

Sanatta Geleneğin Döngüsü: Güncel İmgelerin Geleneksel İmgelerden Yeniden Üretilmesi

The Cycling of Tradition in Art: Reproduction of Contemporary Images from Traditional Images

Niyazi Değirmenci, *Seramik Bölümü, Hacettepe Üniversitesi*
Kaan Canduran, *Seramik Bölümü, Hacettepe Üniversitesi*

Özet

Bu çalışmada sanatta gelenek kavramının belli bir döneme sıkışmış bir zaman dilimi olarak düşünmek yerine, bu kavramın güncel ve gelenek kavramlarıyla karşıt ilişkisi göz önünde bulundurulacak birbiri beslediği ileri sürülmüştür. Aynı şekilde güncel kavramının da zaman-mekân düzleminde gelenek kavramı içinde konumlandığı öne sürülmüştür. Bu bağlamda geçmişten günümüze uzanan sanat çalışmalarındaki imgelere geleneksel imgeler, bu imgelerden yeniden üretilenlere güncel imgeler ön tanımlanmıştır. Bu tanımlar ışığında, yeni ve güncel kavramları da tartışılarak diyalektik bir süreç gerektiren, kendinden öncekini olumsuzlayabilen, kopuş-kesintiye neden olabilen bir yeni kavram önerilmiştir. Güncel kavramı ise belirli bir şimdide aktif bir an olarak tanımlanmıştır. Bu nedenle güncel, rutin süreci belirli bir şekilde aşma isteği ve süreci olarak görülebilirken, gelenek günümüze kadar devamlılık ile ilişkilendirilebilmektedir.

Günümüz güncel sanatında temellük sanatı gibi alternatif yeniden üretim eğilimleri, Cindy Sherman, Ai Weiwei, Marina Abramovic gibi pek çok sanatçı tarafından tercih edilmektedir. Bu sanatçıların eğilimleri, geleneksel imgeleri yeniden üreterek yeni ve güncel bir tavırla ilişkilendirilebilir. Ancak bu yeni ve güncel yaklaşımı beraberinde bazı çelişkileri getirmekte, geleneksel olanı pekiştirmekte ve güncel imgenin geleneksel imgeye bağımlılığı saptanabilmektedir. Dolayısıyla bu çalışma, geleneksel ve güncel imgelerin temsillerini karşılaştırmalı bir yöntemle analiz ederek varsayılan saptamaları deşifre etmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Geleneksel imge, güncel imge, gelenek, modern, yeniden üretim, temellük sanatı.

Akademik disiplin(ler)/alan(lar): Görsel sanatlar, sanat felsefesi.

Abstract

In this study, instead of considering the concept of tradition in art as a timeframe stuck in a certain period, it has been argued that this concept feeds each other by considering its opposite relationship with the concepts of contemporary and tradition. Likewise, it has been suggested that the concept of contemporary positions itself in the concept of tradition in the time-space plane. In this context, traditional images in artworks are defined as images; those reproduced from these images are defined as modern images. In light of these definitions, the concepts of new and modern have also been discussed; and the concept of new has been proposed, which requires a dialectical process, can negate the previous one, and can cause break-interruption. The concept of contemporary is defined as an active moment in a particular present. Therefore, while modern can be seen as the will and process of transcending the routine process in a certain way, tradition can be associated with continuity up to the present.

Alternative reproduction trends such as appropriation art in today's contemporary art are preferred by many artists such as Cindy Sherman, Ai Weiwei, and Marina Abramovic. These artists' tendencies can be associated with a new and modern attitude by reproducing traditional images. However, this approach for new and modern brings along some contradictions, reinforces the traditional, and the dependence of the current image to the traditional image can be detected. Consequently, this study aims to decipher the assumed determinations by analyzing the representations of traditional and modern images with a comparative method.

Keywords: Traditional images, contemporary images, tradition, modern, reproduction, appropriation art.

Academical disciplines/fields: Visual arts, philosophy of art.

- **Sorumlu Yazar:** Niyazi Değirmenci, Seramik Bölümü, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Hacettepe Üniversitesi.
- **Adres:** Hacettepe Üniversitesi, Beytepe Kampüsü, Adatepe Mahallesi, 06800, Çankaya, Ankara.
- **e-posta:** niyazi.degirmenci@hacettepe.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0003-3197-2788
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 01.11.2021
- **doi:** 10.17484/yedi.948682

Geliş tarihi: 07.06.2021 / **Kabul tarihi:** 30.09.2021

1. Giriş

Gelenek, geçmişten günümüze kadar varlığını sürdüren bir toplumun kültürel öğelerinin toplamını ifade edebilen bir kavramdır ve onu ortak kılan, toplum tarafından bu öğelere atfedilen değerlerdir. Öte yandan, sanat üretimindeki gelenek, bu değerlerle bağlantılı olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak sanatta gelenek kavramına, geçmişten günümüze toplumların değerlerinin bir yansıması olarak ya da zanaat unsurlarının bir yansıması olarak bakmak, bu çalışmanın kapsamını sınırlayacaktır. Zira, bu çalışmada sanatta gelenek, klasik modernleşme teorisinin sunduğu tartışmaya göre değil; geçmişin, bugünün ve geleceğin sürekliliğine gömülü, güncel anlamdaki modern kavramıyla iç içe olan ve birbirini destekleyen bir ilişkiye dayanmaktadır. Başka bir deyişle, güncel ve gelenek kavramlarını iki ayrı bir yapı olarak değil, birbirleri ile sürekli ilişki içinde olduğu önerilmiştir. Bu bağlamda örneklenen geçmiş dönem sanat eserleri, dönemlerinde modern ya da güncel olmalarına rağmen günümüz sanatının güncel paradigmaları dikkate alınarak geleneksel olarak tanımlanmıştır. Geleneksel olarak; Raffaello Sanzio'nun *La Fornarina*'sı, Henry Wallis'in *Chatterton'un Ölümü (The Death of Chatterton)*, Konyukhov'un *Komünizmin Zaferi Kaçınılmazdır*'ı (*The Victory of Communism is Inevitable*), Michelangelo Buonarroti'nin *Pietà*'sı, Théodore Géricault'ın *Savaşan Subay*'ı (*The Charging Chasseur*), ve son olarak Vladimir Tatlin'in *Tatlin'in Kulesi (Tatlin's Tower)* sınıflandırılmıştır. Buna karşı olarak; Cindy Sherman'ın *İsimsiz#205'i (Untitled #205)*, Sam Taylor Wood'un *Monolog I'i (Soliloquy I)*, Wang Guangyi'nin *Büyük Eleştiri: Coca-Cola'sı (Great Criticism: Coca-Cola)*, M. Abramović ve Ulay'ın *Pietà*'sı ve Ai Weiwei'nin *Yapım Aşamasında - Işık Pınarı (Working Progress - Fountain of Light)* güncel sanat örnekleri olarak seçilmiştir.

