

MODERNİZMDEN BİR KOPUŞ: PICTURES*

A BREAK WITH MODERNISM: PICTURES

Hakan Şarkdemir**

Öz

Modernist eleştirmenlere göre her bir sanatın kendi özerkliğini kendine en uygun ortamın sınırları çerçevesinde tanımlamak zorunda olması, modern sanatların tarihsel bir özelliğidir. Bu bakış açısı, resim sanatının iki boyutluluğunu heykelin üç boyutluluğundan kesin bir çizgiyle ayırır. Buna göre farklı mecraları bir araya getirdiği için teatralleşen bir sanat, modernist paradigmayla çelişir. Özellikle Minimalizm, Kavramsal Sanat, Somut Şiir gibi anlayışlar böylesi bir diyalektikle bağdaşmaz. Yetmişli yıllarda "Pictures" sergisiyle öne çıkan Temellük Sanatı da bu anlamda modernist ütopyanın dışında kalır. Geleneksel medyumların yanı sıra, fotoğraf, film, performans gibi farklı ortamları sanatsal üretime dâhil eden Temellük sanatçıları, sıklıkla kültürel alandan ödünç aldıkları kavramları, imgeleri ve görüntüleri kullanırlar. Post-medium çağına özgü öncü bir eğilim olarak, özerklik ve orijinallik gibi paradigmaları sorgularlar. Bu çalışma, kökenini tragedya bulan çağdaş sanatın önemli bu uğraşını ele alarak geleceğin ileri sanatına katkı sunmayı hedefler.

Anahtar Kelimeler: Temellük Sanatı, Douglas Crimp, Post-medium, Postmodernizm, Küratöryel Sergi.

Abstract

For modernist critics, "it is a historical characteristic of the modern arts that each art has had to define itself in terms of the limitations of it is proper medium". That perspective clearly divides the two-dimensionality of painting from the three-dimensionality of sculpture. Accordingly, an art that becomes theatrical as it brings different media together contradicts the modernist utopia. For example, Minimalism, Conceptual Art, Concrete Poetry are not particularly compatible with such a dialectic. Appropriation Art, which came to the scene with "Pictures" exhibition in the seventies, was in that sense a complete break with modernism as a whole. Incorporating different mediums such as photography, film, performance, as well as traditional mediums, into artistic production, Appropriation artists often used concepts, images and pictures which they borrowed from the cultural field. They questioned modernist conventions (e.g., autonomy, originality), as an avant-garde shift peculiar to the post-medium age. This article aims to contribute to a progressive art of the future by addressing an important moment of contemporary art that finds its origin in tragedy.

Keywords: Appropriation Art, Douglas Crimp, Post-medium, Postmodernism, Curatorial Exhibition.

Araştırma Makalesi // Başvuru Tarihi: 06.09. 2023- Kabul Tarihi: 02.11.2023.

*Makale, "Dil Temelli Sanat: Dilin ve Yazının Görsel Boyutları" başlıklı sanatta yeterlik tez çalışması kapsamında üretilmiştir.

**Sanatta Yeterlik Öğr., Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana-Sanat Dalı, hakansarkdemir@hacettepe.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-4113-2822>, Ankara/TÜRKİYE.

1. Giriş

Douglas Crimp'in küratörlüğünü yaptığı "Pictures / Resimler" sergisi¹, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Troy Brauntuch, Robert Longo ile Philip Smith'in işlerini bir araya getirir. Kitle kültürüne ve iletişim araçlarına bakışları itibarıyla ortak bir paydada buluşan söz konusu sanatçılar, Kavramsal Sanatın ardından farklı mecralarda ortaya koydukları işlerle mevcut sanat anlayışına aykırı resimler ve durumlar üretirler². Sergi, Jack Goldstein'in renkli kısa filmlerini ve fotoğraflarını, Sherrie Levine'in grafik kâğıdı üzerine floresan boyayla seri olarak ürettiği profilleri, Troy Brauntuch'ın baskılarını, Philip Smith'in büyük ölçekli pastel resimlerini ve Robert Longo'nun parlak emaye ile boyanmış dökme alüminyum rölyeflerini içerir.

Crimp, sergi kataloğu (1977) için yazdığı metnin³ yanı sıra, *October* dergisinde yayımlanan makalesinde (1979) sergide yer alan sanatçıların çalışmalarını teorik bir çerçevede içinde sunar. Söz konusu makalede Crimp, sergi başlığı olarak "pictures" (resimler) sözcüğünü tercih edişini, işlerin yalnızca en belirgin görünümünü değil, aynı zamanda taşıdıkları belirsizlikleri de aktarma beklentisiyle açıklar. İlk bakışta resim sözcüğü, bir çizime, tabloya, baskıya ya da fotoğrafa karşılık olarak kullanılır. Eylem olarak düşünüldüğünde ise bu sözcük, zihinsel bir sürece ait olduğu kadar estetik bir nesnenin üretimine de karşılık gelir. Bu bağlamda belli bir ortamla sınırlı kalmayan yeni sanat, fotoğraf, film, performans ve geleneksel resim, çizim ve heykel yöntemlerini kullanarak resimler üretir (Crimp, 1979:75).

