (Heinrich,2007:13-14).



Resim 33-Gülsün Karamustafa, Fragmanları/Fragmanlamak, 1999, Çeşitli sayıda fragman, her biri 15x20 cm./15x15 cm.

Modern ya da postmodern, çağdaş ya da güncel sanat, burjuva toplum biçiminin, yani kapitalizmin sanatıdır. Ulus, inanç, ilgi, beceri, yönelim ve beğenileriyle yekpare bir sınıf olmayan burjuvazi kendi içinde birtakım çıkar çatışmaları içindedir. Mevcut bütün sanat biçimlerini alan satan, reklamını yapan en güçlü sınıf, günümüzde halen burjuvazidir. Burjuva kültürü kent kültürüdür ve mevcut sanatı çağdaş kent kültürü üretmiştir. Bunun için galerilerin, kültür ve sanat mekânlarının hangi kentlerde, kentlerin hangi semtlerinde yoğunlaştığına bakmak yeterlidir.

Modernizmin katı kurallarının yıkıldığı bu genel ortamda sanat eğitimi bir zorunluluk olmaktan çıkmış, yeni sanat dilleri oluşmuştur. Çağdaş araçlar,

bugünün düşüncelerini iletebilmekte; daha önceden hiç akılda olmayan düşüncelere yol açabilmekte, insanların yaratıcılıklarını kışkırtabilmektedir. Tabii bu yeni ortam, kolay üretilen ve tüketilen bir sanatı beraberinde getirmiştir. Esas dönüşüm sanatta değil, iletişimde yaşanmış çağdaş sanat, iletişim ve teknolojiye bağlı ilerlemiştir. Bu öyle bir ilerlemedir ki, bu sayede neredeyse her yer sanat ortamına, her şey birer sanat yapıtına dönüşmüş, neredeyse isteyen herkesin sanat yapması olanaklı hale gelmiştir. Bu hesapta olmayan yeni bir dönemeç, daha önceden planlanmamış bir devrimdir. Bu, hem iletişim araçlarını yaratanların, hem bu araçları sanat yapmak için kullananların, hem de makineyle yapılan işleri sanat yapıtı olarak koleksiyonlarına dâhil edenlerin devrimidir (Yılmaz,2006:437-438).

1950'lerden beri ülkemizde özel sektörün ağırlığının gittikçe artmasıyla ilişkili olarak, devlet, sanatın tek destekleyicisi ve yönlendiricisi olmaktan çıkmıştır. Bugün neredeyse hepsi resim ticareti üzerine kurulu galericilik sistemi 1950'lerden bu yana süregelen yılların ürünüdür. Aşağı yukarı 1980'lerden beri Yeni Eğilimler, Günümüz Sanatçıları, Güncel Sanat ve Genç Sanat gibi adlarla anılan hareket ve etkinliklerse bu sisteme seçenek olarak ortaya çıkmışlardır. Yalnız unutulmaması gereken şey, şimdiki gelişmelerin, aslında 1950'lerde başlatılan sürecin doğal bir uzantısı olduğudur. Değişen, Batı sermayesinin iyice yaygınlaşarak diğer devletleri, ulusal sermayeleri çok daha açıktan tehdit eder hale gelmesi, yani küreselleşmesidir. Bütün bunların eğitim dünyasına yansımaması düşünülemezdi elbet. Cebrail Ötügen'ün bu konudaki düşüncesi yerindedir: "Bir sanatçı olarak sorun yok; ne yapsanız oluyor! Ancak bir eğitimci olarak durum vahim! Sanatın günceli diye bir şey olmaz. İyi iş, iyi resim, iyi heykel vardır. Malzeme, işi güncel yapmaz. Düşünce önemlidir." (Yılmaz,2006:438-439).

BÖLÜM II

SANATÇI KİMLİĞİNİN OLUŞMASINDAKİ ETKENLER VE SANATÇI KİMLİĞİ

Toplum, sanat, dil, politika, hatta bilim hem insan gerçeğinden doğar hem de onu oluşturur. İnsan sürekli bir oluşum halindedir; o hem her an çevresinden etkilenir, duyularıyla çevresini algılar, duygulanır, yorumlar ve anlar, hem de çevresini kendi eylem, tavır ve görüşleriyle etkiler.

Sanatsal yaratma süreci açısından sanat, ister sosyal ve politik amaçlı olsun, ister toplumsal ya da sanatsal amaçlı olsun, hepsinde de sanatçının yaratma süreçlerinde son derece özel ve kişisel olduğu görülmektedir. Ancak bununla birlikte bugün yapılan araştırmalar, genelde algılama ve düşünme eylemlerinde, özelde de sanat eserlerinin oluşumunda, sanatsal yaratmanın da bir bilgi faaliyeti ve sanat yoluyla düşünce üretimi olduğunu ortaya koymaktadır.

Robin Rhode, sanatın, ancak var olan siyasete bağlı temalarla ve söylemlerle uğraştığında ya da onlardan bahsettiğinde siyasi olabileceği olgusuna sorgulamış, tümüyle özgün bir sanatsal şekiller ve eylemler dağarcığı oluşturmuş, yenilikçi, akıcı ve korkusuz oldukları kadar birçok toplumsal sorun üzerine düşünülmesini de sağlayan yapıtlar üretmiştir (Kolektif,2006:124).

Rhode, günlük hayat nesnelerini doğrudan sokakların, zeminlerin ve duvarların üzerine tebeşir veya kömür kalemi kullanarak çizer. Sonra, sessiz tiyatro yaparcasına, bu çizimle etkileşime girer ve onları silip tekrar çizerek çarpıcı bir üç boyutlu ve anlatsal yanılısama üretir. Tek bir açıdan (duvar resimlerinde ön cepheden, sokak resimlerinde ön cepheden, sokak resimlerinde yukarıdan) fotoğrafı çekilen bu performanslar, stop-motion kısa

animasyon filmleri olarak düzenlendiklerinde, kendilerini olağanüstü bir biçimde gösterir (Kolektif,2006:124).



Resim 34- Robin Rhode, At, 2002, Dijital Animasyon, 53'' Video Görüntüsü 5 kopya+2 sanatçı kopyası

Çalışmalarında hafiflik ve geçiciliğin önemli olduğu Rhode'un hem canlı hem belgelenmiş performansları, izleyiciye kıt kaynakların etrafında kutuplanmış çıkarların, şiddetin ve siyasi belirsizliğin hâkim olduğu bir dünyada yaşamının zorlukları üzerine düşünme ve bunları tartışma alanı sağlar. Sanatçı çalışmalarında genelde çağdaş Güney Afrika' ilham alır ama bu çalışmalardan çıkarılacak anlamlar kolaylıkla günümüz dünyasına dair çok daha geniş bir sosyal ve kültürel bağlama doğru genişletilebilir. Her şeyden önce, çalışmaları sosyo-kültürel süreçlerin analizinde ve anlaşılmasında kullanılan yöntem üzerine ayrıntılı bir düşünme sürecini açığa çıkarır; çünkü Rhode izleyicileri kendi'nin ve kimliğin mizansenisi konusuna yönlendirir.

Bir görme sanatı olarak gelişen resim sanatı, bu metaforik süreç içinde yalnızca bir görme sanatı değil, aynı zamanda bir düşünme sanatı olmuştur.

19.yüzyılın son çeyreğinden beri sanatta egemen olan doğayı vermeye dayalı mantık, yerini doğayı düşünme mantığına bırakmıştır.

Toplumsal yaşamda, her kişide, kendi toplumsal durumunun, yaşam tarzının ve yetişmesinin etkisi altında oluşan çevresindeki gerçekliğe ilişkin belirli anlayışlar, kişinin kafasında, yaşamın çeşitli yanlarıyla ilgili belirli tasarımların, belirli siyasal, hukuksal, dinsel (ya da ateist) felsefi, etik ve estetik görüşlerin gelişmesine yol açar. Dünyaya ilişkin bütün bu görüşlerin bütünlüğü, ya da daha doğrusu, görüşler sistemi, sanatçının dünya görüşünü oluşturur.

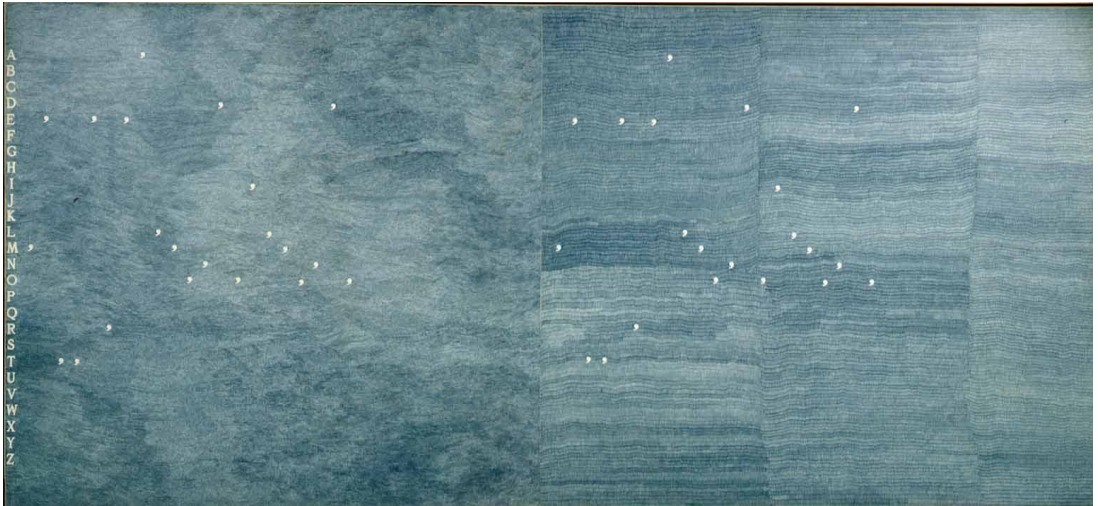
Sanatçı yapıtında kendi düşünce ve duygularını kendi kişisel manevi yaşamını tüm doluluğuyla yansıtır; bu anlamda da, kendi yarattığı her zaman için, kendisinin anlatımıdır. Ama toplum, yalnızca sanatçıyı değil, sanatçının içindeki benini de kuşattığı için; sanatçının kişiliği, bütün o yenilenemezliğiyle “toplumsal ilişkilerin bir toplamı” olduğu için, sanatçı önünde sonunda, yani bilerek ya da bilmeyerek, isteyerek ya da istemeyerek kendi kişisel, gizli yanlarını dile getirdiği zaman, toplumsal önemi olan şeyleri de dile getirmiş olur (Kagan,1993:379-380).

Toplum, onaylama ve paylaşmanın öteki adıdır, ama aynı zamanda onaylanmış olanı ve paylaşılanı yüceltilmiş hale getiren güçtür. Toplum, insan hayatının önemli olduğuna dair canlı bir mit, cüretkâr bir anlam yaratma girişimidir.

İnsan toplumsal bir varlıktır ve insan başkaları tarafından kabul edilmek ister. Bir birey ancak başka insanlar tarafından kabul edildiğinde kendisinin bilincine varabilir ve kendisini benzersiz bir insan varlığı olarak algılayabilir. Öz değer duygusu ve kimliği başka insanların kendisine biçtiği değerle ayrılmaz bir şekilde bağlıdır. Mutlak olarak başkalarına yöneliktir ancak bu yöneliş onlara benzemek değil kendini aşmak içindir.

İnsanlar eşit doğmuş bile olsa, sadece bütün ötekiler gibi olmak isteselerdi, hiçbir zaman sınırlarını zorlamazlardı. İnsan kendini aşmak istiyorsa, başkaları tarafından üstün kabul edilmeyi de istemek zorundadır. Bu arzu sadece fetih ve emperyalizmin temeli değil, aynı zamanda büyük senfoniler, tablolar, romanlar, ahlaki normlar, ya da politik sistemler gibi, hayattaki bütün anlamlı şeylerin oluşmasının da önkoşuludur (Fukuyama,2011:383).

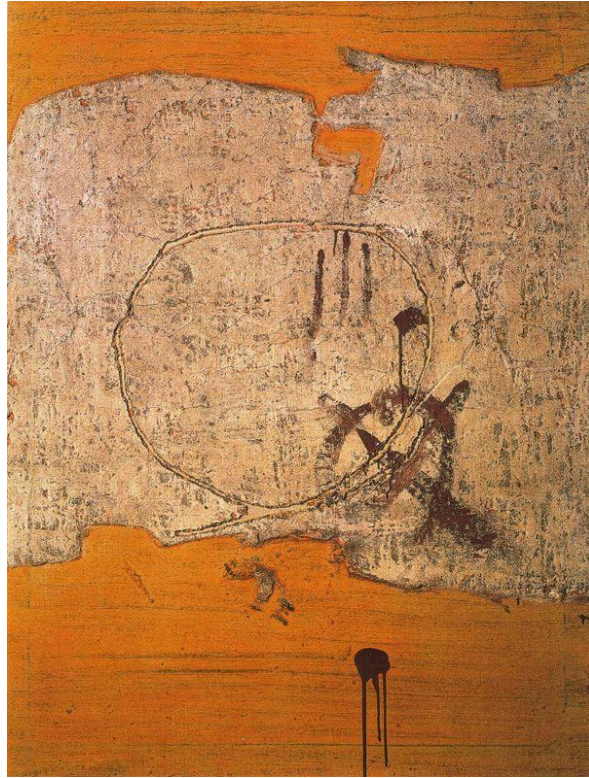
Bireylerin kendi bireysel varoluşlarını inşa ederken içinde buldukları ve kendi seçimlerinin alanını ve sonuçlarını belirleyen koşullar, onların bilinçli etki sınırlarının ötesine gerilerken, bu koşullara yapılan göndermeler belirsizdir. Dahası bireylerin kendi mantıklarını yaratma ya da keşfetme ve onları yeniden biçimlendirme çabası içinde kendi hayatlarına dair anlattıkları öykülerin arka planı pek araştırılmaz. Sürecin özü her durumda farklı olsa da, hem koşullar hem de anlatılar bir bireyselleştirme sürecinden geçer: Kişi, biçimleri ne olursa olsun koşulların etkisinden kaçamaz, onların ortadan kalkmasını istese de kalkmazlar. Öte yanda, hayat anlatıları insanların yaptıklarını ve ihmal ettiklerini biçimlendirdikleri öyküleri simgeler.



Resim 35- Alighiero Boetti, Dünyayı Dünyaya Getirmek, 1973-79, kumaş üzerine monte edilmiş kağıt üzerine tükenmez kalem,135x178 ve 132x201 cm.

Alighiero Boetti, parçalanmış ama her şey kucaklayan dünyaya bir anlam vermek girişimi sırasında aşınıp giden, asamblajlar, nakış işleri, çizimler gibi ufak tefek şeyler üretmiştir. Yapıtları izleyicinin şifresini çözmesini beklediği naif sistemlerdir. Birey ve toplum, hata ve mükemmellik, düzen ve bozukluk gibi karşıtlıkları yansıtan sanatçı, aynen yapıtlarında olduğu gibi, karşıt durumları yansıtan çift kişiliği vurgulamak üzere adını Alighiero e Boetti ("Alighiero ve Boetti") olarak değiştirmiştir.

