

Evren SELÇUK

Dr. Öğr. Üyesi, Düzce Üniv. Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, evrenselcuk82@gmail.com, Düzce-Türkiye

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9205-2980>

SANATTA DÖNÜŞÜM VE ŞEYLER

Özet

Kavramları, nesnelere ve hatta vaktiyle yapılmış olan herhangi bir sanat eserini sayısız şekillerde dönüştürme potansiyeline sahip olan günümüz sanatı; malzeme, mekân, izleyici, sanat eseri gibi mevcudiyetleri geleneksel bağlamlarının ya da yüklenmiş/katılmış anlamlarının çok ötesinde ele alarak hiç tahayyül edilmemiş üretimlerin oluşumuna olanak tanır. Bu bağlamda “dönüşüm”; geleneksel sanat ve günümüz sanatı arasındaki bu ilişkileri ifade etmek için, “şeyler” ise malzeme, teknik, mekân, izleyici, sanat eseri vb. gibi geniş bir yelpazeyi nitelendirebilmek için tercih edilmiştir.

Makalede sanatta dönüşümün kırılma noktalarını ve dinamiklerini irdelemek amacıyla günümüz sanatı içerisinde üretim yapan bazı sanatçılara ve üretimlerine yer verilmiştir. Gündelik malzemeleri ya da tanımlı mekânları dönüştürerek üretimlerinde masalsi bir etki yaratan Henrique Oliveira’ya, ikonikleşmiş olan birçok sanat eserini - yaşadığı coğrafyadaki trajedileri açığa çıkarmak için- dijital manipülasyonlarla kullanan Tammam Azzam’a ve kapitalizmin yarattığı trajedilerin izlerini yine kendi coğrafyasında arayan ve kendi kültürel bakış açısıyla sorgulayan, bu kapsamda da elektronik/mekanik sistemler üreten Evren Selçuk’a yer verilmiştir. Bu sanatçılar ve üretimlerinin temellendikleri zemini çözümlemek adına; Pablo Picasso, Rene Magritte gibi sanatçılarla ilişkilendirmeler; bazı geleneksel ve modernist üretimlerle de karşılaştırmalar yapılmıştır. Ayrıca sanat alanında basılı ve elektronik kaynaklar taranmış, sanatçı web siteleri incelenmiş ve çeşitli röportajlardan faydalanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Gelenek, Dönüşüm, Şeyler, Sanatçı.

THINGS AND TRANSFORMATION IN ART

Abstract

Modern-day art which possesses the potential to transform concepts, objects, and even any piece of art made in the past in countless ways, makes possible the creation of works that have never been thought of by approaching concepts such as material, space, audience, and artworks beyond their traditional contexts or their defined/solidified meanings. In this context, the term “transformation” was chosen to express the relationships between traditional art and modern art while the term “things” was preferred to describe a wide variety such as materials, techniques, spaces, audience, artworks, etc.

In the paper, the artists who are creating within the modern-day and their works were given place to further indicate the breaking points and the dynamics of the transformation of art. The artists, Henrique Oliveira, who created an epic, fable-like effect in his productions by transforming everyday materials or defined spaces, Tammam Azzam who used many iconic artworks with digital manipulations to reveal the tragedies in the geography he lived in, and Evren Selçuk who examined the traces of the tragedies created by capitalism in his geography and his cultural perspective, from an angle of view and produced electronic/mechanical systems within this scope were included. To analyze the ground on which these artists and their productions are based, associations with artists such as Pablo Picasso and Rene Magritte and comparisons with some traditional and modernist productions have also been made. In addition, printed and digital media in the field of art were scanned, artist websites were examined and various interviews were used.

Keywords: Art, Tradition, Transformation, Things, Artist.

1. Bir Giriş Olarak “Mutlak Olanın Halet-i Ruhîyesi”

“İflas eden sistemler insan doğasının değişmezliği üzerine kurulmuş olanlardır, onun gelişmesi ve iyileşmesi üzerine kurulmuş olanlar değil” (Wilde, 2010:243).

Çoğu nesne ve birçok mekân, onlara bir değer atfedilerek kurgulanır. Örneğin bir nesne olarak bulaşık makinesi; tencere ya da tava gibi birçok mutfak malzemesinin içerisine yüklenip, bu malzemelerin yıkanabilmesi için tasarlanmıştır. Bulaşık makinesinin; büyük ya da daha küçük tabaklara, farklı ebatlardaki bardaklara, tavalara ya da çatalara konaklamaları için iyi bir ev sahibi olması gerekir. Hesaplamalar tüm bu detaylar düşünülerek yapılır. Bulaşık makinesi tanrıları/mühendisleri, bulaşık makinesini yaratırlarken en küçük fincanı bile düşünmüşlerdir hiç şüphesiz. Her şey; bulaşık makinesinin, bulaşık makinesi olarak varlığını idame ettirebilmesi içindir.

Geleneksel bir heykelde ya da resimde de nesne kendi bağlamına sıkı sıkıya tutunmaya zorlanır. Örneğin Leppert’in (2017:70) “insanlara dair değil, ‘mallara’ dair” diye tanımladığı 17.yüzyılda Hollanda resmiyle ortaya çıkan bir tür olan natürmortta durum böyledir. Dolayısıyla ilk örnekleri, o dönemin nesnelere en ikna edici şekilde gösteren tekniği olan yağlıboya ile ortaya çıkmıştır. “Yağlıboya gerçek nesnelere elimizle dokunabileceğimiz gibi gösterir bize. Bu tür resimdeki imgelerin iki boyutlu olmasına karşın gözü aldatma etkisi yontunun etkisinden çok daha büyüktür. Çünkü yağlıboya, nesnelere renklerini, dokularını, sıcaklıklarını yansıtabilir” (Berger, 2012:88-89).

Geleneksel bir natürmort resminde; bir limonun limon olarak varlığını idame ettirebilmesi için her türlü teknik titizlikle ve ustalıklarla uygulanmaya çalışılır. Limonu limon yapan tüm özellikler büyük bir sabırla ele alınır. Limon kabuğu, kabuğun üzerindeki gözenekler, kabuğun beyaz katmanı, sulu görünen ve ağız sulandıran iç kısım... Manav tezgâhında duran gerçek bir limonun bile uyandıramayacağı kadar duyulara hitap edebilen birçok unsur... Öyle ki “Bu limonu gören biri, bir limon resmini değil gerçek bir limonu görmelidir”. Nitekim; “On dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar bir sanat eserinin başarısı da, (resim sanatı söz konusu olduğunda) ressamın boyayla kaplı bir yüzeye baktığımız gerçeğini bize unutturabilme yeteneğine göre değerlendirilmiştir” (Whitham & Poole, 2018:17)



Görsel 1. Willem Claesz. Heda, Banquet Piece with Mince Pie, 1635, National Gallery of Art, Washington Dc