Temellük sanatçıların eserlerini gerçeklik ve temsil kavramları etrafında tartışan Crimp, gerçeklik ve resimler arasındaki ilişkiyi Goldstein'in düşüncesinden yola çıkarak okur. Goldstein'e göre dünyayı ancak onunla aramıza bir mesafe koyarak anlayabiliriz. Bize görünen dünyayı yaptığımız resimler aracılığıyla deneyimleriz. Gazetelerin ve dergilerin sayfalarında, reklam panolarında ya da ekranlarda beliren resimler, nesnelere dair deneyimlerimize eşlik

¹ Sergi, 1977 yılının sonbaharında New York'taki Artists Space'de düzenlenmiştir.

² Serginin basın bülteninde bu sanatçılar, Kavramsal Sanatın ve yetmişlerin yaygın medya müdahalelerinin ardından çağdaş sanatta ortaya çıkan ilk önemli değişimin temsilcileri olarak sunulur. Artists Space. (1977). "Press Release". <https://texts.artistspace.org/sjexku00>, Erişim tarihi: 25.07.2023.

³ Crimp, katalog metninde yalnızca "Pictures"ta sergilenen işleri ele almaz; söz konusu sanatçıları farklı işleriyle birlikte daha geniş bir perspektifte değerlendirir.

eder. Bize doğrudan nesnelere kendisinden çok daha fazlasını söyler. Resimler bizi kendileri aracılığıyla deneyimlediğimiz gerçeğin ötesine davet eder. Ne var ki gerçeklik denen şey çağımızda resimler tarafından istila edilmiş gibidir. Öyleyse, kayıp bir gerçekliği ortaya çıkarmaktan ziyade, gösterge taarruzu altında gerçekliği ele geçiren bu resimlerin nasıl kendi kendine anlam üreten bir yapıya dönüştüğünü belirlemek, resimlerin nasıl üretildiğini ve sanatçıyı buna iten nedeni anlamak zorunlu hâle gelir (Crimp, 1977:3).

2. Sanatın Teatralleşmesi ve Temellük Sanatı

Temellük Sanatı kapsamında değerlendirilebilecek "Pictures", güncel sanattaki belirgin bir paradigma değişimini yansıtır. Temellük Sanatı, tıpkı Fried'in teatrallikle yaftaladığı Minimalizm gibi, modernist gelenekten radikal kopuşun yeni bir aşaması olarak okunabilir. Zaten Crimp de, bu anlayışı Fried'in "Sanat ve Nesnelik" adlı makalesinde ileri sürülen modernist diyalektin dışında konumlandırır (Crimp, 1979:76).

"Pictures" sergisi, Minimalizme yönelik bir tepki olmanın ötesinde, Hal Foster'ın deyişiyle, "geç modern sanat içinde bastırılan teatral varoluş"a geri döner (1996:58). Tıpkı şiirin romanslaşması gibi, sanatın teatralleşmesi olgusu da, modernist eleştirmenlerce sanatın sonunu getiren bir yozlaşma olarak değerlendirilmiştir. Bir sanatın diğerinin kılığına bürünmesi, mecralar arasındaki göreneksel sınırların yıkılışı, modernist projeye yönelik bir tehdit olarak algılanmıştır.

Bu yeni sanat, ne modernist heykelin ve resmin yerleşik biçimlerinin karşısına bizzat bir uzam olarak "üç boyutlu sanat"ı koyan Donald Judd'ı, ne de onun izinde heykelin insanbiçimciliğine karşı "bütünlük", "simetri", "soyutluk", "hierarchy olmayan dizilim" gibi kavramları öneren Richard Morris'in Minimalizmini takip eder (Judd, 2007; Morris, 2007). Buna karşın yine de durumlar sahnelemeye dair avangart stratejiye sahip çıkarken onlara benzer. En azından Temellük Sanatının, sanatı hayattan koparan ihlalcı avangardı takip eden Minimalizmi "literalist sanat" diyerek eleştiren Fried'in modernist yaklaşımını aştığı söylenebilir. Kaldı ki *post-medium* çağının yeni bir aşaması olarak yetmişli yıllarda sanat, resim ve heykel gibi tekil alanlara hapsolmaksızın, çeşitli mecraların birlikteliği içinde gelişebilmiştir. Bu çerçevede, yeni

sanatçılar için heykelden filme, resimden fotoğrafa dek uzanan yeni karar alanları ve seçenekler belirlemiştir.

Greenberg ya da Fried gibi modernist eleştirmenleri rahatsız eden olgu, farklı mecralar arasındaki ikircikli tutumdur. Modernist ütopyanın karşısında gelişen bu ayrık anlayışın, Minimalizm ile Kavramsal Sanatın ardından Temellük sanatçıları tarafından sahiplenildiği ve yetmişli yıllar boyunca devam ettiği söylenebilir. Bir anlamda, Fried'in sanattan beklediği o "hâlihazırdalık", yani eserin her an için kendini ilan ettiği "aşkın konum", yerini minimalist tehlikeye, modernist soyutlamanın karşısında bir tehdit olarak beliren "zamansallık" denen olguya bırakır (2007:844-845). Böylece stratejilerini tiyatrunun mevcudiyetinden ödünç alan bir sanat, yetmişlerde New York'ta sahneye çıkan bir grup sanatçı için, öncü sanatın soy kütüğüne dâhil olan çok önemli bir deneyime dönüşür.