Dış dünyayı anlamak için şablonlara ihtiyaç duyarız. Ancak uğraşmak durumunda olduğumuz yalnızca bu dünya değildir. Aynı zamanda kendi psişemizin iç dünyasını da anlama, onunla uzlaşma ve onu denetleme sorunuyla karşı karşıyayız; bunun için de yine şablonlara ihtiyaç duyarız. Büyük olasılıkla, kendimiz bir şey yarattığımızda, ya da başkalarını düşündüğümüzde, kendi içsel deneyimimizi bütünleştirme ve yeniden düzenleme girişiminde bulunuruz.



Resim 36- Antoni Tàpies, "Kırmızı Lekelerle Beyaz", 1954, Tuval üzerine karışık teknik, 115 x 88 cm., Fundació Antoni Tàpies Koleksiyonu, Barcelona

Tapies, serbest üsluplu çalışmalarında insanın psişik dramını, doğayla olan ilişkisini dile getirmeye çalışmıştır. Resimleri çok keskin sınırlamalar içinde biçimlenmez. Her resminde içten gelen bir fırça darbesinin ve yine iç dünyasını anlatan lekelerin egemen olduğu, yalnız öğelerin farklılaştığı bir tavır görünür (Kolektif,1997:1735). Tapies'in resimleri geniş ve iri olup bir tablet ya da bir parşömen parçasından çok bir duvara benzeyen dokusal çağrışımlar uyandıran özelliktedir ve duvar resimlerini akla getiren ya da meydana gelecek trajik bir olayın belirtilerini taşıyan kesik kesik işaretler eklenmiş gibi görünen resimlerdir.

Kişiyi yabancılaştığını hissettiği bir dünyayla yeniden birleşme ve böylelikle öznel ile nesnel arasında yaratıcı köprüler kurma gereği duyarak yaratıcılığa yönelebilir. Kaotik olduğunu düşündüğü bir dünyaya düzen getirme zorunluluğu duyabildiği gibi, gerçekte yokluğunu duyduğu bir şeyi fanteziyle telafi etmeyi de dileyebilir.

Yaratıcılık, yetenekli kişilerin herkeste değışken derecede varolan iç gerilimler ve kişilik çözümleriyle uzlaşmaya ya da bunlara simgesel çözümler bulmak için benimsedikleri bir yoldur (Storr,1992:246). Yaratıcı faaliyetin, sanatçının yaşadığı iç gerilimle ortaya çıkışını savunan görüşler, aslında her insanın bu gerilimden farklı şekillerde savunma mekanizması oluşturarak kurtulmaya çalıştığını da doğrulamaktadır.

Kişiyi yaratmaya yönelten itici gücü sağlayan şey de, karşıtlıklar arasındaki gerilim ve bu gerilimi çözmek için duyulan gereksinimdir. Yaratıcı kişi hem kendi iç dünyasına olağandan daha çok ulaşabilmekte, hem de burada bulduklarını dizginlemek ve bunlardan yararlanmak için güçlü ya da en azından yeterli bir denetime gereksinimin duymaktadır. Dolayısıyla, kişiyi yaratmaya yönelten itilerden birinin kimlik - kişinin başkalarından ayırt edilen bir bütün olarak, sürekli varlığı konusundaki duygusu - arayışı olduğunu öne sürmek ilk bakışta çelişkili gözükabilir; zira kişinin kimlik duygusunun kökünde sağlam bir ego gelişimi vardır. Ego gücü yüksek olan kişilerin

mutlaka sağlam bir kimlik duygusuna sahip olmaları beklenir. Dahası, sanat yapıtları öylesine belirgin bir bireysellik damgası taşır ki, bunların belli bir bireyin yapıtı oldukları kolayca anlaşılır. Oysa, yaratıcı kişiler çoğu zaman yapıtlarının çizdiği kadar güçlü kimlik duygusuna sahip değildirler (Storr,1992:262).

Kişinin aslında ne düşündüğünü ve hissettiğini anlaması kendi kimliğini bulmasının bir bölümüdür; yaratıcı yapıtlar üretme de bunun bir yoludur. Kimlik, daha doğrusu kimlik duygusu bir birlik, tutarlılık ve bütünlük duygusudur. Düzen, insanın kendi kimliğinin birliğini ve varlığını anlayabilmesinin temel şartıdır. İşte sanat bir düzenleme işidir ve bu yanılla insanın kendi birliğini bulmasına ve bu birliği kavramasına hizmet eden işlemlerin en önemlisidir.



Resim 37- Remo Salvadori, “Sürekli, Sonsuz, Şimdi Varolan”, İstanbul Arkeoloji Müzesi Avlusu, 2009, 100 m.’lik halat

Yaratıcı kişiler, aslında, kendi sandıklarından çok daha sürekli varlıklardır. “Başlangıcım sonumdadır ve sonum başlangıcımdadır” (Storr,1992:264). Remo Salvadori’nin İstanbul’un tarihi derinliğine vurgu yapan bu yapıtı, evreni içeren ve yaşamın sürekliliğini simgeleyen bir

çemberdir. Bu çemberde bir başlangıç ve son görülemezken her nokta bir başlangıç ve son olarak ayırt edebilmektedir (Yartan,2011:24).

Sanatçı için, yaratıcı enerjinin kaynağı olan uzam her zaman çok önemli olmuştur. Bu bağlamda sanatçının stüdyosu bile işlerinin parçası halindedir. Sanatçı güncel dili mekânı yeniden yorumlamak için kullanır. Salvadori'nin işlerindeki geometrik figürler varoluşsal durumların sembolik bir yorumunu içermektedir.

Bireyleşme, genel anlamıyla, kişinin içindeki, karşıt etmenleri bağdaştırma yoluyla kendisiyle uzlaşması demektir. Ayrıca kişinin bir insan olarak tüm potansiyeline ulaşması anlamına da gelir ve kendini kanıtlama ya da kendini gerçekleştirme ya da hatta olgunluğa varma olarak da adlandırılabilir. Sanatçı, deney ve değişiklik yakınlıklardan sonra ne yapacağına karar verir, bu da hayatta olduğu gibi, sanatta da kendini yadsımak değil, kendini gerçekleştirmek demektir.

Kimlik kavramı öncelikle bir şeyin kendisiyle örtüşmesi anlamına gelir. Kimlik inşası öznenin toplumsal bir bağlam içinde kendisini ifade etmesini sağlayan her türlü süreci kapsamaktadır. Kültür, kendi içinde bağdaşık bir kavrama denk gelmez, ideolojik ve psikolojik süreçler arasındaki gerilimin bir sonucudur. Bu nedenle kimliği içsel bir hakikat olarak değil; rastlantılar tarafından koşullandığını ve bitimsiz bir biçimde değişime açık olduğunu görmek gerekir. Bu uçuşkan doğasına rağmen özne, edimlerde bulunabilmek için, kimlik olarak betimlediğimiz ruhsal durum ve tavırları üstlenmek durumunda kalır. Birbirinden farklı nitelikteki ruhsal durumlar sonuçta simgesel bir karaktere sahiptir ve öznenin evrimiyle hiçbir zaman tam olarak örtüşmez. Tavırların her biri özgül bir hikayeye sahiptir ve sürekli olarak bir iç çekişmeyle bağımlı kalır, belli bir üslupta davranmaya sevk eden kimlik biçiminin, gelecekteki tavırlar üzerinde de belirleyici olması gibi bir kesinlik yoktur (Heinrich, 2007:13-14).

Bireyin iç dünyasında kendisini anlamlı bir bütünlükle özdeşleştirilmesi ve buna bağlı olarak dış dünyayla bağlantı kurması şeklinde de tanımlanabilen kimlik bir aidiyetlik hissi ve bir yere bağlanma arzusudur. Bireyin iç dünyasında kurduğu yapı ile bunun dış dünyayla iletişim kurmak amacıyla yansıttığı şekli bir bütün oluşur. Bu sürecin devamında sorgulama ve özgürleşme durumları gelir. Bu noktada da yaratılmış olan ortak alanlar aidiyetleri oluşturur. Bir kimse, kendisi ve diğerleri konusunda bir kanaat, anlam ya da algı yarattığında kimlik de yaratmış olur (Resim 38).



Resim 38- Zeynep Gürler, Kökler–Aile Dizisinden “isimsiz”, 2013, tuval üzerine karışık teknik(kumaş ve yağlı boya), 120x200 cm.

Yaşanmışlıklara ve kişisel deneyimlere dayanan, sosyo-kültürel bilinç algısına duyarlı sanatçının çalışmalarındaki kimlik konusuna gösterdiği ilgi, kendi kişisel yaşam deneyimini sorgulayışıyla bitişik bir biçimde ilerler.

Nesneler, olaylar ve bedenlerimiz, bilince sahip zihinlerimizde aynı algılanmış gerçeğin parçaları olarak birbirini yaratırlar. Kaygılarımız, tutkularımız, korkularımız, rüyalarımız, vb. yoluyla kimliklerimizi inşa ederiz.

Öte yandan kimlik siz olmayan, sizin dışınızda olan bir şeydir, bir algı meselesidir. Bu şekilde bir ikilik de yaratılmış olur.



Resim 39- Zeynep Gürlü, Kökler–Aile Dizisinden “isimsiz”, 2013, tuval üzerine karışık teknik(kumaş ve yağlı boya), 160x200 cm.

Kişiler kimlikleriyle toplum içinde belli konum veya konumlara yerleşir, toplumsal hayata bu yolla katılırlar. Bu, öteki ile ve öteki' ye karşı etkileşim yoluyla şekillenen sosyal bir olgu ve dinamik bir süreçtir. İnsanlar kendilerinin seçmedikleri bir ilişkiler ve yükümlülükler şebekesi içine doğarlar ve kendini konumlandırma sürecinde, kabul edilmek amacıyla, toplumun davranış modellerini, değer ve normlarını içselleştirmek ve pratiğe yansıtma girişiminde bulunurlar. Ait olmak, mevcut sisteme eklemlenme arzusuyla yaparlar bunu. İlk kez doğal aile içindeki karşılıklı ilişkiler yoluyla şekillenmiş benlikleri daha sonra karşılıklı, fakat kişisel olmayan bir tanınma süreci yoluyla sivil toplumda genişler. Birbirinin aynı olan öğelerle yüzeyi tıkayan ilişkilere karşı yabancı öğelerin birlikte oluşturduğu bütünlüğü geliştirmek,

sorun budur aslında. Burada bir gövde bile yoktur, genellikle bunlar peysaj ile anatominin iç içe geçtiği soyutlamalardır. Buradaki yağlıboya da artık renk, renk olmaktan öte bir madde gibi hareket etmektedir. Bir şey temsil etmenin ötesinde, bir şey tarafından yutulmak, bir şekilde onun tarafından işgal edilmekle ilgili farklı bir ilişki kurmaktır amaç (Resim 39).

Küreselleşmeyle birlikte zaman ve mekân kavramları eski önemini yitirmiştir. Bu süreçte sürekli olarak değişim ve dönüşümün yaşanması, kimlikleri olumsuz yönde etkilemektedir. Küreselleşme sürecinde sınır ötesi iletişim, uluslararası siyasî baskılar ve göç gibi olgular, yaşadığımız yerin bize ait olmadığı, bizim kontrolümüzde olmadığı düşüncesini vererek kimlikleri hem kırılganlaştırmış hem de yerelleştirmiştir. Küreselleşme, dünyayı algılayış biçimimizi değiştirerek, mekâna bağımlı ve mekândan kimlikler yaratmıştır. Kimliklerin istikrarlı ve sabit referans odakları olduğu bir dünyadan, bütün kimliklerin kuşatıldığı, tehdit altında bir dünyaya doğru yol almaktayız (Özyurt,2005:199).



Resim 40- Zeynep Gürler, Kökler–Aile Dizisinden “isimsiz”, 2013, tuval üzerine karışık teknik(kumaş ve yağlı boya), 160x300 cm.

Günümüz koşullarında, bireylerin yalıtılmış hayatlarından dolayı, bireye aitlik duygusunu yaşatmayan istikrarsız kimlikler, bireyin fiziksel ve ruhsal yapısında oluşan parçalanmaların bir sonucudur. Yaşanan istikrarsızlık, bireyliği ve toplumsal uyumu erozyona uğratar. Küreselleşmeyle birlikte zaman ve mekân kavramlarındaki değişim, yaşadığımız yerin bize ait ve bizim kontrolümüzde olmadığı düşüncesini vererek kimlikleri/yapıları kırılganlaştırmıştır. Bu durum dünyayı algılayış biçimini değiştirerek, bireylerde bir kuşatılmışlık ve tehdit altında olma hissi yaratmıştır. Parçalanma, belirlenemezlik, evrensel ve bütüncül söylemlere karşı derin bir güvensizlik. Perspektifin olmadığı, yani görünenle gören arasında, bakan ve bakılan arasında bir mesafenin olmadığı, perspektifin ve kompozisyonunun yok edildiği, bir çeşit mikro kozmoslarla birey kendi çıkışını bulmaya çalışır (Resim 40).

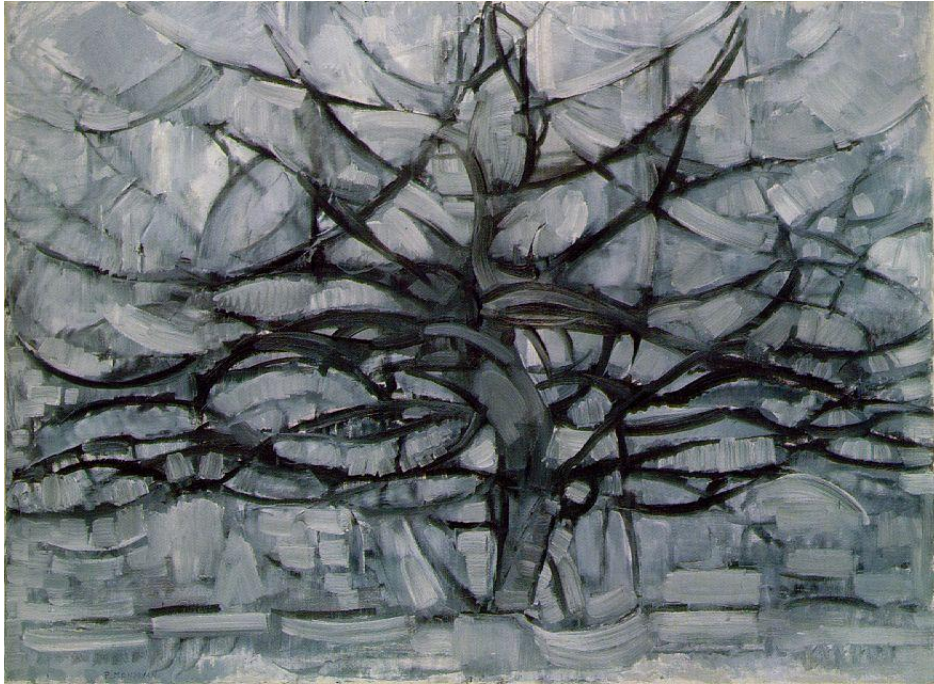
Bugün kimlik, insanın kendini bir roller, imajlar ve eylemler çeşitliliği içerisinde sunabildiği, değişmeler, dönüşümler ve dramatik değişiklikler konusunda görece kayıtsız olduğu, özgürce seçilen bir oyun, benliğin teatral bir sunumu haline gelmektedir (Özyurt,2005:194).