Güncel sanatta bir imge üzerinden yapılan kendine mâl etme, temellük etme, yeniden dolaşıma sokma, kopyalama, taklit etme, değiştirme, atıfta bulunma, alıntılama yöntemlerinin kullanımı sanatçılar tarafından yaygınlaşmaktadır. Bu açıdan günümüz sanatçıların önceki eserleri bu yöntemlerle yeniden ürettikleri ve bu üretimle bir geleneğe dahil oldukları, önceliklere göre çoğaltılan güncel sanat eserlerinin de orijinal olanı bulanıklaştırdığı tartışılmıştır. Walter Benjamin, bu durumu teknik olarak yeniden üretim teknolojisinin yaygınlaşmaya başladığı bir dönemde tespit etmiştir: "Yeniden-üretim teknolojisinin çoğaltılan nesneyi gelenek katmanından ayırmasını genel bir formül olarak sunabiliriz. Yapıtın birden çok çoğaltılmasıyla, onun biricik varlığının yerine kitlesel bir varlık konulur" (Benjamin, 2015, s. 16). Öte yandan Nicolas Bourriaud bu yeniden üretim dönemini postprodüksiyon olarak tanımlamıştır:

Ön ek "post" herhangi bir olumsuzlama ya da aşma işareti taşımaz; bir etkinlik alanına gönderme yapar. Burada sorgulanan işlemler, tümüyle özentili bir duruş olacak olan imgelerin yeni imgelerini üretmek ya da her şey "çoktan yapıldı" diye yas tutmak değil; var olan tüm temsil formları ve tüm biçimsel yapılar için kullanım protokolleri yaratmaktan oluşur. (Bourriaud, 2004, s. 29)

Bu tür yeniden üretim fikri, imgelerden imge üretmenin niyeti, özenti veya çoktan yapıldı düşüncesi değil; temellük sanatının sanat tarihinde yeniden üretme eğiliminde olan sanat eserleri arasındaki ayrıma işaret eden temsil biçimleri ve biçimsel yapılarla bir protokol oluşturduğu argümanıdır. Ancak bu çalışmada, protokol (taahhüt) argümanı, güncel imgelerin geleneksel imgelere bir *bağımlılık* gösterip göstermediği bağlamında ele alınmıştır. Diğer bir ele alınan konu da sanatçıların yeniden üretim yoluyla yeni ve güncel bir fenomene ulaşım ulaşamayacağıdır. Bu amaçla ilk olarak yeni ve güncel kavramları temellendirilmiştir.

Bergson'un metafizik anlayışı düşünüldüğünde her an kuşkusuz kendi içinde bir yeni ve güncel barındırır, ancak bununla birlikte yenilikten yenilenen, öncekinden başkalaşan, ayrışan, kopuş-kesintiye dolayısıyla öncekini olumsuzlayabilen, öncekini içerip aşma yetisi ve iradesini gösterebilen bir yeni ve güncel kavramı öne sürülmüştür. Bu önermeyle, yeni ve güncel, rutinleşen sürecin belli bir biçimde aşılması iradesi ve süreci olarak görülebilirken, gelenek tarihten bugüne uzanan süreklilik ile ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda, önceki dönemlerden günümüze kadar varlığını sürdüren sanat eserlerindeki imgelere geleneksel imgeler, bunlardan yeniden üretim yapılan çalışmalara güncel imgeler ön tanımı getirilmiştir. Çalışma, bu iki ayrı kategoride olan sınıflandırmanın aslında iki ayrı kategoride bile olamayacağını, gelenek kavramı bağlamında aslında varlıksal (ontolojik) anlamda *bir* olduğunu iddia etmiştir. Bununla birlikte, geleneksel imgelerden güncel imgeler üreten sanatçılar, çeşitli temaları gelenekten *bağımsız* bir şekilde kullanıyor gibi görünmektedirler. Ancak bu sanatçıların seçtikleri temalarda karşı çıktıkları olgu ne olursa olsun, bizatihi olarak kendilerinin buna dönüştüğü de incelenmiştir. Tüm bu çelişkiler ekseninde, geleneksel imgelerden güncel imgeler üreten sanat çalışmalarının *hükümsüz* olup olmadığı da sorgulanmıştır.

Ayrıca, bu çalışmanın literatürde var olan çalışmalardan farkları şu şekilde sıralanabilir:

1. Geleneksel imgelerden yeniden üretilen güncel imgelerin varsayılan benzerlikleri odak noktası olarak alınmıştır. Böylelikle geçmişten günümüze kadar gelebilen imgeleri öncelikle tespit etmiş ardından bunları karşılaştırmalı bir yöntemle analiz etmiştir.
2. Yeniden üretim eğilimi ile elde edilen yeni ve güncel kavramlarını irdeleyerek geleneğin döngüsündeki bir güncel sanat yaklaşımının vaatlerini deşifre etmeyi konu almıştır.
3. Sadece temellük sanatına değil, imgeler aracılığıyla yeniden üretime odaklanarak güncel imgelerin geleneksel imgelere *bağımlılık* durumunu tartışmıştır.