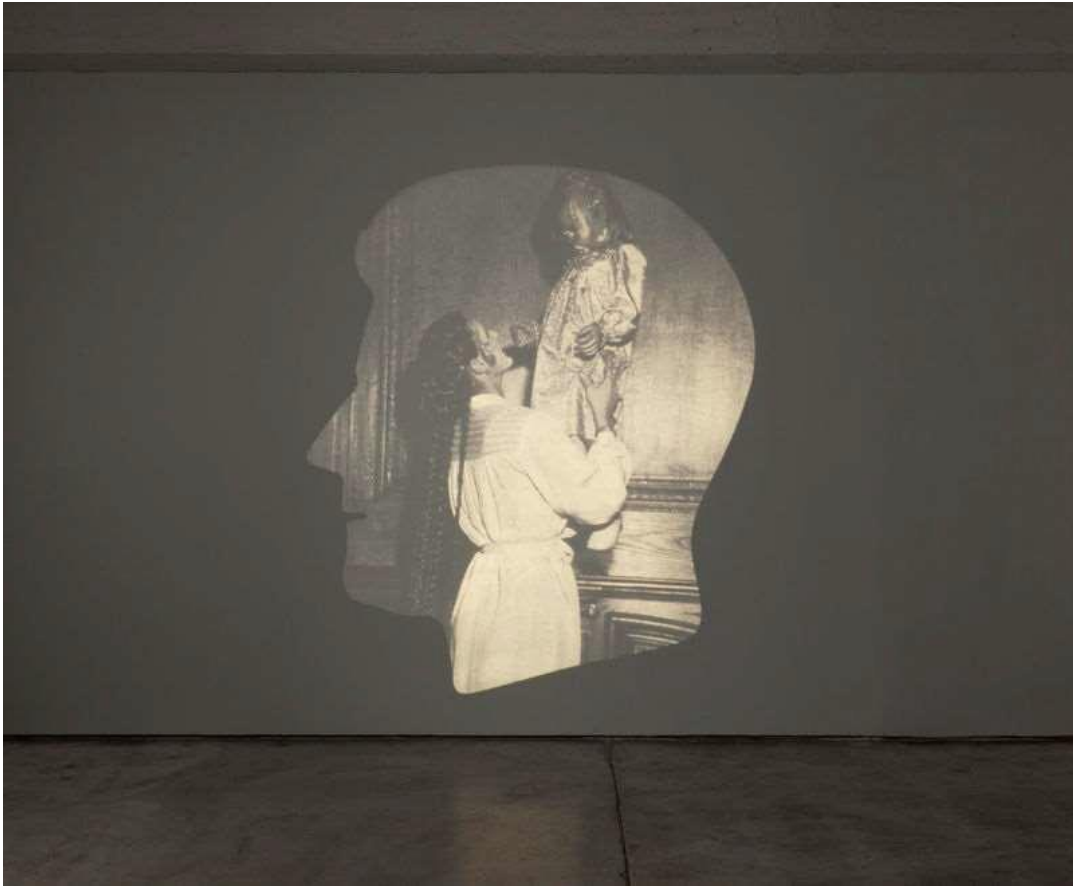
3. Resimlerin İçindeki Resimler

Crimp'in "Pictures" sergisiyle ilan ettiği sanat, anlam arayışına dair beklentilerimizle örtüşmeyen, göstergelerin maddi koşullarının ötesinde aşkın bir konumu sahiplenmeyen verimleri kuşatır. "Pictures"taki her resmin altında her zaman başka bir resim vardır. İlkel bağlamlarından koparılan bu resimler şüphesiz, kaynakların ya da kökenlerin değil, "anlamlandırma yapıları"nın peşindedir. Sherrie Levine'in işlerinde karşı karşıya kaldığımız gibi resmettikleri şeyi dahi ifade etmeyen "bu resimlerin özerk bir anlamlandırma gücü yoktur; sunulma biçimleriyle (madeni paraların ön yüzlerinde, moda dergilerinin sayfalarında) anlam kazanırlar" (1979:85-87).

Levine'in özerklik, sahicilik, yazarlık gibi paradigmaları tartışmaya açan işlerinde farklı mecralar ayrık unsurlarla yan yana getirilir. Kültürel alandan temellük ettiği mitsel imgeleri üst üste bindiren sanatçı, devlet başkanlarının ambleme dönüşmüş profillerinin içine moda dergilerinden aldığı sıradan görüntüleri yerleştirerek bir seri iş üretir⁴. Levine, Kennedy silüetini slayt projektörü (Görsel 1), Lincoln'ı kartpostal ilanı, Washington'ı poster olarak tasarlayarak,

⁴ Levine'in bu resimleri, "Pictures" sergisindeki *Sons and Lovers / Oğullar ve Aşıklar* adlı seri işlerinin devamıdır. Sanatçı, söz konusu seride devlet başkanları ile sıradan figürlerin silüetlerine floresan tempera ile üretilmiş desenler yerleştirmiştir. bkz. Wright. (2023). "Appropriation in Art". <https://www.wright20.com/auctions/2016/02/art-design/149>, Erişim tarihi: 25.07.2023.

“ortama özgüllük” (medium-specificity) denen modernist şemayı sorgular. Söz gelimi Kennedy silüetindeki mecra, odağın yitirildiği resimli bir bilmeceye dönüşür. Burada söz konusu olan ışık mı, 35 mm’lik slayt mı, yoksa dergiden kesip alınmış bir resim midir? Levine’in işlerinin asıl mecrasının ne olduğunu soran Crimp’e göre eğer mecrayı tayin edemiyorsak, modern sanatın alanı dışındayız demektir (1979:85-87).