Resim 41- Zeynep Gürler, Kökler–Aile Dizisinden “İsimsiz”, 2013, tuval üzerine karışık teknik(kumaş ve yağlı boya), 120x200 cm.

Dünyada hiçbir şey yalnızca kendisiyle bağlı değildir, her şey bir başka şeyle, bir öteki ile ilişkilidir. Benlik ve öteki, içerisi ve dışarı, birey ve toplum, özne ve nesne söylemimizdeki belirsizlikleri ortadan kaldırır. Ne var ki bu, bugün büyük ölçüde sona ermiş, kimlikler/yapılar daha çok parçalanmıştır. Boşluğa karşıt bir şey olarak, mekânda bir yer işgal eden kalıcı gerçeklik olan varlık, artık bütünüyle daha kırılğan ve daha değişkendir (Resim 41) .

Bitmek bilmez bir ruh göçü; dışsal etkilerle değişen, dönüşen bir içsel macera; sürekli değişen, dönüşen 'çevre koşulları' içinde bireyin kendisine bir yer aramasıyla ilgilidir. Buradaki kendini gerçekleştirme güdüsüne benzer olarak doğada da benzer bir varoluşsal mücadele vardır. Aynı organik yapıdan bahsetmek de mümkündür, bu yüzden doğadan temel bir imge, ağaç seçilmiştir.

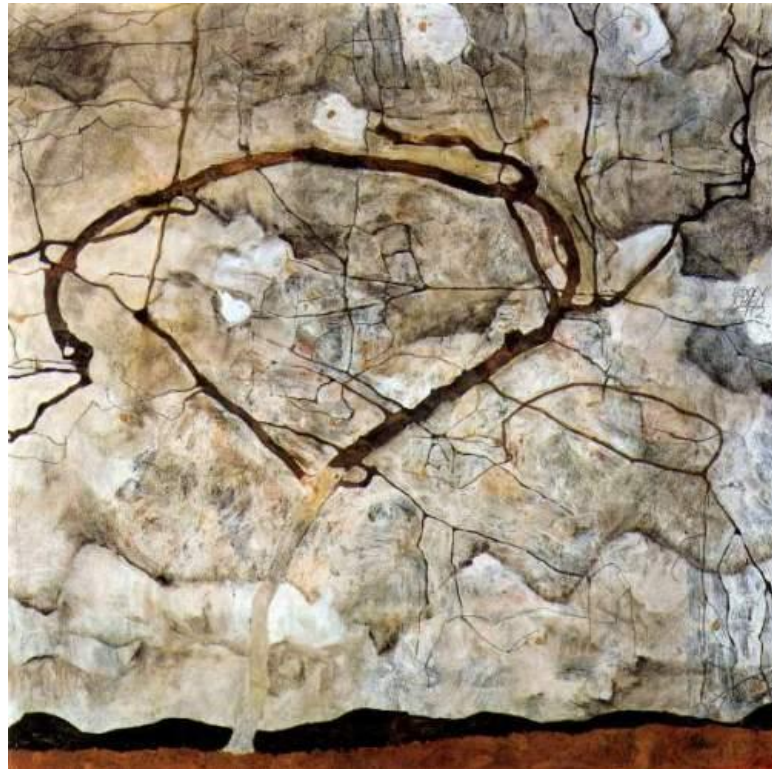


Resim 42- Piet Mondrian, "Gri Ağaç", 1911, Tuval üzerine yağlıboya, 79.9x109.1 cm.

Bilinen en temel ağaç teması, Mondrian'ın doğanın yeşilini aşan bir dünya düzenini, evrensel kurallı sembolize eden çalışmalarıdır. Piet Mondrian, ağaçlara dinsel bir bağlılık duymuş, bir başka deyişle onlara dini

mistisizm affetmiştir. Ağaçları ve tabiatın bütününü, gözle görülmeyen hakiki gerçeğin yüzeysel belirtileri olarak ele almıştır, resimleriyle de bu gerçek varoluşa ışık tutmaya çalışmıştır. Bu hedefine ulaşmak için kullandığı ağaç imgeleri, ve figürden arınmış soyut çalışmaları, modern sanat tarihinin temel taşlarıdır.

Tarihten bir diğer belirgin ağaç imgesi, Egon Schiele'nin Rüzgarda Kalmış Güz Ağacı, yaratıldığı döneme ve biçiminin kaynaklarına ışık tutabilecek niteliktedir. Yapraklarını dökmüş, güçsüz, cılız ağaç, kökleriyle hala dünyaya asılmaktadır, sağ tarafından yana doğru açılmış olan dalı sallantılı bir denge sağlamaya çalışırken uzanan, kemikli kollar ve parmaklar gibi olan dallar doğa ananın şefkatini yansıtmazlar. Schiele'nin ağacı bir ölüm dansı sahneler gibidir.



Resim 43- Egon Schiele, Rüzgarda Kalmış Güz Ağacı, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 80x80,5 cm., Leopold Müzesi, Viyana

Hiciv içeren heykelleriyle dünyaya ün salan İtalyan sanatçı Maurizio Cattelan, eserinde ağaç imgesini değil birebir ağacın kendisini kullanmıştır ve bunu yaparak bu canlı varlığı, temsil ettiklerini, yaşamını, onu besleyen toprağı, köklerini, yapraklarını, hayat sürecini, birinci elden yeniden incelememizi sağlamaktadır.



Resim 44- Maurizio Cattelan, İsimsiz, Zeytin ağacı, toprak, su, tahta, metal, plastik, 1998, 800x500x500 cm., Castello Di Rivoli, Torino

Tinguely'nin Bursinel Ayısı adlı çalışması günümüzü bir ağaçlar zamanı olarak çok iyi bir şekilde yansıtır. Makine parçalarıyla işkence edilmiş şekli bozulmuş bir torso gibi bir ağaç gövdesidir.

Ağaçları işlerinde kullanan bir diğer sanatçı da Çinli Ai Weiwei özellikle heykelleri, yerleştirme sanatı eserleri, mimarlığı, filmleri ve küratörlüğü ile öne çıkar. Politik eylemci kişiliğiyle öne çıkan sanatçı,

hükümetlerin baskıcı rejimlerini her koşulda eleştirir. Kesilmiş bodur ağaç kütüklerinin, Hitlerin inşa ettirdiği Haus der Kunst'ta sergilemesi, ezilen bireylerin bir tür vücut bulması ve büklüm büklüm olan ağaç gövdeleri aracılığıyla, sesini duyurmasına benzetilebilir.



Resim 45- J.Tiguely, "Bursinel Ayısı", 1990, Ağaç kütüğü, metal parçaları, elektronik motor, 272x194x220 cm., Tiguely Müzesi, Basel

Birey kendine ait olanı, özne olarak kendini bir şekilde gerçekleştirmek durumundadır. Bu bir varoluş meselesidir ve aynı zamanda pek çok toplumsal meseleden de uzak düşünülemez.

İmge bir kimliktir. Yani üreticisiyle özdeşleşen, baktığımız zaman "evet bir sanatçıdır bunu yapan" dediğiniz temel bir kimlik sorununa da işaret eder. Modernist sanatın özü budur. Başka imgeleri alıp onları dönüştürme, tekrar etme, hatta çalma meselesi, aslında kimliksizleşmeye doğru bir adımın

giderek kimlik olmaya başlamasıyla da ilgili bir şeydir. Bir sanatçının öncelikle kimliksizleşmeden bir kimliğe doğru ulaşması, belki de hiç düşünmediği bir kimliğe ulaşması, daha sonra geri dönüp baktığımızda da görebileceğimiz bir şey ama, nihayetinde çizginin nasıl kullanıldığıyla ve hayal gücünün çizgiyle nasıl buluştuğunda, biraz kendine özgü bir tarafta da vardır. Bu imgeler temsilin temsili gibi işlemektedir. Fark edilen en önemli şeylerden biri de budur: “ötekilik” durumunu fark etmiş olmak.



Resim 46- Ai Weiwei, Köklenmiş, 2009, Yüz ağaç kütüğü, 604x3500x1100 cm., Haus Der Kunst, Münih

Amaçlanan; insanın yolculuğuyla insanlığın yolculuğunun iç içe geçtiği bir anlatsal kurgu üzerinden hareket ederek, hem kendi kişisel tarihimizi, hem ‘tarih’i yeniden düşünebileceğimiz sorular sorarak; ben olmak kadar öteki olmakla, özne olmak kadar bir şeyin öznesi olmakla ilgili olgulara değinmeye çalışarak; ve bunu uygarlık/ilerleme, kültürel evrim, modernleşme süreçlerinde kendine yabancılaşmaya başlayan toplumun ve bireyin sıkıntılarıyla birlikte irdelemeye çalışmaktır. Ulaşılan nokta ise, içinde yaşadığı dünyayı anlama çabası içinde olan her insan gibi, hep bir parçayı

dışarıda hissetmek; insan olmanın ağırlığı, insanın esas yükünün kendisi olması durumudur.

Marx, ünlü sözünde, tarihi insanlar yapar, ancak seçtikleri koşullar altında değil, demiştir. Bu tezi "hayat siyaseti" talebi konusunda güncelleştirebilir ve insanlar kendi hayatlarını kendileri yapar, ancak seçtikleri koşullar altında değil, diyebiliriz. Ne var ki, güncelleştirilmiş halinin yanı sıra özgün haliyle de bu tezin, seçilme şansımızın olmadığı koşullar alanının, amaç, hesaplama ve karara yatkın eylem alanından ayrı olduğu ve öyle kaldığı anlamına geldiğini gösterdiği düşünülebilir; bunların birbiriyle etkileşim halinde olması bir soruna yol açsa da, onları ayrı tutan sınırın sorunsal bir yanı yoktur; nesnelir ve bu nedenle tartışılabilir değildir (Bauman,2011:16).

Ne var ki, sınırın "verili" olduğu varsayımı, "koşullar"ı olduğu gibi kılan, yani seçime bağlı olmayan bir mesele yapan önemli, belki de belirleyici etkidir. "Koşullar", insani seçimlere karşı ilan edilmiş ve benimsenmiş bağımsızlıklar zemininde, kendilerini hayat eylemlerinin hedefler ve araçlar oyunundan muaf tutarak insanların seçimlerini sınırlandırır.

Tarihte atılan hiçbir adım, toplumsal yaşamın hareketinden ayrı tutulamayacağı gibi, son kertede de ancak bu hareketle açıklanabilir. Ayrıca, sanatsal gelişmenin toplumsal olarak belirlenmesinin kendine özgü yanı da, sanatın kendi yapısıyla, sanatsal yaratımın ve sanat algı özellikleriyle belirlenir (Kagan,1993:503-504). Çünkü:

Sanat, varlığın değer bilgisinin bir biçimi olduğundan, sanatsal bilginin nesnesi'nin, toplumsal praksiste oluşan değer sisteminin, toplumun gerçek tarihi içindeki değişimine bağlıdır.

Sanat, belli değer-yönlendirmelerinin olumlanması ve yerine yenilerinin gelmesinin bir biçimi ve tarzı olduğundan, doğrudan doğruya toplumsal

bilinç'teki değişmelere, toplumun her gelişme aşaması içinde sanatçının ne tip bir dünya tablosunun bilincinde oluşuna bağlıdır.

Sanat, kendi sanatsal içeriğini, yaşamın imgesel modelleri halinde, maddi olarak cisimlendirmek zorunda olduğundan, doğrudan doğruya üretici güçlerin, tekniğin ve insanın pratik olanakları'nın gelişmesinin, kendisine ne gibi üreticilik gücü kazandırdığına bağlıdır.

Sanatta biçim, özgül bir gösterge sistemi işlevi gördüğünden, kendi içinde barınan "kodlaştırılmış" bir sanatsal bildirim topluma iletmek durumunda olduğundan, insanların toplumsal olarak karşılıklı ilişki ve alışveriş koşullarının sürekli değişmesine, her gelişme evresi içinde toplumdaki iletişim araçlarının durumuna bağlıdır.

Sanatın kendi çerçevesinin dışına çıkıp, sanatsal yaratım ile sanat algısı süreçleri üstünde etkisi olan etkenlerin bir çözümünü yaptığımızda görürüz ki, sanat üretimi ile sanat tüketiminin somut özelliği, doğrudan doğruya ekonomik, toplumsal, siyasal ve dinsel ilişkilerdeki değişimlerde, toplumdaki manevi kültürün, ahlakın ve gereksinimlerin evrimiyle belirlenmektedir.

Toplum tarihi, insanoğlunun sanatsal gelişmesini karmaşık, çok yanlı ve çok boyutlu bir biçimde etkilemektedir. Bu çok boyutluluk iki türlü ele alınabilir: toplumsal yaşamdaki çeşitli alanların, ekonomi, teknik, siyaset ve dinin vb., sanat üstündeki etkileri sistemi olarak; sanatsal kültürün değişik öğeleri yoluyla, sanatın eşitlik yarıları yoluyla, bu etkilerin yansıması olarak. Her iki durumda da, birbirinin işlevini gören bir "güç paralelogramı" ile karşılaşmaktayız (Kagan,1993:504-505).

Sanatın gelişmesini koşullandıran toplumsal etkilerin bütünselliği içinde, bileşkenler arasındaki karşılıklı ilintiler, her dinamik sistemde olduğu gibi, hareketli ve esnektir. Örneğin, bir dönemde, teknik ilerleme ya da

ideolojik ilerleme çok etkili olabilir; bir başka dönemde ise, etkisi hiç fark edilmeyebilir. Bu nedenle, sanat tarihine bağlı etkenler arasındaki karşılıklı somut ilintiler, sürekli değişim içindedir. Dolayısıyla, her etkenin işlevi ve öteki etkenlerle karşılıklı ilişkisi değişiktir; toplumun toplumsal etkenlerin her sanatta nasıl bir araya geldiğinin göz önünde tutulması; söz gelişi, edebiyatın ya da mimarlığın toplumsal olarak belirlenişini gösteren özellikleri, bütün bir sanatsal kültüre aktarılmaması gerekir.

Sanatsal kültür üstünde, son yüzyılda çok değerli şeyler ortaya koymuş olan bilimsel araştırmalar sanat tarihinin akışını, toplumdaki yalnızca siyasal evrimle açıklamaya çalışan bütün girişimlerin ne denli yetersiz kaldığını bizlere göstermiştir. Böylesine girişimler, olsa olsa, sanat tarihi süreçlerinin ancak bir takım yasallıklarını açığa çıkarabilirler. Öte yandan, sanat tarihinin kaba sosyolojik yorumlarından edinilen deneyimler de, sanatsal gelişmenin toplumsal olarak belirlenişini, sırf ekonominin etkinliğine indirgemenin ne denli tek yanlı bir tehlike olduğunu bize yeterince kanıtlanmış bulunmaktadır.