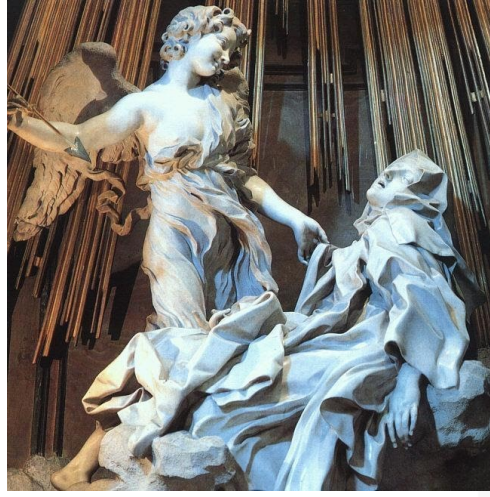
Dolayısıyla geleneksel üretimlerde nesnenin bağlamına sıkı sıkıya tutunabilmesi için, teknik anlamda ustalaşmak içsel bir zorunluluk haline de gelir. Bu bakımdan ustalığın; geleneksel üretim biçimlerinde sanatçının varmaya çalıştığı yegâne amaçlardan biri olduğu söylenebilir. Bu üretimlerde nesnelere kendi öncül bağlamlarına öylesine sadakatle sarılı haldedir ki; farklı şekilde düşünülebilen ya da görünebilen olasılıkları ortadan kalker. Yani sadece bir meyve olarak tasarlanan limonun; varoluş sebebi ve mevcudiyeti sadece bir limon/bir meyve olmakla sınırlandırılır.

Herhangi bir Ortaçağ sanatçısının yapıtı çoğunlukla kapalı ve tek anlamlıdır. Yapıt evrenin önceden belirlenmiş hiyerarşisini yansıtmayı amaçlamaktadır. Eğitici bir ileti, (çok sıkı ölçü ve kafiye kurallarıyla) tek merkezli ve gerekli bir yapılandırma olarak yapıt, bir tümünden gelim sistemini, bir gereksinim mantığını ve gerçekçiliğin başlangıç ilkelerinden yola çıkarak hiçbir adımda sürprizlere yer vermeden, tek doğruya yönelecek biçimde gerçeği açıklayan indirgemeci bir bilinci yansıtmaya çalışır (Eco, 2016:83).

Çeşitli mühendislik bilgisi ve becerileriyle tasarlanmış olan birçok mekân da buna benzer amaçlarla planlanmaktadır. Örneğin endüstriyel bir seri üretim malzemesinin üretildiği; üretim departmanlarına ayrılmış, üretimi gerçekleştiren makineler için elverişli bir atmosfer sunan, çalışanların/emekçilerin hızla hareket edebileceği, olası bir yavaşlamaya mahal vermemek için mekânın ışığının dahi titizlikle hesaplanmış olduğu bir mekân/bir fabrika... Ya da ruhani bir atmosfer yaratmak için tasarlanmış bir ortaçağ katedrali. Bunlar birbirlerinden hiç de farklı şeyler değildir.

Katedraller ya da fabrikalar aynı amaçlara hizmet etmeseler de hiç kuşkusuz kendi bağlamlarına sıkı sıkıya tutunmak zorundadırlar. Biri ölümü, yaşamı, öbür dünyayı, cenneti, cehennemi, cezayı, mükâfatı hissedilebilir hale getirmesi gereken kutsanmış bir mekân olarak tasarlanırken, bir diğeri de üretim işleyişinde üst düzey verim elde edebilecek şekilde tasarlanır. Her bir detay bu mekânların halet-i ruhiyesini ve yaratılış amaçlarını destekler nitelikte olmalıdır. Örneğin bir katedralde mevzu bahis olan hiç şüphesiz Tanrı'dır ve dolayısıyla da mekân içerisinde yer alan bütün göstergeler tanrı kavramına işaret etmek durumundadır. Zaten birçok gösterge ancak bu sayede varlığını sürdürebilmeyi başarır. Her şey ilahi bir mükemmelliğin aynası olmak durumunda olduğu için, kusur ne tanrısal ne de kabul edilebilir bir şey değildir. Todorov'un (2007:16) aktardığına göre Papa Büyük Gregorius "Resimler harfleri bilmeyenlerin kitabıdır" der. Onun resme yükleme gayretinde olduğu işlevselliğin boyutu düşünülerek, bu gibi bir bakış açısıyla empati yapabilmek mümkün olabilirse; hiçbir detayın gereksiz olmadığı, üstelik oldukça da işlevsel olduğu ve de en ufak bir zafiyete dahi yer verilmemesi gerektiği anlaşılır hale gelebilir. Herhangi bir zafiyet mevcut ideolojinin yüceliğine hanel getirebileceği için Tanrıyla ilişki kurulabilecek herhangi bir tasarımın içerisinde zafiyet kabul edilebilir bir şey olmaktan çıkar. Mekân tanrıları/mimarlar da kutsallık atfedilmiş olan herhangi bir mekânı yaratırken görece olarak en önemsiz kolonları ya da pencereleri dahi hesap etmek durumunda kalır.

Sanatın yürüdüğü yollar incelendiğinde; sanat nesnesi ve sanat mekânlarına bu gibi "mutlak" anlamların yüklendiği zamanlar görünür halde gelir. Bir ortaçağ katedralinde yer alan bütün unsurların -örneğin bütün sanatsal üretimlerin- altında yatan ideoloji; tanrının varlığından bir an için dahi duyulabilecek olan olası bir şüphenin önüne geçmek için hareket eder. İhtişamlı ve mükemmel tavan resimleri ya da kusursuz bir anatomi bilgisi ile ustaca yontulmuş mermer heykeller... Yaradılış öylesine mükemmel ve huşu uyandıracak bir gerçeklikle gözler önüne serilir ki; farklı bir yaradılış kurgusunu düşünmeye mahal bile verilmemiş olur. Mermerlerdeki ya da resimlerdeki ustalık/kusursuzluk; mermerin -nihayetiyle- bir taş olduğunu ya da resmin -nihayetiyle- boyadan yapılmış olduğunu unutturma işlevi de görür. Bu işlev bir gerçeklik illüzyonu yaratmak, bu illüzyon da bir mutlakiyetler sistemi oluşturabilmek için gereklidir.



Görsel 2. Gian Lorenzo Bernini, Avıvalı Teresa, 1647–1652, Santa Maria della Vittoria, Italy

Herhangi bir olasılığa mahal vermeden mutlak bir yaratılış mitinin kitlesel olarak -tek bir biçimde- anlaşılabilmesi için gayret gösteren ortaçağ dönemindeki kaygıyla, geleneksel bir natüromort resminde “nesne” olarak yer alan bir limonun sadece çok gerçek bir limon olarak anlaşılabilmesi için gayret gösteren 17. yüzyıl Hollanda resmindeki kaygı hemen hemen birbirinin aynıdır. İkisinde de nesne ve mekâna mutlak anlamlar yüklemek istenilmektedir. Aradan geçen bin yılı aşkın süreye rağmen kaygılarındaki değişmezlik ilgi çekicidir.