Görsel 1. Sherrie Levine, *Presidential Profile*, 1978, cam slayt ve projektör, 365,8 x 213,4 cm, Paula Cooper Gallery, New York.

“Pictures” çok sayıda kısa filmle katılan Jack Goldstein’in sergide yer almayan *The Jump / Atlama* adlı videosu (Görsel 2) da diğer işleri gibi temellük ediminin özgün bir örneği ya da başka bir deyişle montaj estetiğinin deneysel bir uygulamasıdır. Animasyonun kökeninde yer alan rotoskop tekniğini kullanan Goldstein, özel efekt lensleriyle sanki elmastan yontulmuş gibi görünen hareketli görüntüler üretmiştir. Bu hareketli görüntüler, sıçrayıp salto atarak suya

atlayan üç farklı figüre aittir. Bu ışıltılı figürler, art arda atılan fişekler gibi siyah boşlukta patlayıp ansızın kaybolurlar. Bir sporcunun silüetini yansıtan bu figürler atlayışın sonunda belirgin bir şekilden yoksun hâle gelirler. Figürlerin izdüşümleri, grafiksel planda takip edilemez.



Görsel 2. Jack Goldstein, *The Jump*, 1978, video ve rotoskop, Times Square, New York.

The Jump, psikolojik açıdan izleyicide bitmemişlik duygusu uyandıran 26 saniyelik bir filmidir. Bir döngü olarak sahnelenen film, Crimp'in deyişiyle "yinelemenin sonsuz yinelenişi"dir. Öyle ki filmin zamansallığı, filmin oynatma süresiyle sınırlı değildir (Crimp, 1979:79-80). Artists Space'de gerçekleşen sergi kataloğu için yazdığı metinde Crimp, gerçek bir olayın kaydı ile izleyici arasında mesafe oluşturmak için Goldstein'in söz konusu kaydı bir dizi işlemden geçirdiğini belirtir. Karşımızda ne trampelen ne kule ne de su vardır. Zira Goldstein'e göre mevcut dünyayı anlamının yolu onunla aramıza mesafe koymaktan geçer. Gerçeklik, dış dünyadan kopup gelen imgeler veya resimler yoluyla anlaşılabilir: "Bu nedenle, üstü örtülü gerçekliği açığa çıkarmak için değil de bir resmin nasıl kendiliğinden bir anlamlandırma yapısına dönüştüğünü saptamak için bizzat resmi anlamak gerekir" (Crimp, 1977:3). Mevcut gerçekliğin içini boşaltıp onu dış dünyadan koparan Goldstein, bir bakıma içi boş bir kabuk gibi sahnelediği göstereni yeni bir anlamla buluşturmak üzere izleyicinin önüne bırakır. İzleyici bu kabuğu yepyeni anlamlarla doldurmakta özgürdür.

Nasıl *The Jump* bir tamamlanmamışlık duygusunu tetikliyorsa, Robert Longo'nun *Sound Distance of a Good Man / İyi Bir Adamın Ses Mesafesi* adlı filmi (Görsel 3) de bizde bir tür eylemsizlik duygusu uyandırır. Filmin oynatılma süresi içinde gördüğümüz yegâne görüntü, bir aslan heykelinin önünde gökyüzüne bakan şapkalı bir adamın yay gibi gerilmiş yarı bedenidir. Bu eylemsizlik duygusunun kaynağı, imgesel bir palimpsesttir. Belli belirsiz bir titreme dışında karşımızda duran görüntü sanki bir filme değil de hareketsiz bir resme (fotoğrafa) aittir. Longo'nun içinde görsel içeriğin kopyaları aynı kaynak çerçevenin içine üst üste kaydedilmiştir. "Donmuş kare" (freeze frame) tekniğiyle üretilmiş olan filmin taşıdığı "psikolojik şok duygusu", Crimp'e göre normal film zamanına hapsedilmiş olan donmuş karenin "dizimsel ayrışma"sı (syntagmatic disjunction) olarak görüldüğünde anlaşılabilir: "Anlatısal zamanın bu beklenmedik terk edilişi, resmin içinde kalması gereken, ama onun bir parçası olduğu zamansal kipten kaçamayan bir okuma talep eder" (Crimp, 1979:83). Longo, anlatısal akışı iptal eden bir eylemsizlik tiyatrosuna yoğunlaşmış gibidir. Anlatı, askıya alınmış ve *diegetic* süreçten kesip alınan tek bir imge parçasına hapsedilmiştir. Bu filmin izleyicisinin bahtına düşen, hareketsiz bir fotoğraftan (still photograph) başka bir şey değildir. İzleyici, bu resimde tam olarak ne olduğunu kestiremese de kurgusallıktan kopup gelen bir şeyin varlığını fark edebilir. Burada açığa çıkan etkinin, sıradan fotoğraflardan çok Cindy Sherman'ın fotoğraflarının (Görsel 4) uyandırdığı etkiye benzediğini söylemek gerekir:

Hareketsiz fotoğrafın genellikle, tam da uzam-zamansal bir fragman olması nedeniyle, kendini gerçeğin dolaysız bir kaydı olarak sunduğu düşünülür ya da aksine hareketsiz fotoğraf, bu çok parçalı nitelikte çatışarak uzayı ve zamanı aşmaya kalkışabilir. Sherman'ın fotoğrafları ise bunların hiçbirini yapmaz. Sıradan şipşak fotoğraflar gibi, fragmanlar gibi görünürler; fakat bu şipşak fotoğrafların aksine, onların parçalanışı doğal sürekliliğe değil, dizimsel bir dizilişe, yani uzlaşımsal, parçalı bir zamansallığa aittir. Filmin anlatısal akışını oluşturan kareler dizisinden alıntılar gibidirler. Taşıdıkları anlatı duygusu, *söz konusu akışın+ eşzamanlı varlığı ve yokluğudur, ortaya konmuş ama gerçekleşmemiş anlatıya özgü bir ambiyanstir. Kısacası bu fotoğraflar, hareketsiz film hâlinde, "varlığı hiçbir şekilde fragman olmanın ötesine taşmayan" o fragmanlardır (Crimp, 1979:80).