Plüralizm metodolojisinde Taine'nin, sanatsal gelişmesinin başlıca belirtileri olarak gösterdiği "çevre, iklim, ırk" üçlüsü, gerek Fransız estetikçi Marc Ickowicz'in tarihsel-sanatsal süreçlerin hareketine ilişkin diyalektik maddeci görüşlerle Freud'un görüşlerini birleştirmeye çalıştığı tutum, biri "toplumun sesi", öbürüyse ondan bütünlükle bağımsız, salt bireysel "iç ses" olmak üzere, sanatçının "iki sesi" olduğu görüşüne dayanmaktadır. Herbert Read ile Arnold Hauser gibi bilimcilerin görüşleri ile Munro'nun tezlerinde de biyolojik ve psikolojik güçler, toplumsal etkilerle salt mekanik yoldan bütünleşecek bir takım toplumsallık dışı etkenler olarak aynı pozitivist tarzda yorumlanmaktadır. Bütün bu görüşlerde, üslupların kendi içinde gelişmesi, kendi kendine yeterli bir şey olarak; biçimsel ve toplumsal bir belirlenmezlik taşıyan bir hareket olarak ortaya koymaktadır (Kagan,1993:507).

Diyalektik maddeci estetik, bütün bu etkenlerin birbirleri üstündeki karşılıklı etkinliğini diyalektik biçimde kavrar. İlkin, sanatın gelişmesi

üstündeki biyolojik ve psikolojik etkileri, edebi, değişmez, toplumsallık dışı tepkiler olarak değil, toplumsal-psikolojik etkiler olarak görür. Sanatçının kişiliğinde, bireysel-olan ile toplumsal-olan'ın benzersiz-olan ile toplumsallığı temsil-eden şeyin, rastlantısal-olan ile toplumsal-olanın kendi diyalektik birliğini görür; toplumsal etkilere kapalı bir bilinçaltı ile toplumca biçimlendirilmiş bilincin mekanik bir bağı olarak görmez bunu. İkincisi, diyalektik maddeci estetik, sanat tarihi süreçlerini belirleyen güçler bütünü, içten çelişmeli ama kapalı bir etkiler sistemi olarak, yasalar uyarınca örgütlenmiş, yasalar uyarınca yapıcı değişime uğrayan ve son kertede, tüm toplumsal yaşamın, maddi üretimin temel niteliği gelişmesiyle koşullanmış bir etkiler sistemi olarak kavrar. Üçüncüsü, diyalektik maddeci estetik, iç bütünlükten ve birlikten yoksun toplumsal organizmanın tüm kültür tarihi boyunca, sanatın çelişmeli tepkiler gösterdiğini, çelişmeli gereksinimleri üstlendiğini böylelikle de çeşitli doğrultularda gelişmiş olduğunu saptar. Bu diyalektik göz önüne alınmadıkça; yani biri, tarihsel koordinatın kendisi, öbürüyse tarihsel evrimin her evresinde, kültürdeki ulusal ve sınıfsal ayrılaşmaları gösteren koordinatların kendisi olmak üzere, toplumsal gelişmenin araştırılabilmesi de olanaksızdır. Dördüncüsü, diyalektik maddecilik, sanatsal gelişmenin görece bağımsızlığını kendi anlarını tanıırken, bunların mutlak değil, ama görece olduğunu kanıtlar. Bu anlar ile sanatın toplumsal olarak belirlenişinin arasındaki bağıntı, mekanik biçimde bir araya gelen olarak değil, ama diyalektik bir kentleşme ve karşılıklı etkileşme olarak anlaşılmalıdır (Kagan,1993:507-508).

Sanatın toplumsal koşullarını inceleyen çalışmalar tarihle olduğu gibi, psikolojinin bazı dalları ve genel estetikle de gözle görülür bir örtüşme içindedir. Aslında, bu tür çalışmalar arasında biri esas olarak estetik ve psikolojik, diğeri ağırlıklı olarak tarihsel olmak üzere iki farklı yaklaşımca temsil edilen teorik bir bölünme mevcuttur. Birinci türün bazı örnekleri, toplumsal koşulları bütünüyle değerlendirme dışı bırakır. Fakat temel olarak 'estetik' ve 'psikolojik' verilerden yola çıkan ve, ya (a) toplumsal koşulları diğer görece sabit insani süreçlerin niteleyicileri gibi alarak, ya da (b) insan

kültürünü, içinde belli sanat türlerinin serpilip geliştiği büyük tarihi evrelere ayırarak, incelemelerde bulunan anlamlı yaklaşımlar da vardır. Birinci türe Read ve genel olarak ‘sosyal-Freudcu’ kesimin çalışmaları, ikinci türe ise Nietzsche ve Frazer gibi bazı öncülerle birlikte Weston, Jung ve Frye örnek verilebilir (Williams,1993:20-21).

Genel olarak kararlı bir şekilde sosyolojiden uzak duran, hatta çoğu zaman ona karşı düşmanca bir tutum takınan bu tür çalışmaların bugün bize en ilginç gelen yönü, onların Marksist sanat düşüncesindeki bir eğilimle olan akrabalığıdır. Ne Marx ne de Engels sanat hakkında sistematik bir şeyler yazmadılar, fakat yine de yazdıklarından önemli teorik konular çıkarılmıştır. Bunların en bilineni sanat eserlerinde toplumsal girdi ve ilişkiler analizi alanına aittir. Fakat sanatın kaynakları ve tipolojileri üzerine rahatça bu birinci türe sokulabilecek Marksist çalışmalarda vardır. Sanatı ‘ilkel içgüdüler’e ya da ‘dürtüler’e bağlayan Plekhanov, sanatın gelişmesini evrim geçirmiş hayvansal davranışa bağlayan Kautski , sanatı ‘genotip’e bağlayan Caudwell , ve Fischer bu tipin örnekleri arasındadır. Lukacs ve Marcuse ’de de (Caudwell’de olduğu gibi), tam anlamıyla tarihsel bir yaklaşımla birleştirilmiş halde bu türün izlerini bulabiliriz. Sonunda hiçbir sanat incelemesi sanatsal üretim araçlarıyla son derece içli dışlı olan insan organizmasının fiziksel süreçlerini ve ihtiyaçlarını görmezlikten gelemez (Williams, 1993: 21-22).

Güncel sanatçı Hale Tenger’in yapıtlarının konusu, ‘uygarlık/ilerleme’ kavramları ve ‘insanlık durumu’ üzerine temellenmektedir. Tenger bunları çoğu zaman salt toplumsal boyutuyla ele almaz. Uygarlığın ‘huzursuzluğunun’ birey üzerinde yarattığı ruhsal etkileri irdeleyen yapıtları, kendi ruhsal durumunu yansıtan kişisel ipuçları da verir.

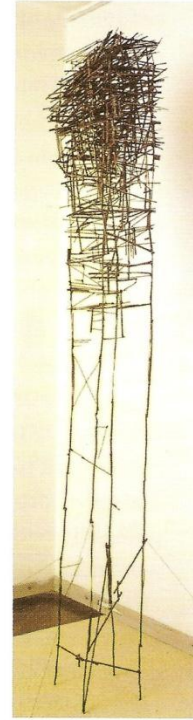
“Zamanın Tarihi” ve “Terakki” gibi yapıtlarında, doğal ve endüstriyel malzeme arasındaki o bilinçli uyumsuzluk, eğreti kurgulanan yapıtlardaki o kırılma, çağlar boyunca insanlığın hızlı ilerleme karşısındaki durumunu

gösterdiği kadar, Tenger'in bu yapıtları ürettiği yıllarda yaşadığı ayakta durma mücadelesini de yansıtmaktadır.

Uygarlık “gelişirken” çağdaş kültür ve toplumda üç tür sıkıntı yaşanır: Bu sıkıntılardan ilkinin kaynağı, çoğuna göre modern uygarlığın en büyük kazanımı olan bireyciliktir. İkinci sıkıntıysa, araçsal aklın öncelik kazanmasıdır. Her şeyin maksimum bir verimlilik uğruna feda edilebileceği ‘mantığı’, ne çevre bırakır, ne insan, ne insan ilişkisi. Üçüncü sıkıntıysa bu ikisinin –bireyciliğin ve araçsal aklın- siyasal düzleme geçişidir. Genel eğilimleri sinsice şekillendiren, ortak kültürün yönünü belirleyen bu düzen, kendi içinde kapalı bireylerin özyönetimle ilgilenmemesi sonucu özgürlüğün kendiliğinden yitimiyle sonuçlanır (Antmen,2007:49).



Resim 47-Hale Tenger, “Zamanın Tarihi”, 1990, Demir, hasır, bronz, yanık motor yağı, 50x45x170 cm., Özel koleksiyon



Resim 48- Hale Tenger, “Terakki”, 1990, 25x25x200 cm., Hurda demir, kum, çelik tel. Özel koleksiyon

Günümüz sanatçılarından Canan Tolon kök salmış olan ve “olmaları gereken yerlerin dışında büyümüş olan” şeylerle kendini özdeşleştirmektedir. “Still Life” isimli çalışmasında, bir ölüm seyrinden ibaret kalmak yerine durağan olduğu farz edilen ama gerçekte, eklenmekte olan ‘yaşam’ döngüleri aracılığıyla, yolculuğuna devam eden süreçlere dikkat çekmektedir. Tolon’un bahsettiği “durağan olduğu farz edilen durum” tabii ki mort’tur, ölümdür ve “eklenmekte olan ‘yaşam’ döngüleri” ölüm ve çürüme süreçlerine karşılık gelir. Gündelik varoluş bir bekleme ve “yüklenme” oyununa dönüşmüş durumdadır. Modern yaşam omuzlarımıza, bilinçaltımızda bir gün çökmesini beklediğimiz ağır bir yük bindirmektedir. Tıpkı bizler gibi, içinde yaşadığımız toplumsal ve inşa edilmiş ortamlar içe doğru yaşanacak çöküşleri beklemekte olan hassas zarlar konumundadırlar. Canan Tolon’un çalışmaları da bedenlerimiz ve çevre arasındaki bu vahim ilişkiyi görmeye, deneyimlemeye ve anlamaya davet niteliğindedir (Kolektif,2010:156-157)



Resim 49- Canan Tolon, “Baskı Altında”, 1994(yeniden yapım 2007), Yerleştirme: karışık teknik, 243x100x508 cm., Sanatçı Koleksiyonu

Canan Tolon, çevreye karşı gösterdiğimiz duyarsızlık, kültürün hapsedildiği doğanın yitirilişi, bozulması ve çürümesi gibi temaları resmeden enstalasyona uzanan bir sergileme anlayışı ile sunar. Canan Tolon, doğa-

kültür-yaşam-ölüm gibi kavramlar üzerine insanoğlunun verdiği mücadeleyi sorunsallaştırır ve bu ilişkide yitirdiğimiz değere işaret eder (Kolektif,2011:156).

İnsanın en önemli güdüsü kendini gerçekleştirme güdüsüdür. Bu güdü insanın tam olarak işlevselleşmesiyle doyuma ulaşılabilir. Kendini gerçekleştirme; yaşamı anlamlı kılmak, yani yaşanılan anda ve yaşanılan yerde elde edilen, elde edilebilen içsel ve dışsal tüm yaşantıların, kişinin varlığını etkileyebilmesi, bu etkinin de tutum ve davranışlarında gözlenebilir olmasıdır. Bu bağlamda sanat insanın kendisini ifade etmesine, bir anlamda kendini gerçekleştirmesine hizmet eden sembolik bir dildir.

Kişi, bilincinde, iç dünyasına ilişkin çelişkileri ortaya çıkararak onu bir sanat yapıtı içinde çözer (Thomson,1998:118). Sanat yapma duygusunun oluşma süreci bilinçli ya da bilinçsiz, dolaysız ya da dolaylı bir etkileşimde bulunan iç ve dış etkenlere bağlıdır.

Bugün, kültürel ve bireysel değerlere, teknolojik değerlerin egemen olduğu ortamlarda, özellikle azgelişmiş ülkeler ya da toplumlarda, sanatın varlık nedeni pek yalın gerekçelere indirgenmektedir. Bu gerekçeler üç temel grupta toplanmaktadır: Kişilik kanıtlayma ve saygınlık kazanma, ekonomik özenmeler ve yeğlemeler ile eğitim düzenlemeleridir (Erinç, 2011: 41-45):

Bir kimseyi sanat üretmeye motive eden/güdüleyen en önemli etmenlerden biri sayılan kendini kanıtlayma ve saygınlık kazanma dürtüsü, bu bağlamda psikologların ortaya attığı savdan oldukça farklıdır.

Sosyal psikoloji, bireylerin düşünce, duygu ve davranışlarının gerçek, düşsel veya açıkça olmayan, diğer bireylerin varlıklarından nasıl etkilendiklerini anlama ve açıklama çabasıdır. Birey, yakın ya da uzak ulaşabildiği, erişebildiği sosyal çevresiyle sürekli etkileşim içindedir. Bu etkileşim süreçleri arasında ise en etkili olanlar çekicilik, sosyal etki, cinsellik

ve saldırganlık olarak gösterilebilir. İşte bu süreçleri harekete geçiren içtepileri doyuma ulaştırmada en kestirme yol olarak sanat seçilebilir.

Aslında burada sanatın kendi değil, örnek alınan sanatçının kendi önemlidir ve onun gibi olunduğunda sanat da yapılmış olur. Böylece, sanatçı olunca da güce ulaşılır; sosyal toplum içinde prestij sağlanmış, sosyal bir ayrıcalık elde edilmiş olur.

Freud, sanatsal teknikleri açıklamaya girişmese bile, sanat yapıtlarının bir yüceltme ürünü olduklarını ve dolayısıyla ilkel cinsel ve büyük bir olasılıkla saldırgan, içgüdüsel itilerden türeyerek sonunda bunların yerini aldıklarını kavramıştır. Yüceltme, başlangıçta içgüdüsel olan enerjinin yer değiştirerek, görünüşte içgüdüsel olmayan yollardan boşaltılması sürecidir (Storr,1992:16).

İnsanın ekonomiye dönük tutum ve davranışlarını tanımlamak amacıyla ortaya atılan 'taklitçi davranışlar' savı, 20. yüzyılın hemen başlarında, sosyal davranışların açıklanması için kullanılmıştır.

Taklit, insanın birincil güdülerinin ağırlığı ile ortaya çıkan ve genel olarak özgün bir tutum, bir davranış ortaya koyabilecek yetide olmayanların başvurduğu bir yoldur. Ekonomik gelişme ve ekonomik standart göstergelerine özenme, özellikle sosyal psikolojide en önemli süreçlerden birini oluşturmaktadır.

Yetenekli kişiler için, sanatsal etkinlikten daha kolay para kazanma yolları vardır. Ayrıca, bir sanatçı gerçekten para için yaratıcılığa yönelmiş olsa da, başlangıçta para kazanma yolu olarak bu yaşama biçimini benimsemiş olması zayıf bir olasılıktır ve böyle olsa bile yanıldığını anlar. Sanatçının servet ve iktidar kazanması öylesine olasılık dışıdır ki, sanatsal etkinlikte bulunurken birincil güdüsünün bunları elde etmek olduğu görüşünü bir kenara bırakabiliriz (Storr,1992:52).