Benzer şekilde -çeşitli işlevselliklerin yüklendiği bir tanrı sisteminden uzaklaşıp, yücelttiği akıllı araçsallaştırarak bir başka mutlaklıklar sistemini merkezine oturtan ve alanlar ya da disiplinler arasında sınıflandırmacı, formüle indirgemeci, uzmanlık alanlarına ayıran bir ideolojinin tasarısı olarak- 20.yüzyıl modernizmi de yakın özellikler sergiler. Modernist zihniyetin bir tezahürü olan müzeler bu tasarının basit bir yansımasıdır. Örneğin modernist bir kurguya göre “müze mekânları sanat nesnelere göre görülebileceği yegâne yerlerdir.” Müze mekânları baştan aşağı bu yegânelik tasarısına göre formüle edilmişlerdir. Bu mekânlarda görülebilecekler; -“hünerli” bir kategori ve “detaycı” bir tarihsellik sıralanarak- başka herhangi bir mevcudiyetin görünür hale gelebilmesini imkansız hale getirir. Mutlak bir önerme sunulmaktadır ve olasılıklar dışarıya itilir. Sanatın ya da sanat nesnelere varlıklarını idame ettirebilmeleri için tasarlanmış bu alanlarda sergilenen bir eserin yerine ve anlatabileceklerine çok önceden karar verilmiştir. Her nesne belirli birtakım bütünlükler -kategoriler- içinde kümelendirilmektedirler. Sanat eserleri bu mekanlar içerisinde kronolojik ve biyografik bir analitik düzenlemeyle hizaya girerler. Formlarına, stillere, ekollere, akımlara, dönemlere göre tasnif edilirler. Estetik hiyerarşinin –beğenin- cetveli olan kanona göre nitelenir ve sıraya sokulurlar (Artun, 2017:166-167).



Görsel 3. Kat planı, zemin kat, Metropolitan Sanat Müzesi

2. Dönüşebilmenin Halet-i Ruhiyesi

Günümüz sanatının dönüştürebilme yetisi sayesinde; önceden tasarlanmış, kurgulanmış, değer atfedilmiş ya da dizayn edilmiş olan bu statükolar parçalanarak çözülebilmektedirler. Dönüşme/dönüşebilme/dönüştürme sürecindeki belki de en önemli ayak; dönüşen şeyin kendisinden çok şeylerin dönüşebileceği bilgisine sahip olmaktır. Örneğin Magritte, “İmgelerin İhaneti” adlı resminde pipoya bakan herhangi bir izleyiciye, baktığı şeyin bir pipo olmadığı, sadece bir resim olduğu hususunda durmadan ısrar eder. Aslına bakılırsa böylesine şematik ve akademik bir desenin bütün işlevi, kendini bildirip tanıtmaktan, canlandığı şeyi tek anlamlı ve kesin olarak göz önüne sermekten başka bir şey değildir (Foucault, 2012: 22). Üstelik gerçekçi tarzda yapılan bu resimde Magritte, piponun gerçek bir pipo gibi algılanabilmesi için fazlasıyla da özen göstermiştir. Ancak gösterdiği özenle büyük bir zıtlık yaratacak şekilde; resimde görülen şeyin bir pipo olmadığını -resimdeki piponun hemen altına “bu bir pipo değildir.” yazarak- vurgulamaya da çalışır. Magritte tek anlamlı ve kesin gibi görünen bir şey yaparken; tek anlamlılığı ve kesinliği yıkmaya çalışmaktadır. İsrarını pek de geleneksel olmayan bir şekilde, -yazılı olarak- dile getiren ve “Ceci n’est pas une pipe.” (“Bu bir pipo değildir.”) diyen Magritte, “İmgelerin İhaneti” ile çok zarif bir önerme sunmaktadır. O, bir illüzyonun gerçeklik yanılsaması yaratması durumunu inatla parçalamaya çalışır. Resmin altında yer alan göz tırmalayıcı yazı; izleyiciyi herhangi bir gerçeklik yanılsamasına kapılmaktan -her defasında- çekip çıkarır. Nitekim oluşturulan kompozisyon buna müsaade etmemek için kurgulanmıştır. Her daim kendini gösterme gayretinde olan yazı ile beraber resim; mevcudiyeti ve önermesiyle güçlü bir sorgulama alanı yaratır: “Neden bir pipo, bir pipo olmadığını iddia etmektedir?”.



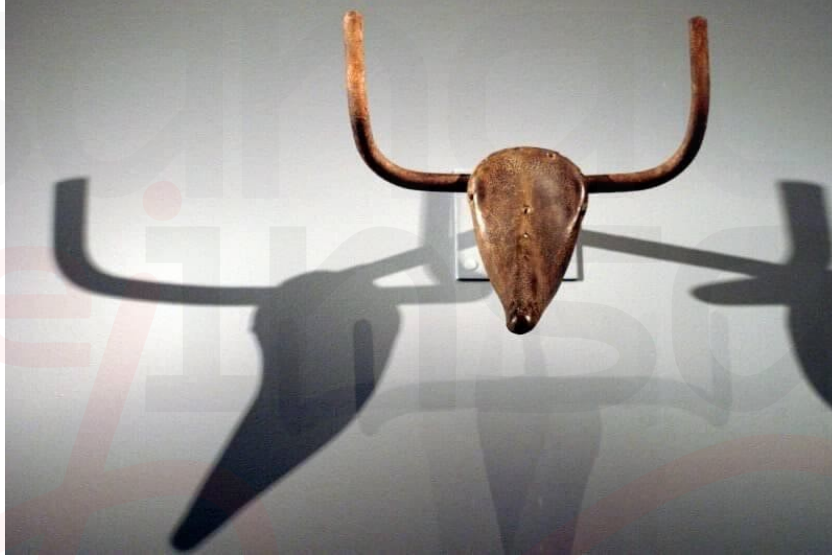
Görsel 4. René Magritte, İmgelerin İhaneti, Los Angeles Sanat Müzesi, Özel koleksiyon 1928–1929

Yaratılmış olan sorgulama alanı piponun kendisinden çok; bütün resimsel öğeler, heykeller ve diğer bütün sanat üretimleri için bağlayıcı olma özelliği taşımasından dolayı oldukça önemlidir. Resimdeki piponun gerçekten de içilebilen ya da duman çıkarabilen bir şey olmadığı bilgisi geleneksel algının dayatmaya çalıştığı gerçeklik illüzyonunu bütünüyle parçalamaya çalışır. İmgelerin ihanet ettiği bilgisi bir pipo görüntüsü aracılığıyla tek tek açıklanır.

Geleneksel resmin/heykelin/mimarinin gerçeklik illüzyonları ile var ettiği dokunulmazlık alanının yanı sıra yarattığı kutsallık dayatması öylesine başarılı bir mekanizmaya dönüşmüştür ki; örneğin Aziz Petrus Bazilikası duvarları arasında gezinen bir kişi kendini bir anda tanrılar diyarında tanrıya hesap verirken ya da cehennem ateşinde diri diri yanmak üzereyken bulabilir ve akabinde ansızın el açıp tövbe edebilir. Bu illüzyon sayesinde bir resim ya da bir heykel; bir resim ya da bir heykel olmaktan çok daha başka bir işlev üstlenir. Bu illüzyon bir resmin ya da bir heykelin

bir tanrı olarak algılanabilmesi, bir mimarlık şaheserinin de tanrının evi olarak algılanabilmesi için çalışabilmeye cüret edebilecek güçtedir.