Longo, *İyi Bir Adamın Ses Mesafesi*'ndeki figürün bir benzerini alüminyum rölyef (Görsel 5) olarak da üretmiştir. Figür, Rainer Werner Fassbinder'in *Der Amerikanische Soldat/Amerikan Askeri* adlı filminden alınmış bir karenin gazete reproduksiyonundan alıntılanmıştır (Crimp, 1979:83).



Görsel 3. Robert Longo, *The Sound Distance of a Good Man*, 1978, video, Franklin Furnace, New York.



Görsel 4. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #21*, 1978, jelatin gümüş baskı, 19,1 x 24.1 cm, Metro Pictures, New York.



Görsel 5. Robert Longo, *Seven Seals for Missouri Breaks ve The American Soldier and the Quiet Schoolboy*, 1977, alüminyum üzerine emaye, Artists Space, New York.

Crimp'e göre, varlığı fragman olmanın ötesine taşmayan bir resim, arzu nesnesidir. Burada söz konusu olan arzu, izleyicinin yoksun kaldığı anlamlandırmaya dair bir arzudur (Crimp, 1979:83). Resim, anlamlandırmaya ne kadar kapalıysa, arzunun şiddeti o ölçüde artar. Bir başka deyişle resim opaklaştıkça arzuyu kamçılar. Anlamın olmadığı yerde hayal kırıklığı vardır. Hayal kırıklığı ise resmin konusundan bağımsızdır (Crimp, 1977:14). Anlam yokluğuyla ilişkilendirilebilecek böylesi bir hayal kırıklığı, yani belirli bir anlatının yokluğundan türeyen anlatsallık, Levine'in *Oğullar ve Aşıklar'*ında da görülür (Crimp, 1977:16).



Görsel 6. Troy Brauntuch, *Untitled (Mercedes)*, 1979, detay, The Kitchen, New York.

Crimp, Troy Brauntuch'ın, resimlerle kurduğumuz ilişkinin doğasında var olan bu anlamlandırmaya yönelik arzuyu ele aldığını söyler. Albert Speer'in anılarından temellük edilen "Hitler Mercedes'inde uyuyor, 1934" adlı resim (Görsel 6), Brauntuch'ın tiyatrodaki sahne düzenini çağrıştıran yerleştirmesinin (Görsel 7) merkezi imgesi hâline gelmiştir. Söz konusu resim, üç parçadan oluşan isimsiz yerleştirmenin, yani sahne düzeninin ortasındaki kan kırmızısı tablonun sol tarafına büyütülerek konduğundan *halftone* efekti daha da belirginleşmiştir. Bu dikey tablonun yakalarını kuşatan iki dikey panel ise sahne ışıklarını andırmaktadır: "Aslına bakılırsa bunlar, uçsuz bucaksız karanlığın üzerinde paralel çizgiler hâlinde parıldaayan Nürnberg ralli ışıklarını resmeden bir fotoğraf parçasının reproduksiyonlarıdır". Ne var ki bu görüntüler, ilişkili oldukları tarihsel gerçeklerden kopukturlar. Öylesine anlamlandırmaya kapalı ve bölük pörçük dururlar ki, kendi meseleleriyle ilgili olarak yalnızca susarlar (Crimp, 1979:84-85). Bu resimlerin izleyiciye vaat ettiği yegâne anlam, mesafedir. Ralli ışıklarının gücü ise elbette, bu tarihi tiyatrodaki sahnelenen sözde gerçeği aydınlatmaya yetmez.



Görsel 7. Troy Brauntuch, *Untitled (Mercedes)*, 1979, yerleştirme görüntüsü, The Kitchen, New York.

Philip Smith'in büyük ölçekli pastel çizimleri (Görsel 8-9), imgelerin sinemaya özgü akışına benzer bir ilişkiyi takip eder. Bu resimler, görsel bir senaryo taslağı (storyboard), bir resimli bilmece (rébus) ya da piktografik bir metin nasıl okunursa öyle okunmayı talep eder. Ne var ki bu resimli bir kitaptan ya da çizgi romandan çıkmış gibi görünen resimler, bütünlüklü

anlatı beklentimizi sürekli boşa çıkarırlar: “o kadar ayırık imge kombinasyonlarıyla karşılaşırız ki, onları anlamlandırmaktan ümidimizi keseriz.” Crimp’e göre burada söz konusu olan asıl mesele, bu figürlerin hayalleri, rüyaları veya anıları temsil ediyor oluşundan ziyade, imgelemin temsil tarzını temellük ediyor oluşudur. Crimp, bu aşamada Freud’a başvurur. Zira “temsil”, rüya yorumlarında piktogram (resimyazı), hiyeroglif ve *rébus* metaforlarını kullanan Freud’un anahtar kavramları arasında yer alır:

Rüyaya özgü temsil araçlarının, sözcükler değil de, görsel imgeler olduğunu kabul edecek olursak, rüyaları bir dilden ziyade bir yazı sistemiyle kıyaslamak daha uygun düşer. Aslında rüya yorumu, bütünüyle Mısır hiyeroglifleri gibi eski bir piktografik yazı sisteminin deşifre edilmesine benzer. Her iki koşulda da, yorumlanması (veya yerine göre okunması) amaçlanmayan, yalnızca ‘belirleyici’ olarak hizmet etmek üzere tasarlanan belirli unsurlar vardır (Crimp, 1977:20).