Özetle çalışmanın amacı, öncelikle bir gelenek modeli oluşturmak, bu model ile birlikte güncel (modern) karşılaştırmasında bulunmak, bu bağlamda gelenek kavramı ile yeniden üretilen güncel sanat eserlerinin nasıl bir ilişkide olduğunu ortaya çıkarmak ve vaat edilen yeniden üretimin yeni ve güncel savlarını karşılaştırmalı örneklerle irdelemektir. Böylece, tarihte kült bir konumda olan geleneksel imgeler ile alenen üretilen güncel imgeler, sanatta gelenek döngüsü bağlamında varsayılan argümanları temellendirmek için yeni ve güncel kavramları ışığında karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir.

2. Gelenek Kavramı ile Güncel (Modern) Kavramı Arasındaki İlişki

Kavram olarak gelenek ve modern, geçmişten günümüze pek çok disiplinlerde tartışılan ve güncelliğini koruyan bir ikilik olma özelliğini taşımaktadır. Ancak bu çalışmada, gelenek-modern ikiliği birbirlerinden bağımsız iki karşıt kutup olarak değil, bütünlük bir yapıyla ele alınacaktır. Ayrıca, Oxford Learner's Dictionaries'e göre modern, *up to date* terimi ile eş anlamlıdır ve bu çalışmada kullanılan modern kavramı; güncel, zamane ve anda anlamlarına tekabül etmektedir.

Gelenek kavramını Özlem (2016, s. 141), "Latince *transdare* fiilinden türetilmiş bir akraba fiil olarak *tradere*, günlük yaşamda depozitle, emanetle, emanetçilikle ilgili bir anlama sahiptir" şeklinde tanımlamıştır. Giddens ise gelenek kavramını yinelenen hareketli bir fenomen olarak açıklamıştır:

(...) belirli bir etkinlik ya da deneyimi, yineleyen toplumsal uygulamalarla yapılmış olan geçmişin, bugünün ve geleceğin sürekliliği içine yerleştiren bir zaman ve uzam kullanma yoludur. Bütünüyle durağan da değildir, çünkü önceki kuşaklardan kültürel mirasını devralan, her yeni kuşak tarafından yeniden icat edilmek zorundadır. (Giddens, 1994, s. 39-40)

Etymonline göre (t.y.), modern kavramının etimolojik anlamı ise, Latince *modernus* terimine dayanan modern terimi, zamansal bağının daha belirginlik kazandığı *tam şu an* anlamına gelen *modo*'dan türetilmiştir. Hem gelenek hem de modern kavramının zaman olgusunda birleştiği, geleneğin geçmişten modernin ise *tam şu an* aracılığıyla ilişkili olduğu söylenebilir; geleneğin geçmişten devam eden devingenliğine karşı *modus* olarak modern, güncel veya belirli şimdide aktif bir rol oynayan *an* olduğu vurgulanmıştır.

Touraine (2002, s. 39) "Aklın utkusuyla özleştirilen modernlik, geleneksel Bir, yani Varlık arayışının en son biçimidir" sözüyle, şimdideki yeni olan şeyin nihayetinde zaman-uzam kapsamındaki geleneğe tekabül edeceğini ima etmektedir. Genç ve Tezcan'ın da işaret ettiği gibi, günümüzde güncel olarak etkisini sürdürmeyen şeylerin gelenek kapsamında incelenebileceği ve bu noktadan hareketle her sanat eserinin kendi döneminin modern olduğu söylenebilir (Genç ve Tezcan, 2015, s. 147). Zira, güncel sanatı post-modern sanat olarak tanımlayan ve modern sanatın da kendi içerisinde güncel olarak tanımlandığını vurgulayan İlge'nin düşüncesi, gelenek kavramının kapsayıcılığına, güncel kavramının ise değişkenliğine ışık tutmaktadır (İlge, 2020, s. 45). Bu bağlamda güncel, rutinleşen sürecin belli bir biçimde aşılması iradesi ve süreci olarak görülebilirken, gelenek tarihten bugüne uzanan süreklilik ile ilişkilendirilebilir. Bu nedenle, klasik dönemden günümüze sürekliliğini koruyan sanat eserlerindeki imgelere geleneksel imgeler, bunlardan yeniden üretim yapılan çalışmalara güncel imgeler tanımı getirilebilir. Bu çerçevede, tarihte kült bir konumda olan geleneksel imgelerden yeniden üretilen güncel imgeler, rutinleşen sürecin üstesinden gelme bağlamında karşılaştırmalı bir yöntemle çözülebilir. Aynı zamanda, Mangion'un da ifade ettiği gibi (2015, s. 157), "geleneklerin bir toplumun süregiden varlığını, başka bir deyişle, yeniden üretimini mümkün kılan koşulları oluşturmaları bakımından dinamik olduğu" düşüncesi temellendirilebilir.

3. Sanatta Yeni ve Güncel Kavramlarıyla Yeniden Üretim

Güncel sanat öncesinde de imgeleri kendine mâl etme (temellük) veya yeniden üretme konusunda çeşitli eğilimler bulunmaktadır. Ancak bu yeniden üretimin en belirgin eğilimi, temellük sanatıdır. Cambridge Dictionary'e göre (t.y.), temellük kelimesinin İngilizce'deki *appropriation* kelimesine karşı gelmesi, başkasına ait bir şeyi alma eylemi olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda, güncel sanatta imgeleri doğrudan yeniden üreten temellük sanatı, sanatsal anlamda alıntı ve gönderme yaparak *bilinçli* bir parodi oluşturduğu da söylenebilir. Ancak, bu parodiyi Artun (2013), sanat tarihinin geri-dönüşümüne kapılan, avangard dahil bütün geleneği yağmalayan postmodern bir strateji olarak görmektedir. Artun'a göre, bu strateji geçmiş dönemdeki sanat eserlerini kopyalayarak, yeniden üretmek veya alıntı yaparak modern sanatın biricikliğine, orijinalliğine ve benzersizliğine zarar vermektedir. Dolayısıyla bu stratejinin modern sanatın orijinallik, özgünlük ilkesini de kopyaladığı ve sahte olanın orijinalin yerine geçtiği, sahte sanat meşrulaştıkça orijinalliğin tespit edilmesinin de güçleştiği söylenebilir (Artun, 2013). Bu düşünceye ek olarak, temellük sanatının geleneği yağmalarken bile geleneğin içerisinde kaldığı, başka bir deyişle yağmaladığı şeyin kendisi olduğu, Baudrillard'ın sözleriyle söylersek (2014, s. 51), hakikaten hükümsüz olduğu ortadadır.