Magritte, çok enteresan bir gösterge olarak seçtiği piposuyla Aziz Petrus Bazilikası duvarında/tavanında yer alan gerçekliklere haddini bildirmiş ve kutsallık illüzyonunu -gerçek olmayan piposundan adeta bir yudum alarak-paramparça etmiştir. Magritte şeylere yüklenen gerçeklik illüzyonunu gerçekmiş gibi görünen piposuyla/bir hakikatle dağıtırken, Picasso da şeylerin başka şeylere dönüşebilme potansiyelini açığa çıkartır. Örneğin John Berger (1999:10) “Boğa Başı” işiyle Picasso’nun sele ve gidonun biçimini hiç değiştirmedğine, hatta bunlara neredeyse elini bile sürmediğine değinir. Berger’e göre Picasso’nun yaptığı şey bunlarla bir boğa başı imgesini oluşturabileceğini görmek/göstermek olmuştur. Berger bu kabiliyetinden dolayı Picasso’yu bir Afrika büyücüsüne benzetir.



Görsel 5. Pablo Picasso. Bull's Head. Paris, 1942. Bronz. Özel Koleksiyon Kaynak

Berger Picasso’nun görebilme özelliğini yüceltmeye çalışsa da Picasso’nun esas başarısını belli ki fark edememiştir. Nitekim Picasso’nun asıl başarısı bu beceriden ziyade şeylerin dönüşebilme potansiyelini/bilgisini açığa çıkartabilmesindedir. Picasso’nun “Boğa Başı” adlı işi; bisiklet selesinin ve gidonunun bir boğaya dönüşmesinden çok; her şeyin bir başka şeye dönüşebilme potansiyelini gösterebilmesi açısından büyük bir önem arz eder. Bu potansiyel şeylere -genellikle de iktidarlar tarafından- yüklenen; tasarlanmış ya da atfedilmiş mutlakiyetleri ortadan kaldırır. Bu sayede de; herhangi bir şeyi –örneğin; bir bulaşık makinesini, bir limonu, bir sanat eserini ve hatta bir sanat mekanını-atfedilmiş ya da tasarlanmış anlamının ötesinde düşünebilmek mümkün hale gelir. Saybaşı’nın (2004:17) da dediği gibi; sanatçılar için çıkış yolu; iktidarların görünmez elleri aracılığıyla dayatılan formları, jestleri ya da davranış modellerini kullanarak onları dönüştürmek, dünyayla başka türlü bir ilişkinin kurulmasını sağlayacak modellerin üretilmesini sağlamak olabilir.

Başka olasılıkların bir potansiyel haline dönüşmesi sanat nesnesinin varlık alanını genişletir. Bu bakımdan Picasso’nun Boğa Başı adlı üretimi, kendi mevcudiyetinden ziyade var ettiği önermesiyle değerlidir. Nitekim dönüşen ya da dönüşmekte olan şey için “dönüşmek” bizzat o şeyin kendisini ilgilendirir. Oysa “dönüşebilme bilgisi” (şey’lerin ve şey’lere -mekanik bir bağlantı kurularak- yüklenen anlamın dönüşebilme potansiyeline sahip olma bilgisi); bütün şey’ler için başka olasılıkların da potansiyel olarak var olduğunu göstererek bir düşünme alanı yaratır. Örneğin ilkel bir kabileden yaşayan ve karnını doyurmak için avlanmak zorunda olan bir avcı için kesici bir alet; sadece avlanma eylemiyle alakalı iken, kesici bir alet bilgisinin potansiyel olarak varlığı; güç savaşlarında avantaj elde edebilmek ya da ilkel cerrahi operasyonlarda tedavi amaçlı kullanılabilmesi için bir düşünme alanı yaratır. Sanat hususu odağa alınıp

daha somut bir ifadeyle söylemek gerekirse, dönüşebilme bilgisi; -özellikle de günümüz sanatı ile beraber- mekânın, malzemenin, sanat eserinin, izleyicinin, anlamın, kavramın, bağlamın/şeylerin yeni düşünme biçimleriyle irdelenebilme olasılıklarına olanak tanır. Bu durumda da şeyler herhangi bir ön kabul zorunluluğundan kurtulmuş olur. Bu sayede bir şeyi başka bir şey olarak algılayabilmek mümkün hale gelir. Bir bisiklet selesinin bir boğa başı olarak algılanabilmesi gibi...

Sanatçı, daha önce var olan formlara ya da çok önce yapılmış olan herhangi bir mimari yapıya bakarken bunların; kullanılabilir araçlarla dolu bilgi hazineleri, manipüle edilecek ve sergilenecek verilerden oluşan stoklar olduğunu görür (Bourriaud, 2004:29). Böylelikle şeylerin tasarlanma mekanı bükülebilir ve esneklik kazanır. Kendilerine atfedilen biricik bağlamlardan kurtulan nesne ya da mekân gibi unsurlar, farklı düşünme dinamikleriyle irdelenebilecek bir özellik kazandığında da, sayısız düşünme biçimlerini görünür hale getirmeyi sağlayan şey'lere dönüşürler. Aynı zamanda şey'lerle münasebete giren izleyici ya da alımlayıcının kısır mekanı de kendiliğinden çözülmüş olur. Şüphesizdir ki bu yönüyle -modernizm ve öncesindeki dönemlere nazaran- günümüz sanatı çok daha sesli bir zenginliği açığa çıkarabilme potansiyeline sahiptir. Geçmiş dönemlerde şeyleri farklı düşünme biçimleriyle irdelemeye çalışmak, sanatın mevcut metabolizmasında büyük bir hazımsızlık durumuna sebep olurken ya da -en iyi ihtimalle- şimdilerde avangard olarak nitelendirilen radikal yaklaşım biçimleri gibi görülürken günümüz sanatı içerisinde sadece olağandır. Kolaylıkla her şey, şeylerin yerine geçebilmektedir.

Modernist ve geleneksel algının ötesinde, özellikle de günümüz sanatı düşünülünce; her şeyin bir sanat nesnesi olarak öne sürülebilme potansiyelini kazanmasının, üretim anlamında nicel bir çokluk yarattığı da anlaşılabilir olmalıdır. Hiç kuşkusuz, sadece sanat alanına değil, günümüzdeki her türlü mevcudiyete nicel bir çokluk durumunun sirayet ettiği söylenebilir. Örneğin; "sanal" diye nitelendirilen bilgi erişim kaynağı internet; sonsuz ve çok kıymetli bilgilerin yanı sıra, uydurulmuş, derinlikli olmayan, temelsiz bir çokluğa da ev sahipliği yapabilmektedir. Dolayısıyla içinde bulunduğumuz bu çokluklar dünyasından sanatın da nasibini -fazlasıyla- alması anlaşılabilir bir şey olmalıdır. Ancak yine de günümüz dünyasının getirilerini, gerçek bir potansiyel olarak üretimlerine yerleştirebilen sanatçılar her yerdedir. Bu sanatçılardan biri olan Henrique Oliveira'nın ele aldığı sıradan nesnelere ve gündelik mekânlar üzerinde -büyük bir titizlik ve yetkinlikle- yarattığı deformasyonlar sonucunda oluşan amorf görüntüler, atmosferin sürrealite kazandırır. Mekân ya da nesnelere yaptığı dokunuşların doz ayarı o kadar yerindedir ki var olmadıklarına inanma hususunda zorluk çekilebilir.



Görsel 6. Tapumes | 2006 | Centro Cultural São Paulo-Brazil | plywood and PVC 3,5 x 12 x 1,5m

Alışlageldik bağlamından uzaklaştırılarak dönüştürülen bu mevcudiyetler, inandırıcılıklarını kaybetmeden varlıklarını idame ettirebilirler. Brezilyalı, 1973 doğumlu bu genç sanatçı üretimlerine büyük bir ciddiyetle yaklaşır.