İzleyicinin imgelemine hitap eden Smith’in resimleri, bizden ayrıca bir yorum beklemez. Bunlar, kaynakları belirsiz resimler değil; herkesin ulaşabileceği bir imgeler evreninden kopup gelen resimlerdir. Gerçeklik bize resimler/temsiller yoluyla görünür⁵. Nesnelere resimleri, nesnelere değil, o nesnelere temsil ettiği kavramı/düşünceyi işaret eder. Bu resimleri ideogramlar gibi okumak gerekir: “bu resimler nesnelere özgü değil, temsile özgü bir mantık tarafından belirlenen ilişkilere göre bir araya getirilmiştir” (Crimp, 1977:24). Öyleyse Smith’in resimlerindeki figürleri sözcükler gibi ele alabiliriz. Sanatçının, kendi bağlamlarından sökerek yan yana getirdiği bu ayırık görüntüler aracılığıyla düşüncenin plastikleştiği bir sahne, resimlerin düzyazılaştığı bir anıt ya da bir başka deyişle ideogramatik bir atlas inşa ettiğini söyleyebiliriz.

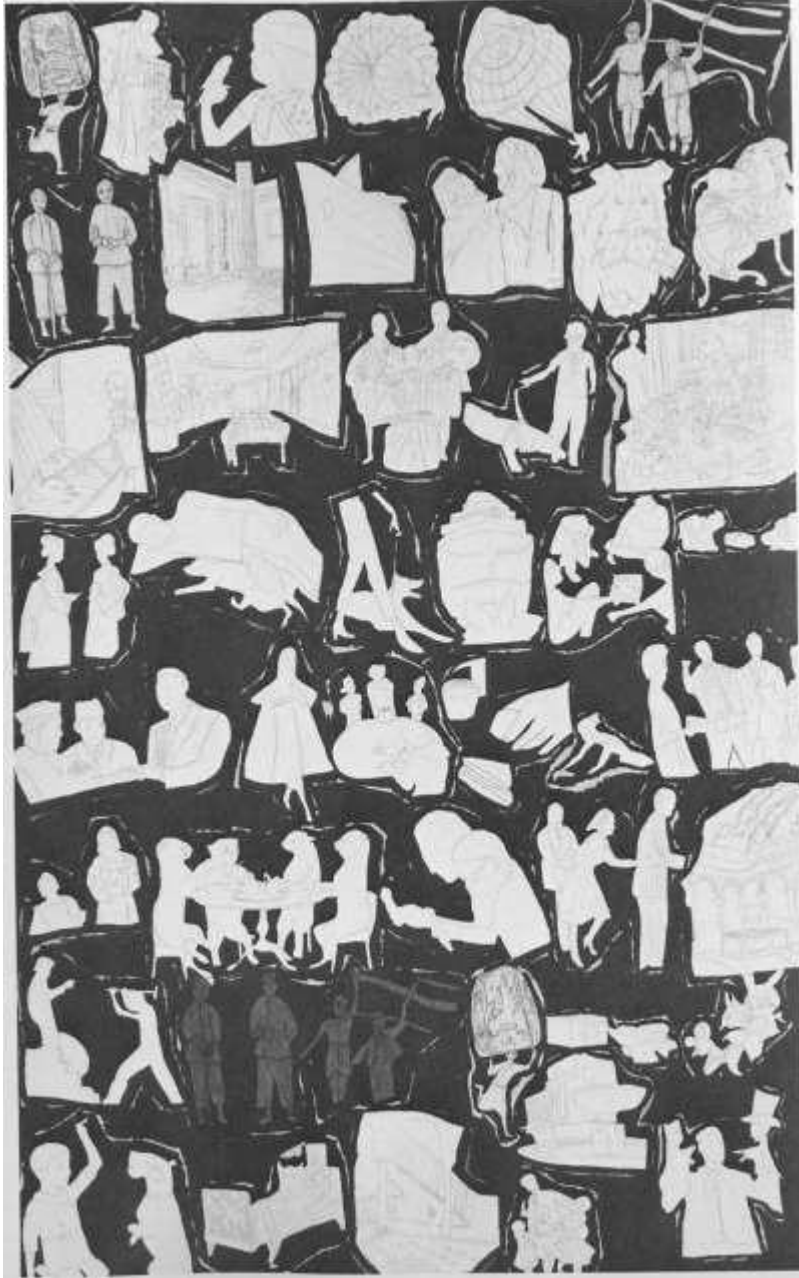
Buna karşın, izleri ve sınırları temsil ve anlatı açısından takip edilebilir olmadığından “Pictures”ı dolduran tüm bu hareketsiz ya da hareketli resimlerin, parçalanmış bir belleği çağrıştırdığı düşünülebilir. Psikolojik etkileri bakımından, izleyicinin zaman ve mekân algısını hedefleyen “bu resimlerin geçiciliği, kendi içinde geçici olan ortamın doğasından kaynaklanan bir işlev olmaktan çok, resmin sunulma tarzına dayanır,” (Crimp, 1979:79-80). Öyleyse bu

⁵ “Pictures” sergisindeki işlerde temsil, önceki bir varoluşa benzemeye çalışan bildik gerçekçilik kılığında değil, “kendi başına temsil” olarak geri döner. Burada söz konusu olan temsil, temsil edilenin pençelerinden kurtulmuş temsildir (Crimp, 1977:5).

resimleri sanat yapan ilke ne heykelin ne resim sanatının ne de fotoğrafın geleneksel çerçevesidir.