Bourriaud, orijinali belirsizleştiren temellük sanatını Duchamp'ın hazır nesnesinden hazır imgelere geçen postprodüksiyon olarak tanımlar; "Sanat, bir keresinde Duchamp'ın dediği gibi, "tüm devrin insanları arasında süren bir oyun değil midir?" Postprodüksiyon bu oyunun çağdaş biçimidir" (Bourriaud, 2004, s. 31). Bununla birlikte, bu çağdaş oyun dolaylı olarak geleneksel ayrımı da kırmaya çalışmaktadır:

(...) giderek daha fazla sanatçı başkaları tarafından yapılmış çalışmaları ya da hâlihazırdaki kültürel ürünleri yorumluyor, yeniden üretiyor, yeniden sergiliyor veya kullanıyor. (...) Kendi işlerini diğer insanların işlerine yerleştiren bu sanatçılar, üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır-nesne orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımın kökünün kazınmasında rol oynuyorlar. Manipüle ettikleri materyal birincil değildir artık. Bundan böyle önemli olan ham materyali temel veri olarak alan bir formun ayrıntılarıyla ele alınması meselesi değil, kültürel pazarda çoktan dolaşımda olan nesnelere (...) çalışma meselesidir. (Bourriaud, 2004, s. 22).

Ancak, Marcel Duchamp'ın *Çeşme*'sini hazır-nesne kullanarak yeni bir fenomene ulaştığı söylenebilirken, temellük sanatında hazır-ime kullanılması sadece yeniden-yeni bir fenomen haline getirme çabası olduğu söylenebilir. Zira, sanatsal soru artık, 'Nasıl yeni olan bir şey ortaya çıkarabiliriz?' değil; 'Elimizdekilerle nasıl bir şey yapabiliriz?' dir. Başka bir deyişle, 'Günlük yaşamımızı oluşturan bu kaotik nesnelere, isimler ve referanslar yığınyından nasıl tekillik ve anlam üretebiliriz?' sorusudur (Bourriaud, 2004, s. 28). Bergson'un metafizik anlayışı, her anın şüphesiz yeni ve güncel olduğu ilk sırada yer alabilir; her an zaten yeni ve kaçınılmaz olarak öncekilerden farklıdır, ancak ikinci bir görüş olarak yenilikten yenilenen bir bakış da sunulabilir. Yeksan'ın da ifade ettiği gibi, bu bakış açısı Bergson'un bakış açısına neredeyse yakın bir şekilde yenilikten, yani yeni olanın tekrarlanmasından hareket ederken öte yandan da artık geçmişte kalanın başka bir yeniden ayrılmasından gelmektedir. Çünkü sanatta yenilik kavramı, hem kopuşu-kesintiye dolayısıyla başkasının ya da öncekinin olumsuzlanmasında hem de sürekliliğinde rol oynayabilir. Yani bir öncekini hem içine alan hem de aşan yeni kavramından bahsetmek mümkün. Bu bağlamda yeninin ortaya çıkmasının diyalektik bir süreç gerektirdiği söylenebilir (Yeksan, 2021).

Rajchman, çağdaş (güncel) anların yeni fikirleri olanaklı kılarken eskileri de üst üste bindirme yoluyla yeni bir ışıkla donatan, onlara taze bir *actualité*, yeni bir çağdaşlık (güncellik) kazandıran Deleuze'ün 'yersiz-yurtsuzlaştırma' düşüncesini sunar bu da yeniliğin içsel bir geleneğe cevapla ya da cevap verme yükümlüğüyle belirlenemeyeceğini gösterir (Rajchman, 2012). Bu bağlamda, Bourriaud'un sorularını cevaplayabilecek yeni kavramı, öncekilerini (geleneksel imgeleri) olumsuzlayabilen, aşabilen ve bir kopuşa yani ötekine uzanan diyalektik bir süreç şeklinde betimlenebilir. Dolayısıyla, sanatta yeni ve güncel kavramları zaten bir geleneğe bağımlı olmama potansiyeline sahiptir. Ancak temellük sanatı, tüm bu potansiyellerden bağımsız olan bir sirkülasyonda kendisini zımnen yeni ve güncel olarak konumlandırmaya çalışır.

Tarihsel modellerin temellük edilmesinin arkasında, süreklilik ve gelenek oluşturma ve bir kimlik kurgusu inşa etme arzusu olabileceği gibi, bütün kodlaştırma sistemleri üzerinde evrensel bir hâkimiyet kurma isteği de yatabilir (...). Her temellük edimi bir dönüştürme vaadidir: her el koyma edimi, o farazi başkalaşımı öngörür. Ama başkalaşım yerine, tam da temellükün deva olmayı

vaat ettiği şeyleşmeyi yaratır ve kalıcılaştırır. (...) Dolayısıyla her kültürel temellük edimi, ikili bir yadsıma simülakrumu inşa eder: hem bireysel ve özgün üretimin geçerliliğini, hem de özgül bağlamın önemini ve eserin kendi pratiğinin işlevini aynı ölçüde inkâr eder. (Buchloh, 2018)

Başka bir gelenekselleşmiş imgeden yeni olanı keşfetmek, bu keşiften güncel bir sonuç elde etmeyi amaçlayan temellük sanatında yeni ve güncel kavramlarına artık şüpheyle yaklaşılabılır. Zira, yeniden üretilen güncel sanatın imgeleri, tarihte devamlılık açısından kendini kanıtlamış olan geleneksel imgelerle zaten iç içe geçmiş haldedir. Bugün geleneksel imgeler var olmasaydı, yeni ve güncel bir yana, yeniden üretilen imgelerin kendisi hiç var olamayacaktı ki bu da iç içe geçmişliğin temel referansını oluşturmakta, varlıksal (ontolojik) bir probleme işaret etmektedir. Örneğin, yeniden üretimin popüler imgelerinden *Mona Lisa*'ya tarihsel bağlamda kabul gördüğü için geleneksel bir imge olarak ele alınırsa, ondan üretilen yeni imgeler *Mona Lisa*'yı -geleneği- sürekli olarak pekiştirecektir. Yeniden üretilen *Mona Lisa*, izleyicinin zihninde bağımsız-ayrık bir yeni ve güncel yaratamadan tarih boyunca kabul gören gelenek döngüsünden kurtulamayacaktır. Bu bağlamda geleneksel imgelere atfedilen yeni ve güncel olgularının günümüz sanatının yeni ve güncel olan ile çeliştiği, var olan geleneği pekiştirdiği ve yapısal yönüyle zaten bir oldukları argümanlarına ulaşılabilenmekte; dolayısıyla her yeniden üretim eğilimini de temellük sanatının kapsamı ile birlikte değerlendirilebilmektedir.