Nesneye atfedilmiş olan mutlak anlamı dönüştürerek, yeni ve öznel algılamalara olanak tanır. Üretimlerinin, izleyici tarafından nihai bir idrak haliyle algılanabilmesi olasılığına özellikle karşı çıkmaya çalıştığı, üretimlerinin açık uçluluğundan da anlaşılabilir. Belli bir amaca hizmet etmek için tasarlanan ya da tek bir anlamlandırmayla algılanmaya zorlanan mevcudiyetler Oliveria'nın müdahalelerinden sonra geçirdikleri dönüşümle dayatmacılıklarından kurtulurlar. Böylelikle tek bir algılanış biçiminin kitlesel olarak deneyimlenmesi durumu da sonlanmış olur.

Buna bir örnek olarak Henrique'nin Tapumes adlı işleri ilgi çekicidir. Tapumes hem yarattığı algı hem de anlamı bakımından sınır/sınırlama algısı yaratır. Brezilya'da, şantiyelere ve aynı zamanda atıkların olduğu alanlara girişi yasaklamak kullanılan Tapumes adı verilen bloklar görülmeyi hak etmeyen bir şeyi gizlemek için görünmesi gerekli olan şeylerdir. Henrique geri planda kalmış olan bu aktörleri sahnedeki kahramanlara dönüştürerek, açık bir ters çevirme yapar (Duarte, 2012). Henrique sadece Tapumes'lere atfedilen anlamı dönüştürmekle kalmaz, aynı zamanda Tapumes'lerle kurguladığı mekânı/mekânın aurasını da dönüştürmüş olur. Bu mekânı deneyimleyen izleyiciler de; kendilerine özgü algılamaya deneyimleriyle sürreal bir atmosferin gezginlerine dönüşürler.

Çoğunlukla yarattığı formlar, uzun zaman içerisinde gerçekleşmekte olan bir dönüşümü göstermeye gayretinde gibidir. Dönüşümün devam etmekte olduğu duygusu çok güçlü olarak hissedilebildiği için mutlak ya da tek bir tanımlama yapabilmek güçleşir. Oliveira'nın herhangi bir üretimine bakarken; endüstriyel bir üretim nesnesinin -bir şekilde- canlı bir organizmaya dönüşerek canlanmaya başladığı izlenimine kapılmak mümkündür. Ya da üzerinde çalıştığı herhangi bir endüstriyel nesne ilginç bir hastalığa yakalanmış gibi algılanabilir. Kanserli bir hücre gibi çoğalan ve her bir yana yayılan bir istila durumunun varlığı gözler önündedir. Belki de amorf bir yaşam formu/organizma; statik bir nesneye dönüşerek mekanikleşmektedir.

Oliveira'nın işleri karşısında bu gibi öznel birçok anlamlandırma yapabilmek ihtimaller dahilindedir. Üstelik hiçbir anlamlandırma yanlış ya da mutlak değildir. Kesin olan tek şey nesneye yüklenen tek anlamlılığın titizlikle ortadan kaldırılmaya çalışıldığıdır.



Görsel 7. Meiosis | 2014 | plywood and furniture | piece A: 0,93 x 1,47 x 0,82 m; piece B: 0,77 x 1,3 x 0,83 m

Umberto Eco'nun da dediği gibi, günümüz üretimleri geleneksel üretimlerden farklı olarak bizden özgür bir katılım ve genel olarak ortaya konan malzemenin her defasında farklı bir biçimde yeniden yapılandırılmasını beklerken, kültürümüzdeki, tek anlamlı ve kaçınılmaz bir dizi olay yerine olasılıklar alanı, işleyiş veya yorumla ilgili her biri farklı seçenekler ortaya koyan durumların "belirsizliği"ne sahip süreçlere olan genel eğilimi yansıtır (Eco, 2016:126). İçinde bulunduğumuz dönem böyle genel eğilimlere olanak tanısa da/gebe olsa da; söylem ve biçimsel uyumun nitelik bakımından bu denli iyi kullanıldığı üretimler sıklıkla karşılaşılabilecek bir şey değildir.

Oliveira'nın üretimleri günümüz sanatının -bir anda beliren refleks mekanizmasından doğan samimiysiz nicel bir üretim çokluğunun oldukça ötesinde durur. Bir şeyi, bir başka şeye dönüştürürken ortaya çıkan güncel söylem ve çok anlamlılık, titiz dokunuşlar, üretme kaygısı, özgünlük çabası, malzemenin çözülmesi, birçok zıtlığı bir araya getirirken ortaya konulan ikna gücü yüksek işçilik... Herşey olması gerektiği gibidir.



Görsel 8. Parietal Geçit (iç görünüm) | 2016 | MARTA Herford Müzesi, Herford, Almanya

Görsel 9. Parietal Geçit | 2016 | MARTA Herford Müzesi, Herford, Almanya

Oliveira'nın üretimleri mekân ve izleyicisiyle beraber kendiliğinden gelişen bir diyalektik alan yaratır. Böylece üretimleri devinmeye devam eder. Günümüz sanatı içerisinde izleyici ve mekân hesaba katılabilen unsurlardan olsa da; onun bu hesaba büyük bir samimiyet ve ciddiyetle yaklaştığı hemen anlaşılabilir. Üretimlerindeki titizlikli işçilik sayesinde mekân bütün yaptırımlarından arınır. Oliveira'un sanatında müze/sergi mekanı başlangıcı ve sonu olmayan üç boyutlu bir alana dönüşür (Cameron, 2010). Mekân için kurguladığı enstalasyonlarını o kadar samimiyetle irdeler ki; mekan, tasarlanma mekâninin dışında çok daha başka bir atmosfere bürünür.



Görsel 10. Baitogogo | 2013 | Palais de Tokyo, Paris - France | plywood and tree brunchs | 6,74 x 11,79 x 20,76m | photo: André Morin

Övgüye değer bir hayalgücü, müdahalelerin yerindeliği ve obsesif bir işçilik sayesinde; Oliveira'nın yarattığı yabancı bir coğrafyayı deneyimleyen izleyici; kendisine evvel zamanlardan beri yüklenmiş olan statik izleyici prangası'ndan da kurtulmuş olur.

Eskilerden kalma süslemeci bir anlayışla yapılmış olan bir masanın/nesnenin/şeyin bir başka nesneye/şeye dönüşmesi ya da tanımlı olan bir mekanın farklı algılayış biçimlerine olanak tanıyacak şekilde bir başka mekana/şeye dönüşmesi; dönüşüme dair bazı anlamlandırmaların somut olarak algılanabilmesine olanak tanır. Bazen de bu dönüşüm mutlak bir anlam ile sınırlandırılmış olan herhangi bir sanat eserinin, -hiç tahayyül edilmemiş bir yapıya bürünerek- bir başka sanat eserine/şeye dönüşmesiyle de görülebilir hale gelebilir.