Burada sanatçının iktidar, servet ya da sevgi arzularını gerçekleştirme yolunda, bunların yerine fanteziyi koymaktansa, sanat dallarından birinde ya da ötekinde etkinlik göstermesinin etkili olup olmayacağı tartışılmaktadır. Ün peşinden koşmanın sanatsal etkinlik için birincil bir güdü olması pek olası değilse de, bunun ikincil bir güdü olması oldukça olasıdır. Ün kazanmaya çok az kişi kayıtsız kalabilir, yalnız etkinliğini tanınmadan ve ödüllendirilmeden sürdüren sanatçı da çok seyrek görülen bir durumdur.

Çağdaş ve çağcıl sanat anlayışına göre, sanatın ilk varoluş etmeni, kimi insanlarda gözlenebilen sanatsal yetenektir. İkinci koşul ise bu yetiyi, nesne yoluyla kanıtlayacak, sanatın herhangi bir alanı içinde somutlaştırabilecek teknik beceriyi öğrenmiş, sanat üretme yolunu/yollarını biliyor olmasıdır. Ortam, sosyo-kültürel ortam; bazen örgün, bazen yaygın, bazen de rastlantısal eğitim olanaklarıyla insanlara sanatı, sanat yapmayı öğrenme şansı verir.

Yaratıcı kişiye yalnızca gerçek dünyada arzularını gerçekleştirmede başarısız olduğu fanteziye başvuran, düş kırıklığına uğramış bir kişi gözünü bakılamaz. Belli bir beceriye sahip olduğu için, ille de yaratıcı etkinliğe yönelmesi de olasılık dışıdır. Dahası, sanatçı olmanın üne, cinsel başarıya, servete ve ara sıra onu ve iktidara kavuşmayı sağlayabileceği kabul edilmekle birlikte, Freud'un sıraladığı bu geleneksel ödüllerin daha az zahmetli başka yollardan elde edilmesi de olasıdır (Storr,1992:58).

Kültür ya da uygarlık, toplumun bir üyesi olarak insanoğlunun kazandığı (elde ettiği) bilgi, sanat, ahlak, gelenekler vb. diğer yetenek ve alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütündür (Güvenç,1995:63). Kültür kavramı, insan davranışına biçim veren ve davranış yoluyla yaratılan eserlere etki yapan veya yapmış veya yeniden yaratılmış içerik ile değer, düşünce ve benzeri diğer sembolik anlam-kavram sistemleri için kullanılabilir.

İnsanın kültürel kişiliğini ve rolünü biyolojik etmenler değil, kültürel değişkenler belirlemektedir. Kültürü yaratan ve onu devam ettiren halk (insan) dır; fakat insan, kendisini yaratan kültürü kısmen aynen yineleyerek, kısmen değiştirerek devam ettirir. Her defasında az veya çok değiştirilen kültür de, kendi yarattığı kişiliklerin özelliklerini etkiler ve bu süreç böylece sürer gider.

Ortaya çıkan bütün sanatsal yaratımlar, üretildikleri kültürün, bilinçli ya da bilinçsiz sözcülüğünü yapan sanatçının kişiliğine sinmiş değerleri verir (Worringer,1993:110). Bireysel bilinçaltı yanında toplumsal(kolektif) bilinçaltı da vardır ve toplumsal bilinçaltı insanlığın ortak mirasını oluşturan tasarım ve düşüncedir ki, bunlara “arketip”ler denilmektedir. Arketipler insanlığın gelişmesinde yaşamış ve depolanmış olan efsaneler, mistik düşünce ve inançlar ve genelde bütün insanlık için geçerli olan tasarım ve sembollerden oluşur.

Bir sergi her zaman sanatçının işinin, onun çalışmasının bir izidir. Sanatçının çalışması da, sanatçının duyarlılıklarının, düşüncelerinin ve ideolojik bağlılıklarının izlerinden oluşur; bunlar da, tabii ki, toplumun, sanatçının özelliğine nakşettiği –yani, diller, etniklikler, cinsiyet şekillenmeleri, cinsel yakınlıklar gibi, başka bir toplumsal söylemin sanatçının öznelliğine nakşettiği- anlama ve açıklama yöntemlerinin mikro ve makro düzeydeki düşünsel izleridir (Karamustafa - Şengel,1992:32).

Bir sanatçının temel amacı, hissettiği duygu ve heyecanları başkalarına aktarmak ve bu yolla paylaşımda bulunmaktır. Amaç, kendini kanıtlama, ekonomik çıkar, aşağılık kompleksi ve benzeri nedenler olsun, sonuç bir paylaşma olarak tanımlanır. Her bir insan, her bir toplum kendine özgüdür. Bu nedenle de psikolojik sorunlar, daima farklı farklı olabilir, aynı görünseler bile farklı sonuçlara neden olabilir. İnsanları birbirinden ayıran farklılıklardan, doğal olarak nitelendirilenlerden birçoğu, aslında, yalnızca insanların toplumda benimsedikleri yaşam biçimi ve alışkanlıkların bir sonucudur.

Algı alanı bir insanın içinde doğal ve sosyo-kültürel ortamdır. Belli bir zaman dilimi içinde ilişki kurma olanağı sağladığımız tüm çevredir. Bu çevreyi yaratan varlıklar ve bu varlıkların özellikleri o insanın algı alanını oluşturur. Algı alanı, genel olarak coğrafya, iklimi bitki örtüsü gibi doğal bir alanla; geçmişten gelen ve devamlı eklentilerle oluşan, adına sosyo-kültürel ortam denilen bir yapay alandan oluşur. Bu iki alan birlikte; insanın kişiliğini etkiler ve onun davranışlarını kontrol altında tutar (Erinç,2011:60).

Gerek algı yetisi gerek algı alanı, hem zaman hem de kendini bilme ile doğrudan ilintilidir. Eleme ve seçme, zamana ve kendini tanımaya bağımlı olarak değişir ve gelişir. Algı durağan düşünülemez (Erinç,2011:62-66):

Algı alanı dinamik ve değişkendir. Sosyal yapı ve kültür de sürekli değişir ve gelişir. Bu değişme ve gelişme kimi zaman hızlı, kimi zaman da yavaş olabilir. Bu nedenle değişen sanat anlayışları, peş peşe gelen sanat akımları görmezlikten gelinirse algı alanının dinamik yapısı reddedilmiş olur.

Algı yetisi, ilgi alanı ile ilişki kurma, kurabilme becerisi; algılananlar üzerinde düşünme, düşünebilme, oynama, oynayabilme becerisi olarak iki anlamda kullanılmaktadır. Algı, algı alanı içinde varolan olay ve nesnelere üzerinde duyularımız aracılığı ile elde edilen yalın bir bilinçlenmedir. Her insanın duyu organları farklı farklı iş görür ve bir insanın kimi duyu organı daha duyarlı kimi duyu organı daha az duyarlıdır, bu da her insanın kendine özgü bir algıda bulunmasına neden olur ki buna algı yetisi denebilir.

Her insan, algı alanı ile iletişime geçtiğinde, her bir olgu, olay ya da nesneyi algılamakta daha önceden edindiği inançlar, değerler ve öğrenmelerle işe başlar. Farkına varsın ya da varmasın bu altyapı, hem algılama yetisini hem de algılananlar üzerine yeni durumlar yaratma yetisini geliştirebileceği gibi, bunlara engel de olabilir. Algılamaya hazır olma durumu, bireyin algı yetisini etkileyen bir diğer etken olarak kabul edilmelidir.



Resim 50- Alberto Burri, Yağmala ve Kırmızı, 1954, Tuval üzerine çuval bezi ve akrilik boya, 864x1003 mm., Tate Modern

Burri'nin kaba kolajları, yakılarak kömürleştirilmiş ve birbirine tutturulmuş çuval parçalarının altından görülen siyah ve kırmızı renkleriyle bize açıkça bir savaşı anımsatmaktadır. Nitekim bu resim, savaş yıllarında sahra hastahanelerinde görev yapmış, yaşadığı otantik olayları bize aktarmaya çalışan bir insanın elinden çıkmıştır (Lynton,2004:262). İspanya'da Antoni Tapies ve İtalya'da Alberto Burri de resim dokusuna öncelik veren bir eğilim diğer erken dönem savunucularındandır.

Algı yetisi, sadece çevremizde olup bitenlerin bilincine varmak demek olmayıp, ek olarak, bilincine varılanların bütünlüğünü sağlama, algılananlar üzerine imgeler oluşturma, algı yoluyla elde edilen imgeleri değiştirme ya da geliştirme de algı yetisidir. Algı alanı ile algı yetisi birlikte çalışır ve birbirlerini sürekli etkileyerek insanların bilinç durumunu oluşturur. Algı yetisi de algı alanı gibi sürekli değişim ve gelişim içindedir. Yeni çevreler, farklı olanaklar algı yetimizi değiştirebileceği gibi, belli seçenekler bu yetinin gelişmesini de

olanaklı kılar. Ayrıca yaş, eğitim gibi etkenlerde algı yetisinin, hem değişmesine hem de gelişmesinde büyük rol oynarlar (Erinç,2011:67).

Sanatçı, belli bir sanat alanına duyduğu ilgiyi ve yetileri, o alan eğitimi aracılığı ile üretmeye dönüştürebilen kişidir. Sanata yönelmek için ilk adım algı alanı ile algı yetisinin istenilen koşullar içinde buluşması ve bu yetinin davranışa dönüşebilmesidir. İkinci adım ise algı yetimizin ilgilerimiz doğrultusunda bir öğrenme durumu yaratabilmesidir.

Sanat, dünyayı anlamak ve anlatmak isteyen bir düşünce çabasıdır. Sanatçı olabilmek için görgü ve bilgi açısından donanımlı olmak; bu donanımı eleştirel bir yaklaşımla değerlendirebilmek ve sorun olarak onaylanan durumları yakalayıp, bunlar üzerinde düşünebilme becerisini gösterebilmek ve bulabildiği çözüm yollarını, sanatın bir alanı içinde, kendine özgü bir yolla ifade edebilme ayrıcalığını kanıtlayabilmek gerekir.

Sanatçı için bilmek, doğru dürüst bir biçimde etkin ve bilinçli yaşamaktır, kendi deneyimlerini hep daha genişletmek ve her bir yeni ögesini iyice tartıp düşündürmektir. Onun için sanatçılar, kendi yaşam öykülerinin, görüp yaşayarak öğrendikleri şeylerin çizimini yapmaya bu denli bir eğilim göstermişlerdir.

Bir sanatçıyı sanat yaratmaya yönlendiren niteliklerin neler olduğu, bir sanatçının niçin yarattığı, niçin şöyle değil de böyle yarattığı çözümlenmek isteniyorsa, onun tutum ve davranışlarının arkasındaki nedenlere inilmesi gerekir. Bu da, Freud' a göre 'ruhsal çözümleme' ile gerçekleştirilebilir.

Sanatçının ruhsal çözümlemesinden amaç, onun süper egosu nedeniyle toplumsal eleştirilerden, yasaklardan etkilenen yanı, kimi dürtülerini, kimi arzularını baskı altında tutar ve dışa çıkımlarına ket vurur. Buraya kadar, bu süreç, tüm insanlar için, sosyalleşmiş, kendilerini bir toplumun üyesi gibi gören, görmek isteyen tüm insanlar için aynı biçimde işler. Fakat bu aşamadan sonra, sanatçı, baskı altında tuttuğu dürtülerini,

itilerini, düş gücü ile imleme ile doyuma ulaştırmaya çalışır ve bunun için de, öğrendiği teknik beceri yoluyla bu imlerini, bu düşlerini aktarır ve böylece gizledikleri (bilinçli ya da bilinçsiz olarak gizledikleri) hem yüceltilmiş olur hem de biçim değiştirmiş ve doyuma ulaşmış. İşte Freud' a göre, sanatçının yaratma nedeni budur (Erinç,2011:101).

İnsan varlığı, bir yandan sevmek ve işbirliği yapmak, yardımlaşmak, diğer yandan da saldırmak ve yıkmak itkisine sahiptir. Uygarlığın gelişimi ve ilerlemesi, insanın içindeki yardımlaşma ve saldırgan dürtülerin sürekli çatışmasının bir sonucudur. Sanatçı yaratmanın iki temel unsurunu, önce yıkma ve sonra yapma eylemlerini bir sentez şeklinde sanat eseriyle oluştururken, ya potansiyel alıcılarıyla görüş birliğinde olmayı ya da onları belli bir yöne doğru çekmeyi amaçlar.

Freud' a göre, sanatçı yapısı bakımından içe dönüktür; nevroza uzak sayılmaz. Aşırı derecede güçlü içgüdüsel gereksinimlerin baskısı altındadır. Onur, güç, servet, ün ve kadınların sevgisini kazanmak ister; ama bu doyum kaynaklarını elde etme olanağından yoksundur. Sonuçta, doyumsuz başka herkes gibi, gerçekliğe sırt çevirerek tüm ilgisini ve libidosunu, nevroza yönelebilecek olan kendi fantezi yaşamının dileklerini gerçekleştirmeye aktarır.

Nevrotik ve sanatçı –her ikisi de insan soyunun bilinçdışında yaşadıkları için- bize daha sonra tüm toplumu saracak olan durumu gösterirler. Nevrotik de sanatçı gibi, kendi nihilist ve yabancılaştırmış yaşantısından (farklılığı kabul edilmemiş) doğan aynı çelişkileri yaşar, fakat bu iç yaşantılara anlam veremez; bu çelişkileri yaratıcı ürünlere dökmenin yetersizliğiyle, onları reddetmenin olanaksızlığı arasında bocalar. Sanatçı, yaratmanın iki önemli unsurunun (yapma ve yıkma) sentezini becerebilirken, nevrotik salt yıkıcılık düzeyinde kalır; iki tip de aşırı-bireyleşmenin sancılarını yaşarken, nevrotik aşırı bilincin ve aşırı doğruyu aramanın acıları içine düşer (May,2005:20).

Nevroz, bireyin kendi merkezini, kendi varoluşunu korumak için kullandığı yöntemden başka bir şey değildir. Nevrozun bir uyum başarısızlığı değil, aslında uyum başarısızlığının tam tersidir; nevroz bir uyum yöntemidir; nevroz dünyaya uymanın yaratıcı bir yoludur. Nevroz, içinde bireyin yaratıcı gizilgücünün saklı olduğu yaratıcı bir etkinliktir, ancak bu yaratıcı gizil gücün şu ya da bu şekilde, bireyin sorunlarının üstesinden gelme süreci içinde yaşamın yapıcı yanına kaydırılması gerekir.

Bir sanatçının tüm çabası, çözüm arama, düzen koyma, aşama yapma, yüceltme, yaratma, toplumla ilişki kurma, saygınlık kazanma amaçlarına yöneliktir. Böylesine sürdürülen bir yaşam içinde ona yaşama gücü, haz ve mutluluk veren, saygınlık kazandıran, yaratıcı olmasıdır. Bu yaratıcılık, belli sanat ölçütlerine uyduğu sürece ortaya çıkan nesne, bir sanat ürünüdür.