Görsel 8. Philip Smith, *Spins*, 1977, kâğıt üzerine yağlı pastel, yağlıboya ve karakalem, 255 x 157,5 cm, Artists Space, New York.



Görsel 9. Philip Smith, *Bring*, 1977, kâğıt üzerine yağlı pastel, yağlıboya ve karakalem, 255 x 157,5 cm, Artists Space, New York.

4. Sonuç

Crimp'in savunduğu yeni sanat, modern/postmodern ayrımının ötesinde, temsil katmanlarını ortaya çıkaracak şekilde "alıntılama, çerçeveleme ve sahneleme süreçleri" üzerinden okunabilir. Ama yine de böylesi bir çabanın, modernist ütopya karşı tasarlanmış bir *başka* modernizmle, dolayısıyla da postmodernizmle ilgili olduğu söylenebilir. Crimp, postmodernizmi sanat tarihi içinde bir durak olarak düşünmek yerine modernizmden (radikal) bir kopuş olarak anlamayı önerir. Bu düşünme biçimine göre postmodernizm kavramı ancak kronolojik bir terime dönüşmediği takdirde teorik bir değer kazanır. Onu modernizmi ihlal etme dürtüsünü açığa çıkaran şey olarak anlamamız gerekir (Crimp, 1979:87).

Çağdaş sanat, bir yandan kökenini tragedya bulan çok katmanlı bir sanatın simgeselliğini, diğer yandan sanatın sanat olmayana dönüştüğü bir yıkım estetiğini yansıtır. Bu bağlamda postmodern düşünce, "ihlal", "parçalılık", "konu dışılık", "geçicilik", ve "çok katmanlılık" gibi stratejilere dayanır. Craig Owens da postmodernleri modernist atalarından ayırırken benzer bir kavram setine (temellük, yığılma, ortam odaklılık, melezleştirme, söylemsellik) başvurur (1980:75). Postmodern dürtüler, "kültür endüstrisinin en ciddiyetsiz ve hesapçı ürünleri"nden "çağdaş sanatın en ateşli eleştirel verimleri"ne dek yayılır. Gelenek denen fermuarın bir yakasında muhafazakâr/gerici görünen yapıtlar diğer yakasında devrimci/ilerici görünen uygulamalar yer alır: "Temellük, taklit, alıntı, tüm bu yöntemler, (...) en bariz retro tarzı çalışmalardan (Michael Graves binaları, Hans Jürgen Syberberg filmleri, Robert Mapplethorpe fotoğrafları, David Salle resimleri gibi) görünüşte en ilerici uygulamalara kadar (Frank Gehry mimarisi, Jean-Marie Straub ve Danièle Huillet sineması, Sherrie Levine fotoğrafları, Roland Barthes metinleri gibi) kültürümüzün neredeyse her yönüne uzanır (Crimp, 2009:189).

O hâlde modernist sanata özgü *idiolect*'leri (bireysel dil), üslupları ve gelenekleri aşmaya yönelik postmodern sanatı, gelip geçici, parçalı, ayrık ve katmanlı olana vurgu yapan alegorik düşünme biçiminin ürünü olarak ele alabiliriz. Zira kendine mal etmek ve ayrık unsurları bir araya getirmek, alegorik zihnin temel düşünme biçimidir. Mekâna ve zamana ait bir "yansıtma düşüncesi"ne dayanan alegori, "durağanlık ve tekrar ilkeleri"nden beslenen bir sahneleme anlayışını doğurur (Owens, 1980, s. 72). Çağdaş sanatta paradigma değişimine işaret

eden bu anlayışı, yalnızca bir mecradan diğerine geçiş sorunu olarak almak yerine, yeni sunum biçimlerine yönelik arayış olarak anlayabiliriz. Bu radikal kopuş⁶, günümüzde mecralar, eserler, linkler arasında gezinen çağdaş sanatçıyı yerleşik sanatçı şablonunun (ressam, fotoğrafçı, heykeltıraş vb.) ötesinde bir küratör, bir editör ya da bir yönetmen gibi davranmaya da itmiştir.

Ne var ki modernist gelenekten kopuşun belirgin bir aşaması olarak çağdaş sanat içinde temel paradigma değişiminin tekil ve kurucu bir örneği olsa da Crimp'in küratörlüğünü üstlendiği sergi, geleneksel sergi mantığını dönüştürebilmiş değildir. "Pictures", sunum tarzının sınırlarını zorlasa da mekânının tarafsızlığını bozmayı başaramaz. Boris Groys'un deyişiyle mekânı "anonim ve nötr bir unsur" olarak ele almaktan bütünüyle kurtulamaz (2017;19). Öyleyse, kendinden önceki sergi biçimlerini tekrar etmiş sayılmasa da "Pictures", mekânın koşullarını bütünüyle dönüştüremediğinden, sahnenin ya da beyaz küpün dışına çıkamadığı söylenebilir. Bunun için belki de "küratöryel yöneliş"in öncüsü Harald Szeemann'ı beklemek gerekecektir.