3.Aşk'ın Olan

Şeylerin dönüşümünü çeşitli şekillerde gözlemleyebilmek mümkündür. Varlığını tamamlamış/nihai bir anlamla anlamlandırılmış olan bir şey/bir üretim, bir başka şekilde ya da başka bir anlamla yeniden hayat bulabilmektedir. Örneğin bir sanat eserini, yani bir başka sanatçıya ait sanatsal bir üretimi; üzerinde fikir üretilebilen bir malzeme ya da bir kadavra olarak kullanmak günümüz sanat üretimlerinde sıklıkla görülmektedir. Bourriaud'nun postprodüksiyon kavramıyla da yakından ilişkili olan bu üretim algısı üzerinde çalışılan bu kadavra aracılığıyla yepyeni söylemler var edilebilir. Bu aynı zamanda bir sanat eserinden bir başka eseri üretmek anlamına da gelir ve de sanat alanında "temellük" olarak karşılığını bulur. Kendine mal etme olarak tanımlanabilen temellük; Estetik pratiğinde, yerel bir çağdaş kodu farklı bir dizi kodla –örneğin daha önceki stillerle, farklı ikonik kaynaklarla veya farklı üretim ve alımlama tarzlarıyla– bağlantıya sokarak, onun tarihsel geçerliliğini sorgulamak gibi sahici bir arzunun sonucu olabilir (Buchloh, 2018).

Dönüşüm başlığı irdelendiğinde; temellük kavramı, üzerinde durulması gereken önemli bir husus olarak kendini gösterir. Bu kavramı Gustav Klimt'in "The Kiss" adlı eserinin geçirdiği dönüşüm üzerinden somutlaştırılarak incelenebilir.



Görsel 11. Gustav Klimt, The Kiss, 180 x 180 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1908-1909

Avusturyalı simbolist bir ressam olan Klimt'in altın varak, platin ve gümüş gibi değerli metaller kullanarak, 1908 yılında yaptığı, günümüzde de popüleritesini ve ikon olma özelliği koruyan "The Kiss" adlı resim; birbirini kucaklayan sevgili bir çifti tasvir etmektedir. Bitki motiflerinin ve abartılı olmayan süsleme unsurlarının sıklıkla

kullanıldığı Art Nouveau tarzında yapılmış olan bu resim; Klimt'in diğeri bir çok resminde yer verdiği aşk, cinsellik, romantizm gibi konuları içerir.

Viyana akımı temsilcilerinden olan Klimt'in bu eseri üzerinden sosyolojik ya da bir dönem çözümlemesi yapabilmek; ancak üslup veya teknik konular üzerinden mümkün olabilir. Resmindeki sevgililer -romantik bir narsistliği ele vericesine- dünyadan ve geri kalan her şeyden izole olmuş gibi görünmektedir. Resimde herhangi bir derinlik ya da perspektif unsur görülmezken, mekan neredeyse soyut ve belirsizdir. Resmin alt kısmında yer alan süslü çiçekler sayesinde, çimen olduğunu hissettiren arka plan; sadece bir fon olma ve de kontrast yaratma işlevi üstlenmiştir. Bu sayede de figürlerin içinde buldukları zamanla ilişkisi koparılmış olur. Figürler -beden hareketlerinden ve ifadelerinden de anlaşılacağı üzere- dokunulmazlıklarını ilan edercesine konumlanmıştır. Dolayısıyla da herhangi bir dış etkenin bu aşkı etkileyemeyeceği, resmin her bir mikrometresinden de anlaşılabilir. Sevgililer tanrıların katında, cennetin korunaklı bir yerinde sevişiyorlar gibidir.

Suriyeli genç bir sanatçı olan Tammam Azzam'ın yaptığı basit bir dijital müdahale (photoshop), Klimt'in bu resmini olduğu şeyden çok daha başka bir noktaya taşıyarak -her şeyden yalıtılmış bir aşkın betimlenişini- bir sorgu nesnesine dönüştürür.



Görsel 12. Tammam Azzam, Syrian Museum, Klimt, Freedom Graffiti, photomontage, archival print, AP edition of 5, 2013

Bu müdahale sonucunda Klimt'in sevgilileri Suriye iç savaşını odağına alan bir çiftin çılgınlığını duyulabilir hale getirir. Her şeyden yalıtık olan sevgililer; tanrı katından yeryüzüne, bir anda savaşın göbeğine düşüverirler. Suriye iç savaşının ortasında, harabeye dönmüş bir kentte, toplarla, tüfeklerle, mermilerle yıkılmış, delik deşik edilmiş bir binanın üzerindedirler.

Azzam'ın bu çalışması gerçek bir binanın dış cephesine uygulanmış değildir. Yalnızca savaşta harap edilmiş olan bir bina fotoğrafının üzerine dijital teknikler uygulanarak yapılan basit bir fotomontaj müdahalesi söz konusudur. Ancak bu basit montaj pamuklarla tıkanmış kulakları dahi sağır edebilecek güçtedir. Klimt'in altın varaklar, gümüş ya

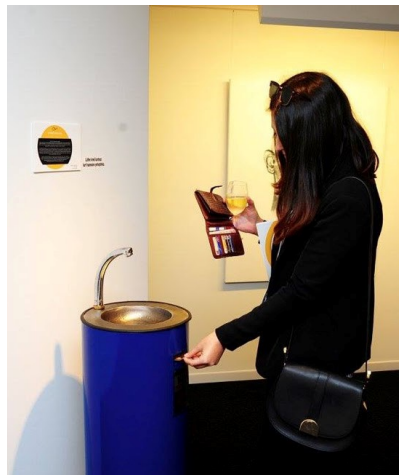
da platinler kullanarak yaptığı resim; Suriye'nin barut kokan kıyılarına yanaştığında ironik bir anlam yüklenerek sarsıcı bir etki yaratır. Ölüm her köşe başını kuşatmışken Klimt'in kullandığı altın ya da platin acı veren değerlere dönüşür. Kucaklaşma, sevişme ya da "öpücük" kutsanmış olan romantizmini terk eder. Bu basit müdahaleyle oluşan dönüşüm ve bunun üzerinden de açığa çıkan paradoks yaşanan felaketi yaşatması bakımından gerçekten de muazzamdır.

Azzam'ın ülkesinde yaşananlara ithafen yaptığı ve Londra'daki Saatchi Gallery'nin 2013 şubat ayında resmi hesabında paylaşmasıyla viral hale gelen "Özgürlük Grafiti" isimindeki bu çalışma, "Suriye Müzesi" başlıklı daha büyük bir eserin bir parçasıdır. 'Suriye Müzesi'nde, savaşın harabeye dönüştürdüğünü gösteren -Suriye- imgelerini kullanarak; Da Vinci, Matisse, Goya ve Picasso gibi ikonik sanatçıların ikonik çalışmalarını aynı mantıkla manipüle eder (Syrian Artist Pays Homage to Gustav Klimt's The Kiss, 2016).