4. Güncel İmgelerin Geleneksel İmgelerden Yeniden Üretilmesi

Sanatta imge, “dış gerçekliğin zihinde yeni bir bedene kavuşması ve sonrasında bir gösterge olarak tekrar görünür olma halidir. Zihnin içerisinde birçok suret meydana gelir ve imge olarak açığa çıkar. İmge olarak var olan geçeklik yeni bir varlık olarak kendini imler” (Altaş, 2018, s. 1). Aynı şekilde, Sartre’in (2009, s. 8), “çalışma masamda bulunan yaprak, aynı yaprak kuşkusuz, ama bir biçimde var oluyor. Tek kelimeyle, fiilen var olmuyor, imge olarak var oluyor” örneğindeki gibi en genel ifadeyle, gerçekliğin zihindeki yansıması olarak tanımlanabilir.

Eğer imge, gerçekliğin zihindeki yansıması olarak tanımlanırsa, geleneksel imge, -bir önceki bölümün referansı- geçmişten günümüze gelebilen zihindeki yansımalar, şeklinde tanımlanabilmektedir. Bu bağlamda sanatçılar, yeni bir biçim dili elde edebilmek için zaman veya dönem farklılığının etkisini koruyan bu geleneksel imgelere yönelik alternatif bir eğilim göstermişlerdir. Başka bir ifadeyle tekrarlanan imgeler, artık gelenekselleştiği anlam ve biçimden farklı, dönemin güncelliğiyle sanatçıların aracılığıyla yeni ve güncel bir anlatı biçimi oluşturulmak istenmiştir. Ancak, bu yeni ve güncel vaat pek çok çelişkiyi de beraberinde getirmiştir. Bu çelişkiyi serimlemek için Cindy Sherman, Sam Taylor-Wood, Wang Guangyi, Marina Abramović ile Ulay, Kehinde Wiley ve son olarak Ai Weiwei gibi sanatçıların çalışmaları örnek olarak seçilmiştir.

Bir bukalemun gibi kendi kişisel imgesini çok farklı kimlikler üzerinden yüzlerce defa çoğaltan ve kendi gerçek kimliğinden vazgeçerek bunu dağıtmayı hedefleyen Cindy Sherman, kültürün birçok merkezlerinden alıntılanmış figür örnekleri sunmuştur (Ersu, 2013, s. 6). Cinsiyet, kimlik, aidiyet gibi temaları güncel sanatta yeniden üreten Sherman, *İsimsiz#205* çalışmasında (Şekil 2), Raffaello'nun *Fornarina*'sına atıfta bulunur (Şekil 1). Sanat tarihindeki erkek egemenliğine gönderme yapan sanatçı, bunu yaparken doğrudan sanat tarihindeki geleneksel imgeyi kendisine mâal eder. Ancak, kadının doğurganlığını feminist bir ifadeyle yansıtmak isterken, “getirilebilecek en temel eleştiri karşı çıkılan tutum ve durumların bir anlamda devamını sağladığı olur” (Kelleci, 2018). Zira Sherman, erkek egemenliği üzerinden gelenekselleşen imgeyi değiştirmeye çalışsa da değiştirmek istediği şeyin kendisi olur; geleneğin döngüsünde konumlanır, bir dönüşüm vaadi başlamadan biter. Dolayısıyla hem bireysel hem de özgün üretimin gerçekliği aynı ölçüde inkâr edilerek diyalektik olmayan yeni ve güncel bir senaryo kurgulanmış olur.

Sam Taylor Wood'un yapıtındaki güncel imge, kendisinden neredeyse 150 yıl önceden yaratılmış bir geleneksel imgeyle yeniden örtüşür. Güncel, ölü bir bedeni izleyiciye anlatmak için 150 yıl önceden yapılmış olan Wallis'in tablosundan imgelemiş; geleneğin ölü bedeni olan Chatterton, Taylor'un güncelinde yeniden hayat bulmuştur (Şekil 3). Taylor'un ölü bedeni, artık genel geçer bir ölü bedeni değil; Chatterton'un ölü bedeninin imgelemidir. Wallis'in tablosundaki kompozisyonun güçlü ifadesi, Taylor tarafından pekiştirilerek yeniden üretilmiştir (Şekil 4). Taylor'ın *Monolog I (Soliloquy I)* filminin karesindeki sonsuz sayıda üretilebilecek ölü beden kompozisyonu yerine, imge alenen *The Death of Chatterton* ile birleşmiştir. Yani güncel ve yeni olan imge, geleneğin döngüsel akışında kaldığı görülebilmektedir.



Şekil 1. *La Fornarina*, R. Sanzio. 1518/1519.



Şekil 2. *Untitled#205*, C. Sherman 1989.



Şekil 3. *The Death of Chatterton*, H. Wallis, 1856.



Şekil 4. *Soliloquy I*, S. T. Wood, 1998.