Groys'un öne sürdüğü anlamda "küratöryel proje", bir *gesamtkunstwerk* olarak, "sergilenen bütün sanat eserlerini araçsallaştırır, onların küratör tarafından formüle edilen ortak bir amaca hizmet etmesini sağlar" (2017:19). O hâlde genel geçer anlayışın karşısında konuşlanmış ve ayrık medyumlarda üretilmiş olan işleri "Pictures" başlığı altında bir araya getiren Crimp'in, en azından "küratöryel sergi" mantığını öngören bir isim olduğu söylenebilir. Sunum tarzlarına yönelik böylesi bir müdahale, belki de küratöryel projelerin gelişimi açısından bir ilk örnek sayılabilir.

Kaynakça

Crimp, D. (1977). *Pictures*, New York, NY: Committee for the Visual Arts, Inc.

Crimp, D. (1979). "Pictures", *October*, Vol: 8 (Spring), pp. 75-88.

Crimp, D. (2009). "Appropriating Appropriation // 1982", *Appropriation*, David Evans (Ed.), London - Cambridge, MA: Whitechapel Gallery - The MIT Press, pp. 189-193.

Foster, H. (1996). *The Return of the Real*, Cambridge, MA - London: The MIT Press.

⁶ Tekil sanatlara özgü medyumların terk edilişi, modernizmin, en azından Fried'in savunduğu anlamda fanatik bir modernizmin terk edilişi anlamına gelir. Yeni karar alanları, elbette yeni anlamlandırma biçimlerini ve yeni sergileme modellerini de beraberinde getirir.

Fried, M. (2007). "Art and Objecthood", *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison & Paul Wood (Ed.), Oxford: Blackwell Publishing, pp. 835-846.

Groys, B. (2017). *Akışta: İnternet Çağında Sanat*, çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Judd, D. (2007). "Specific Objects", *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison & Paul Wood (Ed.), Oxford: Blackwell Publishing, pp. 824-828.

Morris, R. (2007). *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison & Paul Wood (Ed.), Oxford: Blackwell Publishing, "Notes on Sculpture 1-3", pp. 828-835.

Owens, C. (1980). "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism (Part I)", *October*, Vol: 12 (Spring), pp. 67-86.

İnternet Kaynakları

Artists Space. (1977). "Press Release". <https://texts.artistsspace.org/sjexku00>, Erişim tarihi: 25.07.2023.

Wright. (2023). "Appropriation in Art". <https://www.wright20.com/auctions/2016/02/art-design/149>, Erişim tarihi: 25.07.2023.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Sherrie Levine, "Presidential Profile", 1978, Cam Slayt ve Projektör. <https://hammer.ucla.edu/take-it-or-leave-it/art/presidential-profile>, Erişim tarihi: 26.07.2023.

Görsel 2. Jack Goldstein, The Jump, 1978, Video ve Rotoskop. <https://artsandculture.google.com/asset/the-jump-jack-goldstein/mAFFLS9fy1cJDw>, Erişim tarihi: 26.07.2023.

Görsel 3. Robert Longo, The Sound Distance of a Good Man, 1978, Video. <https://www.robertlongo.com/performances/sounddistance.html#&gid=null&pid=2>, Erişim tarihi: 26.07.2023.

Görsel 4. Cindy Sherman, Untitled Film Still #21, 1978, Jelatin Gümüş Baskı. <https://www.moma.org/collection/works/56618>, Erişim tarihi: 26.07.2023.

Görsel 5. Robert Longo, Seven Seals for Missouri Breaks ve The American Soldier and the Quiet Schoolboy, 1977, Alüminyum Üzerine Emaye. Artists Space, New York. <https://artistsspace.org/exhibitions/pictures-at-an-exhibition>, Erişim tarihi: 29.05.2021.

Görsel 6. Troy Brauntuch, Untitled (Mercedes), 1979, Detay. The Kitchen, New York. <https://minusplato.com/2017/08/white-statue-asleep-in-his-mercedes-corporate-fascist-classicism-in-troy-brauntuchs-1979-exhibition.html>, Erişim tarihi: 31.05.2021.

Görsel 7. Troy Brauntuch, Untitled (Mercedes), 1979, Yerleştirme. The Kitchen, New York. <https://minusplato.com/2017/08/white-statue-asleep-in-his-mercedes-corporate-fascist-classicism-in-troy-brauntuchs-1979-exhibition.html>, Erişim tarihi: 31.05.2021.

Görsel 8. Philip Smith, Spins, 1977, Kâğıt Üzerine Yağlı Pastel, Yağlıboya ve Karakalem. Artists Space, New York. <https://artistsspace.org/exhibitions/pictures-at-an-exhibition>, Erişim tarihi: 29.05.2021.

Görsel 9. Philip Smith, Bring, 1977, Kâğıt Üzerine Yağlı Pastel, Yağlıboya ve Karakalem. Artists Space, New York. <https://artistsspace.org/exhibitions/pictures-at-an-exhibition>, Erişim tarihi: 29.05.2021.