4. Kaybolan Anlam İçin Arayış

Azzam'ın biçimsel özellikleriyle önem arz eden (boya, kompozisyon, ışık/gölge, renk, anatomi vb.) bir üretime/bir şeye kavramsal bir derinlik yükleme tarzı gerçekten de muhteşemdir. Bir eserin kavramsal içeriği, biçimsel özellikleri, izleyiciyle olan münasebeti ya da görüldüğü/sergilendiği mekanlar hiç şüphesiz büyük bir önem arz eder. Bazen bu olgulardan biri ya da birkaçı biraz daha önde, bazen de biraz daha geridedir. Bazı sanat eserleri biçimsel/görüntüsel içeriğinden çok ortaya koyduğu kavramla kendini var edebilirken, bazı sanat eserleri de salt biçimsellikleriyle var olabilmektedir. Bazen bir eser için seçilen bir isim dahi; eserin fiziki varlığından çok daha büyük bir önem arz edebilirken, bir başka eser için isim hiçbir önemi olmayabilir. Örneğin Da Vinci'nin Mona Lisa'sı ya da Salvador Dali'nin Filler'i bugün çok daha farklı isimlerle anılıyor olabilirlerdi. Farklı isimleriyle şu anki mevcudiyetlerinin çok daha ilerisinde ya da gerisinde de olmayacaklardı muhtemelen. Van Gogh'un, Monet'nin, Jackson Pollock'un birçok resmi ve hatta Duchamp'ın çok marjinal isimli Çeşme'si için de bu geçerli. Duchamp pisuarı için "Çeşme" ismini kullanmak yerine "kıyma makinesi" ismini de pekâlâ tercih edebilirdi. Tammam Azzam da Klimt'in "Öpücük" isimli resmini yine aynı isimle kullanabilirdi. Bu gibi birçok eser kendilerine verilen isimlere pek de bir şey borçlu değildir. Mevcudiyetlerinde ya da geçirdikleri dönüşümde isimleri onlara sadece eşlik ederler.

Ancak isim bir çalışmanın her şeyi olabilir ve bir çalışma seçilen isimle büyük bir dönüşüm yaşayabilir. 2012 tarihinde çeşitli şekillerde projelendirilen ve kredi kartıyla çalışabilen bir su sebili olarak tasarlanan bir çalışma; seçilen bir isimle beraber uğradığı dönüşümü hissettirebilir. Herhangi bir bedel ödenerek -kredi kartıyla ya da parayla çalışabilen bir su sebilinin varlığını düşünmek -özellikle içinde bulunduğumuz bu dönemde- yaşayan herhangi bir kişi için- gariptenecek bir şey değildir.



Görsel 13. Evren Selçuk, hayRaT, 2013-2016 Odebank

Görsel 14. Evren Selçuk, hayRaT, 2013-2016 Odebank

Herhangi bir şeyi sadece ve sadece ödeme yaparak elde edebilmenin “doğal” algılanışı; kapitalist zihniyetin her şeyi paraya dönüştürebilme becerisinin boyutlarını gösterir. Bu gerçeklik/beceri; ödeme yapılırsa çalışabilen/ödeme yapılmazsa da çalışmayan bir sebili; sadece bir cihaz/aygıt/makine olmakla sınırlar. Nitekim “ödeme yapmak” ya da “ödeme yapmamak” “bireysel bir seçim” gibi algılandığı için; makineden “su içmek” ya da “su içmemek” kişisel bir tercih olarak değerlendirilir. Bu nedenle de sadece bireysel bir tercih ile çalışabilen bir sebilin varlığı üzerine yapılabilecek herhangi bir sorgulama tasfiye edilir. Kapitalist beceri tam da olması gerektiği gibi işlemektedir.

Ancak “para” ile çalışan bir makine; “HayRaT” adıyla anıldığında sadece bir makine olmaktan anında uzaklaşır/uzaklaştırılır. Nitekim Hayrat kelimesi bir inanış biçimini imler. Dolayısıyla da “ödeme yapmak” sorgulanabilecek bir şey haline gelir. Manevi bir değer, kapitalist bir kurgusallıkla manipüle edildiğinde, sebil bir anda bir düşünme nesnesine dönüşmüş olur. Hayrat; sevap kazanmak için yapılan iyilikler olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla da halkın yararlanması için yapılan okul, çeşme gibi yapıları da Hayrat olarak değerlendirir. İslam inancında kişiler öldükten sonra kapanan amel defterlerine yaptıkları bazı hayırlı işler işlenir. Çeşme’ de bu hayırlardan biri olarak değerlendirilir. Bu nedenle de çeşitli yerleşim yerlerinde görülebilen ve hayır işlemek amacıyla yapılmış olan ve sembolik bir değeri olan çeşmeler hayrat olarak kabul edilir. Özetle hayrat bir sevabın göstergesidir ve bir maneviyat taşıyıcısıdır. İkonik -master/visa amblemleri gibi- öğelerle beraber, çalışabilen bir mekanizma olarak tasarlanan bu sebil; “Hayrat” adıyla anıldığı andan itibaren büyük bir dönüşüme uğrar ve nesnel gerçeklikle bağlantısını koparmadan bir hakikat nesnesine dönüşür. Şimdiki zamanın nesnel gerçekliğinden uzaklaşan Hayrat bir hakikate işaret etmektedir.

Aynı şekilde, makalenin üst bölümlerinde de bahsi geçen Rene Magritte’nin İmgelerin İhaneti adlı resminin temellük edilerek dönüştürülmesiyle oluşan “Düdük/The Whistle” adlı iş; ikonik -master/visa- öğelerle bir araya getirilerek irdelenir.



Görsel 15. Evren SELÇUK, The Whistle, Yerleştirme, 75x50x5 cm, Siemens Sanat, 2013

Görsel 16. Evren SELÇUK, The Whistle, Yerleştirme, 75x50x5 cm, Siemens Sanat, 2013

Magritte’in “İmgelerin İhaneti” adını verdiği resimle ilgili yarattığı tek önerme; görünenin bir pipo olmadığı bilgisini barındırmasıdır. Oradaki şeyin ne olduğuyla ilgili bilgiden ziyade ne olmadığıyla ilgili bir bilgi durumu söz konusudur. Bu açık uçlu önerme “Düdük” için muazzam bir alan yaratır. Dolayısıyla oradaki şey pekâlâ bir düdük olabilme yetisi kazanır. Sahip olduğu elektronik bir devre sistemi ve fiziki görüntüsüyle günümüz teknolojik aygıtlarına benzeyecek şekilde tasarlanmış sahip olan Düdük; kredi kartı ile ödeme yapıldığında/bedeli ödendiğinde görünür hale gelmektedir. Magritte’nin piposu bu yeni aleminde, bir çocukluk öğretisi olan “Parayı veren düdüğü çalar.” atasözünün altında yatan trajik gerçekliğe işaret eder.

5. Sonuç Yerine

Eco'nun otomobil kullanmak üzerine söyledikleri şeylerle kurulan ilişkiyi ve derinliği daha somut olarak algılayabilmek için oldukça yerindedir. Eco bir otomobili/aracı en etkin şekilde kullanabilmek için araba ile sürücü/kullanıcı arasında organik bir bağ kurulabilmesinin gerekliliğinden bahseder. Bu organik bağın oluşabilmesi için; ayağın arabayı kontrol eden bir organ olarak değil, arabayı gövdemizin bir parçası olarak algılamamızı sağlayan ve bizi ona bağlayan bir duyu organı olarak iş yapabilmesi gerekir. Bu sayede araçla -vites değiştirmek, yavaşlamak ya da vitesi boşa almak için- devir göstergesinin soyut aracılığına gerek duymadan bir bağ kurulabilir. Eco bu sayede, -yani gövdemizi arabayla bağlantıda tutarak- bir anlamda duyarlılığımızın sınırlarını genişleterek arabayı insani bir biçimde kullanabileceğimizden, kendimizi makineleştirmeyi kabul ederek arabayı [makineyi] insanileştirebileceğimizden bahseder (Eco, 2016:282).