Geleneksel imgelerin yeniden üretilmesi sadece kompozisyon veya biçim ile sınırlı değil, bu durum kendisini politik bir tavır şeklinde de gösterebilir. Sosyalist dönemde propaganda amacıyla yapılmış Lenin'in parmak ucuyla gösterdiği yöne doğru sert kontur çizgileriyle elinde meşale tutan güçlü işçi imgesi (Şekil 5), Guangyi tarafından yeniden üretilmiştir. Bu iki imge arasında zamansal veya dönemsel ciddi bir fark olmamasına rağmen Guangyi, bu imgeyi kapitalizmin simgeleriyle birlikte kompozite etmiştir (Şekil 6). Bu bütünlükte, Guangyi'nin çalışmasıyla güçlü olan işçi imgesi bir başka gücün içerisinde kendisini var etmiş; hedef ve yön gösterilen işçiler, kapitalizmin imgesinde güçlerini ve birlikteliklerini yeniden konumlandırmıştır. Neticede gelenekselleşmiş olan güçlü işçi imgesi, bir bütün halde yeniden üretilerek iki kutuplu siyasi bir propagandaya dönüştürülürken, bunu alternatif bir işçi karakteriyle değil, zihinlere yerleşmiş olan hali hazırda bulunan geleneksel imgeyle yapmıştır. Bu durumda Guangyi sosyalist bir güçlü işçi imgesini kullanarak kapitalizme karşı büyük bir eleştiri getirdiğini vaat etmiştir. Ancak Guangyi, geleneksel imge aracılığıyla kapitalizmi olumsuzlamak istese de olumsuzlamak istediği şeyin kendisini kopyalayarak kendi hükümsüzlüğünü inşa etmiştir.



Şekil 5. *The Victory of Communism is Inevitable*, V. Konuhov, 1969.



Şekil 6. *Great Criticism: Coca-Cola*, W. Guangyi, 2006.

Zamanın ötesinde şu anın güncelinde yeniden üretilmiş imgeler, din-mit olgularından da açık bir şekilde beslenmiş, Michelangelo'nun *Pietà'sı* (Şekil 7) ile Abramovic ve Ulay'ın *Pietà'sı* (Şekil 8) kendi güncel döneminin biçim ve anlam kaygıları gözeterek yeniden üretilmiştir. İsa'nın ölü bedenini kucağında taşıyan Meryem imgesi, kronolojik olarak her dönemde vücut bularak günümüze kadar ulaşmıştır. Bu geleneği devam ettiren en güncel sanatçılardan biri olan Abramovic, sadece izleyiciye sıradan bir hüznü duygusunu aktarmaz; alenen Meryem'in hüznünü de aktarmış olur. Abramovic günümüz güncel sanatında Meryem'i kendi vücudunda temsil etmesi, bunca yıldır algılanan ve gelenek ile günümüze ulaşan Meryem Ana'ya özgü *güç-şefkat* imgesini kendisine mal ederken, Ulay'ın İsa'ya atfedilen *huzur* imgesini kendisine mâl etmek istediği söylenebilir. Bu nedenle güncel sanat pratiklerinde kaybolmuş gibi görünen gelenek, Abramovic tarafından yeniden üretilmiş; öncekini içerip aşamayan, ötekine ulaşamayan bir yeni ve güncel eğilim sergilemiştir.



Şekil 7. *Pietà*, B. M. Michelangelo, 1498/1499.



Şekil 8. *Pietà*, M. Abramović ve Ulay, 1983/2002.

Yine Abramovic gibi Kehinde Wiley, kendisini Géricault'un gün ışığına doğru atı şahlanmış imparatorluğun gücünü imgeleyen *Savaşan Subay (The Charging Chasseur)* yerine alenen kendisini koymuştur (Şekil 9 ve 10). Yaklaşık 200 yıl sonra güncellenen bu geleneksel imgede, siyahilerin de Batı medeniyeti ve sanatında güçlü ve egemen olabileceğini göstermek istemiştir. İmparatorluğu temsil eden bu güç ve egemenlik imgesi, tekrar ortaya çıkma fırsatı bulmuş; güncel olan gelenekle birlikte yeni bir ifade aracına dönüştürülmek istenmiştir. Nihayetinde Wiley'in güç ve egemenlik içerikli çalışması sıradan bir imgeden değil, zaten geçmişten günümüze güç ve egemenliği aktarabilen, tarihsel olarak hazır geleneksel bir imgeden gelmektedir. Ancak Wiley, beyazların egemenliğini eleştirirken, eleştirdiği şeyi arzuladığı halde ne kendisini

ne de siyahların egemenliğini inşa edebilmiştir. Aksine, Wiley'in geleneksel imgeyi yeniden üretmesi, karşı olduğu şeyin kalıcılığını meşrulaştırmıştır.



Şekil 9. *The Charging Chasseur*, T. Géricault, 1812.

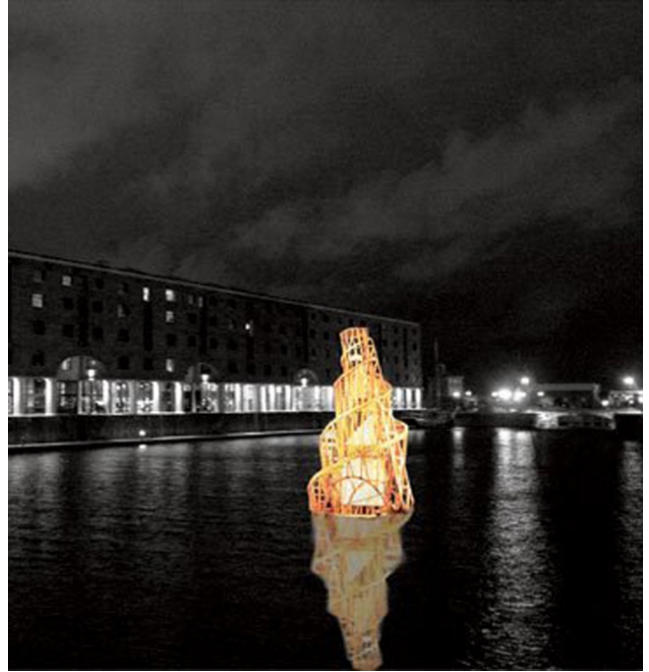


Şekil 10. *Officer of the Hussar*, K. Wiley, 2007.