Freud' un psikanalitik yöntemine ve kuramının temel savlarına karşı çıkan psikologlar, varoluşçu, fenomenici, gestaltçı okulların kuram ve yöntemlerinin de etkisiyle oluşturdukları ve hümanistik psikoloji diye adlandırdıkları akımla sanatçıyı, yaratmaya yönlendiren en önemli güdünün, 'kendini gerçekleştirme' güdüsü olduğunu savunmuşlardır (Erinç,2011:104).

Bugün sanatsal yaratıcılıkta en çok kabul edilen görüş, yaratıcılığın kişinin kendini gerçekleştirme biçimi ve kendine özgü bir ego işlevi olduğu, ego-çevre ve gereksinimlerden uyarılan bir alanda birbirine eklenen bir süreç içinde olduğu şeklindedir.

Kendini gerçekleştirme güdüleri iki şekilde ele alınabilir. Beslenme, korunma, üreme gibi var olmayı, insan olarak ayakta kalmayı sağlayan güdüler ile insanın toplumsal bir varlık olarak, birey olarak, kişi olarak kendini gerçekleştirmesini sağlayan güdülerdir ki bunlar, bu bağlamda önce kendini gerçekleştirme, sonra da kendini aşma için kaçınılmazdırlar.

Ruhçözümcüler (psikanalistler), kişisel eğilimlerin varlığını yadsımazlar; ama içtenlikle katılmış ilkel bir karmaşaya her zaman rastlanacağını düşünürler ve aşağı yukarı doğru bir biçimde, tüm bireysel itki (ruhsal ve fizyolojik gerginlik), libido -ölüm içgüdüsünün kendisine, kendi benliği ya da başkasına yönelmiş-, olarak, yani ilkel saldırganlık ya da nefesine düşkünlük olarak ortaya çıkar. Öte yandan, tipik örnek eğilimler düşüncesi önemlidir ve hatta en başta gelendir. Freud' ün cesur kuramına uygun olarak, bu, bir eylem ya da imajın, bir düşünceler sistemi ya da eylemler kümesinin, gerçekleşmek zorunda kalacak görüntüler ve eylemleri simgeleyebileceğini, fakat bir çeşit püskürtülmüş üstelemenin (ısrar), "sansür "ya da "Özbenlik ", varoluşunu engellediğini göstermektedir, öyleyse, estetik yaratıcılığın freudiyen öğretisinin taslağı, tam berrak olarak ortaya çıkar. Bir sanat yapıtı, - tüm bir rüya, bir mit, bir masal ve hatta bir yazgı gibi- bilinçaltının kıvrımları içine saklanmış, baskı altına alınmış birkaç karmaşayı simgesel olarak ortaya koyar (Weber,1995:75-76).



Resim 51- Louise Bourgeois, Quarantania, 1947-53, Dökümü 1984,

Louise Bourgeois, duygusal olarak başarısız bir ailenin bireyi olarak, bunun yarattığı travmayı eserlerinde ele alır. Eserleri eklektiktir ve bir çok malzeme kullanır. Arzu, çekim, iğrenme ve kadın erkek ilişkileri konularıyla oynar. Herhangi bir şeye örnekleme değil hissettiklerini yeniden yaratmaya çalışır: endişe, yalnızlık, savunmasızlık, kırılabilirlik, saldırganlık, cinsellik ve ölüm (Cumming,2012:452).

Kendilik, kişinin hem bilinçli hem de bilinçdışı olarak kendini algılaması, kendini nasıl düşündüğüdür. Kendilik nesnesi ise, kişinin duygusal yatırım yaptığı az ya da çok kendiliği içine yerleşmiş nesnelere dir. Kendilik nesnelere benliğin devamını ve bütünlüğünü korumak ve beslemek işlevini sağlar. Kendilik kapasitesini hem duygulanım hem de gelişim açısından destekler. Kendilik nesnelere işlevleri uygun ise benliğin kuruluş, devamlılık, sağlamlılık, girişimcilik, canlılık ve değişim gibi özelliklerini korurlar. Yaratıcı çalışmada sanatçının aslında kendilik nesnesi olan şeyleri sanat nesnesi olarak bulup çıkartmak için köklü bir istek vardır (Güney,2011:37).

İnsan ve insan psikolojisi sanatın merkezine yerleştirilince tartışmaların ardı arkası pek kesilmemiştir. Bugün de süregelen bu tartışmalara karşı en yandaş bulan görüşler, 'yeni eleştiri' denilen akım içinde toplanmıştır.

Yeni eleştiri akımının öncülerinde Jean-Paul Weber, bir sanatçının yapıtlarındaki dominantları araştırır ve o sanatçının çocukluk döneminde geçirdiği bir travmanın ya da etkin bir olayın, hemen tüm yapıtlarındaki temayı oluşturduğunu savunur. Lucien Goldmann, sanatçının bilinç ve bilinçaltındaki, sanat üzerine görüşlerini saptamayı kaçınılmaz bulur. Pouler ise zaman ve mekân ilişkilerinin, yaratıcı dehanın bilinçdışı etkilerini incelemek ister (Erinç,2011:106).

Sanatın işlevi çifttir. Bir yandan, çocuklukla olgun yaş, ilk anılar, kendi kendinin ve dünyanın ilk bulguları ile bu bulguların sonuçta birbirine yaklaştığı donmuş yapılar arasına yerleştirdiği köklü birleşmeden dolayı, kişisel varlığın

kimliğini ve bütünlüğünü gerçekleştirir, öte yandan, içgüdüsel demek için bir giriş yolunu ötekine açan kişisel temaların sembollerinden, 'Bizim ve Öteki'nin nesnel ve öznel birleşmesinden dolayı kendinin ve başkasının kavrayışını ve ortaklığını gerçekleştirir.

Her şeyden önce sanat yapıtı, kuşkusuz izleyen için tek başına bir varlığa sahip değildir. Gerçekten her tekil yapıt, daha öncesinin değişik çevreni (ufku) üzerinde belirir: Dikkatle bakılmış sanat eşyasının görüldüğü tüm sanat çevreninin ötesinde, ekolün (okulun), zamanın, geleneğin ve uygarlığın peş peşe, gölge halinde belirir (Weber,1995:128).

Sanat eseri, sanatçının iç dünyasını ve bu dünya üzerine bilincini yansıtır. Her eser, kimi açık olarak, kimi örtük olarak sanatçısının, hem iç dünyasını hem de dünya görüşünü; bugünü algılayışını, yarına bakışını yansıtır. Yaratma girişimin kaynağı, iç dünya ve dış dünya arasındaki kopukluğu bir köprüyle bağlama gereksinimidir.



Resim 52- Candeğer Furtun, "Bacaklar", dizisinden, 1994-1996, Seramik heykel, 11 çift, her biri 48-15-43 cm., Sanatçı Koleksiyonu

Günümüz seramik sanatçılarından Candeğer Furtun figürü parçalayarak bacaklar ve bedenleri yaparken eserlerinde seramiğe korku ve gerilim

durgularını aktardı. Modern yaşamdaki epistemolojik ve etik parçalanma ve çelişkiler; zamana sığamama, ekolojik bozulma; nihilizm; yabancılaşma gibi yıpratıcı ve yıkıcı olguların etkilerini hissederek, yaşamsal paradigmaları sezerek biçimlendirmiştir. Sanatçı günümüzdeki yabancılaşmayı içselleştirmiş, sezgisel olarak bedeni parçalamayı seçmiştir (Duben-Yıldız,2008:242-247).

Hesse, bedensel sezgiler ve acılardan söz eden, yarı saydam, ürkek, savunmasız sergiler yaratabilmek için lateks kalıplar döküyordu. Hemen hemen bütün eserleri direk psikolojik metaforları dile getiriyordu (Bell,2009:435).



Resim 53- Eva Hesse, İsimsiz, 1970, Lateks, ip, sicim ve tel, boyutları değişken. Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York

Freud için en büyük sorun, sanatın sadece duyguları (bilinçli ya da bilinçdışı) ifade ettiğine ilişkin ısrarın çok sınırlayıcı gibi görünmesidir. Sanat yapıtları salt duyguları ifade etmekten fazlasını anlatır: inanç dizgeleri, evrene ve düzenine ilişkin bir bakış, sanatta soyutlamaya dair tasavvurlar, vs. Bu

karşıt görüşü ortaya koymanın bir yolu da sanatın sadece duyguları değil, aynı zamanda tasavvurları da aktarabileceğini ya da anlatabileceğini söylemekten geçer.



Resim 54- Peter Doig, Beton Kulübe, 1991-1992, Tuval üzerine yağlıboya, 200x275 cm.,
Victoria Miro Galerisi, London

İskoç asıllı ressam Peter Doig, soyuta kaçma manzara çalışmaları ağırlıktadır. Gerçek fotoğraflardan yararlanır amacı objektif olmaya çalışan gerçekliği yakalamaktansa bu fotoğrafları birer basamak olarak kullanıp gerçeğin üstüne bir yerlere uzanmaktadır.

Çalışmasında apartmanlar ağaçların arkasında neredeyse kaybolurlar. Planlanmasında, içinde komün hayatının oluşmasının hedeflendiği bu apartmanların görüntüsünü engelleyen ağaçlar adeta kendi komünlerini oluştururlar. Bu eserler de sanatçının diğer çalışmaları gibi, konu, bazı şekiller ve renkler aracılığıyla yaratılan huzur duygusunun ani, parlak, ve köşeli bir şekillerle huzursuzluğa dönüşebildiği, duygusal gel gitlerin yaşadığı ortamlardır.

Tolstoy sanatçının eserine “aktardığı” bir duyguya sahip olduğunu düşünürken, Collingwood sanat yapmanın, bir bakıma, bir şey hissetmeden önce geldiğini savunmuştu. Sanatta duyguyu ifade etmek duyguyu anlamının da parçasıdır. Collingwood şöyle açıklıyor: “Kişi duygularını ifade edene kadar ne hissettiğini bilmiyordur. Onu ifade etme edimi, onun kendi duygularını araştırmasıdır. O, bu biçimde, duygularının ne olduğunu anlamaya çalışır. ” sanatçının gösterdiği çabayı izlerken, kendini keşfetme sürecini yeniden yaratırız, böylece biz de sanatçı haline geliriz: “Coleridge’ in dediği gibi, bir adamın şair olduğunu bizi şair yapmasından anlarız.” (Freeland,2008:153-154).

Foucault, sanatı sanatçının zihnine bakarak yorumlamalıyız iddiasını reddetse de, onun sanat eserinin anlamlı olduğunu varsaymıştır. Anlam, sanatçının arzularıyla ve tasavvurlarıyla ilgili olamadığı gibi, içinde yaşadığı dönemle de çok fazla ilgili olamayabilir. Sanatçılar da, düşünürler ve bilim insanları gibi diğer entelektüeller ile birlikte, verili bir epistem içindeki tematik ilgileri paylaşırlar. Foucault’ un bakış açısı, sanatçıların toplumsal ve tarihi bağlamına yoğunlaşarak, Dewey ile Danto’ nunkini çağrıştırmaya başladı; bunların tamamı, sanatın, hem genel olarak kültür hem de özel olarak tarihi bağlamına kurulmuş bir anlama sahip olduğuna dair bir uzlaşdır (Freeland,2008:157).

Birey olabilmenin genel kaygısı olan öznel yaşanmışlıklar, aslında sanata öznel bir dışavurum olarak yansımaktadır. Sanatçıdaki kişilik özellikleri, objeyi görme, algılama, ışığın düzenlenişi, renk armonisi, çizgi türü, kompozisyon şekli gibi plastik öğelere ilişkin farklılıklara da neden olabilmektedir. Sanatçının üslupsal farklılıkları bireysel bakış açısı ve kimliğiyle de ilintilidir. Sanatçının öznel tavrına gösterilebilecek en belirgin örnek; bireyi tüm davranışlarında gösterdiği farklılıklarıdır. Günlük eylemler her bireyde nasıl farklılık gösteriyorsa, öğrenme ve kavrama yetisi de sanat yapıtının oluşumu için önem taşımakta ve farklılık gösterebilmesini sağlamaktadır. Sanatçının çevresine öznel bakış açısıyla bakma yetisi ve

öznel plastik bir anlatıma sahip olması arasındaki ilişkinin varlığı bu anlamda önem taşımaktadır.

Kimliği, içinde yaşanılan toplumsal, kültürel ve ekonomik ilişkilerle geçmişin konjonktürü ortaya çıkarır. Her birey yalnızca var olan ilişkilerin sentezi değil, aynı zamanda bu ilişkilerin tarihinin de bir sentezidir. Kimlik, geçmişin bir özetidir.

Bir sanatçıyı yaratıma teşvik eden nedenler çok çeşitli olabileceği gibi, yapıtlarına konu olan nedenler de çeşitlilik arz edebilir. Bu noktada kişinin yaşadığı çevre ve onunla olan ilişkisi önceliklidir. Aynı şekilde yaratım aşamasında onu tetikleyen birçok farklı neden sıralanabilir. Her bir sanatçıda her bir dönem içerisinde bunlar da farklılık gösterebilir. Ekonomi, farklı coğrafyalar, sanatçı/aile, eğitim, din, cinsel kimlik, toplumda kabul görme isteği ... vb. Sahip olunan kimlikler kişilerin imgelerini belirler.

İnsanın kendisini tanımlaması ve konumlandırması olarak kimlik, öznenin kendi içsellğine dönerek yine, kendisini öznel bir düşünceyle kavrama çabasıdır, bir anlamda da zihnin kendi içeriklerinin farkında olduğu, bilinç halidir. Bu bağlamda 2009 yılında başlayan Eller Dizisi, kendini tanımlama ve konumlandırma sürecinin, kimliği arayışın ilk imgesel karşılıklarıdır. Varlığın, kendisini nasıl algıladığı sorusunun yanıt(lar)ı olarak kimliği, bilmekle, öznenin kendisini, nesneden ve başkalarından ayırt etmesiyle başlar. Dokunma duyusunu temsil eden el ise bireyin farkındalığının anahtarıdır çünkü birey, farklılığını anladığında tanır ve tanımlanır. Bu fark iki boyutludur: birincisi, aidiyetlerle diğeri de ötekilerle ilgilidir. Kimlik, “öteki” ile ve “öteki” ye karşı etkileşim yoluyla şekillenir. Seriyile birlikte yoğun olarak kullanılmaya başlanan iplik, bireyin dış dünyayla ve içinde yaşadığı sosyal ortamla etkileşimini, toplumsallaşma süreçlerinde toplumsal değerlerle bütünleşerek kendisini var etme çabasını ifade etmektedir (Resim 55).