Bu çözümlene mutlak ya da tasarlanmış anlamın terk edilmesiyle ya da aşılmasıyla ilgilidir. Bunun için arabayı kullanan insanın da, arabanın da dönüşebilmesi gerekir. Mutlak bir anlam ya da tek bir işlev yüklenmiş olsa da şeyleri herhangi bir şey olarak düşünebilmek; mekânın, izleyicinin, malzemenin, sanat eserinin/şeylerin varlık alanını genişletir. Şeylerin kısır mekanikleri çözümlenince de şeyler dayatmacılıklarından kurtulur. Herhangi bir düşüncenin empoze edilmesi ya da herhangi bir mevcudiyetin başka olasılıkların dışarıda tutularak kabul edilmesi kurgusallığına dayanan bu monolog aktarım hali; bir iletişime/diyaloga dönüşerek hareket edebilecek/düşünebilecek sınırsız ve özgür bir alana yerini bırakır. Emre Zeytinoğlu'nun da dediği gibi (2017:10) zaten “şeyler” bir doğuş zamanına ve koşullarına değil, neredeyse tüm zamanların koşullarına ve bakış açılarına bağlıdır. Bu sebeple de şeylerin “her zaman”, “her koşul” ve “her bakış açısı” ile açık ya da gizli bir ilişkisi vardır.

Sanatsal üretimlerin derinliği de şeylerle kurulan bağların dayatmacılıklarından uzak ve organik olabilmesiyle ilgilidir. Aynı zamanda şeylerin; izleyicilerle, mekânlarla, kavramlarla, dünyayla, savaşlarla, kültürlerle/şeylerle kurduğu bağın derinliği duyarlılığımızın sınırlarını genişletmeyle de doğru orantılıdır. Ortaya konulan yapının bir sanat eserine dönüşebilme becerisi bütün bu ilişki ağlarının; özgür bir bakış açısıyla, herhangi bir dayatmacılıktan arınabilmiş olmasıyla, samimiyetle, titizlikle, duyarlılıkla, iyi bir işçilikle örülmesiyle gerçekleşebilir.

Kaynakça

- Artun, A. (2017). *Mümkün Olmayan Müze*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, J. (1999). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*. (Y. Salman, & M. G. Sökmen, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2012). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon*. Ankara: Bağlam Yayınları.
- Buchloh, B. H. (2018, Mart 28). *Temellük Sanatı ve Parodi*. Ekim 06, 2020 tarihinde <https://www.e-skop.com/>: <https://www.e-skop.com/skopbulten/temelluk-sanati-ve-parodi/3739> adresinden alındı
- CAmeron, D. (2010, Ocak 01). *No-Fly Zone*. Kasım 05, 2020 tarihinde <http://www.henriqueoliveira.com/>: http://www.henriqueoliveira.com/portu/depo2_i.asp?cod_menu=2&flg_Lingua=1&cod_Depoimento=2 adresinden alındı
- Duarte, L. (2012, Şubat 02). *From the Fence to the Reverse - The Gradations of Henrique Oliveira | 2012*. Kasım 03, 2020 tarihinde <http://www.henriqueoliveira.com>: http://www.henriqueoliveira.com/portu/depo2_i.asp?cod_menu=2&flg_Lingua=1&cod_Depoimento=3 adresinden alındı
- Eco, U. (2016). *Açok Yapıt*. (T. Esmer, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Foucault, M. (2012). *Bu Bir Pipo Değildir*. (S. Özpallabıyıklar, Çev.) İstanbul: Ypı Kredi Yayınları.

Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı yayınları.

Saybaşı, N. (2004). Çevirmenin Önsözü. N. Bourriaud içinde, *Portprodüksiyon*.

Syrian Artist Pays Homage to Gustav Klimt's The Kiss. (2016, Haziran 06). Ekim 09, 2020 tarihinde <https://newsfeed.time.com/>: <https://newsfeed.time.com/2013/02/06/syrian-artist-pays-homage-to-gustav-klimts-the-kiss/> adresinden alındı

Todorov, T. (2007). *Sanatta Bireyin Doğuşu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Whitham, G., & Pooke, G. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. (T. Göbekçin, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Wilde, O. (2010). *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil-Estetik ve Etik Üzerine*. (F. Özgüven, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Zeytinoğlu, E. (2017). *Sanat, Bazı Şeyler ve Eleştiri*. İstanbul: Corpus Yayınları.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Willem Claesz. Heda, Banquet Piece with Mince Pie, 1635, National Gallery of Art, Washington Dc Kaynak: <https://www.artsy.net/>

Görsel 2: Gian Lorenzo Bernini, Avilalı Teresa, 1647–1652, Santa Maria della Vittoria, Italy Kaynak: <https://wannart.com/>

Görsel 3: Kat planı, zemin kat, Metropolitan Sanat Müzesi Kaynak : <https://maps.metmuseum.org/>

Görsel 4: René Magritte, İmgelerin İhaneti, Los Angeles Sanat Müzesi, Özel koleksiyon 1928–1929 Kaynak: <https://cobusgreyling.medium.com/>

Görsel 5: Pablo Picasso. Bull's Head. Paris, 1942. Bronz. Özel Koleksiyon Kaynak: <https://www.pablocapicasso.org/>

Görsel 6: Tapumes | 2006 | Centro Cultural São Paulo-Brazil | plywood and PVC 3,5 x 12 x 1,5m Kaynak: <http://www.henriqueoliveira.com/>

Görsel 7: Meiosis | 2014 | plywood and furniture | piece A: 0,93 x 1,47 x 0,82 m; piece B: 0,77 x 1,3 x 0,83 m Kaynak: <http://www.henriqueoliveira.com/>

Görsel 8: Parietal Geçit (iç görünüm) | 2016 | MARTA Herford Müzesi, Herford, Almanya | ağaç kabukları, kontrplak, pigmentler ve diğer malzemeler Kaynak: <http://www.henriqueoliveira.com/>

Görsel 9: Parietal Geçit | 2016 | MARTA Herford Müzesi, Herford, Almanya | ağaç kabukları, kontrplak, pigmentler ve diğer malzemeler Kaynak: <http://www.henriqueoliveira.com/>

Görsel 10: Baitogogo | 2013 | Palais de Tokyo, Paris - France | plywood and tree brunchs | 6,74 x 11,79 x 20,76m | photo: André Morin Kaynak: <http://www.henriqueoliveira.com/>

Görsel 11: Gustav Klimt, The Kiss, 180 x 180 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1908-1909 Kaynak: <https://artsandculture.google.com/>

Görsel 12: Tammam Azzam, Syrian Museum, Klimt, Freedom Graffiti, photomontage, archival print, AP edition of 5, 2013 Kaynak: <https://www.tammamazzam.com/>

Görsel 13: Evren Selçuk, hayRaT, 2013-2016

Görsel 14: Evren Selçuk, hayRaT, 2013-2016

Görsel 15: Evren Selçuk, The Whistle, Yerleştirme, 75x50x5 cm, 2013

Görsel 16: Evren Selçuk, The Whistle, Yerleştirme, 75x50x5 cm, 2013