“Savaşın yol açtığı düşmanlıkları, kardeşçe bir iş birliği içinde ortadan kaldırmayı ve uluslararası sosyalizmi birliğe kavuşturmayı amaçlayan Üçüncü Enternasyonal'e bir Anıt olarak ismarlanan *Tatlin'in Kulesi*, aynı zamanda Paris'teki Eifel Kulesine bir yanıt olacaktı” (Şekil 11) (Lynton, 2015, s. 104-105). Bu hedeflere ulaşılmadan sadece zihinde ilerlemeyi veya gelişmeyi imgeleyen bu anıtın modelleri çeşitli ülkelerde yeniden üretilmekte ve sergilenmektedir. Ai Weiwei ise 2007 yılında Liverpool'da bu anıtı yeniden üreterek sergilemiştir (Şekil 12).



Şekil 11. *Tatlin's Tower*, V. Tatlin, 1920.



Şekil 12. *Working Progress (Fountain of Light)*, A. Weiwei, 2007.

Weiwei, savaş sonrası dönemin kaygılarının hala güncel bir mesele olduğunu, canlı ve dinamik bir şekilde su üstünde durduğunu izleyicilere göstermek istemiştir. Nitekim Weiwei, ilerlemenin ve gelişmenin

aktarımını yapacak herhangi bir imgeden değil, zaten geçmişten günümüze kadar gelebilen ve zihinlere yerleşebilen geleneksel bir imgeden almıştır; yani sanatçı, geleneksel imgelerin gücünden yararlanmayı ve bununla bugün yeni bir ifade aracı oluşturmayı diğer sanatçılar gibi denemiştir. Ancak Weiwei'nin çalışması yeninin tekrarına dayanırken, diğer yandan geleneksel hale gelen bir başka yeniden ayırt edilememektedir. Dolayısıyla bu durum onu Tatlin Kulesi'ne bağımlı, otonom olmayan varlıksal (ontolojik) olarak *bir şey*ye dönüştürebilir.

Tüm bu sanatsal pratikler, biçimsel olarak heterojen olmakla birlikte, hepsi de daha önce üretilmiş olan formları bir yardım aracı olarak kullanırlar. Sanat işini özerk ya da orijinal bir form olarak değerlendirmektense, onu göstergeler ve anlamlardan oluşan bir ağ içine yerleştirmeye ilişkin bir hevesi gözler önüne sererler. Burada söz konusu olan, ortak *boş bir yap-boz tahtasından* başlama ya da hiç dokunulmamış bir materyale dayanarak bir anlam yaratma değil, üretimin sayısız akışlarıyla kesişme yolunu bulma meselesidir (Bourriaud, 2004, s. 28).

5. Sonuç

Temellük sanatını da kapsayan geleneksel imgelerden güncel imgeler üreten yeniden üretim eğilimi, yeni ve günceli nasıl gün yüzüne çıkaracağı ve kendisini referanslar yığından nasıl kurtaracağı konusunda cevap verememektedir. Bunun nedeni, her anın zaten yeni ve güncel olduğu, ancak yenilikten yenilenen bir bakış açısının sanatçılar tarafından tercih edilmediğidir. Dolayısıyla sanatın içsel bir geleneğe cevap verme yükümlülüğü bulunmadığından, geleneksel imgelerden alenen güncel imgeler üreten sanatçıların diyalektik bir yeni ve güncel sunmadığı da söylenebilir. Halbuki sanatın ontolojisindeki yaratım süreci, gelenekselleşen rutini aşma iradesini içerse de sanatçıların bu potansiyelle etkileşime girmedikleri belirlenebilir. Böylelikle devingen bir gelenek modeliyle, Sherman'dan Weiwei'ye kadar geleneksel imgeler günümüzde yeniden üretilerek güncel sanatın içerisine nüfus ettirilmiş, sanatın döngüsel tutumu daha net ortaya çıkarılmıştır. Bu döngüsellikte, güncel sanatçıların geleneksel imgeleri benimsemesi ile yeniden üretiminin nedenselliği arasında iki çıkarım yapılabilmektedir.

Bu çıkarımlardan ilki, şimdinin geçmişle ilişkisinin bir sonucu olarak geleneksel imgelerden yeni bir fenomen üretme potansiyelinden kaynaklanmaktadır. Böyle bir varsayım, geleneksel imgelerin gücünü yadsınamaz bir şekilde daha çok ortaya çıkarmakta, geleneği pekiştirmektedir. Aynı zamanda Kehinde Wiley, Cindy Sherman ve diğer sanatçıların yapıtlarının imgelerin yeniden üretimi ile olumsuzlanması amaçlanan şeye kendilerinin dönüştüğü söylenebilir. Bu durum, sanatçıların geleneğin döngüsünü olumsuzlamak, kopuş veya kesinti yaratmak yerine karşıt oldukları şeyi alenen olumsuzlama eğiliminde olduğunu göstermektedir ki bu da sanatçıların yeniden üretim eğilimiyle hem geleneğin döngüsünde kaldıkları hem de orijinali ile birlikte kendilerini de muğlaklaştırdıkları söylenebilir.

İkinci çıkarım ise, Duchamp'ın hazır-nesne anlayışının güncel sanatçıların hazır-izme anlayışına *hükümsüz* bir şekilde geçtiğidir. Ancak, güncel sanatın hali hazırda günümüze kadar gelen geleneksel imgeleri, -ki günümüze kadar gelenin aynı zamanda güncel olduğunu varsayarsak- tekrar yeni ve güncel olarak sunması, başka bir çelişkiyi de yaratmaktadır. Bu çelişki, geleneğin içindeki döngüsellik bir parçası olmakla başlayan, tarihsel bir kategoriye dönüşmesiyle sınırlı olan bağımlılıktır. Örneğin *Tatlin'in Kulesi (Tatlin's Tower)* bugün hiç olmasaydı, Ai Weiwei'nin *Yapım Aşamasında-Işık Pınarı (Working Progress-Fountain of Light)* de bugün var olamazdı; bu koşullu ilişki bir taahhüt değil, doğrudan güncelin geleneğe bağımlılığıdır.