Resim 55- Zeynep Gürlü, Eller Dizisinden "isimsiz", 2009, Tuval üzerine karışık teknik(sentetik boya, keten ip, ahşap), 130x114 cm

Birey olabilme, genel anlamıyla, kişinin içindeki, karşıt etmenleri bağdaştırma yoluyla kendisiyle uzlaşması durumudur. Deney ve değişiklik, yakınlıklardan sonra ne yapacağına karar vermek, yaşamda olduğu gibi, sanatta da kendini yadsımak değil, kendini gerçekleştirmek demektir. Bir sanatçıyı, yaratmaya yönlendiren en önemli güdü, 'kendini gerçekleştirme' içgüdüsüdür. Bir anlamda sanat yaratmak, kendi kişiliğini bulabilmektir. Böylelikle kendini içsel olarak dengeler ve yaşamını anlamlı kılar. Yaratıcılığı açıklamak için kullanılan kişilik bulma çabası, bireyin yaratıcılığının nedeni olarak da gösterilebilir.

Bu durumda yaratıcı edim, öznel kutbu kişi, nesnel kutbu dünya ya da gerçeklik olan iki kutup arasındaki bir karşılaşmadır. Bu karşılaşma sürecinde

bilincin yaratıcılıkta bulduğu, özne ile nesneyi bir araya getirci düzeyde dünyayla da karşı karşıya kalıştır. Öznel deneyim ile nesnel gerçeklik arasındaki ikiliğin aşıldığı ve yeni anlamlar açımlayan bu durum, yüzey üzerinde farklı arayışlara gidildiği döneme karşılık gelmektedir. Kendini tanımlama ve konumlandırma çabası içinde kimlik arayışı, yaratıcılık edimi üzerinden anlatılmaya çalışmaktadır (Resim 56).



Resim 56- Zeynep Gürler, İpler Dizisinden "İsimsiz", 2009, tuval üzerine karışık teknik(sentetik boya, keten ip, kumaş, sineklik), 120x105 cm

Yaratıcı edim insanı sınırlayan şeyle birlikte ve ona karşı olarak ortaya çıkar ancak yaratıcılığın kendisi belli sınırlar gerektirir. Örneğin bilinç, olanaklar ve sınırlılıklar arasındaki gerilimden doğup gelen bir farkındalıktır. İnsan kişiliğine konan sınırlara birey olarak karşı durmak, gerçekte genişleyici bir hal alır. Böylece sınırlanma ve genişleme birlikte yürümektedirler. Çelişki

sınırları öngörür ve sınırlarla mücadele ise gerçekte yaratıcı üretimlerin de kaynağıdır. Sanatta yaratıcılık, değişken derecede varolan iç gerilimler ve kişilik çözümleriyle uzlaşmaya ya da bunlara simgesel çözümler bulmak için benimsenen bir yoldur. Bu bağlamda İpler Dizisiyle birlikte tuval yüzeyinde belirginleşmeye başlayan ipliklerin oluşturduğu düğümler, karşılaşmada meydana gelen benlik-dünya ilişkisindeki sarsıntının ayrılmaz bir refakatçisi kaygı duygusunun temsilleri gibidir. Hissedilen kaygı, karşılaşmanın bir dereceye kadar benlik – dünya ilişkisini değiştirmektedir ve bu kaygı geçici bir köksüzlük, yönsüzlük duygusu yaratmaktadır. Yaratılan bu duruma ek olarak insanın ve dünyanın parçalanması artık sık sık dile getirilir hale gelmiştir.



Resim 57- Zeynep Gürler İpler Dizisinden “İsimsiz”, 2011, tuval üzerine karışık teknik(kumaş ve yağlı boya), 165x210 cm

Küreselleşmeyle birlikte zaman ve mekân kavramlarındaki değişim, yaşadığımız yerin bize ait ve bizim kontrolümüzde olmadığı düşüncesini vererek kimlikleri/yapıları kırılğanlaştırmıştır, bu noktada yüzey üzerindeki

parçalanmalar da artık belirginleşmiştir. Parçalanma, belirlenemezlik, evrensel ve bütüncül söylemlere karşı derin bir güvensizlik, dünyayı algılayış biçimimizi değiştirerek, bireylerde bir kuşatılmışlık ve tehdit altında olma hissini yaratmıştır. Perspektifin olmadığı, yani görünenle gören arasında, (bakan ve bakılan arasında) bir mesafenin olmadığı, perspektifin ve kompozisyonunun yok edildiği çalışmalarda, bir çeşit mikro kozmoslarla birey kendi çıkışını bulmaya çalışılmaktadır (Resim 57).

Daha önce dile getirildiği gibi karşıtlıklar arasındaki gerilim ve bu gerilimi çözmek için duyulan gereksinim, kişiyi yaratmaya yönelten itici güçtür. Parçalanmış ancak her şeyi kucaklayan dünyaya bir anlam vermek girişimi olarak yola çıkılan yapıtlarda birey ve toplum, hata ve mükemmellik, düzen ve bozukluk gibi karşıtlıklar üzerinden bir denge kurulmaya çalışılmıştır. Kişi, bilincinde, iç dünyasına ilişkin çelişkileri ortaya çıkararak onu bir sanat yapıtının oluşum sürecinde çözmek ister (Resim 58).



Resim 58- Zeynep Gürlü, İpler Dizisinden "İsimsiz", 2011, tuval üzerine karışık teknik(kumaş ve yağlı boya), 165x210 cm

Yapıtlarda belirgin bir şekilde yer alan çizgi, boş ile dolu arasındaki sınır olarak, resmin içinde kalan ve dışında kalan alandan söz etmektedir. Burada çizgi, söz konusu biçime getirilen saf bir sınırlamadır. Biçim ise tartışmasız başka bir şeyi de ortaya çıkarır; görülen nesne olarak hem görenin öznelliğinin, hem de dış gerçekliğin bir ürünüdür. Çünkü biçim, öznel ile nesnel olan arasındaki diyalektik bir ilişkiden doğmaktadır.

Dünyada hiçbir şey yalnızca kendisiyle ilişkili değildir, her şey bir başka şeyle, bir öteki ile ilişkilidir. Benlik ve öteki, içerisi ve dışarı, birey ve toplum, özne ve nesne söylemimizdeki belirsizlikleri ortadan kaldırır. Ne var ki bu, bugün büyük ölçüde sona ermiş, kimlikler/yapılar daha çok parçalanmıştır. Boşluğa karşıt bir şey olarak, mekânda bir yer işgal eden kalıcı gerçeklik olan varlık, artık bütünüyle daha kırılabilir ve daha değişkendir.



Resim 59- Zeynep Gürlü, Kökler-Aile Dizisinden "İsimsiz", 2013, Tuval üzerine karışık teknik(kumaş ve yağlı boya), 120x200

Eller Dizisiyle birlikte başlayan kimlik arayışı geçen süre zarfında bir bütünü parçası olma durumunun aksine, bir parçalanma ve köksüzlük, yönsüzlük duygusuyla sonuçlanmıştır. Kökler-Aile Dizisi'yle birlikte, öznenin

kendisinin dışında bir bütünle bağdaşma çabası, insanın bu psişik dramı, doğayla olan ilişkisiyle birlikte dile getirilmeye çalışılmıştır. Dışsal etkilerle değişen, dönüşen içsel durum; sürekli değişen, dönüşen 'çevre koşulları' içinde bireyin kendisine bir yer aramasıyla ilgilidir. Buradaki kendini gerçekleştirme güdüsüne benzer olarak doğada da benzer bir varoluşsal mücadele vardır. Aynı organik yapıdan söz etmek de mümkün olması nedeniyle bu dizide doğadan temel bir imge, ağaç seçilmiştir. Kişi, yabancılaştığını hissettiği bir dünyayla yeniden birleşme ve böylelikle öznel ile nesnel arasında yaratıcı köprüler kurma gereği duymuştur. Bu durum ise iç dünya ve dış dünya arasındaki kopukluğu bir köprüyle bağlama gereksinimidir (Resim 59).

İnsanlar kendilerinin seçmedikleri bir ilişkiler ve yükümlülükler şebekesi içine doğarlar ve kendini konumlandırma sürecinde, kabul edilmek amacıyla, toplumun davranış modellerini, değer ve normlarını içselleştirmek ve pratiğe yansıtma girişiminde bulunurlar. Ait olmak, mevcut sisteme eklenme arzusuyla yapma istencidir bu. Birey ilk kez doğal aile içindeki karşılıklı ilişkiler yoluyla şekillenmiş benlikleri daha sonra karşılıklı, fakat kişisel olmayan bir tanınma süreci yoluyla sivil toplumda genişler. Birbirinin aynı olan öğelerle yüzeyi tıkayan ilişkilere karşı yabancı öğelerin birlikte oluşturduğu bütünlüğü geliştirmek, sorundur bu aslında... Burada bir gövde bile yoktur, genellikle bunlar peysaj ile anatominin iç içe geçtiği soyutlamalardır. Buradaki yağlıboya da artık renk, renk olmaktan öte bir madde gibi hareket etmektedir. Amaç bir şey temsil etmenin ötesinde, bir şey tarafından yutulmak, bir şekilde onun tarafından işgal edilmekle ilgili farklı bir ilişki kurmaktır.

Yaşanmışlıklara ve kişisel deneyimlere dayanan, sosyo-kültürel bilinç algısına duyarlı sanatçının çalışmalarındaki kimlik konusuna gösterdiği ilgi, kendi kişisel yaşam deneyimini sorgulayışıyla bitişik bir biçimde ilerlemektedir.

Burada amaçlanan; insanın ve insanlığın yolculuğunun iç içe geçtiği bir anlatsal kurgu üzerinden hareket ederek, hem kendi kişisel tarihimizi, hem genel 'tarih'i yeniden düşünebileceğimiz sorular sorarak; ben olmak kadar 'öteki' olmakla, 'özne' olmak kadar bir şeyin öznesi olmakla ilgili olgulara değinmeye çalışarak; bunu uygarlık/ilerleme, kültürel evrim, modernleşme süreçlerinde kendine yabancılaşmaya başlayan toplumun ve bireyin sıkıntılılarıyla birlikte irdelemeye çalışmaktır. Ulaşılan nokta ise, içinde yaşadığı dünyayı anlama çabası içinde olan her insan gibi, sürekli bir parçayı dışarıda hissetmek; insan olmanın ağırlığı, insanın esas yükünün kendisi olması durumudur.

Kişinin aslında ne düşündüğünü ve hissettiğini anlaması kendi kimliğini bulmasının bir bölümüdür; yaratıcı yapıtlar üretme de bunun bir yoludur. Kimlik, daha doğrusu kimlik duygusu aynı zamanda bir birlik, tutarlılık ve bütünlük duygusudur da. Düzen, insanın kendi kimliğinin birliğini ve varlığını anlayabilmesinin temel şart olmakla birlikte. Sanat bir düzenleme işidir ve bu yanı sıra insanın kendi birliğini bulmasına ve bu birliği kavramasına hizmet eden işlemlerin başında gelmektedir.

Bir görme sanatı olarak gelişen resim sanatı, bu metaforik süreç içinde yalnızca bir görme sanatı değil, aynı zamanda bir düşünme sanatı olmuştur. Sanatçının işi dünyayı 'bilme' yi üstleniştir, tefsir, gösteri ya da kanıtla değil doğrudan onu anlamasına yönelik bir mücadele biçimidir; bu düşünce ise yaratıcı edimde tüm olup bitenin öznel yansıma olduğunu ortaya koymaktadır. Hangi amaçla olursa olsun, sanatçının yaratma süreçleri son derece öznelidir.

SONUÇ

Toplum, sanat, dil, politika, bilim, hem insan gerçeğinden doğar hem de onu oluşturur. İnsan sürekli bir oluşum halindedir; o hem her an çevresinden etkilenir, duyularıyla çevresini algılar, duygulanır, yorumlar ve anlar, hem de çevresini kendi eylem, tavır ve görüşleriyle etkiler. Sanat ortak deneyimlerimizin bir ürünüdür ve bir ayna gibi, insan durumunu ve en temel kültürel zihin uğraşlarımızı yansıtır.

Tarihsel süreç içinde sanat, toplumsal ve kültürel yapı ile birlikte yol alır. Toplumların inanç, düşünce ve insan yapısını, kültürel, tarihsel, siyasal ve dinsel özellikleri oluşturur. Doğa koşulları, iklim, dini inançlar, ekonomi, teknoloji sanatı, sanatçıyı etkiler. Birey olan sanatçının kökeni toplumdur ve onun yaşamı toplumsal yaşamdan soyutlanamaz. Toplumsal yaşam sanatçıyı ve eserini, sanat eseri de toplumu etkilemektedir. Sanatçı, yaşadığı çağın özelliklerinden, toplumunun dini inançları, dil ve edebiyat birikimi, yaşama biçimleri ve coğrafyasından beslenerek ve ortaya koyduğu eserlerle de toplumu etkiler. Bu bağlamda sanat eseri yapıldığı dönemin kültürel, teknolojik, toplumsal, mimari özelliklerini taşıdığından dolayı aynı zamanda toplumsal bir üründür.

Sanatçı kişi, bilincinde, iç dünyasına ilişkin çelişkileri ortaya çıkararak onu bir sanat yapıtı içinde çözmeyi hedefler. Sanat yapma duygusunun oluşma süreci bilinçli ya da bilinçsiz, dolaysız ya da dolaylı bir etkileşimde bulunan iç ve dış etkenlere de bağlı olabilir. Bu bağlamda sanatçının çalışması, sanatçının duyarlılıklarının, düşüncelerinin ve ideolojik bağlılıklarının izlerinden oluşur; bunlar da, toplumun, sanatçının özelliğine işlediği –yani, diller, etniklikler, cinsiyet şekillenmeleri, cinsel yakınlıklar gibi, başka bir toplumsal söylemin sanatçının öznelliğine işlediği - anlama ve açıklama yöntemlerinin mikro ve makro düzeydeki düşünsel izleridir.

İçinde yaşadığımız çağın özünü belirleyen iki öğeden ve bunların karşılıklı ilgilerinden söz edilmektedir. Bu öğelerden birincisi teknolojinin insanı egemenliği altına alma çabası, diğeri de insanın, yani suje'nin kendini, kendi bireyselliğini, düşünme ve yaratma özgürlüğünü koruma çabasıdır. Çağımız sanatçısı, geçmişin sanat anlayışlarındaki gibi doğayı gözlemleyen, onu tanımaya çalışan birisi olma yerine, artık çağının sorunlarını inceleyen, kendi sosyal ve fizik çevresini düşünen ve değerlendiren birisi durumundadır. Bir başka anlatımla, çağımız sanatçısı, hem kendi iç dünyası hem de dış dünya ile bir hesaplaşma içindedir. Dolayısıyla tek tek sanat eserleri yerine durumun, eserlerin dayandığı düşünceleri ve sanatçı tavırlarını kapsayan daha geniş anlamda bir kültür fenomeni içerdiği anlaşılmaktadır.

Bir sanatçıyı yaratıma iten nedenler çok çeşitli olabileceği gibi, yapıtlarına konu olan nedenler de çeşitlilik arz edebilir. Bu noktada kişinin yaşadığı çevre ve onunla olan ilişkisi önceliklidir. Aynı şekilde yaratım aşamasında onu tetikleyen birçok farklı neden sıralanabilir. Ayrıca her bir sanatçıda her bir dönem içerisinde konular da farklılık gösterebilir. Ekonomi, farklı coğrafyalar, sanatçı/aile, eğitim, din, cinsel kimlik, toplumda kabul görme isteği vb. Buna göre, sahip olunan kimlikler kişilerin imgelerini de belirlemektedir.