Böylelikle, güncel sanatta aleni bir şekilde yeniden üretme eğiliminin gelenek sınırları içinde var olduğu, bu eğilimin ister güncel ister modern adı altında faal olsun, geleneği beslediği söylenebilir. Bu bağlamda geleneksel imgeleri yeniden üretmek, "(...) kendilerine dayatılmış tarihsel sınırları kabul etmek ve sembolik bir özgürleşmenin beyhude tekrarıyla o sınırlara riayet etmek" anlamına gelmektedir (Buchloh, 2018). Dolayısıyla, güncel sanatın geleneksel imgeleri yeniden üretmek özgürlüğe olan yanlılığı, geleneğe olan bağımlılığı deşifre olmaktadır.

Kaynakça

- Abramović, M. ve Ulay. (1983/2002). *Pietà* [Performans]. Lia Rumma Gallery, Napoli.
<https://www.sothebys.com/en/articles/marina-abramovic-the-cleaner-major-retrospective-charts-50-years-of-pushing-boundaries>

- Altaş, Ş. (2018). *İmgenin bakışı*. (Tez No. 519972) [Sanatta yeterlilik tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Artun, A. (2013, 21 Şubat). Sahte sanat. *e-skop*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/sahte-sanat/1162>
- Baudrillard, J. (2014). *Sanat komplosu yeni sanat düzeni ve çağdaş estetik 1* (E. Gen ve I. Ergüden, Çev.). İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2015). *Teknik olarak yeniden-üretilebilirlik çağında sanat yapıtı* (G. Sarı, Çev.). Zeplin Kitap.
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon/Senaryo olarak kültür: sanat dünyayı nasıl yeniden programlıyor* (N. Saybaşı, Çev.). Bağlam Yayınları.
- Buchloh, B. H. D. (2018, 28 Mart). Temellük sanatı ve parodi (E. Gen, Çev.). *e-skop*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/temelluk-sanati-ve-parodi/3739>
- Cambridge Dictionary. (t.y). Appropriation. *Cambridge dictionary* içinde. <https://dictionary.cambridge.org/tr/sözlük/ingilizce/appropriation>
- Ersu, B. (2013). *Sanatta yeniden anlamlandırma*. (Tez No. 356902) [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Etymonline. (t.y.). Modern. *Online etymology dictionary* içinde. https://www.etymonline.com/word/modern#etymonline_v_17375
- Genç, M. ve Tezcan, V. (2015). Gelenek ve yenilik kavramlarının felsefi tartışması ekseninde geleneksel Türk sanatlarını yeniden düşünmek. *Kalemîşi Dergisi*. 3(6). 135-156.
- Géricault, T. (1812). *The Charging Chasseur* [Yağlıboya]. Louvre Museum, Paris. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Charging_Chasseur
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin sonuçları* (E. Kuşdil, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Guangyi, W. (2006). *Great criticism: Coca-Cola* [Litografi Baskı]. The Kwai Po Collection, Hong Kong. <https://www.artsy.net/artwork/wang-guangyi-wang-yan-yi-coca-cola-red-from-the-great-criticism-series>
- İlge, R. (2020). Küreselleşme ve güncel sanat sorunlarının odağında bir sergi: Magiciens de la Terre. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*. 0 (3), 40-56. doi: 10.46372/arts.661836
- Kelleci, R. (2018, 2 Mart). Binbir yüzlü Cindy Sherman. *5 Harfliler*. <https://www.5harfliler.com/binbir-yuzlu-cindy-sherman/>
- Konuhov, V. (1969). *The victory of communism is inevitable* [Poster]. Musée D'Histoire Contemporaine, Paris. <https://www.invaluable.com/auction-lot/propaganda-poster-the-victory-of-communism-is-ine-32-c-f3d440ca17>
- Lynton, N. (2015). *Modern sanatın öyküsü* (C. Çapan ve S. Öziş, Çev.). Remzi Kitapevi.
- Mangion, C. (2015). Gelenek, iletişim ve toplumsal yeniden üretim üzerine. *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi* (E. Yıldız ve M. Bal, Çev.). 25, 154-168.
- Michelangelo, B. M. (1498/1499). *Pietà* [Mermer Heykel]. Saint Peter's Basilica, Rome. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Pietà_\(Michelangelo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Pietà_(Michelangelo))
- Oxford Learner's Dictionaries. (t.y). Up to date. *Oxford learner's dictionary* içinde. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/up-to-date>
- Özlem, D. (2016). *Kavramlar ve tarihleri*. Notos Kitap Yayınevi.
- Touraine, A. (2002). *Modernliğin Eleştirisi* (H. Tufan, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Rajchman, J. (2012, 31 Ekim). Çağdaş: Yeni bir fikir mi? *e-skop*. https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-yeni-bir-fikir-mi/949#_edn5
- Sanzio, R. (1518/1519). *La Fornarina* [Ahşap üzerine yağlıboya]. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffael_045.jpg
- Sartre, J. P. (2009). *İmgelem* (A. Tümertekin, Çev.). İthaki Yayınları.

- Sherman, C. (1989). *Untitled#205* [Kromojenik renkli baskı]. The Board.
<https://www.thebroad.org/art/cindy-sherman/untitled-205>
- Tatlin, V. (1920). *Tatlin's Tower* [Anıt Heykel]. Model of Tatlin's Tower in the courtyard of the Royal Academy, London. https://en.wikipedia.org/wiki/Tatlin%27s_Tower
- Yeksan, E. (2021, 14 Nisan). 'Yeni'nin diyalektiğine doğru. *e-skop*.
<https://www.e-skop.com/skopbulten/'yeninin-diyalektigine-dogru/6126>
- Wallis, H. (1856). *The death of Chatterton* [Ahşap panel üzerine yağlıboya]. Yale Center for British Art, NH.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henry_Wallis_-_The_Death_of_Chatterton_-_Google_Art_Project.jpg
- Wiley, K. (2007). *Officer of the hussars* [Yağlıboya]. Detroit Institute of Arts, Detroit, MI.
<https://www.dia.org/art/collection/object/officer-hussars-98007>
- Wood, S. T. (1998). *Soliloquy I* [Fotoğraf]. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
<https://www.guggenheim.org/artwork/9408>
- Weiwei, A. (2007). *Working progress (Foundation of Light)* [Enstalasyon]. Tate Modern, London.
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/real-thing-contemporary-art-china/real-thing-exhibition-guide-11>