Kimlik kavramı öncelikle bir şeyin kendisiyle örtüşmesi anlamına gelir. Kimlik inşası öznenin toplumsal bir bağlam içinde kendisini ifade etmesini sağlayan her türlü süreci kapsamaktadır. Kültür, kendi içinde bağdaşık bir kavrama denk gelmez, ideolojik ve psikolojik süreçler arasındaki gerilimin bir sonucudur. Bu nedenle kimliği içsel bir gerçeklik olarak değil; rastlantılar tarafından koşullandığını ve bitimsiz bir biçimde değişime açık olduğunu görmek olasıdır. Kimlikler kültürel, siyasî veya ideolojik bir inşa yani eninde sonunda tarihi bir inşadır. Kimlik, her an yeniden kurulabilen ve inşa edilebilen dinamik bir yapıdır.

Bireyin iç dünyasında kendisini anlamlı bir bütünlükle özdeşleştirilmesi ve buna bağlı olarak dış dünyayla bağlantı kurması şeklinde de tanımlanabilen kimlik bir aidiyetlik hissi ve bir yere bağlanma arzusudur. Yaşanmışlıklara ve kişisel deneyimlere dayanan, sosyo-kültürel bilinç algısına duyarlı sanatçının çalışmalarındaki kimlik konusuna gösterdiği ilgi, kendi kişisel yaşam deneyimini sorgulayışıyla bitişik bir biçimde ilerler.

Sanatçı yapıtında kendi düşünce ve duyularını kendi kişisel manevi yaşamını tüm doluluğuyla yansıtır; bu anlamda da, kendi yaratısı her zaman için, kendisinin anlatımıdır. Sanatçı, kişisel varlığının kimliğini ve bütünlüğünü gerçekleştirirken, bir yandan da kişisel temaların sembollerinden, Bizim ve Öteki'nin nesnel ve öznel birleşmesinden dolayı kendinin ve başkasının kavrayışını ve ortaklığını gerçekleştirmektedir.

Bireyleşme, genel anlamıyla, kişinin içindeki, karşıt etmenleri bağdaştırma yoluyla kendisiyle uzlaşabilme durumudur. Ayrıca kişinin bir insan olarak tüm potansiyeline ulaşması anlamına da gelir ve kendini kanıtlama ya da kendini gerçekleştirme; hatta olgunluğa varma olarak da adlandırılabilir. Sanatçı, deney, değişiklik ve yakınlıklardan sonra ne yapacağına karar verir; bu da yaşamda olduğu gibi, sanatta da kendini yadsımak değil, kendini gerçekleştirme çabasıdır.

Sanatçı kişinin aslında ne düşündüğünü ve hissettiğini anlaması kendi kimliğini bulmasının bir bölümüdür; yaratıcı yapıtlar üretme de bunun bir yoludur. Kimlik, daha doğrusu kimlik duygusu bir birlik, tutarlılık ve bütünlük duygusudur. Aynı zamanda düzen, insanın kendi kimliğinin birliğini ve varlığını anlayabilmesini de temel koşullarındandır. Bu bağlamda sanat bir düzenleme işidir; bu yanı sıra da insanın kendi birliğini bulmasına ve bu birliği kavramasına hizmet eden işlemlerin en önemlisidir. Eller Dizisinin değişip, gelişerek İpleri ve ardından da Kökler-Aile Dizisini doğurması, bu düşünsel sürecin görsel karşılıkları gibidir.

İnsanın en önemli güdüsü kendini gerçekleştirme güdüsü olduğundan, insanın tam olarak işlevselleşmesiyle doyuma ulaşılabilir. Kendini gerçekleştirme; yaşamı anlamlı kılmak, kısaca yaşanılan anda ve yaşanılan yerde elde edilebile içsel ve dışsal tüm yaşantıların, kişinin varlığını etkileyebilmesi, bu etkinin de tutum ve davranışlarında gözlenebilir olmasıdır. Bu bağlamda sanat insanın kendisini ifade etmesine, bir anlamda kendini gerçekleştirmesine hizmet eden sembolik bir dildir.

KAYNAKÇA

- AKAY, Ali; **Sanatın Durumları**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2005.
- AKAY, Ali; **Sanatın Gramları**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2010.
- ANTMEN, Ahu; **Hale Tenger İçerideki Yabancı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt; **Bireyselleşmiş Toplum**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011.
- BAYART, Jean-François; **Kimlik Yanılsaması**, Metis Yayınları, İstanbul, 1999.
- BAYKAL, Emre; **Kutluğ Ataman Sen Zaten Kendini Anlat**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.
- BELL, Julian; **Sanatın Yeni Tarihi**, NTV Yayınları, İstanbul, 2009.
- BİGALİ, Şeref; **Resim Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1999.
- BOZKURT, Nejat; **Sanat ve Estetik Kuramları**, Asa Kitabevi, Bursa, 2004.
- CEVİZCİ, Ahmet; **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2010.
- CUMMING, Robert; **Sanat Kitabı Görsel Rehberler Serisi**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2012.
- ÇALIKOĞLU, Levent; **Çağdaş Sanat Konuşmaları III 90'lı Yıllarda Çağdaş Sanat**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.
- DEWEY, John; **Özgürlük ve Kültür**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987.
- DUBEN, İpek – ŞENGEL, Deniz; **Çağdaş Düşünce Ve Sanat**, Plastik Sanatlar Derneği Yayıncılığı-1, İstanbul, 1993.
- DUBEN, İpek – YILDIZ, Esra; **Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008.
- ERİNÇ, Sıtkı M.; **Sanat Psikolojisi 'ne Giriş**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2011.
- GOMBRICH, E. H.; **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997.
- GÜNEY, Melike; **Sanat & Psikiyatri**, Özveren Ofset, Ankara, 2011.
- GÜVENÇ, Bozkurt; **Türk Kimliği**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.
- GÜVENÇ, Bozkurt; **Kültür ve Eğitim**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1995.

- GÜVENÇ, Bozkurt; **Kültür Konusu ve Sorunlarımız**, Remzi Kitabevi, İstanbul,1985.
- FISCHER, Ernst; **Sanatın Gerekliliği**, Payel Yayınevi, İstanbul, 2005.
- FREELAND, Cynthia; **Sanat Kuramı**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2008.
- FUKUYAMA, Francis; **Tarihin Sonu ve Son İnsan**, Profil Yayıncılık, İstanbul, 2011.
- HEINRICH, Barbara; **Gülsün Karamustafa Güllerim Tahayyüllerim**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.
- İNANÇ, Hüsamettin; **Avrupa Birliği Entegrasyonu Sürecinde Türkiye'nin Kimlik Problemleri**, Ekin Kitabevi, Ankara, 2006.
- LACLAU, Ernesto; **Evrensellik, Kimlik ve Özgürleşme**, (Çev. E. Başer), Birikim Yayınları, İstanbul, 2000.
- LENOIR, Beatrice; **Sanat Yapıtı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.
- LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004.
- KESER, Nimet; **Sanat Sözlüğü**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2009.
- KAGAN, Moissej; **Estetik ve Sanat Dersleri**, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1993.
- KARAKAŞ, Mehmet; **Küreselleşme ve Türk Kimliği**, Elips Kitap Yayınları, Ankara, 2006.
- KARAMUSTAFA, Gülsün – ŞENGEL, Deniz; **Bilgi olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji**, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi 4, İstanbul, 1992.
- KAYA, Yaşar; **Kimlikler Yeniden Dağıtılırken: Millî Kimlikler, Kürenin Halleri**, (Ed. Yaşar Kaya) , Doğu Kütüphanesi Yayınları, 2007.
- KELLNER, Douglas-Best, Steven; **Postmodern Teori, Eleştirel Soruşturmalar**, (Çev. M. Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.
- KOLEKTİF; **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2**, Yem Yayın, İstanbul, 1997.
- KOLEKTİF; **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3**, Yem Yayın, İstanbul, 1997.
- KOLEKTİF; **Hayal ve Hakikat(Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar)**, İstanbul Modern Sanatlar Müzesi / Sergi Dizisi, İstanbul, 2011.
- KOLEKTİF; **Her Yerde, Evinde**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.

KOLEKTİF; **Modern ve Ötesi : 1950 – 2000**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları / Yayınevi Genel Dizisi, İstanbul, 2008.

KOLEKTİF; **Venedik-İstanbul 51.Uluslararası Venedik Bienali'nden Bir Seçki**, İstanbul Modern Sanatlar Müzesi / Sergi Dizisi, İstanbul, 2006.

KORTUN, Vasıf; **“Güncel Sanat/Çağdaş Sanat” , Resmi Görüş, Blog Notları**, Aralık 2005

<http://www.anibellek.org/?p=242>

MADRA, Beral; **İki Yılda Bir Sanat**, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2003.

MAY, Rolla; **Yaratma Cesareti**, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2005.

READ, Herbert; **Sanatın Anlamı**, T.İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1974.

MESCHEDE, Friedrich; **Uçucu Şimdi Ayşe Erkmen**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.

SHINER, Larry; **Sanatın İcadı**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.

STORR, Anthony; **Yaratma Dürtüsü**, Yayınevi Yayıncılık, İstanbul, 1992.

TANSUĞ, Sezer; **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990.

THOMSON, George; **İnsanın Özü**, Payel Yayınevi, İstanbul, 1998.

TURANİ, Adnan; **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2005.

YENİÇERİ, Özcan; **Küreselleşme Karşısında Milliyetçilik ve Kimlik**, Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2005.

ÖZKARTAL, Mehmet; **“Resim Sanatından Çizgi ve Çizgi Ritmi Üzerine”**, Gazi Üniversitesi GSF Sanat ve Tasarım Dergisi Sayı:4, 2009.

WEBER, Jean-Paul; **Sanat Psikolojisi**, Ürün Yayınları, Ankara, 1995.

WILLIAMS, Raymond; **Kültür**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993.

WORRINGER, Wilhelm; **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.

YARTAN, Ceren; **İstanbul'un 100 Çağdaş Sanatçısı**, Kültür A.Ş. / İstanbul'un Yüzleri Dizisi, İstanbul, 2011.

YAZICI, Müjde; **Sanat çağdaş mı, güncel mi?**, Radikal, 21/10/2007.

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236333>

YILMAZ, Mehmet; **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006.

YILMAZ, Mehmet; **Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2012.

YILMAZ, Mehmet; **Postmodernizm ve Sanat**, Blog, 28 Ağustos 2007.
<http://my.opera.com/mehmet%20yilmaz/blog/postmodernizm-ve-sanat>

YILMAZ, Mehmet; **Güncel Sanat, Çağdaş Sanatın Öteki Adıdır**, Blog, 28 Ağustos 2007, a.

<http://my.opera.com/mehmet%20yilmaz/blog/show.dml/1283403>

ÖZET

GÜRLER, Zeynep. Güncel Sanat Bağlamında Öznel Kimlik Süreçleri, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2013

Bu tezin konusu; güncel sanat ortamında sanatçı kimdir sorusuna cevap aramak, güncel sanatın ve sanatçısının tanımlamasını yapmaya çalışmak, günümüz sanatçısını eser üretmeye iten, yaratma dürtüsünü tetikleyen, günümüz sanatçısını biçimlendiren etkenlerin neler olabileceğini araştırmak ve bu etkenlerin güncel sanatçı kimliğinin oluşumundaki etkileri ile sanat eserinin üzerindeki yansımalarının incelenmesi oluşturmaktadır.

Birinci bölümde kişinin varlığını tanımlayan, varoluşuna anlam yükleyen bir yapı ya da nitelik olarak kimlik tanımlanması yapılarak, öznenin kendisini, nesneden ve başkalarından ayırt etmesiyle birlikte oluşan farkındalık hali üzerinde durulmuştur. Dünyanın bilinişi ile sanatçının kendinin bilgisi olarak sanat etkinliğinden kısaca bahsedilmiş; yapma, varlığı ortaya çıkarma süreci olarak yaratıcılık üzerinde durulmuştur. Görgül deneylere dayanarak ilerleyen sanat tarihi boyunca sanatçı/zanaatçı anlayışları değerlendirilmiş ardından modern, postmodern kavramları üzerinde durularak sanatçı tanımlamaları yapılmaya çalışılmıştır. Modern ve postmodern kavramlarına ek olarak bugünün sanatını tanımlamak için kullanılan çağdaş ve güncel kavramları değerlendirilmiş, küreselleşme süreciyle birlikte değişen dengelerle sanat piyasasının ilişki ağına ek olarak gelişen küratör ve sanatçı diyalogundan bahsedilerek günümüz sanatına dair genel bir bakış açısı yakalanmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde ise yaratma süreci açısından sanat olgusu sorgulanmış, sanatçının yaratıcı faaliyetinin ortaya çıkışı hakkındaki görüşler değerlendirilmiştir. Sanatın gelişmesini koşullandıran etkenler ile sanatçının kendi bireysel varoluşlarını inşa ederken içinde bulunduğu, kendi seçimlerinin alanını ve sonuçlarını belirleyen koşulların sanatçı ve eseri üzerlerindeki etkileri değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler

1. Güncel Sanat
2. Güncel Sanatçı
3. Sanatçı Kimliği
4. Yaratıcılık
5. Kimlik Oluşumunda Etkenler

ABSTRACT

GÜRLER, Zeynep. Processes of Subjective Identity In The Context Of Contemporary Art, MA Thesis, Ankara, 2013

Subjects of this thesis : to answer to the question of who is the artist of contemporary art environment; to describe the definition of contemporary art and artists; to investigate the factors which force today's artist to produce works, to explore what inspires the creativity of artists and find out what factors may shape today's artists and the effect of these factors in the formation of contemporary artists with reflections on the work of art.

In the first part, by making identity description as being structure or qualification which define the presence of the person and install the meaning to his existence; is dwelled upon the state of awareness come into being jointly with distinguish the subject himself from the object and the others. It is mentioned briefly about the art activity as being the self knowledge of the artist with knowing the world and is dwelled upon creativity as a process of making, displaying the presence. It is evaluated the understandings of artists/artisan throughout the history of art taking place based on empirical tests, after that, it is attempted to describe the definition of artist based upon the concepts of modern, postmodern. In addition to the concepts of modern and postmodern, it is evaluated the concepts of contemporary and actual which are being used to describe the today's art, by touching upon the dialog between the curator and the artist, developing additionally to relationship network in art market, together with changing balances with process of globalization, is attempted to capture a general overview on today's art. In the second part, it is interrogated the art fact in terms of creativity process, it is evaluated the opinion about the emergence of creative activity. It is evaluated factors that generate the art with the condition the artist in, while upbuilding his personal being and the effects of these

conditions that describe himself choosing scope and results on artist and his work.

Key Words

1. Contemporary Art
2. Contemporary Artist
3. Artist's Identity
4. Creativity
5. Factors Effective on Identity